

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

**PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM LÍGIA EM A
SERPENTE: A CONTRIBUIÇÃO DA MAQUIAGEM PARA O
PROCESSO CRIATIVO DO ATOR**

JULIA LINO DE ALMEIDA

BRASÍLIA DF
2013

JULIA LINO DE ALMEIDA

**PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM LÍGIA EM A
SERPENTE: A CONTRIBUIÇÃO DA MAQUIAGEM PARA O
PROCESSO CRIATIVO DO ATOR**

Trabalho de conclusão do curso de Artes
Cênicas, habilitação em Interpretação
Teatral, do Departamento de Artes
Cênicas do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.
Orientadora: Prof^ª Dr^ª Nitzá Tenenblat.

Brasília –DF
2013

Aos meus queridos avós, Seu
Manel e Dona Quita.

*Aprendi com as primaveras
a deixar-me cortar e a voltar
sempre inteira.
Cecília Meireles*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus.

Agradeço a minha família pelo apoio ao longo de todo o meu processo de graduação.

Agradeço ao meu namorado por todo carinho e paciência.

Agradeço a minha querida orientadora Nitza Tenenblat por ter me incentivado a seguir em busca do meu sonho.

Agradeço por todo o aprendizado aos professores Ana Cristina Filgueira Galvão, Cecília Borges, Cesar Ligneli, Fernando Marques, Fernando Villar, Felícia Johansson, Giselle Rodrigues, Guto Viscardi, Márcia Duarte, Marcus Mota, Marcelo Augusto, Rita de Almeida Castro, Silvia Davini, Simone Reis e Soraia Silva.

Agradeço a professora Sônia Paiva por ser tão gentil ao me deixar estudar em sua casa.

Agradeço a Amanda Greco, Douglas Menezes, Karen Monteiro e Thamires Borges por todos os momentos de alegria, desabafos, vinhos e risadas ao longo da minha formação.

Agradeço ao meu amigo imaginário Biro Biro por me estender a mão num momento difícil.

*Agradeço especialmente a toda a equipe de **A Serpente**, Amanda Greco, Izabela Parise, Lidianne Carvalho, Lucas Gomes, Lucas Umbelino, Luiza Hagah e Nitza Tenenblat. Muito Obrigada! Muito Obrigada... De coração!*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -----	7
1.PONTO DE PARTIDA -----	8
1.1 Temas e personagens de <i>A Serpente</i> -----	_
2. O MEDO: O MEU PROCESSO CRIATIVO EM PD1 -----	12
a) Objetivos -----	_
b) O meu encontro com o pilates -----	13
c) A voz-----	14
d) O estudo do texto-----	12
e) A construção de cenas-----	16
d) Apresentações -----	17
2.1 O processo de construção da maquiagem dos personagens -----	18
a) A representante-----	_
b) O charme da década de 70-----	19
c) Mudanças de planos-----	22
2.2 Análise do meu processo criativo em PDI -----	24
3. A CHAVE DAS RESPOSTAS: O MEU PROCESSO CRIATIVO EM PDII -----	26
3.1 Estratégias para PDII -----	_
3.2 O amadurecimento da minha interpretação: reflexos do uso da maquiagem na interpretação -----	27
3.3 A maquiagem em cena -----	32
3.4 Análise do meu processo em PDII-----	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	37
BIBLIOGRAFIA -----	39

INTRODUÇÃO

Ao entrar na disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas (pré-projeto) eu vi a oportunidade de aprofundar os meus estudos sobre a contribuição da maquiagem para o processo criativo do ator, pois essa é a disciplina que se inicia o projeto final de conclusão de cursos dos graduandos em Artes Cênicas na Universidade de Brasília. E como antes e ao longo do meu curso o meu interesse por maquiagem sempre esteve presente no meu projeto de diplomação não seria diferente.

O presente trabalho se baseia nas minhas experiências com a construção da minha personagem Lígia e também na concepção da maquiagem de todos os personagens da peça *A Serpente*. Este trabalho é constituído por três capítulos e as considerações finais do meu processo criativo em *A Serpente*.

O primeiro capítulo Ponto de partida relata sobre a vontade do meu grupo de vivenciar a montagem de um texto na íntegra e de querer experienciar um processo de construção de personagem a partir de ações físicas. Este capítulo ainda aborda os norteadores da montagem do texto e a relação que cada personagem estabelece ao decorrer da trama em função do desejo.

O segundo capítulo O medo: o meu processo criativo em PDI¹ discorre sobre o processo criativo da construção da minha personagem Lígia, o processo de construção da maquiagem dos personagens de *A Serpente* e a análise de todo o meu processo de acordo com os seguintes itens: objetivos, o meu encontro com o pilates, a voz, o estudo do texto, a construção de cenas, apresentações, a representante, o charme da década de 70, mudanças de planos e a análise do meu processo em PDI.

No terceiro e último capítulo A chave das respostas: o meu processo criativo em PDII² eu relato sobre o desenvolvimento da minha interpretação, a reelaboração da minha concepção de maquiagem, o resultados da utilização da maquiagem ao longo dos ensaios e a análise de todo o meu processo de acordo com seguintes subtítulos: Estratégia para PDII, O amadurecimento da minha interpretação: reflexos do uso da maquiagem na interpretação, a maquiagem em cena e a análise do meu processo em PDII. Por fim concluo esse trabalho falando das minhas descobertas sobre as contribuições da maquiagem para o processo criativo do ator.

¹ Disciplina Diplomação em Interpretação Teatral I

² Disciplina Diplomação em Interpretação Teatral II

1. PONTO DE PARTIDA

No primeiro dia do pré-projeto éramos dez alunos mais a professora Rita de Almeida Castro. Após duas horas éramos sete alunos mais a professora da disciplina. Após uma semana éramos cinco alunos mais a professora. E na outra semana também. O processo de desistências acabou. Sobramos nós cinco e a pergunta: “quais são os desejos de vocês”? Entre suspiros e mordidas de caneta começamos a falar. Horas depois éramos cinco alunos uma professora e a decisão de fazer um texto. Mas por que um texto? Porque todos os alunos que ali estavam não vivenciaram ao longo de sua trajetória de graduação em Artes Cênicas a experiência de montar um texto na íntegra e queriam experienciar um processo de construção de personagem a partir de ações físicas.

Com a decisão de montar um texto na íntegra só nos restava decidir qual texto seria. E então a nossa orientadora sugeriu que começássemos a ler as peças do autor Nelson Rodrigues. Após essas leituras nós já estávamos seduzidos por esse autor, fizemos até a tentativa de ler outras peças, mas o fato é de que queríamos montar Nelson Rodrigues. Mas qual peça? Observamos que tudo o que nos encantava nas peças desse autor estava presente em sua última peça *A Serpente*. A partir de então serpentearíamos ao longo de um ano e meio.

1.1 Temas e personagens de *A Serpente*

No ano de 1978, Nelson Rodrigues escreveu a peça *A Serpente*. Essa peça conta a história de duas irmãs, Guida e Lígia que moram na mesma casa com os seus respectivos maridos Paulo e Décio. Enquanto Guida vive um casamento feliz ao lado de seu marido, Lígia vive um casamento a beira de uma separação pelo fato de seu marido não a desejar sexualmente a ponto de não consumir o casamento. Com o intuito de ajudar, Guida propõe que a sua irmã passe uma noite com o seu marido Paulo. Porém o que Guida não espera é que essa oferta seja o presságio de sua morte.

A serpente, personagem da cena do pecado original, se revela na ansiedade provocada pela tensão entre o desejo e a culpa; pela tensão entre a realização do prazer e o medo das consequências que a realização do prazer engendra. O pecado - e a serpente - está no jogo entre os personagens. Por isso a velocidade dos diálogos. Por isso a presença das camas. Por isso o triângulo amoroso é interrompido por uma cena na qual o prazer não encontra qualquer

empecilho, como é o caso de Décio e a Crioula das vendas triunfais. Porque ali não há pecado... Só o prazer da realização do desejo. (GUEDES, 2006 p: 394).

Os personagens de *A Serpente* estão à mercê de seus desejos, com isso esses personagens “perdem” a racionalidade que mantém o ser humano senhor de suas vontades. No caso de *A Serpente* não é o ser humano que opera sobre o desejo e sim o desejo que opera sobre o ser humano. Ao longo da trama os personagens literalmente descobrem os seus desejos e colocam os seus sentimentos á prova quando se defrontam com o embate de seus desejos versus os dilemas sociais e morais. Entre estes dilemas então: a paixão entre cunhados, o ciúmes, a masturbação, a impotência sexual masculina, o homicídio, monogamia e a liberdade/vontade de viver plenamente a sexualidade. A forma que cada personagem reage a esse impasse atribui ao desejo tanto poder de regenerar quanto o de destruir.

A personagem Crioula é descrita pelo autor como uma “mulher de vendas triunfais”. Essa personagem tem a sua sexualidade livre e é a única personagem de *A Serpente* que vive plenamente todos os seus desejos sem culpa ou medo do julgamento da sociedade. A forma que a personagem Crioula lida com seus desejos atribui ás suas cenas uma atmosfera totalmente singular em relação às outras cenas do espetáculo. Com isso as cenas da Crioula assumem o papel de contraponto na dramaturgia de *A Serpente*.

Ao contrário da personagem Crioula o personagem Décio vê a sexualidade como algo torturante por não conseguir atender às expectativas da esposa e da sociedade em relação ao sexo. Décio se sente impotente por não desejar a esposa, até que um dia ele vê a Crioula das vendas triunfais e é tomado por um desejo fulminante.

