

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA**

**EDUARDA FERLA RHODEN**

**EU, OFÉLIA E JULIETA**  
**entre depoimento e criações de personagem em *Ainda nem amanheceu***



Porto Alegre  
2022

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA**

EDUARDA FERLA RHODEN

**EU, OFÉLIA E JULIETA**  
**entre depoimento e criações de personagem em *Ainda nem amanheceu***

Trabalho de Conclusão de Curso,  
apresentado no Departamento de Arte  
Dramática do Instituto de Artes da  
Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul, como exigência parcial e obrigatória  
para obtenção do título de Graduado em  
Interpretação Teatral.

*Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. S. Patrícia Fagundes*

Porto Alegre

2022

## AGRADECIMENTOS

Ao terminar esse trabalho, gostaria de agradecer...

... a minha mãe e minha irmã que sempre me apoiaram em minhas escolhas e sempre estiveram ao meu lado.

... a minha madrinha e diretora de *Ainda nem amanheceu*, Liane Venturella, que sempre me deu um amor incondicional como dinda e é a minha maior referencia como artista e ser humano.

... a minha família, sempre torcendo e comemorando comigo as minhas conquistas.

...aos meus amigos por aguentarem minhas ânsias, dúvidas e dramas, sempre com todo o amor e acolhimento.

...a minha orientadora, Patrícia Fagundes, por todos os ensinamentos e trocas durante todo esse processo que me fizeram crescer como artista e pessoa.

...as minhas colegas do grupo de pesquisa Fresta, pela disponibilidade, ajuda e parceria.

...a banca, Gisela e Luciana, por todos os ensinamentos que me ajudaram a me transformarem na artista que sou hoje.

...a equipe de *Ainda nem amanheceu*, por todo o trabalho feito e pelo tempo desprendido que tiveram para que o projeto ocorresse.

...e finalmente, a todos os artistas que resistem e continuam resistindo, independente da dificuldade que o mundo nos coloque para ultrapassar.

E gostaria de dedicar esse trabalho a minha avó, Zélia. Mulher com personalidade e força, que infelizmente partiu enquanto eu escrevia, mas que sempre torceu por mim e me apoiou por toda a minha trajetória e que faz uma falta imensa no meu dia-a-dia.

## RESUMO

O presente trabalho busca analisar a pluralidade de referências presentes na realização do vídeo-espetáculo *Ainda nem amanheceu* e o processo de criação das personagens Julieta e Ofélia em composição com o relato da atriz em cena. Através de embasamentos teóricos, com conceitos e análises desenvolvido por artistas como Constantin Stanislavski e Patrícia Fagundes, e teóricos, como Jorge Dubatti, o trabalho busca fundamentar e dialogar com as técnicas escolhidas pela atriz, Duda Rhoden, e diretora, Liane Venturella. A partir dessa análise, é possível observar diferentes recursos de atuação que conseguem conversar entre si, dando a atriz uma maior repertório e fazendo com que o projeto ganhe uma linguagem pessoal e se torne um registro de seu tempo: um vídeo com bases teatrais.

Palavras-chave: Atuação; Teatro; Vídeo-espetáculo; Personagem.

## ABSTRACT

This work's goal is to analyze the plurality of references present in the video-spectacle *Ainda nem amanheceu* and the creative process behind the development of Juliet and Ophelia's characters in contrast with the actress's depositions. Through an theoretical lens, with concepts and analysis developed by artists such as Constantin Stanislavski and Patrícia Fagundes, and theoreticians, such as Jorge Dubatti, this work focuses in substantiating and dialoguing with the techniques chosen by the actress, Duda Rhoden, and the director, Liane Venturella. With this analysis, it's possible to observe different acting resources that manage to interact within each other, providing the actress with more repertoire and assuring that the project is given a personal language and becomes a register of its time: a video with theatrical basis.

Key-words: Acting; Theater; Video-Spectacle; Character.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	7
<b>Capítulo um: Julieta e Ofélia: em busca da verdade cênica</b> .....	13
<b>Capítulo dois: A atriz em cena</b> .....	26
<b>Capítulo três: Costuras, rasgos e colagens - o espaço encontrado para o trabalho acontecer</b> .....	34
<b>Considerações finais</b> .....	43
<b>Referências</b> .....	47
<b>Anexos:</b>	
Resumo e Ficha Técnica de <i>Ainda nem amanheceu</i> .....	49
Texto Julieta.....	50
Texto Ofélia.....	54

## INTRODUÇÃO

O trabalho reflete sobre o processo criativo de atuação e de composição de personagem desenvolvido na montagem *Ainda nem amanheceu*, trabalho final da graduação em Teatro da autora, na atividade Estágio de Atuação, realizado entre os meses de agosto de 2021 e abril de 2022.<sup>1</sup> Ou seja, o projeto foi pensado e estruturado no segundo ano da pandemia, 2021, tendo sido produzido de forma remota e apresentado em formato online devido à situação de emergência sanitária. *Ainda nem amanheceu* estreou no dia 6 de abril de 2022, no YouTube, pela Mostra DAD, ficando disponível para o público geral até o dia 8 de abril de 2022<sup>2</sup>. (O link também se encontra disponível nas referências).

Importante destacar que, por ter sido desenvolvida em um contexto pandêmico, onde o teatro como conhecemos até 2019 não era uma possibilidade segura, gravar a criação foi a solução encontrada. A base para todo o processo foram práticas e estudos teatrais. No entanto, foram necessárias diversas referências do campo do audiovisual para sua realização, que acaba situando-se em uma nebulosa de possíveis classificações, na qual não pode ser chamada de espetáculo, e tampouco chega a ser um curta-metragem. Sendo assim, neste texto *Ainda não amanheceu* será descrito como um vídeo-espetáculo.

Como referência principal para analisar os procedimentos criativos de atuação desenvolvidos, nos inspiramos nas propostas de Stanislavski, a partir do livro *A preparação do Ator*. Como referência conceitual, dialogamos com artigos de artistas pesquisadoras contemporâneas, como a Prof. Patricia Fagundes, e com o teórico argentino Jorge Dubatti. Por se tratar de uma análise da autora acerca do próprio processo como atriz, a partir de agora o texto assume primeira pessoa.

Durante minhas pesquisas, pessoais e artísticas, sempre tive interesse em relação aos estudos de gênero e uma conexão com as questões que permeiam a mulher contemporânea na vida e em palco. Com frequência trouxe tais temáticas aos meus trabalhos artísticos, quando era possível contribuir desta forma. Portanto, na minha visão, nada seria mais lógico do que encerrar a minha graduação refletindo sobre o lugar social da mulher e aspectos que o “feminino” pode englobar.

---

<sup>1</sup> Devido ao contexto pandêmico, este período correspondeu ao semestre 2020/2 e 2021/1

<sup>2</sup> Link de *Ainda nem amanheceu*: <https://youtu.be/K2zg1DPXOac>

Ainda não sabia como abordar a temática, mas tinha certeza de que não queria trazer nada de muito pessoal ou autobiográfico para a cena. Entretanto, como acontece nas dinâmicas de processo, essa certeza “caiu por terra”.

Durante a disciplina *Preparação para o Estágio*, que se iniciou em janeiro de 2021, eu estava em um momento mais que sombrio. Completávamos quase um ano de pandemia e a situação no Brasil era catastrófica. Estávamos cercados de perdas, fome, miséria e um desgoverno que ainda insiste em jogar o país em um poço profundo. Eu passava por uma fase de pré-depressão e não conseguia ver mais sentido em nada que eu fazia. Pensei em desistir ou talvez atrasar o curso, mas ao mesmo tempo sabia que permanecer era um ato de afirmar que nós artistas estávamos aqui e não iríamos parar, nós sempre encontramos modos de continuar, e naquele momento não seria diferente.

Eu pensei em encenar algum texto da Sarah Kane. Me parecia apropriado e sempre me identifiquei com o modo cru e sem rodeios com que ela escrevia suas obras. Mas algo em Shakespeare, e principalmente em suas personagens femininas, acabou despertando meu interesse. Acho que, assim como para muitas pessoas, as obras shakespearianas foram das primeiras que tive contato e que me marcaram, de maneira muito positiva. Inclusive, a primeira peça que lembro de assistir no Theatro São Pedro, junto aos meus padrinhos, foi *Sonho de Uma Noite de Verão*, dirigida pela minha orientadora, Patrícia Fagundes. Apesar de não conseguir lembrar de muita coisa, recordo aquela noite como um momento mágico e de pertencimento a algo que eu nem sabia explicar. Percebo agora que esse “algo” era o lugar onde me sinto completa: o teatro. Além disso, Shakespeare foi um autor que acabei reencontrando em formato remoto através da disciplina de *Atelier de Composição e Montagem*, cursada na segunda metade de 2020, e ministrada, também, pela professora que seria minha futura orientadora. Tal reencontro despertou desejos e novas descobertas acerca das obras para o meu repertório.

Então as questões começaram a se delimitar: queria falar sobre as mulheres de Shakespeare, mas não no modo que haviam sido escritas no século XVII, e sim trazendo-as para o agora, buscando relacioná-las com as mulheres do século XXI. No entanto, a infinidade de personagens mulheres que haviam sido criadas pelo autor estabelecia o desafio da escolha – como escolher?



De início eu havia estabelecido uma lista de cinco personagens: Julieta, de *Romeu e Julieta*; Ofélia, de *Hamlet*; Lavínia, de *Tito Andrônico*; Catarina, de *A Megera Domada* e Cornélia, de *Rei Lear*. Após a primeira reunião com a orientadora, ainda adicionei Viola (*Noite de Reis*) e Rosalinda (*Como Gostais*). Uma infinidade de personagens, e, inclusive, estava com a ideia de chamar outras colegas atrizes para se juntar ao processo. No entanto, um percalço se apresentou.

Antes da pandemia, sempre imaginei meu projeto de estágio sendo feito com mais pessoas, pois sei que teatro não se faz sozinha. Não pensava em desenvolver um solo ou monólogo. Inclusive, na minha primeira reunião de orientação, feita no meio de julho de 2021, comentei que havia pensado no projeto com três atrizes em cena. No entanto, as incertezas da pandemia, aliadas ao meu pânico de me expor antes de vacinada, que contribuíram na demora para definir esse projeto, acabaram por atrapalhar minhas ambições de fazer uma peça com mais atrizes.

Decidimos que seria apenas eu em cena (algo que até hoje me apavora e que pretendo não fazer novamente). Por conta disso, o número de personagens haveria de ser mais reduzido. As escolhidas ao final foram Ofélia e Julieta. Entre elas, eu, Eduarda. Ou seja, a partir do contexto pandêmico, decidimos que o trabalho seria um solo e que as personagens escolhidas estariam em diálogo comigo durante a narrativa.

A dramaturgia de *Ainda nem amanheceu* foi composta a partir de três fontes: *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e minhas memórias. Dos textos de Shakespeare, recortamos as trajetórias e traços das personagens Julieta e Ofélia. Assim, o trabalho contava com a presença de três *personas*, três figuras de jovens mulheres, com suas diferenças, semelhanças e histórias cruzadas na proposta da montagem. Com o objetivo de aproximar as personagens shakespearianas do contexto do século XXI, realizamos adaptações e apropriações, recriando trechos de seus textos e localizando-os em nossa época, com olhos de jovens do agora.

Neste processo tive a ajuda da minha madrinha e diretora, Liane Venturella<sup>3</sup>, reconhecida artista com vasta experiência como atriz, produtora e diretora da cena teatral do Rio Grande do Sul. Nos espetáculos que fez parte, sempre trouxe verdade cênica para o trabalho, como atriz ou diretora. Ela e toda a sua bagagem foram

---

<sup>3</sup> Site da Cia. In.Co.Mo.De-Te, grupo do qual Liane é membro e fundadora: <https://www.incomode-te.com/>

cruciais para que esse projeto ganhasse vida, além de ter sido por conta dela que estou aqui encerrando minha graduação em teatro. Ela me levou às primeiras peças teatrais da minha vida, compartilhou comigo suas experiências na área, me apresentou mundos e histórias que até hoje lembro e de que sou apaixonada. Então devo muito do meu amor ao teatro e à arte a essas experiências que Liane me proporcionou. Ela trouxe para os ensaios a importância da verdade cênica que uma atriz deve desenvolver, de manejar as emoções para usar em favor das personagens e principalmente em diferenciar energias, para que cada personagem fosse única, mesmo que interpretadas pela mesma atriz.



(Duda Rhoden e Liane Venturella em filmagem dos bastidores de *Ainda nem amanheceu*. Imagem: Mateus Ramos.)

Além de Liane Venturella na direção, a equipe ainda tinha Ricardo Vivian na criação e operação de luz, Guilherme Carravetta na finalização e mixagem do vídeo, Mateus Ramos na operação da câmera, trilha sonora cedida por Angelo Primon e colaboração artística de Nelson Diniz. Ao reunir todas essas pessoas importantes da cena artística do Rio Grande do Sul, o trabalho recebeu diversas e ricas contribuições, trazendo uma multiplicidade de referências e saberes que fortaleceram o trabalho. *Ainda nem amanheceu* assim se fez como uma criação que entreteceu características de cada um dos envolvidos, em uma prática colaborativa que misturou a visão de mais de uma geração.

