

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

ULISSES PIMENTEL

Sobre o processo de direção do espetáculo “As criadas”.

Porto Alegre

2018

ULISSES PIMENTEL

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Habilitação em Direção Teatral

Orientador: Professor Doutor João Carlos Machado

Orientador: Prof.Dr. João Carlos Machado

Porto Alegre

2018

Ulisses Pimentel

Sobre o processo de direção do espetáculo “As criadas”.

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Aprovado em: 12 de dezembro de 2017

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Ana Cecília de Carvalho Reckziegel –UFRGS

Professora Doutora Luciana Morteo Éboli – UFRGS

Professor Doutor João Carlos Machado_ UFRGS (orientador)

SUMÁRIO

Agradecimentos.....	07
Resumo.....	08
Abstract.....	09
Sobre a escolha do texto.....	10
Relações (in) delicadas.....	11
Primeiras impressões.....	14
Tateando no escuro.....	18
Integrando.....	23
Construindo as personagens.....	27
Máscara Neutra.....	33
Criando as cenas.....	34
Fora de ritmo.....	36
Trabalho pronto?.....	38
Considerações finais.....	39

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento muito carinhoso aos professores do DAD neste segundo curso: Patrícia Fagundes, Ana Paula Zanandréa, Laura Backes, Roberto Oliveira e Ana Cecília Reckziegel.

Aos colegas Manu Pereira Goulart, Madalenna Leandra, Sandino Rafael, Ralph Duccini, entre outros pelo exemplo de perseverança..

À Luis Franke pela generosidade.

Ao meu orientador Chico machado pela parceria.

Às atrizes: Victória Silva, Carol Genro, Sabrina Machado, Ana Lua, Jaqueline Souza pela parceria, respeito e persistência no trabalho!

À minha família por me aturar todos estes anos....

RESUMO

O trabalho se propõe a refletir sobre o processo de direção de atores no espetáculo teatral “As criadas” de autoria do Frances Jean Genet. Levantando questões tais como: as limitações e potencialidades das atrizes com pouca (ou nenhuma) experiência teatral, encenando um texto clássico que requer entre outras habilidades; fluência textual, jogo, concentração, memória, construção de personagens. Focado nestas questões trabalhou-se aqui a concepção de diferença entre classes sociais e o conceito de alienação de Karl Max. O texto investiga o desenvolvimento de um processo que culmina com a apresentação do espetáculo e traz também alternativas para construir as frágeis relações interpessoais, pré (e inter) espetáculo.

Palavras-Chave: Direção de atores, Classes sociais, Relações interpessoais.

ABSTRACT

The work proposes to reflect on the process of directing actors in the theatrical show "The servants" by Frances Jean Genet. Raising questions such as: the limitations and potentialities of the actresses with little (or no) theatrical experience, staging a text a classic that requires, among other skills, textual fluency, game play, concentration, memory, character construction. Focused on these questions, the concept of difference between social classes and Karl Max's concept of alienation was worked on here. The text investigates the development of a process which culminates with the presentation of the show and also brings alternatives to build the fragile interpersonal, pre (and inter) spectacle relationships.

Key words:

Direction of actors, Social classes, Interpersonal relations.

SOBRE A ESCOLHA DO TEXTO:

Desde o início do curso de graduação em direção teatral pus-me a pensar sobre o texto de meu estágio de montagem. Estava à procura de temas atuais. Um texto incisivo e também que apresentasse uma logística simples para a montagem (número de atores, equipe envolvida, direitos autorais, etc.), pois pretendia levar o espetáculo para fora da academia.

Um dia aconteceu um fato cotidiano que foi crucial na minha escolha: indo fazer compras numa grande rede de hipermercados, já na fila do caixa, ouvi o diálogo, entre uma senhora e um rapaz que estavam atrás de mim, ambos conversam sobre a demora do atendimento do caixa. O rapaz alegava que os caixas tinham uma longa jornada de trabalho e ganhavam pouco, enquanto a senhora indagava “não me interessa, eles existem para nos servir”. Quando ela passou no caixa, resmungou: “que demora”...