DÉCIO -[...] Em dois minutos resolvi o caso. Falei á crioula: - “Toma essa nota, sai daqui, telefona pra mim e não precisa mais trabalhar.” Nesse mesmo dia tudo aconteceu como um milagre. Ouçam, Ouçam! Eu sou outro. Dei, dei nessa crioula, quatro sem tirar. (RODRIGUES, 2012 p: 25).

Décio não se contém em desejar fulminantemente apenas a personagem Crioula, pois esse personagem atribui à plenitude de seus desejos ao ato de desvirginar a sua mulher Lígia. Ao final de sua trajetória Décio não consegue concretizar a plenitude de seus desejos pelo fato de Lígia desejar e querer o personagem Paulo.

No início do espetáculo a personagem Lígia demonstra o quanto é infeliz no seu casamento pelo fato de seu desejo sexual ser reprimido por seu próprio marido. Ao se encontrar totalmente impotente e sozinha com o término de seu casamento e ao admitir o seu fracasso perante a sua irmã, que vive tudo o que ela sempre almejou, Lígia é tomada pelo

desejo de morte. Essa personagem sofre uma reviravolta em seus desejos a partir do momento que a sua irmã faz a seguinte proposta – “te dou uma noite a minha noite e você nunca mais terá vontade de morrer” (RODRIGUES, 2012 p: 16). Mesmo ao achar a proposta da irmã inviável pelo fato de considerar um incesto a relação entre cunhados, Lígia é dominada por um desejo fulminante de ser possuída e possuir de todas as formas o seu cunhado Paulo.

Guida acredita no poder vital do sexo. Essa personagem atribui o desejo de vida e morte ao prazer sexual e por isso acha que as soluções para os desejos suicidas de sua irmã serão resolvidos nos braços de seu marido Paulo. Ao se basear em seu casamento sólido e feliz, Guida não enxerga mal em oferecer o seu marido para a sua irmã, pois acredita que a noite entre dois seria apenas a consumação de um desejo carnal. Segundo essa personagem “o homem deseja sem amor e a mulher deseja sem amar” (RODRIGUES, 2012 p: 17). Guida só se arrepende do seu ato a partir do momento em que percebe que a noite entre Lígia e Paulo cria desejos com dimensões infinitas a ponto de se sobressair ao amor construído em seu casamento. Ao se sentir traída e sem conseguir resgatar as rédeas da situação, Guida cultiva desejos destrutivos, como por exemplo, o de morte.

PAULO – Quando Guida chegou e disse que Lígia estava a um milímetro da morte. Então Guida contou que tivera uma ideia, uma ideia para salvar a irmã. Achei a coisa tão monstruosamente linda. Por tudo que há de mais sagrado, tive vontade de explodir em soluços. Nunca vi, na minha vida, nada mais terno, mais amigo e de um amor mais brutal. Eu pensei: - “Sou um canalha diante da minha mulher”. (RODRIGUES, 2012 p: 22).

Desde o início da trama o personagem Paulo é titulado como o homem que irá propiciar a cunhada o desejo de viver. Paulo acha tão gloriosa e pura a atitude de sua mulher querer salvar a irmã, que atribui a esse ato apenas consequências boas. Paulo sente satisfação em propiciar prazer a Lígia e isso o faz desejá-la cada vez mais, mesmo indo contra aos valores sociais de monogamia. Paulo se sente perdido ao desejar a cunhada e ao mesmo tempo não querer magoar a sua esposa. Esse personagem encontra-se entre a briga dos desejos de Guida e Lígia e os seus próprios desejos. Por não conseguir atender a sede de seus desejos por causa da briga das duas irmãs a solução que esse personagem encontra é destruir uma das fontes que alimenta seus desejos e então Paulo mata sua esposa para poder viver em paz com seus desejos por Lígia.

Nelson Rodrigues relata em uma entrevista ao Jornal da Tarde no ano de 1978 que “a verdade é que há homens que querem morrer e, sobretudo morrer por ser amado. Isto é *A Serpente*. Todos sentem o apelo da morte, menos a salubérrima crioula das ventas triunfais”. As trajetórias traçadas pelos personagens de *A Serpente*, com exceção da Crioula, recorrentemente cultivam o desejo de morte. Pois é na morte que encontram a resolução de seus problemas e/ou eternizam seus sentimentos.

2. O MEDO: O MEU PROCESSO CRIATIVO EM PDI

“Com todo perdão da palavra, eu sou um mistério para mim”.
(Clarice Lispector).

Considero que o processo criativo da construção da minha personagem na disciplina Diplomação em Interpretação Teatral I (PDI) se desenvolveu em quatro etapas. A primeira etapa consistia na elaboração dos objetivos coletivos do grupo e na elaboração dos meus objetivos individuais. A segunda etapa foi composta pela introdução de exercícios de pilates e voz, leituras e análises do texto. A terceira etapa teve como objetivo a continuidade dos exercícios de pilates e voz, a construção das cenas do espetáculo e os ensaios gerais da peça. A quarta etapa se desenvolveu nos três dias de apresentação do espetáculo e foi constituída pela a integração dos elementos de encenação nas cenas e a análise da banca avaliadora do espetáculo.

Com a intenção de relatar o percurso que trilhei ao longo de PDI irei decupar o processo de construção da minha personagem Lígia da seguinte forma: objetivos, estudo do texto, meu encontro com o pilates, a voz, a construção de cenas e as apresentações.

a) Objetivos:

Iniciamos PDI com uma roda de conversa que tinha como finalidade relatar o processo do grupo no pré-projeto e de construir os objetivos coletivos e individuais que desejávamos alcançar ao longo do processo de montagem de *A Serpente*.

Os objetivos coletivos traçados pelo grupo consistiam em:

- Encenar um espetáculo visualmente sofisticado, sonoramente fantástico e que trabalhe os sentidos da plateia.
- Definir uma concepção clara e consistente, que permita uma reflexão crítica sobre os principais temas encontrados na peça.
- Assumir o compromisso coletivo de ser mutuamente respeitoso, generoso e divertido, para assim, alcançar o gozo coletivo. (programa da disciplina de PDI).

Eu escolhi como meus objetivos individuais:

- Fazer um link do meu projeto de diplomação com a maquiagem.

- Dosar a minha energia nas cenas, se a cena exigir 10 % de energia, por exemplo, eu colocarei naquele instante apenas essa percentagem.
- Ter domínio corporal para fazer com que a minha personagem tenha uma expressividade específica.
 - Ampliar a minha zona de conforto.
 - Fazer uma atividade física constante.
 - Fazer uma distinção clara entre as minhas características e as características da minha personagem.
 - Ser a tesoureira do grupo.
 - Promover o diálogo entre a disciplina de Diplomação I e a disciplina de Encenação II. (programa da disciplina PDI).

A escolha dos objetivos coletivos e individuais foi importante para eu saber por onde o meu processo deveria trilhar. Mas eu também sabia que ao caminhar por essa trilha eu iria literalmente sentir na pele as flores e os espinhos que me esperavam ao longo desse processo.

b) O meu encontro com o pilates

Ao iniciar essa disciplina a maioria do grupo explicitou a vontade de desenvolver ao longo do processo um aquecimento corporal que fortalecesse o corpo e que ampliasse as habilidades corporais de todo o grupo. Em comum acordo decidimos praticar exercícios de pilates com a instrução da nossa professora Nitza Tenenblat.

Parte de mim ficou muito feliz em saber que o grupo teria a oportunidade de desenvolver coletivamente um aquecimento corporal. Mas parte de mim temeu muito essa decisão. Eu sabia que a prática desses exercícios seria um desafio para mim, pelo fato de eu ter um tipo de reumatismo que até hoje os médicos não sabem me dizer a origem e o motivo de seu desenvolvimento. Esse reumatismo causou inflamações em praticamente todas as minhas articulações e a degeneração de alguns tendões e cartilagens do meu corpo. Nesta fase da minha vida eu estava morrendo de medo de praticar exercícios por saber que a realização de exercícios me causava muita dor nos músculos e podia desencadear outras inflamações no meu corpo³.

O primeiro dia em que praticamos pilates eu sentir muita dificuldade na realização dos exercícios, dores em praticamente todos os meus músculos e cãibras no meu quadril. Percebi também ao longo dos exercícios o quão fraco estava meu abdome.

³ Eu não comuniquei com a orientadora da disciplina a dimensão do meu problema de saúde.

Em cerca de uma semana o meu corpo já obteve mudanças com o pilates, pois eu sentia ao praticar os exercícios o meu corpo mais leve, o meu abdômen mais firme, o meu peito mais aberto, o meu pescoço mais alongado, maior amplitude nos meus movimentos e a minha respiração mais fluida. Ainda nesse período eu ainda sentia muitas dores e dificuldade durante a realização dos exercícios de pilates.

Hoje fazemos o pilates mais cedo. O meu problema é que eu faço as coisas pelo caminho mais difícil. Quando a orientadora diz que o meu posicionamento está errado, por exemplo, eu já consigo realizar os exercícios com mais facilidade [...] Sinto que o meu abdome está mais forte. (relato sobre a realização de pilates em meu diário de bordo, p: 9).

Ao praticar os exercícios eu percebia o quanto a minha consciência corporal deveria se desenvolver, pois eu só notava que o meu corpo estava torto ou se eu estava tencionando alguma parte do meu corpo quando a professora da disciplina me falava. Eu sabia que para melhorar o meu desempenho ao realizar os exercícios eu teria que pedir também a ajuda dos meus colegas. Ao sentir dificuldade em realizar algum exercício eu perguntava para quem estivesse mais próximo de mim se eu estava fazendo alguma coisa errada.