Durante o processo criativo, vários conceitos e propostas de Stanislavski ressoavam em nossas buscas, como *memória afetiva* e *verdade cênica*, lembrados

em quase todos os ensaios. Junto a Stanislavski, apresentaram-se práticas contemporâneas como a exposição de elementos assumidamente autobiográficos e da própria atriz em cena. Stanislavski então dialoga com Michael Kirby e Renato Cohen, de outros tempos e lugares, que pensam categorias de atuação e não atuação, discussão presente no artigo *Sobre o Ator na Cena Contemporânea - jogo, exposição e memória*, escrito pela artista-pesquisadora Patricia Fagundes.

Dessa forma, o primeiro capítulo analisa, em diálogo com Stanislavski, o processo de construção das personagens shakespearianas. Recorrendo à memória afetiva e tentando evitar ao máximo atuações mecânicas e clichês vazios, o processo criativo acabou por se relacionar com as propostas do artista russo, buscando uma atuação mais realista, como presente na maioria das produções audiovisuais. Além disso, seus ensinamentos foram uma referência recorrente durante minha formação no Departamento de Arte Dramática, sendo o primeiro pensador sobre o campo da atuação que tive contato, de modo que suas propostas foram, e são, sempre muito ressonantes no meu trabalho como atriz.

O segundo capítulo propõe pensar a atuação no tempo em que vivemos, destacando o modo autobiográfico - presente em muitas produções contemporâneas, onde atores e atrizes apresentam suas vivências pessoais que compõem a da própria dramaturgia, como ocorre em *Ainda não amanheceu*.

No terceiro capítulo, é o momento de discutir esses processos de atuação feitos de uma forma gravada. Ao mesmo tempo que partem de uma perspectiva teatral, tem diferenças quanto a sua realização e apresentação para o público, sendo uma entre tantas criações desenvolvidas em período pandêmico que se encontram em um limiar entre o teatro e o audiovisual.

Assim sendo, esse trabalho passa a analisar procedimentos de criação de personagens, entre eu e as outras, visando as diversas possibilidades, modelos e gêneros de atuação que estão à disposição da atuação contemporânea. Atualmente, a noção de seguir um gênero específico e atuar sempre da mesma forma não é a realidade para a maioria, que atua nos mais diversos formatos (teatro, televisão, cinema, publicidade). No teatro, as linguagens cênicas podem ser radicalmente diversas, exigindo diferentes abordagens de atuação. Pensando neste contexto, este trabalho reconhece a multiplicidade de referências que definem a atuação contemporânea, atravessada por várias técnicas, propostas e meios (como audiovisual, artes visuais, dança...). Ressalta-se a importância da colaboração

entre diferentes gerações e saberes para a criação cênica, que se faz de trocas, encontros, práticas, desvios, diferenças e compartilhamentos. Analisar tais fazeres se mostra fundamental no meu processo formativo como atriz, e espero que possa ser relevante para outros artistas em formação que desejem refletir sobre este desafiante e fascinante ofício.



(Cena de *Ainda nem amanheceu*. Imagem: Mateus Ramos.)

## Capítulo Um - Julieta e Ofélia: em busca da verdade cênica.

A noção de *verdade cênica* é uma referência recorrente no meio teatral, buscamos a verdade, ainda que ela insista em escapar de nossas cenas, ainda que assuma muitas formas, ainda que muitas vezes nem saibamos exatamente ao que se refere. Liane Venturella, a diretora de *Ainda nem amanheceu*, evocou a verdade cênica com frequência durante os ensaios, a destacando como ponto crucial da atuação. Para a artista, esta verdade na atuação está relacionada ao “entendimento de um resgate do que já existe em cada um e pode ser reconfigurado. A plenitude de ser e estar em seu corpo e suas emoções.” (Venturella, 2022, em mensagem virtual)

Constantin Stanislavski definiu a verdade cênica como “tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas. (...). Tudo que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para os seus associados e para os espectadores.” (2015, P. 176). Liane sempre alertou que, enquanto houvesse algo acontecendo dentro do ator que está jogando e acionando uma essência vital para um papel, seria interessante para o público assistir. Assim como afirmado por Stanislavski:

Uma verdade artística é difícil de desencavar, mas nunca perde o interesse. Vai-se tornando cada vez mais aprazível, penetrando cada vez mais fundo, até envolver totalmente o artista e também o seu público. Um papel construído a base da verdade cresce, ao passo que fenece o que se baseou em clichês. (STANISLAVSKI, 2015, p. 57)

Essa verdade da atuação sempre foi buscada e incentivada pela diretora, pois era o que preencheria as ações das personagens e faria com que eu fosse capaz de fugir dos clichês. Ela trouxe para os ensaios a importância desse mecanismo, que uma atriz deve saber desenvolver. A partir de sua experiência como atriz e diretora, com seu olhar atento e detalhista, Liane enfatizou a importância de saber manejar as emoções para usar em favor das personagens, criando diferentes energias, fazendo cada protagonista única, mesmo que interpretadas por mim.

Importante ressaltar que, apesar de eu referenciar de forma bibliográfica conceitos e propostas desenvolvidas por Stanislavski, durante os ensaios estas noções foram abordadas de modo direto, na prática da criação. Recorremos a elas

com base em nossas experiências artísticas, sem ter o objetivo de fazer um trabalho específico de bases stanislavskianas.

A escolha de Julieta e Ofélia, com trajetórias tão diferentes, foi definida por um denominador comum: seu final trágico. Com a pandemia do coronavírus e as quase 700 mil vidas perdidas no Brasil durante esse período, a morte foi algo que acabou por marcar todos nós nesses tempos sombrios. Ao pensar nessas jovens que escolheram esse final, e em mim, que já pensei no mesmo como uma solução, encontrei algo que me despertou vontade de exploração artística. Julieta e Ofélia se encaixam na perspectiva de Barbara Heliodora sobre o caminho do protagonista nas tragédias shakespearianas:

As histórias que as tragédias contam, ou seja, sua trama, conduz e inclui a morte do herói. Nenhuma peça ao final da qual o protagonista esteja vivo será, no sentido shakespeariano, uma tragédia. Por outro lado, a trama tem de retratar a parte perturbada da vida do herói que precede e conduz a sua morte, pois nenhuma morte repentina ou acidental em meio à prosperidade seria suficiente para o gênero. A tragédia é essencialmente, um relato de sofrimento e calamidade, além do mais, são excepcionais e recaem sobre as pessoas de certa importância, mas não só isso: esse indivíduo, terá de ser, em si mesmo, uma pessoa notável, e seu sofrimento deverá ser inesperado, contrastando-se marcadamente com a felicidade ou glória anteriores. (HELIODORA, 2004, p. 126)

Primeiramente, foi importante entender o contexto desenvolvido por Shakespeare para essas duas personagens, para então iniciar minha criação. Ofélia, na peça *Hamlet*, é uma jovem mulher que faz parte da nobreza da Dinamarca, que ao ser envolvida nos jogos de interesse políticos de seu pai, de Hamlet e outros homens, é levada à desestruturação pessoal, à loucura, e se suicida. Julieta, protagonista da peça *Romeu e Julieta*, é outra jovem nobre que, ao se envolver com o herdeiro da família rival, é arrastada para o universo de morte das disputas políticas patriarcais. Ela tenta de todas as formas fazer o romance florescer, porém, a tragédia assola a vida dos jovens amantes e os dois acabam mortos.

Esse é o contexto geral das duas narrativas. No entanto, a proposta criativa se distanciou de uma abordagem mais literal, ou seja, seguindo a época que foi escrito, os costumes da nobreza, local que se passa a dramaturgia e etc. Outras referências foram utilizadas para compor Ofélia e Julieta, como a Julieta vivida por

Claire Danes em *Romeu + Julieta*<sup>4</sup> e a Ofélia de Kate Winslet em *Hamlet*<sup>5</sup>, além de pessoas do nosso cotidiano, como as blogueiras jovens que gravam relatos ao longo do dia e postam nas redes sociais.

Apesar de Ofélia não ser a protagonista de *Hamlet*, ela tem uma trajetória expressiva até o fim da peça, e na versão de *Ainda nem amanheceu*, sua trama se destaca. Apesar do tom melancólico e de pouco destaque em muitas versões já representadas, penso que Ofélia é uma personagem instigante que oferece muito material a ser explorado. Em sua análise sobre uma montagem de *Hamlet* encenada em 1956, em Cracóvia, o pesquisador Jan Kott afirma que Ofélia pode ser representada como “(...) uma peça do Mecanismo e sua vítima. Pois a política, aqui, pesa sobre cada sentimento e não existe escapatória. Todos os personagens do drama são asfixiados por ela.” (2003, p. 72). Esse é um dos exemplos que ajudou a criar a Ofélia que eu buscava, uma personagem mais ativa na narrativa e não tão secundária como no texto de *Hamlet*, mostrando suas dificuldades pessoais e como a sociedade patriarcal continua a calar e adoecer as mulheres.

Foi desafiador achar o tom e uma energia que combinasse com a personagem que eu estava criando, diferente da minha como Eduarda, e ao mesmo tempo não querendo destoar do que Shakespeare havia criado. Tentar fugir de uma melancolia sem nuances, que acabava por fragilizar a figura que eu estava desenvolvendo foi um desafio que consegui enfrentar com a ajuda de outras referências e a busca por outras energias para a personagem. Outro ponto de desafio foi a montanha russa de fortes emoções que a personagem vivencia: da paixão à desilusão e então a perda dos outros e, principalmente, de si. Trazer verdade para esta experiência, tentando evitar o caricato e buscar algum tipo de confusão emocional que ressoasse a verdade cênica que buscávamos, foi um dos meus maiores desafios nos ensaios.

---

<sup>4</sup> Filme de 1997, dirigido por Baz Luhrmann, que traz a história de Romeu e Julieta para Verona Beach, uma cidade fictícia dos Estados Unidos em pleno anos 90, onde os jovens herdeiros de duas gangues rivais se apaixonam.

<sup>5</sup> Filme de 1996, dirigido e protagonizado por Kenneth Branagh. Nele, temos uma Ofélia sonhadora e apaixonada e que, canonicamente no filme, se envolve de fato com o príncipe da Dinamarca, indo contra os conselhos de seu pai.



(Cena de *Ainda nem Amanheceu*, onde Duda Rhoden interpreta Ofélia. Imagem: Mateus Ramos)

Julieta não teve grandes adaptações a respeito de sua personalidade e destaque na trama. No entanto, ao tentar fazer com que as decisões feitas pela jovem não acabassem por parecerem ultrapassadas demais para o tempo em que vivemos, a busca de referências contemporâneas se tornou necessária. Julieta é vista por Heliodora (2004, p. 131) como uma vítima na peça de Shakespeare, afinal de contas, ela não tem nada a aprender com a tragédia, apenas sofre as consequências da mesma. No entanto, a imagem representada da personagem não poderia se resumir a apenas seu final trágico, afinal, ao longo de toda a história a jovem é agente ativo da narrativa, sendo a maioria dos planos arquitetados pela mesma.

Quem acabou por trazer uma referência fundamental para a composição de Julieta foi Patrícia, que em um dos ensaios mencionou Greta Thunberg, a jovem ativista em prol das causas ambientais, que tem a força e a vontade de milhares de pessoas para lutar pelo que acredita. A figura da revolucionária ajudou a me aproximar de Julieta. A causa dela não era o meio ambiente, mas o amor. Seja da forma que for. O amor para Julieta era o que valia a pena lutar, ir contra tudo e todos e até morrer se preciso.





(Cena de *Ainda nem amanheceu*, com Duda Rhoden interpretando Julieta. Imagem: Mateus Ramos)

Analisar as peças *Hamlet* e *Romeu e Julieta* e entender um pouco do contexto dessas personagens nos ofereceu um material com o qual trabalhar e, no caso desse vídeo-espetáculo, subverter também. Apesar de serem mulheres jovens que desafiavam as regras sociais de sua época (principalmente Julieta), algumas mudanças foram necessárias neste projeto, incluindo o jeito de falar, de vestir, modos e costumes. A proposta era trazer essas meninas para os tempos atuais. Julieta inicia cantando uma música pop-rock com fones de ouvido e faz seu relato como se gravasse a si mesma com um celular, trazendo a imagem de jovens do século XXI. Essa atualização nos objetos de cena já trazia ao meu corpo uma forma de se portar, que seria diferente se estivesse em trajes de época e modos de falar do século XVII inglês. Ofélia não utiliza tantos objetos contemporâneos, entretanto o cenário no qual se encontra é um quarto moderno, com quadros pop-art na parede e uma iluminação colorida. Apesar do elemento das cartas escritas, central na cena de Ofélia, que pode ser considerado ultrapassado atualmente, o jeito com que ela se porta, os pensamentos que lhe foram construídos, e até mesmo a roupa que utiliza, imprimem uma dimensão mais atual para a personagem.

Ao fazer essas mudanças, muita coisa acabou se distanciando do que eu havia preconcebido das duas figuras. Porém, um dos grandes questionamentos do trabalho foi o de como fazer com que essas personagens ganhassem vida de tal forma que jovens de agora pudessem se identificar com elas, ainda que se preservasse o diálogo com a proposta de Shakespeare.