A partir deste fato procurei um texto que falasse das lutas de classes sociais (falo mais deste fator no capítulo seguinte), entre outras questões. Optei pela obra de Jean Genet, “As criadas” escrita em 1947, baseada no crime das irmãs Christine e Léa Papel, ocorrido na cidade de Le Mans, na França em 02 de fevereiro de 1933. Nesta data as duas empregadas mataram com requintes de crueldade a sua patroa e a filha dela.

Genet, a partir deste fato, escreveu *Lês Bonnes* (As criadas). A peça narra a estória das empregadas Claire e Solange. Ambas têm uma relação de amor e ódio com sua patroa. As duas irmãs planejam e ensaiam o assassinato da madame. Escrevem falsas cartas à polícia incriminando o amante da sua patroa, que é preso, mas consegue liberdade provisória. A peça tem um desfecho inusitado.

Minha opção foi por um trabalhar a valorização da palavra em cena, fazendo a palavra gerar ação dramática e a luta entre as classes sociais. Os textos de Jean Genet trazem como temas a crítica à moral burguesa, a luta de(ou entre) classes, a ironia, a ambiguidade humana.

A palavra, neste texto, é geradora da ação dramática. Segundo Dória (2007, p.12): “A palavra geradora da ação dramática só faz sentido na medida em que está

profundamente atrelada com a sua realização cênica – seja no teatro ou no cinema. Uma palavra que nos interessa enquanto participante de um processo de construção de um espaço cênico.”

O texto de Genet traz, em “As Criadas”, várias camadas de interpretação. Sua ambiguidade, referida anteriormente, traz uma gama de potencialidades de montagem. Neste aspecto preferi me ater-me às relações das classes sociais, que influenciariam nas minhas opções de ensaio. Ainda refletindo sobre o texto numa obra teatral:

O papel do texto, no teatro, é o papel da palavra na vida. A palavra serve a cada um de nós para se formular a si próprios e para comunicar aos outros o que se registra a sua inteligência. Exprime também, as nossas idéias claras. Exprime também, mas indiretamente, os nossos sentimentos e as nossas sensações, na medida em que a nossa inteligência as analisa”. (BORIE,2004,p.63)

RELAÇÕES (IN) DELICADAS

A temática da luta das classes sociais nunca esteve tão presente. Neste momento na nossa nação há um embate sobre a reforma trabalhista e previdenciária. Permeando este assunto ocorre a relação delicada entre patrões e empregados. Se pensarmos em patroas e empregadas domésticas o assunto vai mais além. A jornada de trabalho da maioria das empregadas avança além do contrato de trabalho. Muitas servem de “babás” para os filhos das patroas, cozinham, acumulam funções que não são suas, moram no emprego e são descontadas por este fato.

Ainda falando sobre classes sociais aconteceu outro fato em meu cotidiano. Um gari varria o cordão do meio fio. Um homem passou com seu automóvel e gritou: “Varre direito ,você é pago para isto e não anote a placa do meu carro, gente como você nasceu para varrer”. Na nossa nação, até bem pouco tempo, havia um desleixo nas relações legais entre empregados domésticos e patrões. A nova lei ampliando os direitos trabalhistas das domésticas começou a vigorar em 02/06/2015. Trabalhadores domésticos começaram a ter seus direitos trabalhistas mais aferidos. Com este fato as relações entre ambas as classes se acirrou. Muitas patroas extinguiram seus trabalhadores domésticos, alegando que elas já ganhavam casa e comida e ainda teriam que ganhar salário e descanso. Talvez por este fato, ocorreu um caso de assassinato na cidade de São Paulo (ano de 2015) em que a empregada matou a patroa por estar sendo humilhada por sua condição social. Esta alegou que a patroa a humilhou, a patroa a teria chamado de “pé de chinelo”, e que agora o governo estaria a obrigando a assinar a carteira. Algumas patroas dão para as empregadas suas roupas usadas e alguns objetos como ‘forma de ajudar” estes empregados. Estes fatos acima citados foram alguns motivos de escolher o texto de Jean Genet.