Dia após dia eu tentava melhorar o meu empenho e quando eu percebia que alguém estava com alguma dificuldade ao fazer algum exercício eu tentava motivar essa pessoa a não desistir, pois “o crescimento dos meus companheiros me motiva a ir além junto com eles”. (anotação do meu diário de bordo, p: 12).

Eu cheguei ao final do processo realizando todos os exercícios e com mais fôlego de que muito dos meus colegas. Eu sabia que ao final toda a minha persistência iria valer a pena. E valeu...

c) A voz

Os exercícios de voz tinham como propósito o desenvolvimento da capacidade vocal dos atores. Queríamos que o texto fosse literalmente bem dito. Executávamos os exercícios coletivamente e sentados. Além dos exercícios de sala a professora da disciplina pediu que em casa eu treinasse as minhas falas com uma rolha na boca para que pudesse melhorar a minha dicção.

Após algumas leituras do texto eu cheguei a conclusão de que a minha voz natural não era adequada para a minha personagem pelo fato dela ser muito fina e infantil. A partir dessa

conclusão eu comecei a enfatizar em meu aquecimento vocal os exercícios que possibilitavam a exploração do registro mais grave da minha voz.

Após uma semana a professora Nitza Tenenblat falou aos atores que seria melhor realizarmos os exercícios em pé. Neste dia como de costume a professora nos ajudava sempre que observava algum erro ou dificuldade. E então ao me observar a professora disse que eu estava compensando o peso do meu corpo em apenas uma das minhas pernas e em seguida pediu para eu distribuir o meu peso em minhas duas pernas. Nessa hora eu fiquei muito confusa, pois eu jurava que o peso estava distribuído nas duas pernas. Ao perceber a minha inquietação a professora foi guiando o meu corpo até eu chegar ao ponto de distribuir o meu peso igualmente nas duas pernas. Lembro-me que eu perguntei com muita vergonha se aquilo era distribuir o peso nas duas pernas e ela confirmou com a cabeça que sim. Foi pedido então que eu tentasse distribuir sozinha o meu peso nas minhas duas pernas. Porém, o que ninguém esperava, era de que nessa tentativa o meu corpo fosse tomado por um tremor constante. Eu me perguntava “e agora o que eu faço”? Eu não sabia se chorava, se eu sentia vergonha ou simplesmente fazia de conta de que nada tinha acontecido. Em meio ao meu desespero resolvi continuar o ensaio “normalmente”. Mas no fundo eu estava me sentindo um ponto no meio do nada.

Nesse mesmo dia ao chegar em casa eu me questionei como era possível eu não conseguir fazer algo tão simples com o meu corpo. Entre respirações profundas e soluços a resposta chegou até mim sem pedir licença. Eu vi nitidamente passar um filme de trechos da minha vida que me mostravam bem pequeninha já compensando, até mesmo de forma inconsciente, o peso do meu corpo em uma das minhas pernas para aliviar as minhas dores reumáticas. E o que isso significava pra mim como atriz naquele momento? Significava que eu deveria cada vez mais ir à busca de aprimorar a minha consciência corporal para que isso não ocorresse em cena.

d) O estudo do texto

Antes de iniciar a construção das cenas o grupo sentiu a necessidade de aprofundar o entendimento sobre o texto. Após o aquecimento de corpo e voz líamos o texto e discutíamos as relações entre os personagens e as cenas de *A Serpente*. Essas discussões foram fundamentais para que os atores alavancassem a construção de seu personagem a partir de um entendimento coletivo sobre o texto e não individual.

“Tudo o que produzimos no espetáculo faz parte do nosso aprendizado com as análises de texto” (relato do meu diário de bordo, p: 10). A partir das análises de texto o grupo criou dinâmicas diferentes para as leituras da peça. Eu também observava que as falas da minha personagem ganhavam intenções mais interessantes a partir do momento em que eu compreendia mais o texto.

Essas leituras despertaram a necessidade de o grupo realizar seminários para aprofundar os seguintes temas: os sentidos do corpo humano, paixão versus amor e loucuras do desejo, a impulsividade humana e as máscaras sociais. Esses seminários me propiciaram um entendimento mais complexo sobre os dilemas e a trajetória de cada personagem.

Com o intuito de compreender cada vez mais o texto a maioria do grupo frequentou paralelamente com PDI a disciplina Técnicas Experimentais em artes Cênicas ministrada pelo professor Fernando Marques. Essa disciplina tinha como finalidade a discursão e a análise das tragédias cariocas escritas por Nelson Rodrigues.

Ao decorrer do meu processo em *A Serpente* o auxílio teórico que eu obtive através das análises de texto e através da disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas me proporcionou um grande mergulho no universo ao qual a minha personagem faz parte e fez com que eu sentisse mais propriedade sobre as minhas cenas.

e) A construção das cenas.

O processo de construção das cenas ocorreu da seguinte forma: nos ensaios fazíamos primeiramente os exercícios de pilates e voz, depois líamos e discutíamos a cena com todos os atores que estavam presentes nessa cena e então com o texto ainda em mãos começávamos a delimitar o espaço e a criar as ações.

Após marcar a primeira cena do espetáculo eu anotei em meu diário de bordo que “todo o estudo realizado sobre o texto me trouxe mais propriedade sobre as cenas, pois eu sabia quais ações eram justificadas e quais ações poderiam ser descartadas” (relato em meu diário de bordo sobre o primeiro dia de construção de cena, p. 25). Achei impressionante o fato de que eram as minhas ações que faziam com que eu lembrasse o texto e não o texto que me fazia lembrar as minhas ações.

Ao longo da construção de cenas eu tentava corrigir a minha postura e o posicionamento dos meus pés. Eu queria controlar todos os meus movimentos em cena, pois ao controlar o meu corpo eu sentia que eu estava melhor em cena e que nenhuma das minhas

fragilidades corporais estava atingindo a minha personagem. Eu não me importava de sentir dor eu só não queria prejudicar ninguém por causa dos meus problemas. Eu pensava que as minhas dores poderiam ser psicológicas, pois alguns médicos chegaram a dizer que eu era muito nova para sentir tantas dores e ter reumatismo.

Em um dia de ensaio a professora Nitza Tenenblat atentou o grupo para o fato de que não adiantava deixar no campo das ideias o que compreendíamos sobre a peça, pois os nossos personagens são mostrados a partir das nossas ações em cena. Ou seja, “escolhemos como atores aquilo que queremos causar” (relato do meu diário de bordo p. 5).

Ao construir as cenas era recorrente entre os atores a pergunta: “eu estou te afetando?”. Se a resposta fosse negativa tentávamos achar outras soluções para que conseguíssemos desenvolver novas ações para alavancar a contracena. Quando não achávamos soluções de como melhorar o desempenho da cena eu fazia a proposta de marcar ensaios extras. Infelizmente muitos atores ou não podiam ou não concordavam com essa proposta. As cenas nas quais eu tive a oportunidade de ensaiar fora do horário da disciplina tiveram um crescimento enorme. Ao contrário do que muitos de meus colegas pensavam, eu acreditava que os ensaios extras eram uma forma de carinho com as dificuldades dos nossos colegas e com as nossas dificuldades individuais. Eu acreditava que esses ensaios contribuiriam para obtermos um bom resultado ao final do processo.

Após as construções de todas as cenas começamos as passagens gerais de todo o espetáculo. Essas passagens gerais contribuíram para que trabalhássemos o ritmo do espetáculo, as transições de cenas e para reforçar as marcações das cenas.

f) Apresentações

As apresentações de *A Serpente* aconteceram no Teatro SESC Garagem da 913 sul ao longo de três dias. Na estreia da peça eu estava muito ansiosa. Eu sabia que tudo poderia acontecer, pois foi nesse dia em que pela primeira vez o meu grupo entrou em contato com o cenário completo, com a iluminação e com a maquiagem em seus rostos. No primeiro dia eu me dividir em mil. Enquanto eu maquiava os atores, eu ia até palco para marcar a luz das minhas cenas, experimentava o figurino novamente, maquiava, maquiava, chorava de desespero, gritava a deixa das minhas falas quando preciso, sentia uma dor em todo o meu corpo, respirava, maquiava outra vez, ria incontrolavelmente, mudava as marcações de cena

em função do cenário, marcava mais uma vez a luz, respirava uma, duas ou quantas vezes fosse preciso e tentava me focar nas minhas falas e cenas.

As outras apresentações foram mais tranquilas, porém eu não sentia que aquele cenário fazia parte da minha personagem, que o figurino era de fato dela e que a sua maquiagem a completava. Todos esses elementos não estavam presentes ao longo do processo e o resultado disso era um conjunto de elementos que não pertencia ao universo da Lígia.

2.1 O processo de construção da maquiagem dos personagens de *A Serpente*.

Eu considero que a elaboração da minha concepção de maquiagem para o espetáculo *A Serpente* ao longo da disciplina Diplomação em Interpretação Teatral I (PDI) se desenvolveu de acordo com três etapas: A primeira etapa ocorreu em meio a minha nomeação como representante de Diplomação I aos assuntos referentes à Disciplina de Encenação II. A segunda etapa consistiu na elaboração da minha concepção de maquiagem para os personagens de *A Serpente*. A terceira etapa se desenvolveu durante os três dias de apresentação de *A Serpente* o Teatro SESC Garagem na 913 sul.

a) A representante

Na primeira semana de PDI construímos as seguintes comissões: comissão de produção, essa comissão ficaria encarregada pela produção da montagem de *A Serpente*; comissão de sonoplastia, essa comissão tinha a tarefa de pesquisar as possibilidades para a sonoplastia do espetáculo; a comissão de figurino e maquiagem, essa comissão tinha como objetivo promover o diálogo entre a disciplina Diplomação em Interpretação teatral I com os alunos da disciplina Encenação II⁴; e a comissão de cenário e iluminação, essa comissão teve como objetivo promover o diálogo entre a disciplina Diplomação em Interpretação Teatral I com os alunos da disciplina Encenação III⁵.