Neste processo de criação de personagens, junto com as minhas referências e de Liane, os ensinamentos de Stanislavski atravessaram, mesmo que de maneira indireta, os ensaios. Considerando suas propostas de técnicas para uma atuação realista, diversas perspectivas desenvolvidas pelo diretor foram visitadas durante o processo. Além disso, devido às minhas experiências, tanto em aulas de atuação no curso de graduação em Teatro da UFRGS, como em cursos livres de teatro, nos quais o ator russo foi uma referência recorrente de meus mestres, seu legado se tornou parte da minha base de atuação. Percebo que muitas das suas propostas atravessam meu trabalho como atriz, principalmente quando a montagem tem um tom realista.

Um dos ensinamentos que é possível reconhecer no trabalho desenvolvido em *Ainda nem amanheceu* está relacionado à noção de atuação mecânica. Essa atuação, segundo o artista russo, consiste em uma “(...) máscara morta do sentimento inexistente. (...) Com o auxílio do rosto, da mímica, da voz e dos gestos, (...) foi elaborado um grande sortimento de efeitos pitorescos que pretendem representar toda a espécie de sentimentos por meio de recursos exteriores.” (2015, p. 53)

A atuação mecânica que Stanislavski menciona é o oposto da verdade da cena que queríamos encontrar. Mas esta não é uma busca simples. Inclusive, artistas precisam ter noção de que, ao levar ao extremo a busca pela verdade, podem acabar por gerar certa falsidade no palco:

Há atores que (...) se impõem uma obediência tão severa à verdade que, muitas vezes, sem o saberem, levam essa atitude a tais extremos que chegam a constituir falsidade. Você não deve exagerar sua preferência pela verdade e sua aversão pelas mentiras, porque isso o leva a exagerar sua atuação da verdade, apenas pela verdade, e isto, por si só, já é a pior das mentiras. (STANISLAVSKI, 2015, p.177).

Uma indicação importante do diretor russo é a construção gradual da verdade cênica. Durante o processo, é necessário que o ator consiga “plantar pequenas verdades” ao longo da cena. Isso é possível firmando suas ações em coisas concretas, como ações com bases físicas simples, sendo que com o tempo o ator irá melhorar seu desenvolvimento, tornando-o cada vez mais natural e verídico. (STANISLAVSKI, 2015, p. 181)

Na criação das cenas de *Ainda não amanheceu*, recorri a diversas marcas e manuseios de objetos que contribuíram na composição de certa dimensão de

naturalidade que a montagem necessitava. Com Ofélia, desenvolvi ações concretas que alcançaram significativas importâncias narrativas, como manusear as cartas, passar batom e olhar para a porta quando se escutam batidas (alusão ao pai batendo na porta do quarto). No caso de Julieta, seus deslocamentos pelo quarto, a ida para a janela e a tomada de veneno definiram marcações que me auxiliaram a acessar a verdade cênica buscada.

Em ambas as cenas, o exercício da imaginação foi outro elemento fundamental. Por atuar o tempo inteiro sozinha, mesmo em momentos em que Julieta e Ofélia dialogam com outros personagens não presentes no espetáculo, ativei a imaginação para conseguir realizar tais interações.

Ao reler as propostas de Stanislavski, identifico que ele considerava de extrema importância o exercício da imaginação na atuação. Afinal, através dela é que seria possível ao ator dar maior amplitude e profundidade ao material oferecido pelo dramaturgo. (2015, p. 90) Esse exercício pode se efetivar através de uma atividade mental dinâmica, pois “Na imaginação, a atividade tem máxima importância. Primeiro vem a ação interior, depois a exterior.” (2015, p. 93) Além disso, como ensinado pelo artista, é possível exercitá-las através de estímulos dados por terceiros, seja pelo dramaturgo ou pelo diretor.

No caso do vídeo-espetáculo *Ainda nem amanheceu*, muitos estímulos foram dados pela diretora, Liane Venturella, e pela orientadora do projeto, Patricia Fagundes. Liane fazia diversos questionamentos acerca das ações das personagens, principalmente quando havia a interação com outros na cena. No caso de Julieta e suas interações com Romeu, ela me estimulou a visualizá-lo, como ele era, o que vestia, o jeito que falava, a que distância estava na cena de despedida dos dois, até em como seria suas feições quando Julieta acorda e vê seu amado morrer em sua frente. Esses mesmos estímulos serviram para Ofélia. Eu tinha que acionar a imaginação para ver Hamlet na cena evocada da invasão do príncipe ao quarto da jovem, imaginar que quando Ofélia passava o batom, aquele objeto era muito mais que um simples objeto, e até mesmo, na cena da devolução das cartas, escutar os insultos que Hamlet lhe proferiu. Tal exercício ajudou a trazer pequenas sensações de verdade cênica para a criação, afinal, ao visualizar diversas vezes tais acontecimentos, eles acabaram por se tornar memórias.

Patricia contribuiu através de exercícios prévios e diversas referências para a composição das personagens. Nos primeiros encontros de orientação, Fagundes me

propôs um exercício que definiu importantes rumos do processo criativo: escrever cartas direcionadas às personagens, cartas de Duda a Ofélia e a Julieta. O que eu teria a dizer a elas? Foi um exercício que fez com que eu me aproximasse das personagens, percebendo semelhanças e diferenças. Utilizei os textos escritos desde o primeiro ensaio com Liane, que de imediato começou a me provocar e a fazer com que eu buscasse e deixasse vir à tona em minha leitura as emoções reais que aquilo me instigava.

O trabalho das cartas foi intenso e mexeu com diversas questões sensíveis da minha história. Ainda sem saber como seria a dramaturgia, começamos a mexer nos textos das cartas e experimentá-los de outras formas. Até que chegou um momento em que invertemos a situação: as personagens passaram a ter voz, através da incorporação de fragmentos dos textos originais na dramaturgia em processo.

Neste processo usei bastante do recurso da memória afetiva, conforme estudei em aulas práticas e teóricas durante a graduação: usei emoções ativadas por minhas memórias para imprimir emoções nas personagens. Segundo Stanislavski, é descrita como:

Esse tipo de memória, que faz com que você reviva as sensações que teve outrora, (...), é o que chamamos de memória das emoções ou memória afetiva. Do mesmo modo que sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. (STANISLAVSKI, 2015, p. 220).

O autor ainda destaca que evocar a memória adequada para cada situação é um trabalho difícil. Recordar aquele pequeno lampejo vivenciado é como “procurar agulha no palheiro”, ou seja, um ator dificilmente irá encontrá-la novamente. Além disso, se por sorte conseguir, não será possível recuperar sempre a mesma impressão. Porém, no dia seguinte, uma nova memória pode surgir, evocando as mesmas emoções da lembrança passada (2015, p. 227). E ele continua, dizendo:

Se aprender a ter receptividade para essas lembranças recorrentes, então, as novas lembranças, à medida que se formarem, serão mais capazes de mover repetidamente seus sentimentos. Sua alma, por sua vez, torna-se-á mais responsiva com um calor novo às partes do seu papel cuja atração se tiver desgastado pela repetição constante. (STANISLAVSKI, 2015, p. 227).

Penso que vários aspectos do contexto de uma memória emotiva estão presentes em minha atuação em *Ainda nem amanheceu*. A seleção e evocação da

memória certa foram trabalhos árduos em que tive que lidar com meus próprios limites emocionais. Ao falar das perdas que ambas as personagens sofrem, da relação de Ofélia com seu pai, da sensação de se apaixonar de ambas, entre outras situações, ativei a memória de emoções, e revivi, através de lembranças, partes da minha história pessoal que se relacionam com esses momentos das personagens para trazer maior verdade para as cenas.

De certa forma, Stanislavski indica que a vivência pessoal dos seus artistas é parte do seu repertório artístico, como indica a professora Andrea Copeliovitch no artigo *O trabalho do ator sobre si mesmo: memória, ação, linguagem e silêncio*:

Qual é a matéria-prima de seu trabalho? Ele mesmo, não é o corpo nem a mente separados, nem o texto, nem o palco; mas ele mesmo, com todo o seu repertório. O que é o repertório de um ator? O que é o repertório de uma pessoa? São as experiências, vivências, aquilo que foi aprendido e o que foi esquecido também; o consciente e o inconsciente, a herança genética, cultural... Como se acessa esse repertório? Stanislavski passou a vida pesquisando as possibilidades de acesso a esse repertório. Como reviver ou revivescer o que o ator traz dentro do si mesmo? (COPELIOVITCH, 2016, p. 81)

Além das lembranças, também fui ativada por outros elementos sensoriais, principalmente a audição. A música teve um papel relevante no processo de atuação. Através dela, conseguia me conectar com as energias que trabalhava em cada personagem. As duas cenas iniciavam com uma música tocando ou sendo cantada, dessa forma, por meio dessas melodias, eu conseguia acionar o meu primeiro impulso para entrar na cena. As letras e ritmos das canções escolhidas me ajudaram a me conectar com emoções que eu viria a ativar durante as cenas.

Uma das formas práticas de conseguir acessar as emoções, segundo o artista russo, é "Não pense no sentimento, propriamente, mas ponha a cabeça a trabalhar naquilo que faz com que ele cresça, em quais forem as condições que acarretam a experiência." (STANISLAVSKI, 2015, p. 240-241). Ou seja, não comece tentando trazer emoção sem antes focar nas ações que a despertaram. Entendendo a trajetória das emoções que o ator quer atingir, ele consegue acioná-la diversas vezes em seu trabalho, pois não está apenas querendo resultados, mas fazendo o corpo-mente atualizar a emoção vivida.

A diretora teatral estadunidense Anne Bogart, em seu artigo *Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores (2018)*, menciona como qualidades necessárias para atuação (e para vida) atenção, violência, controle físico, expansão das emoções, desequilíbrio, interesse, entre outras. Quando a autora descreve as

questões relacionadas à qualidade da violência necessária, ela fala sobre o processo do ator trabalhar em si a espontaneidade em uma cena já ensaiada e revista múltiplas vezes:

O ator deve agora encontrar uma espontaneidade nova e mais profunda dentro desta forma estabelecida. Para mim, é por isto que os atores são heróis. Eles aceitam esta violência e trabalham com ela, trazendo habilidade e imaginação à arte da repetição. (BOGART, 2018, p. 32).

Esse apontamento feito pela estadunidense respalda a proposta feita por Stanislaski, pois conforme Bogart “(...) a arte teatral é a arte da repetição.”(2018, p. 32) Então, treinar tais técnicas e entender o seu caminho é fundamental para atuar.

Outro meio de conseguir acessar a memória das emoções, de acordo com Stanislavski, porém sem tê-las vivido de fato, é através da *solidariedade* (2015, p. 245). No momento em que o ator se coloca no papel e sente nele processar as mudanças e a empatizar com a situação vivida pelo personagem, ele se incorpora desse sentimento e passa a vivê-lo, passando assim de um espectador para o sujeito ativo da ação.

O ator pode sentir a situação do personagem tão intensamente e reagir a ela tão ativamente que se coloca, de fato, no lugar dessa pessoa. (...) Com isto vêem que utilizamos como material criador não só as nossas próprias emoções passadas, mas, também, os sentimentos que experimentamos ao simpatizarmos com emoções alheias. É fácil dizer, a priori, que não podemos absolutamente ter material emocional suficiente para suprir as necessidades de todos os papéis que teremos de representar durante toda uma existência dedicada ao palco. (...) Por isso é preciso estudarmos as outras pessoas e aproximar-nos delas emocionalmente o máximo possível, até que a nossa simpatia por elas se transforme em sentimentos propriamente nossos. (STANISLAVSKI, 2015, p. 245)

Tal solidariedade, ou no caso de *Ainda não amanheceu*, a empatia que dispus pelas personagens foi essencial na construção de todo o projeto. Principalmente ao destacar a criação de Julieta. Sempre fui, apesar de admirar sua coragem e sua inteligência, crítica em relação à sua decisão final. Evidente que, como atores, não precisamos sempre concordar com as decisões das personagens, mas eu precisava, mesmo que minimamente, encontrar alguma lógica em suas ações para então representá-la da maneira mais sincera possível. Eu fugia de fazer Julieta nos ensaios, pensei até em tirá-la da montagem, pois não conseguia achar uma conexão que fizesse o meu processo funcionar. No entanto, um dos principais questionamentos que impulsionava o trabalho era: como atualizar as personagens de modo a criar conexões com as mulheres e meninas de agora? Isso era realmente uma possibilidade? Então passei a questionar, junto com Liane, quem a Julieta

poderia ser hoje. Com a referência de Greta Thunberg, trazida por Patricia em um dos ensaios, essa solidariedade que Stanislavski menciona acabou por se tornar possível, fazendo com que o trabalho voltasse a fluir.

A energia de Julieta era “*sparkling water*”, como diria Liane em nossos ensaios: era ativa, viva, promovia a ação. Através desses estímulos, consegui me conectar aos poucos com a personagem e definir uma figura que percebo viva e me traz uma enorme satisfação ao interpretá-la. Assim, deixo aqui meu pedido de desculpas a Julieta, menina tão nova e tão guerreira, que fez o que podia e morreu pelo que acreditava. Que logo não seja necessário que outras Julietas precisem morrer para uma mudança acontecer.