A relação conflituosa entre as classes sociais destes dois segmentos ocorre então em várias camadas. Opressão, humilhação, desrespeito. Se pensarmos nos escravos que até o século passado eram “propriedades” dos patrões verificaremos que não há muita diferença. Apenas algumas leis foram criadas. A propriedade foi

substituída por um contrato de trabalho nem sempre cumprida. Para Karl Marx, a mais valia é “a exploração do sistema capitalista” (1998, p.78), donde o trabalho e o produto produzido pelos trabalhadores são transformados em mercadoria com o intuito do lucro. “Assim, os trabalhadores acabam recebendo um valor inferior que não condiz com o trabalho realizado” (idem). Para Marx, no contexto da mais valia, a alienação é uma condição de trabalho como instrumento de escravidão, pois o trabalho realizado pelo empregado é alienado do valor e do lucro do produto que fica só com o patrão. Esse processo leva a desumanização do ser humano, pois ao invés de se sentir realizado e pleno com sua força de trabalho, é afastado do que produz. Por exemplo, numa fábrica de automóveis, os trabalhadores que produzem os carros não possuem um salário que os permitem usufruir daquele produto. Assim, segundo Marx, o trabalhador é desumanizado por esse processo, se transformando numa máquina.

Há também a questão de assédio por parte de alguns patrões. Fato enraizado na cultura popular e representado em chanchadas brasileiras tais como “Entrei de gaiato”, produção de 1956, onde o personagem de Zé Trindade assedia uma empregada. E posteriormente nas pornochanchadas dos anos 70, onde o ator Costinha assedia uma empregada no filme “O libertino”.

Ressaltando a temática das classes sociais, transporte esta questão para uma das camadas do universo dramatúrgico do texto de “As criadas”, onde as personagens principais acreditam que a madame é boa quando lhes dá seus vestidos usados. Falam ainda que as joias de madame pagariam o salário de ambas por anos. Este desnível entre as classes sociais reflete-se na psique dos personagens do texto. As empregadas se sentem oprimidas, diminuídas.

Aduzindo estes vínculos entre ator e diretor percebi que, às vezes, o diretor tende a impor suas ideias, manipular, assediar e oprimir seus atores. Refleti sobre a “mais valia” descrita por Karl Max. Pensei então em como estas tratar estas questões na sala de ensaio e na relação interpessoal entre diretor-atriz.

Assim durante os ensaios, percebi que as concepções do diretor não deveriam ser estabelecidas num sentido vertical, mas horizontal, pois às vezes as “soluções cênicas” que os atores sugeriam eram superiores ao que eu tentava impor aos mesmos. Entra nesta questão um fator fundamental, que é a humildade e

respeito pelas ideias do outro. Nada deve ser instituído sem uma conversa franca e sincera, mesmo que algumas decisões caibam somente ao diretor.

PRIMEIRAS IMPRESSÕES

Depois da escolha do texto e da reflexão sobre o recorte social que eu daria nele, iniciou-se através das redes sociais uma procura por três atrizes. Elas deveriam encenar uma peça de graduação em direção teatral, sem cachê, com ensaios em duas ou três tardes semanais, e deslocar-se até o DAD. Inicialmente nove candidatas se dispuseram a encenar a obra. Porém, depois de remeter o texto para as mesmas, apenas duas se dispuseram a fazer o espetáculo.

Reunimo-nos no final de fevereiro do ano de 2017, para um primeiro encontro. Numa tarde quente e abafada, fizemos três leituras do texto. Havia então apenas duas atrizes que, depois de lerem o texto, optaram por fazer as irmãs. Sendo assim, faltava uma atriz para fazer a personagem da senhora. Neste momento comecei a me questionar sobre as relações que começariam a se estabelecer, pois uma das atrizes não acompanharia o início dos trabalhos. Como ela iria se adaptar ao ritmo do trabalho?