A comissão de figurino e maquiagem ficou em minha responsabilidade e então eu logo marquei uma reunião para deixar o grupo de Encenação II à par sobre todas as decisões já tomadas para a montagem de *A Serpente*. Nessa primeira reunião eu levei impresso à peça e

⁴ Um dos objetivos dessa disciplina consiste em elaborar e executar uma concepção de figurino e maquiagem para uma montagem teatral.

⁵ Um dos objetivos dessa disciplina consiste em elaborar e executar uma concepção de iluminação e cenário para uma montagem teatral.

repasssei todo material que eu já havia adquirido sobre o texto. Ao longo desse encontro informei a necessidade de haver pelo menos uma reunião por semana para conversarmos sobre a peça, marcar futuras datas, tirar dúvidas sobre o texto e sobretudo dialogar a concepção de figurino e maquiagem com concepção geral do espetáculo e a interpretação dos atores. Mas o grupo de Encenação II relatou a impossibilidade de haver esse encontro por causa da incompatibilidade de horários entre eles. A solução para esse problema foi a de utilizar a internet como o nosso principal meio de comunicação, pois assim poderíamos resolver a maioria dos problemas sem precisar nos encontrar pessoalmente. Ao final dessa reunião falei ao grupo de Encenação II que eu estava à disposição no que fosse preciso para ajudá-los.

Com o tempo pude notar que a frequência na qual o grupo me procurava estava muito baixa e o quanto isso estava afetando o diálogo entre as duas disciplinas. Eu sentia que a minha comissão não existia, pois todos os atores e a professora Nitza Tenenblat eram convocados para o esclarecimento de dúvidas ou para passar algum recado ao meu grupo. Ao longo do processo o diálogo entre as duas disciplinas ficou cada vez mais diluído. Pois o desenvolvimento do processo era visto de forma diferente entre os dois grupos e isso gerou uma incompatibilidade extrema de ideias. Não se tinha mais o que fazer. Cada grupo seguiu o seu caminho.

E agora? Essa era pergunta que sondava a sala de ensaio de PDI. Tínhamos que achar soluções rápidas para solucionar esses problemas, pois faltava apenas um mês para estreia do espetáculo. E então logo pensamos na nossa querida Luiza Hagah para conceber o figurino. E eu não tive dúvidas em dizer que conceberia a maquiagem do espetáculo, afinal esse era o meu desejo desde o pré-projeto. Nada é por acaso. E não foi.

b) O charme da década de 70

Quando o meu grupo concordou que eu conceberia as maquiagens dos personagens eu não pude me conter de felicidade. Pois essa era a minha oportunidade de criar uma relação da maquiagem com o processo criativo dos atores.

Ao longo dos ensaios foi decidido que a montagem de *A Serpente* se passaria na década de 70, e a partir disso eu comecei a pesquisar imagens e textos que abordassem a maquiagem dessa década. Pesquisei também a maquiagem das décadas de 60 e 80 para ter certeza de que as imagens que eu havia escolhido eram do período de 70.

Os elementos dos anos 70 que eu utilizei para a minha concepção de maquiagem foram: o brilho da discoteca, a combinação da maquiagem com a roupa, a pele iluminada e bronzeada e os bigodes da década. Ao escolher esses elementos comecei a pesquisar a paleta de cores do cenário e figurino e tirei uma foto de perfil e de frente de cada ator para estudar seus rostos. Ao levantar todo esse material eu comecei a conceber as maquiagens dos personagens e experimenta-las em meu rosto.

Pela primeira vez eu fiz a maquiagem da Crioula em meu rosto, eu quero muito mostrar o que eu sei fazer. A vontade é tanta que eu me critico muito... Eu tenho que relaxar... Me deliciar com o que estou fazendo. Tô agoniada... Que responsabilidade. Ah! Eu vou ficar louca. (desabafo em meu diário de bordo, p: 44).

A maquiagem da Crioula foi a primeira que eu comecei a conceber. A minha primeira decisão foi de que a maquiagem dessa personagem deveria se diferenciar das maquiagens das outras personagens femininas. Tomei essa decisão pelo fato da Crioula ser o contraponto da peça.

Segundo as discursões elaboradas nos ensaios a Crioula é uma personagem muito exuberante e alegre. Por esse motivo eu utilizei em seus olhos sombras de cores contrastantes e o *glitter*. Optei por utilizar em sua boca um batom vermelho de tom aberto e um *gloss* transparente, pois uma das imagens utilizadas pela atriz Izabela Parise para concepção de sua personagem Crioula era uma maçã do amor, ou seja, eu configurei essa imagem em maquiagem para traduzir a sensualidade dessa personagem. Por ter uma trajetória linear em *A Serpente* a personagem Crioula permaneceu com a mesma maquiagem ao longo de toda a peça.



(ambas as fotos são da personagem Crioula testadas no meu rosto)

Para a elaboração da maquiagem da personagem Guida, usei como referência a atriz Regina Duarte, pois essa foi titulada na década de 70 como a “namoradinha do Brasil” e a

meu ver a imagem atribuída para essa atriz traduzia a atmosfera que eu queria para essa personagem.

Ao analisar as fotos da atriz Regina Duarte e as fotos dos anos 70 em geral pude observar que o hábito de combinar a roupa com a maquiagem era bastante recorrente nessa década. Por esse motivo eu optei em combinar as cores da maquiagem dessa personagem com o seu figurino.

Guida tem a sua estrutura emocional abala ao longo do espetáculo por não conseguir impedir a paixão entre seu marido e a sua irmã. Por esse motivo utilizei o borrar da maquiagem dessa personagem como o símbolo da sua degradação emocional ao longo da peça. Ou seja, a maquiagem de Guida sofre alterações com o intuito de reforçar as suas circunstâncias internas.



(ambas as fotos são da personagem Guida testadas em meu rosto)

A elaboração da maquiagem da personagem Lígia também teve como ponto de referência a atriz Regina Duarte. Achei importante que a maquiagem das duas irmãs partisse de um mesmo princípio para acentuar a diferença da atmosfera dessas personagens para a atmosfera da personagem Crioula.

A personagem Lígia revigora a sua vida a partir do momento em que se apaixona por seu cunhado. Por esse motivo eu optei em intensificar a cor do batom dessa personagem, após a cena do alto da boa vista (RODRIGUES, 2012 p: 37). Ou seja, a mudança da intensidade da cor do batom dessa personagem como finalidade reforçar as mudanças de suas circunstâncias internas.



(ambas as fotos são da maquiagem da personagem Lígia em meu rosto)

A maquiagem dos personagens masculinos⁶ consistia em acentuar a diferença de personalidade desses personagens. Em vista disso optei em por um bigode bem grosso em Décio para demonstrar a sua aparente virilidade. Já para o personagem Paulo optei por deixar a sua barba bem feita para traduzir a sua imagem de bom moço. Após mostrar a minha concepção de maquiagem dos personagens masculinos, o meu grupo achou muito interessante a visualidade retrô que o bigode causava e por esse motivo a maioria do grupo concordou que o personagem Paulo também deveria utilizar um bigode.

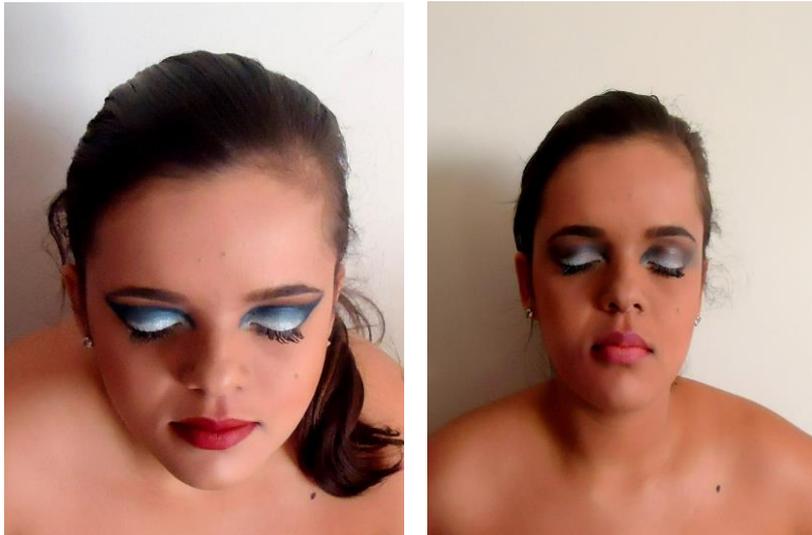
c) Mudanças de planos

Ao fazer a concepção de maquiagem para o espetáculo *A Serpente* eu sempre tive a preocupação de dialogá-la com as outras encenações do espetáculo. Na reta final do processo de montagem o figurino sofreu mudanças constantes. Em vista disso eu também tive que elaborar novas maquiagens para as personagens femininas. Entre as várias mudanças as únicas maquiagens que se preservaram as mesmas foram a do personagem Décio e da personagem Crioula⁷.