Por Ofélia, sempre senti forte empatia e afeição, o que produzia certo favoritismo na hora dos ensaios. Dessa forma, o sentimento de solidariedade sempre existiu na minha relação com ela. No entanto, senti dificuldade de desvencilhar sua composição da imagem de uma vítima que não reage. Não era essa imagem que eu queria construir, pois além da personagem não ser monocórdia, seria desinteressante para mim como atriz, e também para o público, assistir uma personagem sem nuances como eu a estava compondo até certo momento. Mas, ao fazer essa análise e rever o trabalho, penso que consegui escapar da melancolia excessiva que perseguia a minha criação de Ofélia.

Stanislavski ainda aponta a importância do cenário para trazer memórias emocionais à cena. No vídeo-espetáculo os cenários foram extremamente importantes para a construção da atmosfera e também para o trabalho de atuação desenvolvido. Ambas se passavam em quartos, e tanto Julieta quanto Ofélia tiveram seu processo de criação e ensaio dentro do mesmo quarto: o meu (que foi o utilizado na cena de Julieta.)

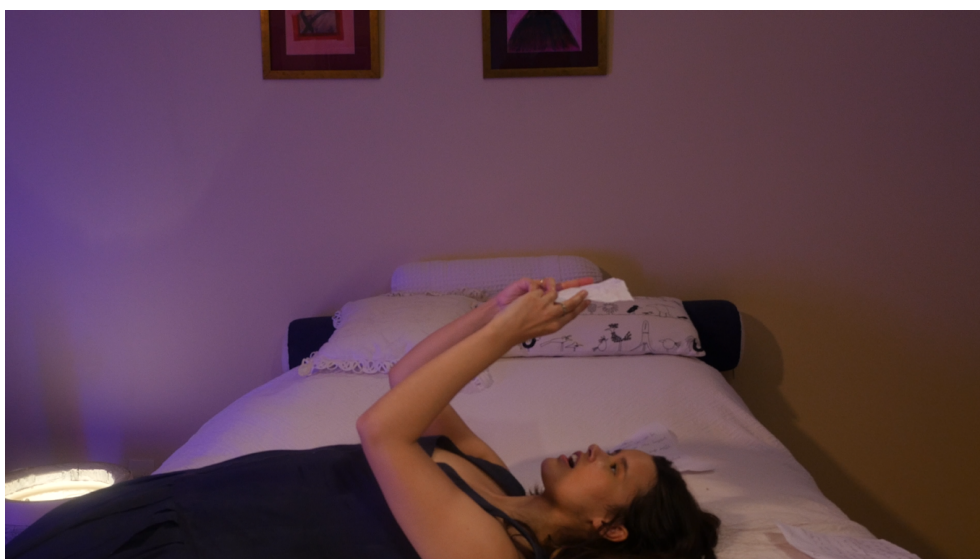
Devido às condições concretas do quarto, que conta com farta iluminação solar, a cena de Julieta oferecia uma sensação de expansão e de grande energia. A disposição dos móveis definia um ambiente pequeno, mas que me trazia uma sensação de maior conforto, afinal, aquele ambiente não deixava de me pertencer. Esse conforto me remetia a uma observação de Stanislavski acerca do cenário para a atuação:

Quando a produção exterior de uma peça está interiormente ligada à vida espiritual dos atores, ela muitas vezes adquire mais significação no palco do que na vida real. Se corresponder às necessidades da peça e produzir o clima certo, ajudará o ator a formular o aspecto interior de seu papel,

influenciando todo o seu estado psíquico e toda a sua capacidade de sentir.  
(2015, p. 234)

Essa observação também se encaixa na cena de Ofélia, apesar de ter sido gravada em um cenário mais desconhecido, o clima criado pela diretora e pela equipe permitiram com que esse tipo de atmosfera acontecesse. Foram disponibilizados mais elementos cênicos, como recursos técnicos de iluminação que compunham uma luz mais escura, e móveis selecionados e posicionados especialmente para o enquadramento de câmera. A produção trazia um tom mais sóbrio e intimista, pois nesta cena o público é convidado a entrar na cabeça atormentada da personagem. A atmosfera evocou emoções mais obscuras em mim, como solidão, raiva e tristeza, que são emoções também vivenciadas por Ofélia.

Devido a uma concentração extra que eu deveria ter, mesmo não sendo um ambiente teatral, muitas das coisas ao meu redor poderiam desviar a atenção. Nesse sentido, a ajuda da composição cenográfica foi fundamental para eu ter meus pontos de apoio e conseguir emocionalmente me conectar com as emoções que eram necessárias para cada personagem.



(Cena de Ofélia em *Ainda nem amanheceu*, onde é possível ver o cenário. Imagem: Mateus Ramos)

Tendo todos esses elementos desenvolvidos por Stanislavski em vista, é possível afirmar que o sistema criado por ele acabou por atravessar o meu processo como atriz ao interpretar Ofélia e Julieta. Algumas propostas, como a utilização da memória afetiva para o desenvolvimento das personagens durante as cenas e para a busca da verdade cênica, tão citada durante o processo, foram usadas de forma mais próxima da proposta do artista russo. Por outro lado, por ser parte do



referencial meu e de Liane em nossas trajetórias, outras propostas e conceitos, ao analisar agora, também passaram por nós e acabaram por compor esse trabalho

O trabalho de interpretação das personagens foi um grande aprendizado para mim como atriz. Ao lidar com elementos que, apesar de presentes durante a minha curta trajetória no teatro, ainda não haviam sido explorados a fundo e usados no audiovisual, acabou por ser um grande exercício de atuação e construção de personagem. Ao ser atravessada por tantas referências oferecidas por Liane e Patricia, tive um acréscimo muito significativo no meu repertório artístico e agradeço imensamente por ter tido a oportunidade dessa troca. No entanto, esse não foi o meu único desafio como atriz neste projeto. Em contraponto a Julieta e Ofélia tínhamos eu, Duda, dando o meu relato.

## Capítulo Dois - A atriz em cena.

Paralelo às cenas de Julieta e Ofélia contando suas histórias, o vídeo-espetáculo apresenta cenas comigo, Eduarda. Em formato de entrevista, Liane fazia perguntas, das quais eu não tinha conhecimento prévio, com relação ao que acontecia nas histórias contadas pelas jovens. Apesar de ser algo mais casual, em que eu não vestia a faceta de nenhum personagem, a situação da entrevista demandava um estado cênico de ação, um estado de atriz.

Nesta parte do projeto, a intenção era unir as histórias das três jovens, em uma espécie de colagem, onde os fragmentos se conectariam pelas temáticas que atravessavam a vida dessas mulheres. A minha história foi o ponto central para o encaminhamento da dramaturgia final. Portanto, eu haveria de aparecer em cena, buscando evitar ao máximo possível impulsos de representação ao responder as perguntas, de certa forma tentando não “interpretar”. No entanto, ao me colocar em frente a câmera, mesmo sendo eu mesma, o estado que me encontrava não era cotidiano.

Primeiramente, é importante reconhecer o horizonte das múltiplas propostas de atuação difundidas desde o século XX, como Patrícia Fagundes explica no artigo *Sobre o ator na cena contemporânea: jogo, exposição e memória*:

Na primeira metade do século XX, as novas ideias sobre atuação estavam relacionadas a novas percepções sobre o homem e a sociedade, (...). Assim, perspectivas sobre atuação hoje tão difundidas, como “presença”, “verdade” ou “energia”, estão relacionadas a toda uma rede de conhecimento que muitas vezes transcende a área específica da cena. Nessa rede, não podemos ignorar, por exemplo, a influência da filosofia oriental, dos estudos de gênero ou do pós-estruturalismo francês, além de conceitos e práticas da dança, artes visuais, cinema, vídeo, novas tecnologias. (FAGUNDES, 2014, p. 72).

É possível identificar aspectos deste panorama, com suas diversas influências, durante o processo de criação do vídeo-espetáculo. Principalmente ao abordarmos o papel da mulher como um dos principais temas.

Sempre achei importante colocar a figura da mulher e todas as questões que ela carrega consigo como principal guia para os trabalhos e projetos que desenvolvi. Ainda no ensino médio, me aproximei do universo de noções e práticas do feminismo. Quando entrei na universidade, passei a pesquisar mais atentamente as diversas correntes dentro do movimento e tive o primeiro contato com peças que faziam parte dos teatros feministas.

No livro *Explosão Feminista: Arte, Cultura, Política e Universidade* (Holland et al., 2018), no capítulo dedicado ao teatro, Julia de Cunto afirma: “Na arte, toda a escolha é política antes de ser estética, na minha opinião. É importante perceber as particularidades em cada identidade do feminino.” (p. 157) Esse trabalho foi guiado pela minha intenção de colocar a mulher no centro da narrativa, como uma pessoa ativa que deve ser ouvida e respeitada. Ao escolher as figuras escritas por Shakespeare, com certas subversões de alguns aspectos de suas histórias (afinal, foram escritas séculos atrás), propõe-se uma forma de manter uma relação entre as mulheres de agora e as mulheres do passado, mostrando que infelizmente certos problemas continuam presentes no nosso dia-a-dia. Problemas que perpassam por mim, pelo meu corpo e minha vivência.

Pensando nas questões que marcam a atuação, Patricia também destaca a ideia do “ator criador” e não apenas um reprodutor das ideias do autor e do diretor, algo que Stanislavski já falava em seu sistema . Algo que corrobora com esse apontamento é o trabalho de grupo, no qual Fagundes usa como exemplo o *Forced Entertainment*, onde a concepção e criação dos espetáculos é assinada pelo coletivo: “Também neste aspecto, *Forced Entertainment* evidencia um procedimento importante da cena contemporânea: o uso de experiências vividas como material de composição da cena, em uma estratégia que reconhece e reforça o papel criativo do ator.” (FAGUNDES, 2014, p. 73).

Trata-se de partir de vivências pessoais para compor a própria dramaturgia do espetáculo. Em *Ainda nem amanheceu*, a minha vida foi a principal conexão dramática com Julieta e Ofélia, criando assim os paralelos e divergências entre nós três. No entanto, a parte em que eu relatava as minhas experiências se diferenciava das outras por eu não estar interpretando terceiros, e sim me colocando em cena.

Assim, a forma com que me coloquei nessas cenas não consistia em uma interpretação de personagem, ainda que houvesse um estado cênico. Para analisar a atuação contemporânea, Fagundes apresenta a proposta de Michael Kirby, artista-pesquisador estadunidense que desenha uma linha entre não-representação e representação complexa, “a partir da quantidade de simulação, representação, personificação e ficção que pode haver no trabalho do performer” (FAGUNDES, 2014, p. 74). Na extremidade da não-representação, estaria “a execução de ações

concretas sem intencionalidade” (ibid, p. 74), já a atuação complexa apresentaria “mais elementos na projeção de intenções: emoção, características de personagem, construção de espaço dramático, gestos significativos etc.” (ibid, p.74).

A cena da entrevista se distancia da atuação complexa no sentido que não há ficcionalização de um personagem ou a projeção ensaiada de emoções, ao mesmo tempo que não pode ser definida exclusivamente como uma execução de ações concretas, pois há um contexto cênico (iluminação, cenário, figurino, diretora) e de estímulos emocionais que condicionam a atuação. Assim, entendo que o tipo de atuação desenvolvida estaria entre os dois pontos da escala proposta por Kirby.



(Duda Rhoden durante a entrevista em *Ainda nem amanheceu*. Imagem: Mateus Ramos)

Outro teórico que criou uma classificação entre atuação e não atuação foi o brasileiro Renato Cohen. Similar a Kirby, ele analisa uma relação ator-personagem em uma escala P, onde  $P = 0$  é apenas ator e  $P = 1$  apenas personagem, enfatizando que esses extremos são idealizações teóricas e o que importa são as situações entre eles.

No entanto, apesar de parecidos em seus sistemas, os dois autores têm diferenças importantes a serem destacadas:

Por outro lado, não podemos deixar de reconhecer diferenças importantes entre as propostas dos dois autores, já que R. Cohen não considera a projeção de emoção como um fator que distancia a atuação da escala 0, enquanto M. Kirby sim: "not-acting" implica na execução de ações sem intenção ou emoção. A escala de R. Cohen é dividida em "ser ele mesmo" (o ator) ou representar um personagem, ainda que insista que um ator jamais possa estar “apenas atuando”. (FAGUNDES, 2014, p. 75)

Neste quesito, acho que em ambas as classificações a cena da entrevista ficaria perto do que seria o meio delas, mas tendendo para o lado da atuação tanto para Kirby, quanto Cohen. Apesar de eu não interpretar uma personagem e as

emoções que surgem na cena não serem planejadas, há um estado performativo. Além disso, por ter sido filmada em moldes cinematográficos, essa classificação tem bases diferentes, pois se fosse no teatro, onde haveria mais de uma apresentação, eu teria de repetir essa parte (mesmo que com outras perguntas) fazendo com que ocorresse uma cristalização de falas, gestos e angulações. No entanto, como foi gravada, existe uma espontaneidade e uma surpresa maior, que seria diferente caso fosse repetida ou ensaiada.