Também foram discutidas as situações das cenas, a temática da peça, (conversamos que seria focada na diferença das classes sociais), atmosfera geral do espetáculo e concepção estilística, que seria realista. Perguntei neste encontro quais eram as dificuldades técnicas das atrizes. Uma respondeu que era sua voz, pois ficava rouca com frequência, a outra não tinha noção de percepção espacial. Para tanto já comecei a pesquisar exercícios para ajudá-las a superar seus obstáculos.

O texto também foi trabalhado, mas não em sua íntegra, ocorreram cortes em alguns diálogos. Nossa dúvida foi: quais falas eram mais importantes que outras? Neste intuito nos reuniríamos fora dos ensaios e faríamos cortes. Algumas palavras não faziam sentido no modo como falamos nosso idioma hoje, e nós as retiramos. Nesta leitura novamente começamos a falar da importância do texto nesta montagem. A maneira de compreendê-lo, dizê-lo, era de suma importância. Esmiuçamos cada palavra, cada pausa e seus subtextos. Uma das atrizes salientou que o texto apresenta a diferença entre as classes sociais e citou umas das falas da personagem da madame: “Absolutamente. Enfim, vocês têm sorte de ganhar

vestidos. Eu, se os quiser, tenho de comprar. Mas encomendarei outros mais ricos, para dar maior magnificência ao luto pelo doutor”.

Como podemos notar, além de uma humilhação, há um deboche nesta fala da madame. Lembramos da estória que contei a elas do gari que fora humilhado e debochado pelo automóvel que passava por ele enquanto trabalhava.

Posteriormente, remeti para as atrizes alguns vídeos de montagens das criadas em várias concepções, para que elas observassem o uso da palavra nestas encenações, e como o texto era trabalhado. Também o vídeo do filme “Entre elas” (Dirigido por Nancy Meckler, 1994 - baseado na estória das irmãs Pappin), onde as atrizes poderiam observar os fatos nos quais o autor se baseou para escrever a trama, e um artigo de D’Agord, M. no qual o autor fala dos distúrbios psicológicos das irmãs Pappin. Este artigo contribuiu para as atrizes traçarem um perfil psicológico das criadas.

Começou nesta fase um paradoxo: Éramos três pessoas trabalhando em cima de um projeto, onde uma quarta pessoa deveria se “encaixar” depois. Nossas impressões sobre o espetáculo ainda eram rasas. Como não tínhamos a atriz que faria a personagem da madame, nós começamos a criar um perfil dela (psicológico e corporal) com base no texto e quadros que retratavam a madame como na imagem abaixo:



Senhora X, pintada por Junho Singer Sargento-1884. Metropolitan Museum of Nova York.

Naquele momento consideramos que a atriz que interpretasse a madame deveria incorporar as nossas ideias e se arranjar com elas. Ou seja, uma relação despótica onde havia uma imposição de nossas ideias. Algo como: “Nós começamos o projeto, sabemos o que queremos”. Era como uma espécie de linha de montagem, que lembrava a relações de repressão, a um passo de restringir e sufocar a liberdade de criação do outro.

A ideia era ir tocando o projeto e arrumar uma atriz que se “encaixasse” depois. Esta noção de linha de montagem lembrava Charles Chaplin no filme “Tempos Modernos”, filmado no ano de 1936. Remetia então a muito do que Karl Max falava sobre o processo de alienação do trabalho. A palavra alienação vem do latim e quer dizer “fora de”, “pertence ao outro”. Felizmente logo nos demos conta de que o processo de criação do espetáculo não poderia pertencer apenas aos integrantes iniciais do processo.



As atrizes durante o “trabalho de mesa”. Da esquerda para direita: Jaqueline Souza, Sabrina Machado e Victória Silva.