⁶ A maquiagem dos personagens masculinos não foi testada em meu rosto, pois eu achei que a visualização do resultado dessas maquiagens seria comprometida.

⁷ Desconsidero como mudança de conceito de maquiagem as adaptações que eu fiz na maquiagem por causa do rosto da atriz.

Outra mudança que aconteceu na reta final do processo de montagem de *A Serpente* foi de que os atores não executariam a maquiagem de seus personagens no dia da apresentação. Essa mudança ocorreu pelo fato de que os atores sentiram muita dificuldade na execução da maquiagem. Estávamos às vésperas da apresentação e eu só enxergava a solução de assumir o papel de maquiadora do grupo. Eu sabia que seria um pouco desgastante fazer a maquiagem de todos os atores antes da apresentação, mas tomei isso como desafio. Eu queria o melhor para o meu grupo e eu não hesitaria em ajudar o meu Projeto de Diplomação em nenhum momento.



(Foto da experimentação da maquiagem final da personagem Guida em meu rosto)



(Foto da experimentação da maquiagem final da personagem Lígia em meu rosto)

2.3 Análise do meu processo criativo em PDI

Ao final do processo com a avaliação da banca e as críticas feitas pela a plateia eu perceber o quanto a minha interpretação estava frágil. Ao logo do meu processo de PDI eu me deparei com inúmeras limitações em relação ao meu corpo. Dores constantes em todos os meus músculos e articulações me traziam a cada dia uma limitação nova. Ao longo desse processo eu sentia muito medo de não expressar os sentimentos da minha personagem através do meu corpo. O meu medo não me fez enxergar que eu podava a minha capacidade criativa ao construir a minha personagem tentando controlar o meu corpo em cena.

O vício consome energia e leva à escravidão. A prática equilibrada gera energia e conduz à liberdade [...] O fundamental é que o círculo vicioso é por definição um circuito do qual não existe saída lógica. Não importa para que lado nos voltemos, estamos presos num circuito fechado de fazer ou não fazer, de ser ou ver de uma determinada maneira, de modo que nossas opções vão se estreitando até desaparecer. Não há saída lógica; mas, felizmente, existe algumas saídas não-lógicas. Antes de examiná-las, precisamos entender o sentimento que sustenta o círculo vicioso: o medo (NACHMANOVITCH, 1993 p: 121).

De fato eu estava viciada em me controlar em cena. Eu achava que me controlar em cena era a resposta para exterminar os meus problemas corporais. Hoje eu vejo que isso não é lógico. Durante anos eu fui cega ao interpretar, pois eu achava que a solução para amenizar a minha “incapacidade” corpórea seria me controlar. Acho que cheguei a essa conclusão por querer preencher em cena o vazio que eu sentia por não saber como administrar os problemas do meu corpo na minha vida pessoal.

Eu criei uma barreira entre mim e a minha personagem a partir do momento em que eu neguei a expressividade natural do meu corpo. O que eu não percebi é que essa negação fez com que eu inibisse a criação da expressividade da minha personagem.

Ao ver os vídeos das apresentações eu observei o quanto meu corpo estava extremamente rígido em cena. Havia momentos em que eu parecia um robô em cena. Observei também que as minhas ações não eram orgânicas em cena pelo fato de eu não exercer continuamente o subtexto da minha personagem. O subtexto que eu desenvolvia era o da atriz se criticando em cena. Nas filmagens eram totalmente evidentes os momentos em que eu me criticava em cena.

Uma coisa eu não posso negar é que eu sentia muito aquela personagem pulsando dentro de mim. Mas a couraça muscular que eu criei com o meu corpo para não transparecer

as minhas fragilidades em cena fizeram com que a minha interpretação ficasse introspectiva. Ou seja, parecia que eu estava oca em cena por não comunicar através das minhas ações as circunstâncias internas da minha personagem.

A instabilidade que eu tive com o meu corpo no decorrer do processo fez com que a minha interpretação não tivesse uma base sólida. Hora eu criava as ações a partir na urgência da minha personagem realizar os seus desejos e hora eu criava as ações partindo da minha experiência pessoal.

A meu ver a ações físicas e o subtexto são elementos básicos para construção de um personagem e foi durante o processo de PDII que eu comecei a aprofundar a minha relação com esses elementos.

Ao analisar a minha trajetória em PDI podemos observar que o processo de construção da minha personagem não teve relação alguma com a maquiagem. Mas como eu iria utilizar a maquiagem como parte da construção da minha personagem se os elementos básicos para essa construção estavam fora do meu domínio? A maquiagem de *A Serpente* teve como função reforçar as circunstâncias internas dos personagens e tipificar a década de 70. A relação estabelecida entre os atores e a maquiagem desse espetáculo foi totalmente impessoal, pois a maquiagem não estava presente desde o início do processo e só foi testada nos dias das apresentações.

Considero que o meu processo de PDI trouxe à tona o quanto eu precisava aceitar a expressividade natural do meu corpo para poder libertar a minha imaginação e criatividade. Eu não compreendia bem como lidar com o meu corpo e isso influenciou completamente o processo de criação da minha personagem ou até mesmo interrompeu o processo de criação da minha personagem ao longo do processo sem eu mesma perceber.

3. A CHAVE DAS RESPOSTAS: O MEU PROCESSO CRIATIVO EM PDII.

Neste capítulo eu discorro sobre as minhas estratégias para desenvolver a minha interpretação em PDII e as minhas metas e os desafios ao longo desse processo. Ainda neste capítulo eu relato sobre a reelaboração da minha concepção de maquiagem para os personagens de *A Serpente* e as contribuições da maquiagem para o processo criativo do ator.

3.1 Estratégias para PDII

O processo criativo de construção da minha personagem Lígia no Projeto de Diplomação II (PDII) foi cercado de inúmeras estratégias que tinham como finalidade melhorar meu desempenho em cena. Com isso a primeira medida que tomei foi a de aprofundar o meu estudo sobre o texto para poder analisar cuidadosamente todas as críticas feitas à minha interpretação em PDI. Outra estratégia sugerida pela professora da disciplina para melhorar a minha interpretação foi a de analisar os vídeos do espetáculo. Esses vídeos me ajudaram a perceber muitas coisas que eu não tinha consciência em cena como, por exemplo: o uso excessivo de pausas dramáticas, movimentação excessiva com as minhas mãos, o quanto a minha interpretação estava introspectiva e por consequência não transbordava na plateia, a infantilidade e instabilidade da minha voz na maioria das falas, a preocupação excessiva com o meu corpo em cena, a inadequação dos meus gestos para com as minhas falas e a falta de uma construção mais precisa para o meu subtexto.

Ao listar todas as dificuldades que eu tive ao longo do meu processo em PDI eu me perguntei o porquê essas dificuldades ocorriam. Percebi que a maioria dos meus problemas em cena estavam presentes no meu dia-dia. Ou seja, esses problemas vão além da atriz e residem em meu corpo há muitos anos.

Por esse motivo eu pedir aos atores e à diretora de *A Serpente* que relatassem ao final do ensaio como estava a minha interpretação. Ao final de todos os ensaios eu anotava todas as críticas e tentava melhorar o meu desempenho em casa. Eu sentia dia após dia as anotações diminuírem e a minha consciência corpórea se elevar. Para as cenas que eu tinha mais dificuldade eu tomei como estratégia, além de me dedicar em casa, fazer ensaios extras que tinham como objetivo conhecer mais o meu parceiro de cena, levantar questionamentos sobre

as atitudes dos personagens, contemplar a atmosfera exigida pela cena, explorar o espaço da cena e trabalhar ritmos e dinâmicas diferentes para a cena.

Outra estratégia a que recorri foi a de experimentar a cada ensaio diferentes elementos para compor o corpo da minha personagem, como por exemplo: diferentes formas de apoio do corpo, afundar o externo, travar o meu abdome, deixar meu corpo leve e encurvar as minhas costas. Eu anotava cada sensação que essas experimentações causavam para mim e para os meus parceiros de cena. Ao avaliar se o elemento experimentado era interessante eu trabalhava a sua sustentação por cerca duas horas ao longo do meu dia-a-dia, pois eu queria tornar essas ações mais orgânicas em cena.

Todas as estratégias que eu tracei ao longo da disciplina de PDII subsidiaram uma criação mais contundente para a minha personagem Lígia. Eu queria iniciar esse novo processo com inúmeras possibilidades para melhorar o meu trabalho como atriz. Mas e o meu trabalho como maquiadora do espetáculo? A concepção de maquiagem do espetáculo foi criada a partir dos olhos da atriz, por isso eu acredito que ao nutrir a minha percepção sobre o espetáculo e ao fortalecer a construção da minha personagem Lígia eu iria construir uma concepção de maquiagem mais potente e que não se restringisse apenas a caracterizar e/ou reforçar as circunstâncias internas dos personagens.

3.1 O amadurecimento da interpretação: reflexos do uso da maquiagem na Interpretação

Mesmo quando tudo parece desabar, cabe a mim decidir entre rir ou chorar, ir ou ficar, desistir ou lutar; porque descobri, no caminho incerto da vida, que o mais importante é o decidir.(Cora Coralina)

Iniciei a minha trajetória em PDII com o peito aberto para enfrentar todas as minhas dificuldades. Decidi encarar todos os meus problemas de frente para melhorar a minha interpretação. Para que isso ocorresse eu deveria aprofundar a minha análise de texto, pois eu acreditava que só ao aprofundar a minha análise de texto é que o meu desempenho em cena poderia melhorar. Eu via o pico da montanha e então comecei a escalar.