Óscar Bernal, em seu artigo *Atuar "de verdade". a confissão como estratégia cênica*, reflete sobre as características deste tipo de atuação em primeira pessoa:

Apesar de sua naturalidade, esta situação de enunciação continua tendo um forte caráter cênico, isto é, social, que não passa despercebido. Ali onde se deixa ver este dispositivo confessional, começando pela televisão e algumas das correntes cinematográficas mais renovadoras a partir dos anos 60, desde a *nouvelle vague* e todos aqueles movimentos documentais afins ao chamado *direct cinema* ou *cinema vérité* até poéticas mais recentes como as de Lars von Trier ou o próprio Kiarostami, participam desta tipo de dimensão teatral, ainda que desenvolvida em cada caso de um modo específico. (BERNAL, 2018, P. 103)

Portanto, é possível afirmar que mesmo em frente à câmera sem representar uma personagem, ainda assim estava em um estado cênico, extra-cotidiano, afinal, eu não deixava de estar em cena. Como Fagundes afirma em seu artigo: “Na cena, há a exigência de um estar extra-cotidiano, que poderíamos chamar de estado performativo, bastante específico e exigente, ainda que não envolva a representação de um personagem.” (2014, p. 75)



(Duda Rhoden durante a entrevista em *Ainda nem amanheceu*. Imagem: Mateus Ramos)

O que ocorre em *Ainda nem amanheceu* integra um movimento significativo da cena contemporânea: a exposição do ator/atriz em primeira pessoa, dividindo com o público parte da sua história. Como exemplos de montagens desenvolvidas

por núcleos de criação cênica de Porto Alegre, podemos citar os espetáculos *Clube do Fracasso* (2010), *O Fantástico Circo de Um Homem Só* (2011) da Cia. Rústica<sup>6</sup>, e *Dispositivo-Gaivota* (2019), do Coletivo Errática<sup>7</sup>.

Os espetáculos da Cia. Rústica, apesar de terem linguagens cênicas diferentes, utilizam a memória como o principal estímulo para a criação, partindo do material autobiográfico da equipe para compor a dramaturgia, como afirma a diretora:

Ainda que os dois espetáculos desenvolvam linguagens cênicas diversas, partem da memória como impulso criativo e são atravessados por elementos autobiográficos da equipe envolvida. No primeiro, não há a elaboração de personagens fictícios, os atores usam seus próprios nomes em uma estrutura dramática fragmentada, dividida em vários jogos, que não desenvolvem uma narrativa progressiva. O segundo é um solo em que o ator conduz a narrativa a partir de alguns episódios de sua vida, atravessada pela representação de personagens-tipo em momentos pontuais. Em ambos os casos, os atores encontraram um grande desafio em "ser si mesmo" em cena, sem a articulação de um personagem. (FAGUNDES, 2014, p. 75)

Já *Dispositivo-Gaivota* é a adaptação do Coletivo Errática da obra de Anton Tchekhov, *A Gaivota*, em uma releitura contemporânea, com sua primeira temporada feita no Teatro Renascença, em Porto Alegre, em junho de 2019. Um dos elementos que se relaciona com *Ainda nem amanheceu* é o recurso de cenas de "gravação": durante o espetáculo, os atores são convidados pelo diretor a posicionar-se fora da área cênica central e darem seus depoimentos acerca de assuntos que ele questiona na hora, sendo essa parte transmitida por vídeo no palco. Esse procedimento tira os atores da interpretação de personagens, e ao mesmo tempo os lança em uma zona de risco, que é da improvisação diante do público. Na adaptação de Shakespeare, a dramaturgia acabou por se cruzar com a minha vida. Apesar de termos o texto das peças como base, recortamos da narrativa de cada personagem questões que divergiam e convergiam com a minha própria vivência. No exercício das cartas, eu confidenciava várias questões pessoais para Julieta e Ofélia, que acabariam por ser o centro das questões abordadas no trabalho.

Considerando os exemplos acima, a afirmação feita por Fagundes se torna pertinente:

A persona do ator também é personagem. É importante ponderar que a exposição ou projeção da persona do ator não implica a exclusão da técnica na atuação: estar no palco não é uma situação cotidiana ou "natural", é necessário habilidade para ser "real" e verossímil em cena. A preparação do

<sup>6</sup> Site da Cia. Rústica: <https://www.ciarustica.com/>

<sup>7</sup> Site do Coletivo Errática: <https://coletivoerratica.wordpress.com/>

ator permanece uma questão crucial de nosso tempo. (FAGUNDES, 2014, p. 77)

Apesar de eu não estar em palco, e sim em frente à câmera, a situação tampouco é cotidiana. Naquele momento, estou em um ambiente que sei que está sendo gravado e que iria ser apresentado para um público, e, sendo assim, apesar de buscar um estado mais próximo do cotidiano, ainda utilizo técnicas de atuação. Inclusive, porque parecer natural diante de uma máquina, olhando para um círculo escuro, não é nada natural.

Bernal discute essa maneira direta de se dirigir ao espectador, com os artistas compartilhando suas próprias experiências com o público. Isso acaba por criar uma relação de proximidade entre artista e espectador:

Como parte de um mesmo horizonte cultural e uma mesma necessidade de chegar a uma verdade da atuação, a cena teatral tem utilizado este tipo de práticas enunciativas como suporte de uma dramaturgia que parte do corpo e se dirige de maneira direta ao espectador, simulando a máxima proximidade. Entre a construção desse eu e o espectador, ficam, no entanto, os meios, os meios da imagem, da palavra, e sobretudo, o meio físico que articula essa palavra. A palavra dita se faz visível como uma ação a mais, uma ação com a qual se trata de criar um tipo de continuidade entre o corpo que está presente ali, testemunha da história, memória física do passado, e o relato construído a partir dessa palavra. (BERNAL, 2018, p. 102)

Esse movimento da exposição do ator em cena pode ser relacionado ao que já foi identificado como “a crise do personagem”. Em *Ainda nem amanheceu*, há a representação de personagens e também a persona da atriz em cena, no entanto, em diversas produções apenas as *personas* do elenco aparecem em cena. É o que Lara Couto aponta em seu artigo *Dando corda no relógio: O estudo de processos criativos para pensar a construção da personagem*:

A própria noção de personagem parece estar em crise, visto que a dramaturgia contemporânea apresenta exemplos de seres ficcionais que não pertencem a um espaço determinado, ou a um contexto social que os caracterizem como um ser específico (Como, a título de exemplo, *Insulto ao público*, de Peter Handke). Há ainda casos de espetáculos que encenam textos literários, notícias de jornal, frases ou palavras aparentemente desconexas... Todos esses exemplos vêm a reforçar a dificuldade de se discutir as composições levadas à cena. Com ou sem ficção. Com ou sem personagem (no sentido estrito). (COUTO, 2012, p. 3)

É possível observar este panorama nas próprias produções desenvolvidas no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Desde o ano em que iniciei minha formação na faculdade, em 2018, a grande maioria dos trabalhos realizados como

finalização dos cursos de atuação e direção tinham essas características. Como exemplos, podemos considerar os espetáculos *SobreVivo: antes que o baile acabe* (2019), *Cinza Tropical* (2019), *Fica, vai ter bolo* (2021), *Você dorme quando a noite cai?* (2019), e o próprio trabalho que estamos analisando aqui. No PPGAC<sup>8</sup> essa abordagem também é recorrente, como nos espetáculos *Todas Nós* (2017)<sup>9</sup>, *NO TE PONGAS FLAMENCA!* (2019)<sup>10</sup> e *Esculhambada* (2022)<sup>11</sup>.

Penso que para as novas gerações de artistas da cena, a preparação do ator continua importante, no entanto, a interpretação de um personagem ficcional não é algo indispensável na criação cênica, como é mostrado em montagens como *Dispositivo-Gaivota*, *O Fantástico Circo de Um Homem Só* e *NO TE PONGAS FLAMENCA!*.

Bernal reflete sobre a busca da verdade nesses trabalhos que utilizam da linguagem confessional em sua dramaturgia. Uma verdade diferente da verdade cênica que Stanislavski buscava, afinal o mundo e a cena se transformaram, uma verdade que tenta se despojar de certa teatralidade ao mesmo tempo que se afirma na própria exposição do ato cena:

A busca de uma verdade, a verdade de uma enunciação, aqui e agora, em primeira pessoa, simula deixar de lado o próprio ato da atuação, já seja de filmar, dançar ou interpretar. Em seu lugar fica o espaço da palavra como ação e sua relação sempre difícil com o presente do corpo, a relação, definitiva, da história, do passado, com o presente da cena frente ao público. (BERNAL, 2018, p. 109)

O vídeo-espetáculo *Ainda nem amanheceu* se insere nessa corrente contemporânea de enunciação em primeira pessoa, que articula dramaturgias autobiográficas com caráter documental/confessional. Ao mesmo tempo, constrói o que pode ser visto como uma interpretação realista de duas personagens<sup>12</sup>, em uma

---

<sup>8</sup> Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS) que oferece Mestrado e Doutorado.

<sup>9</sup> Dissertação de Iassanã Martins (*Todas Nós*): <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172149>

<sup>10</sup> Dissertação de Juliana Kersting (*NO TE PONGAS FLAMENCA!*): <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/204916>

<sup>11</sup> Dissertação de Aline Marques (*Esculhambada*): <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/248083>

<sup>12</sup> É possível que a noção de personagem tenha se transformado como a própria noção de identidade, que, como indica Stuart Hall, já não é “fixa, essencial ou permanente”: “A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. E definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.” (HALL, 2006, p. 13)



colagem onde o relato da atriz em cena serve de guia na narrativa. E não seria a mistura uma característica da arte de nosso tempo?

---

Somos todos vários dentro de um só. Eu, por exemplo, me encaixo em diversas identificações possíveis, como uma mulher cisgênero, jovem, branca, classe média, bissexual, brasileira; demarcações que podem me apresentar privilégios e/ou dificuldades, dependendo de contextos e relações. . Essa pluralidade do eu se relaciona com as identidades criadas para as personagens, que neste trabalho, não deixaram de serem postas com o meu corpo e tiradas de “eus” que me habitam.

## Capítulo Três - Costuras, rasgos e colagens - o espaço encontrado para o trabalho acontecer.

Ao analisar as técnicas de atuação abordadas e as escolhas dramatúrgicas realizadas ao longo do processo, reconhecemos outro elemento fundamental que acabou por unir a montagem de *Ainda nem amanheceu*: o formato em que foi apresentado. Como um trabalho realizado ao longo de 2021 e início de 2022, período em que a pandemia da Covid-19 ainda não estava controlada e o teatro da forma presencial não era uma opção segura, a solução foi migrar para a gravação em formato audiovisual. O trabalho acaba por compor uma linguagem e modos de comunicação diferentes do que ocorreria no teatro. Mesmo que a enunciação proponha uma proximidade com o espectador, os espaços de convívio e troca acabam se perdendo, pois a relação ocorre através de uma tela, em espaços e tempos diferentes.

Com a quarentena imposta pelos governos do mundo todo para controlar o surto da nova doença, que se alastrava rapidamente, nos trancamos em nossas casas e suspendemos a convivência em sociedade. As artes cênicas foi uma das áreas mais encurraladas nestes tempos e os artistas tiveram que achar outras formas de resistir. Seja através das redes sociais e suas lives no Instagram e Facebook, ou apresentações via *streaming* e vídeos gravados para plataformas como o YouTube, os artistas foram atrás de meios que permitissem continuar.

Considerando esse panorama, os conceitos de cultura convivial e cultura tecnovivial desenvolvidos por Jorge Dubatti se tornam importantes para refletir sobre o teatro em tempos pandêmicos:

Chamamos cultura convivial aquela que se baseia ancestralmente no encontro territorial de corpos presentes, na presença física, e de cultura tecnovivial, aquelas ações em solidão ou em encontro desterritorializado, que são realizadas por recursos neotecnológicos (áudio, visual e audiovisual), numa presença telemática que permite a subtração do corpo físico; (...) (DUBATTI, 2020, p. 11)

Se pensarmos na arte teatral que acontecia até o momento pré-pandemia, devemos considerá-la como parte da cultura convivial. No entanto, com o acontecimento histórico da Covid-19, a cultura tecnovivial passou a ser parte da prática criativa dos artistas da cena.

Em *Ainda nem amanheceu*, o tecnovívio foi presente desde o início de sua composição, com todos os seus ensaios e reuniões realizados de forma online, por meio de plataformas como Zoom, Google Meet e WhatsApp. Desta forma, o que Dubatti considera como imprescindível para o teatro acabou não ocorrendo: o convívio corpóreo com o outro.

Dubatti aponta que há semelhanças entre o tecnovívio e o convívio, no entanto, ele destaca que:

Observamos que, na prática, experiência convivial e experiência tecnovivial têm aspectos em comum, porém nos interessa destacar que se mostram claramente diferentes, nos eixos ontológico, epistemológico, ético e político. Para a Filosofia do Teatro o conceito de experiência é fundamental como unidade existencial de acontecimento e estabelecimento de “zona” territorial (DUBATTI, 2020). Experiência é mais que linguagem, inclui inefabilidade e ilegibilidade, e constituem formas de produção de conhecimento, (...) (DUBATTI, 2020, p.17)<sup>13</sup>

Para Dubatti, é preciso compartilhar o mesmo espaço territorial para que a arte teatral aconteça. No entanto, durante os anos iniciais da pandemia, muitas experiências entre cena e tecnovívio foram desenvolvidas, que modificaram os modos como fazemos teatro. Considerando minha experiência com o trabalho analisado neste texto, me questiono sobre essa imposição definitiva.