TATEANDO NO ESCURO

Marcamos os ensaios para a primeira semana de março, porém os mesmos começaram somente em meados daquele mês. No primeiro encontro, ainda sem a terceira atriz, surgiram as primeiras dificuldades. A falta de experiência de ambas trouxe um ambiente de ensaio caótico. As atrizes chegaram neste dia cerca de quarenta minutos depois da hora marcada. Começaram a conversar entre si sobre assuntos cotidianos. Este clima descontraído aproximou ambas as atrizes, porém dispersou a concentração necessária para o início das atividades. Era necessário criar um ambiente de trabalho. Criar algumas estratégias que as trouxessem para um estado de concentração. Cada ator tem um ponto de concentração diferente do outro. Alguns se concentram mais rápido que outros, e era necessário equalizar o ponto de concentração de ambas.

Para isto sugeri que ambas ficassem em frente à outra e apenas se olhassem nos olhos. Coloquei uma música de fundo (*As the world Falls Down*) de David Bowie (este cantor é um dos preferidos de ambas as atrizes). Antes de iniciar o processo de ensaios selecionei músicas que criassem uma atmosfera propícia e, aos poucos, se instaurou uma ligação entre ambas. Era como se um fio invisível ligasse seus olhares.

Entretanto logo a seguir a concentração se dissipou, evaporou-se no ar. Foi como se rompesse o “fio” entre ambas. Notei que elas tinham formas diferentes para iniciar o trabalho de improvisação. Pedi para as duas uma esquete a partir da primeira cena do texto, (o texto fora separado em sete situações, apresentadas aqui em anexo) e improvisar.

Neste dia pedi a ação da criada se vestindo de madame. Eu levava alguns figurinos para a sala. O resultado ficou lamentável. Ambas ficaram muito preocupadas com o manusear do figurino. O vestido apenas era um objeto e não parte da cena. Não fazia parte da cena. O nervosismo delas em manipular o figurino trouxe a elas um desconforto corporal. Percebi que figurino deveria ser incorporado aos poucos e conforme o trabalho avançasse. Deve haver uma familiaridade com a roupa. O figurino deve completar e não destoar a cena. Lá, estava destoando.

Senti que a minha imposição de vestir já um figurino e, conseqüentemente, ficar de lingerie na frente de um homem que ambas nunca tinham visto, também colaborou para o desconforto.

Um paradoxo num trabalho em que o texto fala do embate de classes sociais, e eu impondo algo sem conversar previamente com ambas (se elas se importariam ou não de ficar de lingerie na minha frente). Aprendi neste dia que o respeito com o corpo do companheiro é fundamental. Nos próximos ensaios eu perguntaria até se elas queriam que eu me ausentasse da sala quando elas trocassem de roupa.

Talvez por tudo isto, os corpos estavam desleixados, frouxos, fala arrastada, falta de concentração, risos nervosos, ansiedade. Cada atriz falava “uma língua” diferente. Era como se cada atriz estivesse num mundo em particular. A energia entre elas não fluía.

Sentamos e conversamos sobre este exercício e ambas falaram que era muito difícil trabalhar com alguém estranho. As duas atrizes nunca tinham trabalhado juntas, sequer se conheciam e tinham experiências diferentes. Uma tinha treze anos de carreira no teatro amador. A outra tinha feito apenas um espetáculo e era caloura no DAD/UFRGS. Neste dia pensei em planejar exercícios de entrosamento, concentração, confiança e cumplicidade com o outro ator.

Trouxe então para o ensaio um exercício de entrosamento que aprendera no DAD, no primeiro semestre. Consiste em unir as duas participantes através de um elástico colocado no dedo de cada uma. O elástico, deve ficar sempre tenso, nunca frouxo. Ao fundo, a trilha sonora vai sendo trocada. Ora uma música mais suave, ora mais vibrante, e as atrizes deveriam se movimentar conforme a música, trazendo assim várias atmosferas para o exercício. Tristeza, amor, ódio, antipatia, raiva. Estas palavras eram sussurradas ao ouvido das participantes durante o exercício. Além da concentração e expressão corporal, este exercício traz concentração, respiração, tensão corporal, foco. Várias camadas iam sendo acrescentadas neste exercício, que levou uma grande parte da tarde. Depois disto, as atrizes foram para um exercício de uma situação do texto, onde uma personagem é enforcada ou esgoelada pela outra. Tivemos um grande problema neste dia, pois uma das atrizes era claustrofóbica. Elas improvisaram uma situação onde uma integrante era

condenada a força e o carrasco a executava. Uma das atrizes passou mal e vomitou durante a improvisação, pois ela “fora” sufocada. Mesmo sendo cênico, para ela foi real.