As minhas estratégias de PDII logo trouxeram conquistas. Eu via as minhas pausas dramáticas se esvaindo, o meu texto fluir mais naturalmente, o ritmo das cenas melhorar, a

contracena se fortalecer, as intenções das minhas falas mais claras, mais domínio sobre o meu corpo e a minha percepção corporal mais aguçada.

Em PDII eu sentia que eu estava dominando o meu corpo e não o meu corpo que estava me dominando. Eu tornei as minhas ações em cena mais orgânicas, pois eu sabia o que eu estava fazendo em cena e como conseguir atingir o meu parceiro em cena. A cada ensaio eu percebia que o meus problemas corporais não eram pálio para as circunstâncias internas da minha personagem. As fotos a seguir mostram a diferença da expressividade do meu corpo na primeira cena do espetáculo em PDI E PDII.



(foto: Marcelo Augusto Santana)



(foto: Raphael Lira)

Nunca vou esquecer o ensaio que ao observar a cena que a minha personagem conta para a irmã sobre a sua separação a diretora Nitza Tenenblat olhou para mim e disse: “Relaxa o corpo Julia”. Nesse momento saiu um peso enorme do meu corpo que deu espaço para as circunstâncias internas da minha personagem Lígia. E então eu senti a minha personagem como jamais havia sentido em toda a minha trajetória, as lágrimas não paravam de correr em meu rosto, não em função da minha emoção, mais sim em função da emoção da minha personagem Lígia. Essa experiência abriu meus olhos. Eu sempre cobreí tanto de mim em todos os meus processos que o meu corpo em cena não tinha espaço para sentir, pois eu estava tomado por tensão e monitorando cada ação que eu fazia.

Após essas conclusões tirei o chicote das minhas mãos e compreendi que eu “passei a vida tentando corrigir os erros que cometi na minha ânsia de acertar” (Clarice Lispector). E então me permitir errar, afinal eu estava ali para aprender com todos os meus colegas de cena e com a diretora do espetáculo e acima de tudo me divertir ao interpretar.

O amadurecimento da minha interpretação virou o alicerce para eu criar uma concepção de maquiagem mais substancial em PDII, uma vez que, a minha concepção de maquiagem

girava em torno do que eu conseguia alcançar nas cenas com a minha interpretação e com a minha análise do texto.

A reelaboração da minha concepção de maquiagem em PDII conteve três etapas. Na primeira etapa eu listei as características dos personagens a partir de questionamentos feitos por mim aos atores. A segunda etapa teve a função de recolher todas as informações já existentes sobre o figurino cenário e a iluminação. A terceira etapa consistia em fazer uma escrita automática sobre tudo que me remetia ao espetáculo e a análise dessa escrita através do livro *Dicionário dos Símbolos* de Jean Chevalier & Alain Gheerbrant.

Ao cumprir essas etapas eu cheguei à conclusão de que eu deveria escolher uma parte do corpo para simbolizar o desejo da peça e manipular a maquiagem nessa parte do corpo de forma que demonstrasse o estado de desejo de cada personagem.

Depois de inúmeras pesquisas sobre o significado de cada parte do corpo humano eu selecionei a boca como o símbolo de desejo da peça *A Serpente*. Segundo o *Dicionário dos Símbolos* a boca representa:

A boca é o símbolo de força criadora e muito particularmente de insuflação da alma, ela também simboliza o grau elevado de consciência, uma capacidade organizadora através da razão. Esse aspecto positivo porem como todo o símbolo tem um reverso. A força capaz de construir, de animar, de ordenar, de elevar, é igualmente capaz de destruir, de matar, de confundir, de rebaixar [...] Ela é igualmente a porta do inferno e do paraíso [...] Assim sendo ela é o ponto de partida ou de convergência de suas direções. Simboliza origem das oposições dos contrários e da ambiguidade. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012 p: 133)

O significado atribuído à boca traduz a ação que o desejo emprega na peça como um todo. As virtudes do desejo são atribuídas aos personagens até o ponto em que este consegue transitar livremente, mas a partir do momento em que o desejo encontra um empecilho, os personagens são revestidos por suas perversões.

A minha concepção de maquiagem em *A Serpente* utilizou a boca para expressar os desejos dos personagens. Assim as personagens femininas tinham através do batom o poder de marcar os personagens masculinos com os seus desejos. Como a intenção era de destacar a boca eu resolvi utilizar no rosto dos atores apenas base, corretivo, pó e rímel nos cílios.

A personagem Lígia no início do espetáculo não completa os seus desejos pelo fato de seu marido a evitar constantemente. Por isso a boca dessa personagem representa o desejo incompleto. Quando Lígia se apaixona por Paulo todos os seus desejos são transformados e então o batom da sua boca também se transforma. Porém ao perceber que Paulo também ama

a sua irmã, Lígia passa a não querer desejar mais esse homem e por consequência disso tira o batom de sua boca.



(Fotos do desenho da boca da personagem Lígia ao longo de sua trajetória em *A Serpente*)

No início da peça a personagem Guida vive uma vida feliz ao lado de seu marido, todos os desejos dessa personagem são atendidos. Ao final da peça quando percebe que o seu marido está apaixonado por sua irmã os desejos que Guida sente por Paulo vão se esvaindo até desaparecerem com a sua morte.

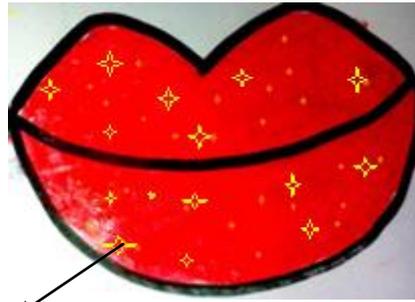


(Foto do desenho da boca da personagem Guida ao longo de sua trajetória em *A Serpente*)

A personagem Crioula tem a sua sexualidade livre e vive seus desejos plenamente ao sair da casa de suas patroas Lígia e Guida.



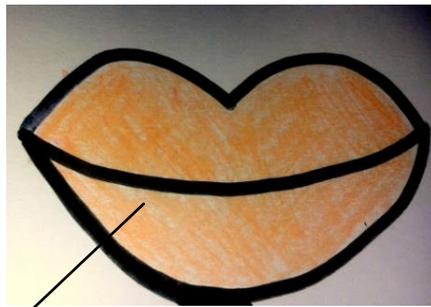
Batom vermelho com o tom aberto.



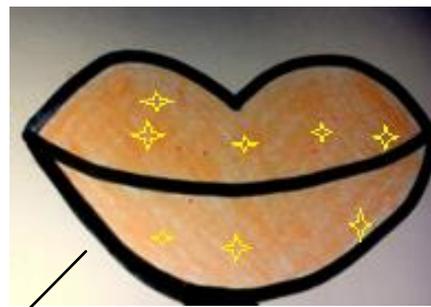
Batom vermelho de tom aberto com *glitter*.

(foto do desenho da boca da personagem crioula como empregada doméstica e ao sair pra encontra o Décio)

O personagem Décio no início da peça não manifesta os seus desejos, mas ao se encontrar com a personagem Crioula é contaminado por seu desejo fulminante.



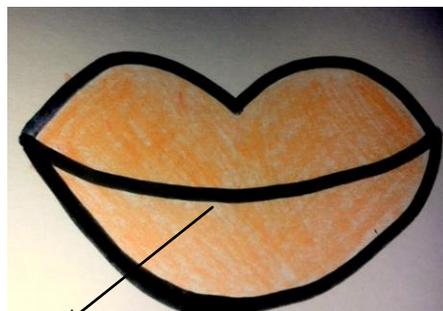
Boca com corretivo.



Boca com *glitter* da Crioula.

(foto da boca do personagem Décio quando casado com Lígia e ao se encontrar com a Crioula)

No início da peça o personagem Paulo tem todos os seus desejos atendidos, mas ao longo do espetáculo fica entre os desejos de sua esposa e de sua cunhada.



Cor de boca natural.



Boca com o batom de Guida e Lígia.

(foto da boca do personagem Paulo ao início do espetáculo e revestido pelo desejo de Guida e Lígia)

3.2 A maquiagem em cena

Ao longo de um processo a maquiagem pode ser um recurso para o ator alavancar a construção de seu personagem, tendo em vista que a mesma pode gerar circunstâncias internas para os personagens e também pode estimular a criação de ações dramáticas em cena. Mas para que isso ocorra à maquiagem deve ser explorada durante os ensaios pelos atores.

O primeiro dia em que experimentamos a maquiagem no ensaio de PDII foi muito interessante para a construção da minha personagem Lígia, pois criei circunstância internas a partir da maquiagem. A primeira circunstância interna surgiu durante a transição da cena em que Guida questiona o fato de seu marido não a desejar há uma semana para a cena em que Lígia encontra Paulo na varanda (RODRIGUES, 2012 p: 33). Ao me arrumar para entrar em cena fui tomada por um sentimento de vazio ao ver a minha boca no espelho com o batom falho, porém ao completar o batom eu senti que a minha personagem não era mais a mesma e que o seu desejo estava vivo e pulsando de forma que ela não conseguia mais controlá-lo. A segunda circunstância interna surgiu durante a cena da varanda quando a Lígia beija o Paulo e enxerga o seu batom no corpo do homem que tanto deseja (RODRIGUES, 2012 p.34). Nesse momento eu enxerguei o desejo da minha personagem marcado no corpo do ator que representava o Paulo. Essa visualização foi de extrema importância na construção da minha personagem, pois concretizou o momento em que a minha personagem se torna uma mulher mais confiante e forte perante a sua sexualidade.