Durante os ensaios, apesar de não dividir espaço com a minha diretora e orientadora, as trocas entre nós ocorriam, não da mesma forma, não de pior ou melhor maneira, mas havia ali um acontecimento entre pessoas. Entendo que Dubatti, como um teórico da cena, não se refere ao processo de ensaios, tão fundamental na prática teatral, onde já podemos identificar o que o autor chama de “poesia corporal”, que acontecia e alguém via aquilo acontecer (DUBATTI, 2020, p.15). A grande diferença é que ocorria através do tecnovívio.

Ensaiai de forma online, é preciso reconhecer, nos fazia reféns dos meios tecnológicos empregados. Dependíamos de conexões de internet e eletricidade para que o encontro ocorresse, coisa que no teatro do convívio não é essencial, pois com a presença do espectador e artista no mesmo lugar, o acontecimento teatral se torna possível.

---

<sup>13</sup> Tradução feita pela autora, Eduarda F. Rhoden, do trecho “Observamos que, en la praxis, experiencia convivial y experiencia tecnovivial tienen aspectos en común, pero nos interesa destacar que se muestran claramente diferentes, en los ejes ontológico, epistemológico, ético y político. Para la Filosofía del Teatro el concepto de experiencia es fundamental en tanto unidad existencial de acontecimiento e instauración de “zona” territorial (DUBATTI, 2020). Experiencia es más que lenguaje, incluye inefabilidad e ilegibilidad, y constituye formas de producción de conocimiento, (...)”

A ideia inicial de *Ainda nem amanheceu* era compor um espetáculo “híbrido”, com apresentações presenciais para um público reduzido, que incluiria a presença da atriz e de partes gravadas compondo a peça. Haveria personagens que apareceriam apenas de forma gravada, enquanto outros apareceriam no palco também. Com os efeitos da pandemia e ainda sem expectativas de melhoras mais efetivas no quadro de saúde do país, esses planos precisaram ser mudados, tornando o trabalho em um produto audiovisual, porém com base teatral.

Ressalto a base e a perspectiva teatral, pois creio ser importante registrar neste texto que as técnicas utilizadas, a forma que pensamos a dramaturgia e suas personagens vêm todas de uma bagagem teatral que construí ao longo da minha graduação. Liane, apesar de também trabalhar com cinema e televisão, tem suas raízes bem aprofundadas no palco, é uma mulher de teatro. Então, questiono: mesmo sendo o “produto final” um vídeo gravado, não haveria ali algo do que acontece no teatro? Na minha visão, sim.

Intercâmbios entre teatro e cinema se desenvolvem desde muito antes da crise sanitária, desde o surgimento do cinema na verdade, há mais de um século. Nas produções cênicas mais recentes, diversos elementos audiovisuais são utilizados de muitas formas, em uma parceria constante que cria suas próprias poéticas no campo teatral. No entanto, a partir de 2020, a incorporação de técnicas audiovisuais no fazer dos artistas da cena se tornou inevitável. Essa referência da linguagem audiovisual é um dos diversos saberes que se atravessam e conversam no processo criativo de *Ainda nem amanheceu*.

Essas duas linguagens, teatral e audiovisual, sempre conversaram. O cinema, nos Estados Unidos, iniciou suas produções com o que era chamado de teatro filmado, que, de acordo com Ismail Xavier (2015, p. 20-21) eram produções com a câmera parada, como se fosse o ponto de vista de um espectador, onde a entrada e saída dos atores eram feitas como em espaços teatrais e o limite que a câmera captava era o mesmo que o cenário teatral contemplava, além do texto e as atuações cênicas. Com o tempo, como aponta André Bazin (2014, p. 156), a linguagem cinematográfica foi evoluindo e comprovou-se que “o cinema era capaz de adaptar legitimamente as mais diversas obras dramáticas”, ainda que o autor destaque a forma de atuar que certos atores levaram do teatro para o cinema:

A maioria dos grandes comédicos franceses e americanos vem do *music hall* ou do boulevard. Basta olhar Max Linder para compreender tudo que ele

deve a sua experiência teatral. Como a maioria dos cômicos da época, ele representa deliberadamente “para o público”, pisca o olho para a sala, faz dela testemunha de seus embaraços, não hesita em fazer um aparte. (BAZIN, 2014, p. 158)

Tal relação de quebra da “quarta parede” (muito mais presente no cinema do que no próprio teatro) é vista em *Ainda nem amanheceu*, onde as três personas presentes no vídeo-espetáculo falam diretamente com a câmera, dando a impressão de falar diretamente com o espectador.

Tendo em vista esse atravessamento de linguagens, Patricia trouxe, em uma das últimas reuniões nas quais pensávamos a edição do material já gravado, algumas sugestões que contribuíram na finalização e edição. Em relação ao conceito e forma geral da montagem, ela apresentou duas referências importantes. A primeira é o documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, que mistura entrevistas com mulheres reais e atrizes interpretando essas mesmas mulheres. A segunda é o documentário *Ricardo III – Um Ensaio*, estrelado por Al Pacino, onde o ator estadunidense mistura a encenação da obra shakespeariana com conversas do elenco e entrevistas com pessoas na rua. Entendemos que a referência documental poderia ser a melhor forma de estruturar a narrativa do trabalho, o modo de contar a história que queríamos contar.

*Ainda nem amanheceu* é um vídeo-espetáculo que contém relatos reais, relatos ficcionais, além de contar com elementos artísticos, inspirado em um formato de documentário, seguindo um ritmo cheio de cortes e sem necessariamente apresentar uma linearidade. Dubatti faz uma alusão a tais misturas, tendo a discussão do tecnovívio e convívio como eixo, afirmando que eles podem coexistir, pois nenhum é melhor que o outro:

Pluralismo desejável: no pluriverso há lugar para as artes teatrais e as artes tecnoviviais, podem e devem coexistir e liminar na destotalização contemporânea, no cânone da multiplicidade. O teatro já demonstrou historicamente que pode coexistir e cruzar com o cinema, o rádio, a televisão, o vídeo e o mundo digital. (DUBATTI, 2020, p. 24).<sup>14</sup>

No dia da gravação, a mescla entre o convívio e o tecnovívio foi evidente: tínhamos uma equipe técnica de 5 pessoas, contando comigo e com Liane, e todos estavam ali observando as cenas acontecerem. No entanto, a atuação que eu

---

<sup>14</sup> Tradução feita pela autora, Eduarda F. Rhoden, do trecho “Deseable pluralismo: en el pluriverso hay lugar para las artes teatrales y para las artes tecnoviviales, pueden y deben convivir y liminalizarse en la destotalización contemporánea, en el canon de multiplicidad. El teatro ha demostrado históricamente que puede convivir y cruzarse con el cine, la radio, la televisión, el video y el mundo digital.”

estava fazendo não era exatamente para eles, e sim para uma câmera (o que torna uma atuação pensada para um meio audiovisual). Contudo, havia ali espectadores dessas cenas, que mesmo que estivessem presentes por uma questão de produção, uma troca de energia acontecia.

Óscar Bernal reflete sobre a relação que se constrói entre a câmera e a pessoa sendo gravada ao relatar:

A câmera converte o falante em testemunha de sua própria vida. Ela é convidada a desenvolver um relato em primeira pessoa, que não é somente uma primeira pessoa gramatical, mas também física. Frente à webcam, uma câmera próxima, quase familiar, o falante se vê transformado em sua própria intimidade em um eu-atuo cuja verdade resulta construída em forma de relato, não somente verbal, mas também físico, o relato da experiência quando esta ainda não foi contada, a experiência que fica escrita no corpo, em uma atitude, um modo de atuar, de mover-se, de olhar o outro, de estar frente à câmera. (BERNAL, 2018, p. 101)

Tal movimento é possível de se perceber tanto nas cenas da entrevista quanto nas de Julieta e Ofélia ao relatarem suas histórias em direção à câmera. O modo de registro desse corpo, dessa história e dessa experiência ficam marcadas.



(Cena de Julieta, em *Ainda nem amanheceu*, onde a personagem se dirige diretamente para a câmera.  
Imagem: Mateus Ramos)

É uma experimentação diferente da construída por um espaço que vai receber uma peça teatral. No entanto, podemos ver pequenos resquícios da teatralidade. Desde o início, tomamos a decisão de que o projeto viria a focar no trabalho de atuação desenvolvido e não nos quesitos técnicos como ângulo da câmera, luz, planos entre outros, como ocorre no audiovisual, no qual muitos dos takes são escolhidos em virtude das questões técnicas e não da qualidade de atuação.

Além disso, o plano inicial era gravar as cenas sem pausas. Em todos os ensaios havia ocorrido dessa maneira, eu atuava do início ao fim, sem pausas. No dia da gravação, isso acabou sendo mais difícil, principalmente na cena de Julieta. Como não seria eu a segurar a câmera como segurava o celular nos ensaios, tivemos que adaptar a cena e filmá-la por partes, inclusive fora da ordem cronológica.

Anne Bogart ressalta diferenças de atuação quando feita para a câmera, evidenciando a violência necessária a ser utilizada para cada linguagem (teatro e cinema):

Para o ator, esta violência necessária ao criar um personagem para o teatro é bastante diferente da violência necessária ao atuar para a câmera. Na atuação para o cinema, o ator pode se permitir fazer algo impulsivo sem se preocupar em repeti-lo inúmeras vezes. O essencial para a câmera é que o momento seja espontâneo e fotogênico. No teatro, é preciso que seja repetível. (BOGART, 2018, p. 32)

No entanto, com Ofélia o processo de gravação foi diferente. Apesar de não ter sido completamente gravada em forma cronológica, havia ali uma situação mais próxima da teatral. Com a câmera parada na maior parte da cena, eu podia seguir com a ordem de ações da forma que eu havia ensaiado. Aliás, essa parte do vídeo-espetáculo poderia ser refeita em palco, sem muitas alterações. Devido ao espaço que foi gravada, toda a equipe conseguia me ver realizando a cena. Apesar de meu foco de atuação estar na câmera, todos ali acabaram por virarem espectadores também.

O mesmo ocorreu na entrevista: todos foram espectadores dessa parte do trabalho. Porém, nesta em específico, como foi analisado no capítulo dois, apesar de eu estar em um estado extra-cotidiano, não havia ali um trabalho de interpretação ficcional como nas cenas das mulheres de Shakespeare. Contudo, havia uma pessoa “em cena” e um público dividindo o mesmo espaço, existindo uma troca de energias.



(Duda Rhoden sendo filmado por Mateus Ramos durante as gravações, com Nelson Diniz observando.  
Foto: Liane Venturella.)

A estreia para o público geral, que ocorreu no início de abril (entre os dias 6 e 8), foi via YouTube, onde o espectador podia ver a qualquer hora do dia o trabalho (como acontece com a maioria dos vídeos disponíveis na plataforma). Nesse quesito, o acontecimento teatral infelizmente é nulo. Apesar do produto final não ser exatamente um curta-metragem, o jeito que o público consome o trabalho é o mesmo que quando se assiste algum filme em casa. Não existe a troca de energia entre espectador e ator, e nem se divide o mesmo espaço-tempo.

Jorge Dubatti, entretanto, fala dessas experiências não como inimigas, mas que de certa forma, em tempos de crise, acabam por se tornar aliadas:

O teatro neotecnológico, em sua proposta liminar (travessia, ponte, zona compartilhada entre experiência convivial e tecnovivial), não pretende substituir, nem superar o teatro da presença física, mas em tempos de necessidade canaliza a expressão dos artistas e garante uma oportunidade de trabalho. (DUBATTI, 2020, p. 25)<sup>15</sup>

Quando falamos de narrativa, é possível identificar o estilo que o projeto seguiu. A dramaturgia nunca foi pensada para seguir uma ordem linear, mesmo quando se imaginava fazer de modo híbrido. Tendo isso em mente, a escolha foi dividir todo o material gravado por blocos.

---

<sup>15</sup> Tradução feita pela autora, Eduarda F. Rhoden, do trecho “El teatro neotecnológico, en su propuesta liminal (cruce, puente, zona compartida entre experiencia convivial y tecnovivial), no pretende reemplazar ni superar el teatro de presencia física, pero en tiempos de necesidad encauza la expresión de los artistas y garantiza la salida laboral.”



Tais blocos transitam entre temáticas como o amor, relações paternas e familiares, sobre o teatro e seus personagens e também sobre a morte, quando as personagens acabavam com a própria vida. Colagens com as cenas de Julieta e Ofélia e minhas respostas na entrevista foram sendo justapostas, compondo assim o formato documental que o projeto assumiu, através de vários cortes e colagens. Penso que o vídeo-espetáculo assim se torna um registro do nosso tempo, e também uma criação que dá voz para as três mulheres que aparecem em cena.

Ao Liane e eu optarmos por fazer as cenas de Ofélia e Julieta em um modelo de depoimento pessoal de cada uma acerca de sua narrativa, acabamos por criar uma espécie de vídeo-relato de jovens que, devido aos infortúnios em suas vidas, decidiram por terminá-las antes do que deveria. Entre esses dois relatos eu falo sobre minha vida e o que eu penso acerca do mundo. Uma linguagem que conversa com muitas mulheres de agora, que tem maior espaço para expor suas ideias, de denunciar as violências que sofrem e de trocar com outras suas vivências... Por outro lado, é preciso ponderar que essa realidade não é a mesma para todas as mulheres de nosso tempo, pois dependendo do contexto e das condições, as mulheres continuam sendo brutalmente oprimidas, mesmo com todos os avanços das lutas feministas.

No mundo conectado em que vivemos, a informação está a um clique e as fronteiras de comunicação foram imensamente ampliadas na maioria dos países. Conseqüentemente, esse projeto dialoga com nosso tempo através de seus próprios recursos: através de uma câmera, postado na internet.

Assim como muitos trabalhos pandêmicos, o projeto que aqui analisamos ocupa um território movediço entre as definições criadas do que é teatro, cinema, televisão e vídeos para a internet. A obra conta com pessoas que essencialmente trabalham com teatro e utiliza diferentes técnicas de atuação vindas dos palcos. No entanto, o fato de ser gravada e disponibilizada em uma plataforma online acaba se relacionando mais com os produtos audiovisuais.

O projeto é um dos vários que se utiliza da gambiarra<sup>16</sup> para ocorrer. Dessa forma, ele pode passar por diversas classificações, como teleteatro, teatro online, cinema amador, web curta-metragem e etc. Assim como *Ainda nem amanheceu*, os trabalhos desse tempo acabam por não ter uma definição tão rígida sobre o que são, e não vejo isso como um problema, afinal é a forma que a nossa arte conseguiu se adaptar em meio ao caos e se manter viva e presente nesses tempos turbulentos.

O trabalho inteiro fala sobre as relações existentes entre as três figuras, que passam por assuntos universais e que serão ainda pertinentes por séculos a vir. Passa por questões de gênero, identidade, vida e morte. Dessa forma, o formato de vídeo acaba por trazer toda essa bagagem de forma coesa e dialoga com a época com que foi concebido.

---

<sup>16</sup> Utilizo aqui um dos conceitos de gambiarra feito por Ricardo Rosas no artigo *Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinate* (Revista Gambiarra - No. 1 - Ano I - 2008) em que ele define o termo como : “qualquer desvio ou improvisação aplicados a determinados usos de espaços, máquinas, fiações ou objetos antes destinados a outras funções, ou corretamente utilizados em outra configuração, assim postos e usados por falta de recursos, de tempo ou de mão-de-obra. Mais do que isso, porém, a gambiarra tem um sentido cultural muito forte, especialmente no Brasil. É usada para definir uma solução rápida e feita de acordo com as possibilidades à mão.”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nunca imaginei que meu trabalho final do curso seria feito em um momento tão confuso e sufocante como o que o mundo passou e nosso país atravessa, e, muito menos, que eu não poderia encerrar o meu ciclo no Departamento nos palcos. Mas aqui estou eu, finalizando minha graduação, da melhor forma que foi possível de se fazer. Não tenho arrependimento nem remorso, pois através da experiência com *Ainda nem amanheceu*, vislumbrei outros caminhos possíveis de atuar, além de sentir que ao permanecer e fazer algo acontecer em tempos tão turbulentos, mostrei a resistência que o teatro e seus artistas sempre tiveram e continuam a ter.

Acredito que consegui alcançar muito dos objetivos que me propus com esse projeto, além de me tirar da minha zona de conforto. Como atriz, além de ter trabalhado energias para compor as personagens, dando diferentes tons e atmosferas para elas, ele colocou eu e todas as minhas vulnerabilidades à mostra, algo que eu de início resisti a fazer.

Trabalhar com personagens tão canônicas e textos tão conhecidos e já encenados, por um lado me dava muitas referências, por outro, sentia que não poderia desvirtuar tudo que Shakespeare havia escrito. Um desafio que me coloquei a fazer, pois sei da resistência de muitos com as obras, no entanto, vejo nelas situações e sentimentos evocados que ainda hoje são presentes e discutidos em nossa sociedade. Creio que atingi o que queria, consegui trazer a história daquelas duas mulheres para o agora, dialogando com o que Shakespeare havia proposto nos séculos XVI e XVII.

Ao embasar com os conceitos criados por Stanislavski, fica claro a atuação mais realista utilizada para as personagens Ofélia e Julieta (forma muito utilizada no audiovisual), onde a busca pela verdade cênica foi o maior guia para tais interpretações. Já nas entrevistas, não observamos a representação de personagens, mas um tipo de ação em um estado extra-cotidiano em que eu, como Duda, atriz, mulher e estudante, me colocava em cena da forma mais sincera e vulnerável possível, mas que, no entanto, trazia consigo ainda um tom de estar em cena.

A utilização dos meios audiovisuais e eletrônicos para que o trabalho fosse realizado apesar de nos afastar do teatro matriz<sup>17</sup>, foi o que nos possibilitou a fazer *Ainda nem amanheceu* acontecer. Além disso, ofereceu a oportunidade de me exercitar e encontrar outras técnicas para atuar em frente a câmera (algo que não estava acostumada) e que vão me ajudar em minha carreira como atriz para explorar outras áreas.

Acho importante ressaltar a troca de experiências proporcionadas neste trabalho entre diferentes gerações. Ao trabalhar com Liane Venturella, consegui aprender muito, como artista e ser humano, a entender o que o meu corpo é, assim como minhas histórias de vidas como matéria de criação. Além disso, o contato tão direto com a forma com que ela trabalha, me ensinou como uma artista se porta em relação à sociedade e ao seu próprio trabalho, sempre trazendo a vontade de explorar, sentir e compartilhar, com o olhar atento, sensível e ao mesmo tempo detalhista e com um compromisso imenso com a arte.

As trocas com Patrícia, minha orientadora do estágio, pesquisa<sup>18</sup> e deste trabalho que estão lendo também foram poderosas. Nossas reuniões, seja pela iniciação científica ou pelos trabalhos finais do curso, sempre me fizeram refletir muito acerca do trabalho do artista aliado com a universidade, um espaço onde também é possível explorar nossa arte, não apenas através da teoria, mas da prática e da troca com outros pesquisadores. No meio universitário, além das conexões que construímos com os outros, criamos e revistamos questões pertinentes a nossa área, trazendo contribuições para que a arte continue a existir e resistir.

Essas trocas de saberes se aliam com o restante da pluralidade de referências que compõem o trabalho e ajudaram a criar *Ainda nem amanheceu*. Um vídeo-espetáculo, que mistura a linguagem teatral com o audiovisual, trazendo consigo referências de atuações desde Stanislavski, até propostas feitas pela própria Liane e Patricia, junto com conceitos e modos do fazer teatral contemporâneo. Essa mistura foi um grande exercício para mim como estudante de

---

<sup>17</sup> Conceito utilizado por Jorge Dubatti no artigo *Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos*. (2020) para se referir ao teatro pré-pandemia da Covid-19.

<sup>18</sup> Em setembro de 2021, iniciei minha atividade como bolsista de Iniciação Científica no projeto *Práticas de Encontro: o político na cena contemporânea*, desenvolvido no grupo de pesquisa *Fresta*, orientado pela professora Dra. Patricia Fagundes.

artes cênicas e ajudou o meu repertório como artista a se desenvolver ainda mais, acrescentando a ele novos ensinamentos e formas de atuar que eu ainda não tinha tido tanto contato.

Além de ampliar meu repertório, o vídeo-espetáculo me ofereceu a oportunidade de explorar a mistura de diferentes linguagens dentro do processo. Fez com que eu pensasse na atuação para outro formato que não o teatral (principalmente palco italiano), situação que quase não tive experiências antes e que o projeto fez com que eu exercitasse, me tornando mais confiante para trabalhos audiovisuais. Afinal, a partir dessa experiência, consegui transferir muito da técnica de atuação que aprendi para os palcos, para ser captada por uma câmera, algo que exige certas mudanças, principalmente em relação a projeção vocal e movimentos corporais.



(Duda Rhoden gravando cena de Julieta para *Ainda nem amanheceu*, com Mateus Ramos filmando. Foto: Liane Venturella.)

Pensando nesse texto, também como uma forma de registro do processo que foi desenvolvido no vídeo-espetáculo, acho relevante este trecho escrito por Lara Couto acerca do registro dos processos criativos:

Seja através da pesquisa acadêmica ou do registro informal sobre os processos criativos, o incentivo à prática da discussão em torno dos próprios procedimentos criativos, podem contribuir para amadurecer o entendimento do ator com seu próprio ofício, valorizar suas experiências pessoais na área e fortalecer seu entusiasmo com a arte da interpretação. (COUTO, 2012)

Sendo assim, o registro de todo o trabalho de atuação feito em *Ainda nem amanheceu* pode ser visto como uma forma de entender as possibilidades que tiveram em sua realização e o que posso usar em outros trabalhos, além de servir de fonte de informação para outros artistas. Além disso, ao valorizar a experiência pessoal, como aponta Couto, fortalece nossa área e as nossas trocas, enriquecendo cada vez mais o teatro e tudo que ele proporciona ao artista e ao seu público.

Dessa forma, esse trabalho termina por me instigar ainda mais a conhecer outras técnicas que ainda não trabalhei e fazer diálogos entre o que conheço e virei a conhecer, criando assim uma maior rede de relações dos saberes e proporcionando atravessamentos com outras linguagens. Inclusive, experimentar isso montando outro espetáculo onde, assim como ocorreu em *Ainda nem amanheceu*, tenha o espaço e o tempo para se conseguir explorar tudo o que interessar a equipe envolvida e desenvolver formas variadas de se contar histórias nos palcos.

## REFERÊNCIAS

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERNAL, Óscar C. **Atuar "de verdade". a confissão como estratégia cênica.** Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 13, p. 099-111, 2018. DOI: 10.5965/1414573102132009099. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009099>. Acesso em: 20 set. 2022.

BOGART, Anne. **Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores.** Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 12, p. 029-040, 2018. DOI: 10.5965/1414573101122009029. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101122009029>. Acesso em: 20 set. 2022.

COPELIOVITCH, Andrea. **O trabalho do ator sobre si mesmo: memória, ação, linguagem e silêncio.** Conceição/Conception, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 76–89, 2016. DOI: 10.20396/conce.v5i2.8648046. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648046>. Acesso em: 4 out. 2022.

COUTO, Lara. **Dando corda no relógio: O estudo de processos criativos para pensar a construção da personagem.** In: VII CONGRESSO DA ABRACE, 7., 2012, Porto Alegre. Anais eletrônicos. Porto Alegre: ABRACE. v. 13, n. 1. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2502>. Acesso em: 4 de set. 2022.

DUBATTI, Jorge. **Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos.** Rebento, n. 12, p. 8-32, São Paulo, jan – jun 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503>. Acesso em: 5 set. 2022.

FAGUNDES, Patricia. **SOBRE O ATOR NA CENA CONTEMPORÂNEA: jogo, exposição e memória.** Teatro: Criação e Construção de Conhecimento, [S. l.], v. 1, n. 1, 2014. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/664>. Acesso em: 11 ago. 2022.

HELIODORA, Barbara. **Reflexões Shakespearianas**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RHODEN, Eduarda F. **Ainda nem amanheceu**. YouTube, 25 de julho de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/K2zg1DPXOac>. Acesso em: 03 out. 2022.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2020.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Trad. Beatriz Viéga-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2017.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Terra e Paz, 2015.



## **ANEXOS:**

### **Sinopse:**

Três mulheres e suas histórias, em pedaços, inteiras, só, em prosa ou verso. Julieta, Ofélia e Eduarda, vivências de ontem e de hoje, jovens mulheres, personagens habitadas, pessoas imaginadas, pensamentos encarnados entre real e ficção. Experiências que se repetem ou se transformam, jovens mulheres que desejam outros futuros em meio à violência dos tempos.

### **Ficha Técnica:**

Estágio de Atuação de Duda Rhoden

*Orientadora:* Patricia Fagundes

*Elenco:* Duda Rhoden

*Direção:* Liane Venturella

*Operação e Criação de Luz:* Ricardo Vivian

*Operação de Câmera:* Mateus Ramos

*Edição e Montagem:* Duda Rhoden

*Finalização e Mixagem:* Guilherme Carravetta

*Colaboração Artística:* Nelson Diniz

*Agradecimento na Trilha Sonora:* Angelo Primon

Dramaturgia livremente adaptada dos textos “Romeu e Julieta” e “Hamlet”, de William Shakespeare.

### **Texto Julieta:**

(INICIO DE CENA. JULIETA DEITADA CANTANDO ALEGRE)

Julieta: Aquela noite foi mágica. Foi em uma festa que meus pais estavam organizando e foi em uma das primeiras que tive permissão para comparecer. Eu estava tão animada. E foi ali que nossos olhares se cruzaram. Ai, como ele era lindo! E ele estava olhando para mim também. A gente se encontrou como uma abelha em busca de uma flor. Foi atração imediata. Conversamos um pouco e... Nos beijamos! Aí, aquele beijo que eu não queria desgarrar nunca. Sabe quando comemos um chocolate muito gostoso e ele derrete em nossa boca, nos trazendo uma sensação de prazer e fazendo com que a gente queira repetir mais várias vezes? Foi algo assim que senti ao beijar aqueles lábios. Infelizmente, fomos interrompidos pela Ama que estava a minha procura e ele saiu correndo. Eu nem sabia o seu nome, mas já não conseguia pensar em outra coisa que não nele. O destino, no entanto, adora pregar peças nos amantes desafortunados. A Ama então me disse seu nome: “Romeu... Um Montéquio.”