Outro exemplo que eu posso relatar de como a maquiagem influenciou o processo de construção da minha personagem ocorreu durante a cena em que Paulo separa a briga entre as duas irmãs e ao sair do quarto de Lígia com a sua esposa diz a seguinte frase “vem meu amor” (RODRIGUES, 2012 p.39) Quando a Lígia escuta o Paulo chamar a Guida de “meu amor” percebe que o desejo daquele homem de ficar apenas com ela não é verdadeiro, e então em tremendo desespero tira ferozmente o batom de sua boca para não enxergar e nem sentir o desejo que floresceu por aquele homem.

A atriz Amanda Greco também se surpreendeu com os efeitos da maquiagem em cena durante os ensaios. Depois do encontro de Lígia e Paulo na varanda a personagem Guida vai até o quarto da irmã e tira satisfação sobre o ocorrido (RODRIGUES, 2012 p: 39), quando a Amanda viu o meu batom borrado confirmou que de fato a minha personagem Lígia estava literalmente aos beijos com o marido da sua personagem e então a atriz teve o impulso de tirar

o batom da boca da minha personagem. Perguntei a Amanda por que ela fez a ação de tirar o batom e quais foram as suas sensações ao ver o meu batom borrado e então ela me respondeu:

Bom... Foi forte, porque eu tinha a confirmação do encontro entre Lígia e Paulo. Então o que me impulsionou para retirar o batom, foi o impulso de mostrar a ela que Guida sabia do caso deles e que ela era suja. Sem caráter. Como se fosse a última gota, a confirmação de todo aquele lamaçal.⁸ (informação verbal)

Durante uma das apresentações a atriz Amanda Greco não fez a ação descrita acima. Eu fiz três experimentações com a maquiagem da minha personagem nessa cena para analisar o porquê da ação não ter ocorrido na apresentação. Na primeira experimentação eu optei em passar novamente o batom e corrigir os borrões do meu rosto após a cena da varanda (RODRIGUES, 2012 p: 37). Quando a atriz viu o meu batom completo e sem nenhum borrão não fez a ação de retirar o batom. Para a segunda experimentação eu verifiquei se o batom da minha personagem estava borrado, e os borrões não estavam perceptíveis então borrei o batom da minha personagem de propósito após sair da cena da varanda (RODRIGUES, 2012 p: 37) e quando a atriz viu o batom borrado ela fez ação de tirá-lo. Na terceira e última experimentação eu optei por tirar completamente o batom da boca da minha personagem para entrar em cena. Quando a atriz viu a minha personagem sem o batom não fez ação de tirar o batom.

Essas experimentações me fizeram concluir que a primeira vez que a atriz não fez a ação de retirar o batom da minha boca ocorreu porque às vezes o batom saía completamente da minha boca ao longo da cena da varanda, e ao não ver o batom a atriz não se motivava a fazer a ação. Essas experimentações só fizeram reforçar o fato de que foi a visualização da maquiagem que fez com a personagem que com que a atriz Amanda Greco realizasse ação de tirar o batom/desejo da minha boca.

O ator Lucas Umbelino também fez uso da maquiagem em cena. Segundo o mesmo:

A utilização do batom pela Júlia, que faz a personagem Lígia, me ajudou a encontrar ações para a minha contracena com ela na cena do encontro de Paulo e a cunhada. Como a cena se trata de um encontro furtivo entre amantes, Paulo não poderia dar indícios de traição para sua esposa Guida, mesmo que ela já desconfie do desinteresse sexual do marido. Quando os dois se beijam pela primeira vez nesta cena e Lígia interrompe o momento por suspeitar que a irmã esteja espionando, o batom mancha a boca de Paulo, ele se dá conta disso e imediatamente limpa a boca para ir ao quarto se assegurar de que a esposa está dormindo. Ela está. Os dois voltam a se beijar e terminam em sexo a céu aberto. Quando Paulo retorna ao apartamento, surpreende-se ao entrar no quarto matrimonial sua esposa desperta e a sua espera. Deste modo, ele tenta dissimular o nervosismo e entra no banheiro para se recompor. Ao se olhar no espelho, percebe que sua boca está manchada do batom

⁸ Informação oferecida pela atriz Amanda Greco em Julho de 2013.

de Lígia e num desespero contido retira os vestígios de adultério⁹. (informação verbal).

Como podemos observar a maquiagem de *A Serpente* foi mais do que um símbolo forte em cena, pois ela também estimulou os atores a criar circunstâncias internas e ações dramáticas para os seus personagens.

3.3 Análise do meu processo em PDII

O processo de PD2 foi mais intenso para mim. Quando me lembro de cada etapa que vivi nesse processo me pego sorrindo e me encho de orgulho de todo o grupo de *A Serpente*, pois sobrevivemos em meio a um mar de incertezas e angústias. O carinho que eu tenho por essa montagem é inexplicável e único.

Nessa segunda etapa de *A Serpente* eu queria compartilhar com a plateia toda a dor vivida pela a minha personagem por sua vontade de amar e ser amada. E foi muito gratificante perceber que algumas pessoas partilharam desses sentimentos comigo. A Lígia não estava sozinha em cena, havia pessoas partilhando os seus sentimentos junto com ela e se emocionando junto com ela. Isso foi tão gratificante pra mim que só de lembrar eu já me pego chorando.

Eu vejo o quanto eu amadureci ao longo desse processo e o tanto que eu ainda tenho que crescer e melhorar o meu trabalho. A busca em melhorar o meu desempenho em cena apenas começou, pois eu acredito que tenho muito que aprender e viver em cena.

Encontrei a respostas de vários questionamentos gerados por mim ao longo do meu processo de PDI. Percebi a importância de uma construção clara e objetiva de ações para a cena, pois é através de ações que mostramos quem é o nosso personagem em cena.

Ação cênica não quer dizer andar, mover-se para todos os lados, gesticular em cena. A questão não está nos movimentos do braço, das pernas o do corpo, mas nos movimentos e impulsos interiores. Vamos, portanto, aprender de uma vez por todas que a palavra “ação” não é a mesma coisa que fazer “mímica”, não é qualquer coisa que ator esteja fingindo apresentar, não é coisa exterior; é, antes, uma coisa interna, não física, uma atividade espiritual. Decorre de uma sucessão ininterrupta de processos independentes. E cada um desses processos se compõe, por sua vez, de desejos ou impulsos que visam à realização de algum objetivo. (STANISLAVSKI, 1995 p: 69)

Ao longo do meu processo eu analisei que as minhas ações ganhavam mais força quando eram executadas junto com o subtexto. Foi um desafio enorme para eu construir o subtexto da minha personagem, pois eu tive que esvaziar a minha cabeça de todas as críticas

⁹ Informação oferecida pelo ator Lucas Umbelino em Julho de 2013.

que eu mesma fazia ao meu desempenho para que o subtexto da minha personagem pudesse surgir.

O subtexto reforça tanto mais o texto quanto mais se difere dele. Produz uma entonação mais rica, mais variada ou propõe uma ambiguidade. Moldável à vontade, renova-se à vontade do comediante, impedindo-o de cansar-se de seu próprio texto. Ele alimenta a personagem. É o vetor da inflexão e do suporte da memorização. (ASLAN, 1974 p: 79)

Ao analisar as filmagens de PDI eu observei claramente os momentos que eu não elaborava o subtexto da minha personagem. Percebi que sem o subtexto as ações ficam soltas em cena e perdem a totalidade de seu sentido. Em PDII a história foi diferente, pois as minhas ações surgiam naturalmente ao decorrer da criação do subtexto da minha personagem em cena. Quando o meu subtexto começou a caminhar paralelamente com as minhas ações eu senti que a minha personagem estava mais completa.

A minha capacidade de análise sobre o meu trabalho mudou completamente em PDII, pois eu tinha mais propriedade sobre as cenas. Em uma das apresentações eu não cheguei ao ponto da emoção que a minha personagem precisava para iniciar o espetáculo. E então analisei a apresentação de forma objetiva e concluí que isso aconteceu porque após o aquecimento eu não tive tempo de ficar em silêncio me concentrando, pois já estava na hora de iniciar o espetáculo. Ou seja, eu percebi a importância de cumprir todas as etapas do meu ritual de aquecimento e o quanto o meu silêncio antes de entrar em cena era importante para eu me concentrar e alcançar a emoção que a minha personagem precisava para iniciar o espetáculo.

Um dos desafios do qual eu me orgulho de ter alcançado foi o de mostrar para o grupo que a maquiagem tem importância no processo de construção de um personagem. Eu tive que questionar ao grupo a relação do ator com a sua maquiagem, pois na maioria dos casos o ator só utiliza a maquiagem de seu personagem no dia do espetáculo e isso o impede de explorar todas as potencialidades que a maquiagem de seu personagem tem em cena, tornando assim a sua relação com a mesma frágil.

Segundo José Roberto Sampaio em sua dissertação sobre maquiagem de Pós-graduação “no teatro a maquiagem é um recurso utilizado na criação da aparência do personagem. Diferente da maquiagem de embelezamento, o teatro utiliza essa técnica para obter a caracterização externa do personagem, projetando a sua expressão e fisionomia” (SAMPAIO, 2009 p: 13).