(SOLTA UM GRUNHIDO DE FRUSTRAÇÃO)

Meu único amor, nascido de um grande ódio! Cedo demais vi ele, ignorando o nome, e tarde demais fiquei sabendo quem é. Monstruoso para mim é o início desse amor que me faz amar tão odiado inimigo.

Montéquio é a família que se pudesse aniquilaria a minha da face da terra. É um ódio que atravessa gerações e que só trás morte e destruição.

Um Montéquio. Montéquio! Como aquele anjo poderia ser um Montéquio?

(VOLTA A PENSAR EM ROMEU. ATENUA A FALA, PENSA APAIXONADAMENTE: JÁ ERA, INDEPENDENTE DE QUEM FOR JÁ SOU DELE)

Montéquio. Montéquio.

Mas apesar disso tudo, (SE LEVANTA E VAI ATÉ A JANELA) Eu só queria berrar para o mundo: Ah, Romeu, Romeu! Por que tinha que ser Romeu? Renega teu pai, rejeita teu nome; e, se assim não quiser, jura então que me ama e deixarei de ser uma Capuleto.

(OLHA E VE QUE ROMEU VIU TUDO, FICA ENCABULADA, ENVERGONHADA, SE ESCONDE, MAS TOMA CORAGEM E VOLTA SE MOSTRAR NA JANELA). Ele ouviu tudo! E correspondeu, com as palavras mais lindas que eu já pude ouvir alguém falar para mim. (PARA ROMEU) Com instruções de quem descobriu esse lugar?

Romeu: Instruções do amor, que foi quem primeiro me levou a indagar. Ele me aconselhou, e emprestei a ele meus olhos. Não sou piloto, mas se estivesse tão longe quanto aquela enorme praia banhada pelo mais distante dos oceanos, ainda assim me arriscaria por flor tão preciosa. (OBS AUTORA: ou manter “mercadoria preciosa” e nesse momento ter interrupção da atriz)

A partir daquela noite eu era dele, não tinha mais volta. Juramos ali nosso amor um ao outro e prometemos que iríamos ficar juntos custasse o que custasse. Eu até fiz um plano, que a Ama chegou a me ajudar, pois eu estava decidida. E ele estava decidido. A gente ia se casar. E tudo correu como planejado, a Ama encontrou meu amado, ele foi atrás do Frei e conseguimos oficializar de certa forma o nosso amor perante algo maior que nós, seja Deus, Deusa ou qualquer que seja a força que rege esse mundo louco.

Eu estava tão feliz. Tudo parecia estar dando certo. Eu ainda não sabia qual seria a reação dos nossos pais quando descobrissem, mas eu acreditava que talvez, no momento em que nós decidimos ficar juntos, a paz entre nossas famílias pudesse acontecer! E tudo se resolveria. Eu acredito que o amor seja a fonte de mudança mais eficaz. O ódio, ganância e vingança são sentimentos que trazem a morte. O amor, ao contrário: ele traz vida.

Mas, vocês lembram o que eu falei antes? “O destino adora pregar peças nos amantes desafortunados”. A Ama me trouxe a notícia de que meu primo, Teobaldo, havia morrido. (PAUSA, RECEBE A NOTÍCIA, GRITA NO TRAVESSEIRO. GRITO DE DOR). Havia sido morto, pelas mãos de Romeu. (NOVAMENTE GRITA NO TRAVESSEIRO, COM MAIS DOR AINDA). Ah, coração venenoso escondido por um rosto cheio de floridos! Meu lindo tirano! Demônio angelical! Será que já houve livro com conteúdo tão ordinário e capa tão linda? Como ele pode fazer isso?

Porém, ele estava banido também, este “Romeu está banido” assassinou dez mil Teobaldos. Pronunciar essas palavras é como pai, mãe, Teobaldo, Romeu, Julieta –

todos mortos, assassinados. Nessas palavras espreita-me a morte. Não há palavras que possam traduzir essa dor.

A noite chegou, e ela trouxe Romeu. Apesar de eu continuar triste por tudo que tinha acontecido... O toque dele, as palavras, as juras, os beijos... Tudo fez com que eu o perdoasse. Pode me considerar uma traidora, mas não seria eu ainda mais traidora se traísse o sentimento de amor que eu nutria por ele?

Amantes, para executar seus ritos amorosos, não enxergam mais que suas próprias belezas. E, se o amor é cego, tanto melhor: combina com a noite.

(PAUSA. FICA DEITADA COMO SE ESTIVESSE COM ROMEU. COMEÇA A AMANHECER. MOVIMENTAÇÕES PARA A PARTIDA DO JOVEM MONTÉQUIO SE INICIAM)

Já vai? Mas não está nem perto de amanhecer! Foi o rouxinol, não a cotovia. Acredita em mim, amor, foi o rouxinol.

(INDO PARA A JANELA VENDO ELE PARTIR) Alguns dizem que a cotovia separa as frases melancólicas com doçura; não posso acreditar, pois que ela vem agora nos separar. Alguns dizem que a a cotovia e o odiável sapo permutam seus olhos; como eu gostaria, agora, que eles também tivessem permutado suas vozes! Essa voz nos alerta, nos afasta um dos braços do outro, já que vem te caçar aqui, com o grito que dá início à caçada deste dia. (ROMEU SE VAI, ELA VE ELE DE LONGE PARTIR) (SUSSURRA 3 VEZES, AUMENTANDO A INTENSIDADE, MAS NÃO O VOLUME) Eu te amo. (3x)

(VOLTA PARA A CAMA, POSIÇÃO CASULO) Para piorar toda a situação que já estava quase impossível de se resolver, minha mãe me diz que Páris, um cara com quem eu mal conversei, praticamente um VELHO para mim, quer se casar comigo! Casar! Sem eu nunca ter conversado com ele direito! Eu tentei argumentar, tentei negar, mas meu pai entrou no meio de tudo, me ameaçando e eu queria responder “Faz isso mesmo, tira tudo de mim! Mas eu não caso! EU NÃO CASO!” E eu não o faria mesmo. Eu tinha que arranjar uma solução. Eu não trairia minhas promessas, meus ideais só para agradar eles. A vida minha.

Fui de novo pedir ajuda ao Frei, e ele me deu isso (MOSTRA O FRASCO). Ele disse que é algo que ao tomar, tira todos os sinais vitais e a pessoa entra em sono

profundo que quem a vê, acha que está morta. (COMEÇA A ARRUMAR A CAMA. OLHA PARA O FRASCO DE NOVO) E se a mistura não funcionar? Devo me casar, então, amanhã de manhã? – Não, não... (SE DEITA NA CAMA, TOMA UM GOLE DO FRASCO, CANTA UM POUCO, COMEÇA A ALUCINAR) Espera Teobaldo, espera! – Romeu, estou indo! Isto eu bebo em nome do nosso amor. (BEBE O RESTANTE).

(JULIETA ACORDA E VE ROMEU, NO ENTANTO, ELE JÁ BEBEU O VENENO ENTÃO O VE MORRER. SE DESESPERA. ROMEU MORRE. JULIETA SENTE A DOR. VE O FRASCO DO VENENO QUE ELE BEBEU. O PEGA. TENTA BEBER TAMBÉM) Egoísta! Bebeu tudo e não deixou nem uma gota para me ajudar! Pode ser que em teus lábios encontre um pouco de veneno e possa morrer. (O BEIJA) Teus lábios ainda estão quentes. (LAMENTA MAIS UM POUCO)(PEGA O PUNHAL, SE DEITA, E CRAVA EM SI. VAI APAGANDO ATÉ MORRER).

FIM

**Texto Ofélia:**

(OFÉLIA ENTRA COM CARTAS, DANÇANDO UMA MÚSICA AO FUNDO)

(SE ESCUTA BATIDAS NA PORTA)

OFÉLIA: (SUSSURRANDO AO PÚBLICO) É meu pai! Meu pai. Ele quer que eu devolva as cartas. (BATIDAS DE NOVO) Ele quer que eu devolva todas as cartas de Hamlet. Mas eu não quero devolver. Elas foram escritas para mim, ele não tem o direito de tirar elas de mim (BATIDAS DE NOVO)

(SE ESFREGA COM AS CARTAS, GUARDA ALGUMAS NA ROUPA)

OFÉLIA: o PRÍNCIPE consegue ser tão intenso. Essas cartinhas fazem eu me sentir viva. (CONTINUA A INTERAGIR COM AS CARTAS, BATIDA NA PORTA) Mas eu tenho que devolver. Afinal, o meu pai acha que é o melhor para mim. Não poder ficar com elas, poder sentir o cheiro... a intensidade das palavras. (BARULHO NA PORTA) (ESCONDE O RESTANTE DAS CARTAS E GUARDA O RESTO PARA ENTREGAR). O Príncipe não anda nos melhores dias, ele anda estranho, fora de si... Meu pai inclusive quer que eu devolva por isso, pelo que aconteceu na semana passada. Eu estava no meu quarto bordando, como normalmente faço e como eu fui ensinada. Até que Hamlet surgiu, com o gibão todo aberto, com os cabelos desfeitos, com as ligas das calças caídas e um olhar apavorado. Me pegou pelo pulso e me apertou com força. Depois se afastou e ficou olhando para meu rosto com intensidade, como se quisesse gravá-lo. Ficou assim por um tempo. Depois, sacudindo meu braço e balançando a cabeça três vezes soltou um suspiro doloroso e fundo... E aí, me soltou, e foi indo embora, os olhos fixos em mim até o fim. (CAI NA CAMA) (PAI BATE NA PORTA NOVAMENTE) É claro que fiquei assustada! Por isso contei para o meu pai. Mas eu sei que ele não me faria nada de mal... Mas eu entendo o meu pai ficar preocupado, afinal de contas, um homem, sozinho no quarto de uma mulher... coisas terríveis poderiam acontecer... Mas eu sei que ele não faria nada de terrível comigo. Mas, como eu falei para o meu pai – já que era meu dever falar, afinal é meu pai! – eu agora tenho que devolver. Mas é para o meu bem não é? Meu pai só quer meu bem, eu sei que ele se importa comigo.

CORTA PARA PRÓXIMA CENA

OFÉLIA: (PASSANDO BATOM PARA ENTREGAR AS CARTAS PARA HAMLET) Talvez seja a última vez que eu o veja. (PARA O PÚBLICO) (OLHA PARA ONDE O REI E E POLONIO ESTARIAM) Meu pai e o rei estão lá atrás. É algum plano deles que eu ainda não entendi e muito menos compreendi porque eles estão aqui. E porque escondidos. Por que ele não está aqui do meu lado? Talvez seja para ver se Hamlet vai fazer alguma coisa, quais são as reais intenções dele, mas porque não é ele a entregar as cartas, não é mesmo? Por que eu? (PAUSA) Ele se importa comigo, por isso que ele tá aqui. Se ele não se importasse ele nem pediria para eu devolver as cartas. (PARA HAMLET) Olá alteza. Eu vim lhe devolver as cartas e peço para que as aceite de volta.

Meu bom príncipe, você as escreveu.

Claro que sou honesta...

Ah, era tudo mentira? Não me amas de fato mais.

(COMEÇA A FICAR COM RAIVA E EXPLANAR AS CARTAS NA CARA DE HAMLET) Isso aqui então era mentira? De Hamlet com amor! De seu amado Hamlet, para sua adorada Ofélia!

(COMEÇA A TIRAR O BATOM, NARRA O QUE HAMLET DIZ) Uma puta... Para que tanta maquiagem na cara? Isso é coisa de vagabunda. Vai para um bordel que é o teu lugar! Ele me disse isso com a maior naturalidade. Como se nada que ele tivesse escrito aqui fosse ao contrário. E meu pai... Escondido. Deixou ele ir embora. Depois de ter humilhado a sua filha na frente do rei. Ter a mandado para um bordel. A chamado de mentirosa. Meu pai não me conhece para dizer que isso é mentira?! (CAI NA CAMA) E depois disso, ele resolveu trazer um grupo de teatro para apresentar uma peça, e na hora do espetáculo, pediu para sentar entre as minhas pernas... Eu tentei negar de início, mas que diferença ia fazer? (OFÉLIA REVIVE O MOMENTO) Ele já havia me invadido por inteira antes... Para que negar? Eu já era uma puta mesmo. Depois da peça, eu voltei para casa, afinal, meu pai dizia que não era coisa de uma dama ficar a noite fora de casa. Eu estava costurando, como eu sempre fazia. (COMEÇA A COLOCAR AS FLORES NA CABEÇA) Até que veio um conselheiro real com a notícia: seu pai está morto. Morto por Hamlet. (GRITO INTERNO)

CENA FINAL. OFÉLIA CAMINHA ATÉ O RIO PARA SE AFOGAR:

OFÉLIA: Os dois homens que eu mais amava, se aniquilaram.

(OFÉLIA OLHA PARA ÁGUA. SE JOGA. MORRE)

FIM