Jesus Fernando Vivas de Souza também aborda em sua tese de mestrado a função da maquiagem no teatro para o ator. Segundo o mesmo:

Assim cabe a maquiagem projetar – por meio de traços e cores as características físicas e psicológicas do personagem, que servem de alicerce para a compreensão da trama [...] Em suma a maquiagem atende às necessidades do ator de se transformar em personagem, criando uma imagem física e psicológica distinta da sua. Sintetiza e projeta os aspectos característicos desse personagem. (SOUZA, 2004 p.51)

Ao longo do meu processo de PDII eu observei que a maquiagem pode contribuir para caracterização externa dos personagens, e reforçar as características físicas e psicológicas dos personagens, mas eu acredito que maquiagem não se restrinja a apenas isso, uma vez que, a maquiagem pode assumir um papel durante o processo criativo do ator que vai além da caracterização. Como visto nos exemplos citados anteriormente, o ator pode ser estimulado a criar a partir da maquiagem circunstâncias internas para o seu personagem e ações dramáticas para a cena. É importante ressaltar que para a maquiagem assumir um papel que vá além da caracterização o ator deve utilizá-la durante os ensaios.

Jesus Vivas relata em sua tese a sua experiência em relação à transformação da maquiagem após as apresentações:

Seja por conta do umedecimento da maquiagem em razão do suor, seja pela absorção parcial dela, pelo aquecimento da musculatura facial, o fato é que a mistura de suor e base na alteração de textura da pele, dando a impressão de uma máscara totalmente aderida ao rosto, com todas as mudanças e nuances possíveis pela a ação da musculatura fácil, já aquecida e trabalhada em contrações e relaxamentos (SOUZA, 2004 p: 57).

Em PDII eu percebi o quanto é importante que o ator ao começar a assumir os aspectos de seus personagens, seja por meio de um aquecimento físico ou concentração, esteja utilizando a maquiagem de seu personagem, pois a maquiagem não deve ser vista como algo alheio aos aspectos físicos e psicológicos do personagem. Assim pude observar ao longo do meu processo que o termo máscara utilizado corriqueiramente pelos autores Jesus Fernando Vivas de Souza e José Roberto Sampaio para descrever as sensações e/ou definir a maquiagem pode limitar a função da maquiagem na composição do personagem. Pois se partirmos do pressuposto que é através da fé cênica que o ator constitui o corpo e alma de seu personagem e que a maquiagem está em meio a essa constituição, a maquiagem ajuda a revelar esse personagem em cena. A maquiagem não é uma máscara ela faz parte do próprio rosto do ator.

Ao longo da minha trajetória em *A Serpente* o meu papel de atriz e maquiadora se tornou cada vez mais indissociáveis, pois a maquiagem do espetáculo foi concebida a partir das minhas impressões enquanto atriz. A minha compreensão sobre a função da maquiagem

em cena se tornou mais ampla porque eu amadureci o meu trabalho enquanto atriz e como maquiadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início do processo de construção da minha personagem eu acreditava que a expressividade natural do meu corpo era um empecilho para que eu pudesse criar uma personagem potente em cena. Eu acreditava que ao controlar as minhas ações eu estava criando uma expressividade específica para a minha personagem e traduzindo as suas circunstâncias internas.

As frustrações que sofremos na vida também podem provocar o apego a uma ideia fixa, a um pensamento obsessivo que nos persegue que nos consome. O artista pode ficar viciado numa ideia, preso ao um conceito que tem de si mesmo, á sua visão particular de como o trabalho deve se desenvolver ou do que o público pode querer. (NACHMANOVITCH, 1993 p: 159)

A minha percepção sobre o desenvolvimento do meu trabalho mudou a partir do momento em que eu recebi as críticas sobre o meu desempenho em PDI. Em vista disso eu pude observar que a minha interpretação não estava afetando a plateia e nem os meus colegas de cena pelo fato de eu não está manipulando de maneira adequada as ações e o subtexto da minha personagem.

Ao retomar o processo de construção da minha personagem em PDII eu tive a oportunidade de aprofundar o meu entendimento sobre as ações físicas, o subtexto e a contracena. Eu também compreendi que para criar um personagem potente em cena eu deveria dialogar a construção desse personagem com a expressividade natural do meu corpo. Em PDII eu tirei venda que cobria os meus olhos para o fato de que o corpo ideal em cena é aquele que traduz as circunstâncias internas do personagem independentemente se o ator é manco, feio, torto, desajeitado, sem coordenação motora ou gago. O importante é sentir esse personagem e é ter fé cênica ao interpretar.

Concluo essa monografia com a certeza de que a maquiagem é um meio de potencializar o processo de criação do ator. Para chegar essa conclusão eu tive que refletir sobre qual é o papel da maquiagem no processo criativo de uma montagem teatral ao longo desse processo de um ano meio.

No meu processo na disciplina PDI eu compreendia que a maquiagem era um signo visual que não se restringia a apenas caracterizar o ator maquiagem, pois a maquiagem também poderia ser um meio de traduzir visualmente as circunstâncias internas de um personagem ou gerar circunstâncias internas para ator a partir da visualização da maquiagem de seu personagem.

Já em meu processo na disciplina de PDII eu percebi que a maquiagem pode ir além de caracterizar ou traduzir/gerar circunstâncias internas de um personagem, pois ao experimentar a maquiagem em cena a mesma se mostrou como um meio de desencadear ações dramáticas. Portanto é inegável que maquiagem pode contribuir para construção de um personagem.

O trabalho criativo é divertimento; é a livre exploração dos materiais que cada um escolheu. A mente criativa brinca com os objetos que ama. O pintor brinca com a cor e o espaço. O músico brinca com o som e o silêncio. Eros brinca com os amantes. Os deuses brincam com o universo. As crianças brincam com qualquer coisa que possam por nas mãos (NACHMANOVITCH, 1993 p: 159).

E eu brinco com a maquiagem. Objetivo desse trabalho não é o de defender que a maquiagem é único meio que o ator pode se valer ao construir o seu personagem. Essa pesquisa tem como um dos seus objetivos mostrar que o baixo valor atribuído à maquiagem na maioria dos processos de montagem faz com que o ator não experimente as potencialidades desse elemento em seu processo de criação.

Lembro de que quando eu falei para a minha orientadora Nitza Tenenblat que eu queria abordar a minha relação enquanto atriz com a maquiagem em minha monografia ela me perguntou se eu me via daqui a dez pesquisando sobre a maquiagem cênica. Toda a minha experiência ao longo desse processo só reforçou o fato de que eu sou uma atriz completamente apaixonada por maquiagem e que eu não consigo desassociar a maquiagem ao meu trabalho enquanto atriz. Por isso uma das minhas futuras metas é de continuar a minha pesquisa em maquiagem e de reforçar o quanto é importante que os atores que utilizam esse elemento com um meio de alavancar o processo de construção de seus personagens escrevam sobre as suas experiências. Pois não adianta apenas descrever a maquiagem que foi utilizada em cena, temos que frisar as contribuições que a maquiagem gerou em nosso processo criativo como atores.

Concluo que esse foi o início de um longo processo que questiona a função atribuída à maquiagem em cena e que mostrou do ponto de vista de uma atriz para o quanto a maquiagem é significativa para a construção dos personagens e para a montagem como um todo.

BIBLIOGRAFIA

- ARAUJO, Leusa. **O livro do cabelo**. 1ªed. São Paulo: Leya, 2012.
- ASLAN, Odete. **O ator no século XX: evolução da técnica/ problema da ética**. São Paulo: 1974.
- BAHIANA, Ana Maria. **Almanaque anos 70**. EDIOURO, 2006.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, ALAIN. **Dicionários dos símbolos**. José Olympio editora 26ª edição, 2012.
- CORSON, Richard et al. **Stage Makeup**. PEARSON (IMPORTADOS), 10ª edição, 2012
- GUINSBURG, J et al. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Pespextiva, 1988.
- GLAVAM , James. **Stage Makeup**. Pearson College Division, 2010.
- ALMEIDA, Julia Lino de. **Diário de Bordo disponível sob consulta da autora**, 2012.
- MARQUES, Fernando. **A comicidade da desilusão: humos nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues**. Brasília: Editora UNB/ Ler Editora, 2012.
- _____. **“Textos sobre teatro”**. Caderno com 51 artigos, a maioria deles publicados em jornais e revistas entre 1996 e 2012. Brasília, 2012.
- NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser Criativo**. 3ª edição São Paulo: Summus, 1993.
- PAIVA, Sônia. **Encenação: percurso pela criação, planejamento e produção teatral**. 1ªed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.
- RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo** (em quatro volumes). Organização, inclusive Fortuna crítica, e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- _____. **A serpente**. Nova Fronteira, 2012.
- STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **A criação de um papel.** Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

TARDE, Jornal da. A última peça de Nelson Rodrigues, um tributo à morte. Disponível em <www.nelsonrodrigues.com.br> Acesso em 14 de maio de 2013.

TENENBLAT, Nitza com contribuição dos alunos Amanda Greco, Izabela Parise, Julia Lino, Lucas Gomes e Lucas Umbelino. **Programa da disciplina Projeto de Diplomação em Interpretação teatral I.** 2012.

SAMPAIO, José Roberto Santos. **A maquiagem de Claudete Elóy na companhia de teatro da UFBA nas montagens: Na selva das Cidades; A mulher sem pecado; e Hedda Gabler.** Programa de pós-graduação em Artes Cênicas , - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador 2009.

SOUZA, Jesus Fernando vivas de. **A maquiagem no processo de construção do personagem.** Dissertação (mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador 2004)

THUDIUM, Laura. **Stage Makeup: the actor's complete step-by-step guide to today's techniques and materials.** Watson – Guptill Publications, 1999.