Foi uma situação que, na condição de diretor, me fez pensar: como contornar os problemas emocionais de uma atriz? Além de tudo, uma das atrizes tinha um problema de déficit de atenção. Como um diretor deve trabalhar com atrizes com barreiras emocionais tão distintas? Um dos exercícios que a orientadora anterior ao atual sugeriu era de colocar alguns objetos na sala, retirar a atriz da sala e mudar os objetos de lugar. A atriz deveria recordar o que foi mudado. Este exercício também serviu para a cena em que a madame chega depois de visitar o amante na cadeia. Ela nota que algo está fora do lugar em seu apartamento.

Voltando a cena do sufocamento em que uma das atrizes passou mal na improvisação, a minha “solução” foi trabalhar com uma memória análoga corporal que lembrasse algo que “prendesse sua respiração”. Perguntei então à atriz se ela tinha ficado presa num elevador com várias pessoas. Ela disse que sim. E perguntei ainda se neste momento ela sentira vontade de ir ao banheiro. Ela disse que sim, que era um momento de agonia em que ela prendera a respiração e tencionara o corpo. Repetimos esta sensação várias vezes, trazendo para seu estado corporal um sufocamento, um desconforto corporal. Ela trancava a respiração e ao mesmo tempo tentava sair do “elevador” imaginário, transferindo este estado para a cena. Ela era sufocada pela irmã e ao mesmo tempo tentava se livrar dela. A atriz conseguiu então repetir as improvisações desta cena sem ficar enjoada. Ela trazia a sensação física para o corpo. Não era meramente fazer a ação, mas se sentir sufocada, e isso não deveria despertar nela uma má lembrança. Para Stanislavski

(...) seria errado considerar a ação física apenas como um movimento plástico que expressa a ação. Não; é uma ação autêntica, logicamente fundada, que busca uma finalidade concreta e que, no momento de sua execução, se converte em uma ação psicofísica. (2008, p.31).

Neste início do trabalho, além de jogos e estudos sobre a peça, as improvisações baseadas nas ações e estados corporais que as atrizes faziam foram fundamentais. Uma das atrizes fazia dois “personagens”. O de uma criada e o de

uma madame. Nossa preocupação inicial era de “enganar” o público. Era o início da peça, e era necessário que o público acreditasse que uma criada era uma madame. Pedi que uma das atrizes notasse como uma mulher mais velha se movimenta. Fomos a um restaurante, nós três e começamos a notar o vai e vem das senhoras. Seu andar, sentar, comer, gesticular e principalmente sua coluna vertebral. Este foi o mote da diferença entre ambas. No momento em que terminasse a cerimônia a atriz desmontaria a coluna da madame e assumiria uma postura mais desleixada da criada. Neste dia no restaurante vimos uma pequena discussão de uma senhora com o garçom. Este deixara derramar um pouco de água no colo da senhora e ela disse alguns impropérios ao rapaz.



Improvisação da cena do sufocamento, com Jaqueline Souza e Victoria Silva.



Cena da sufocamento na peça, já finalizada.

INTEGRANDO

Como foi dito anteriormente, a atriz que faria a personagem da madame ainda não tinha se incorporado aos ensaios. Duas atrizes chegaram a começar o processo, mas ambas desistiram por achar o personagem complexo em demasia. Então, pelas mãos de uma das atrizes, uma caloura do DAD se ofereceu para interpretar o papel. Aos dezenove anos de idade, interpretaria uma personagem que tem em torno de trinta e cinco anos. Este era o desafio mais difícil. A atriz trazia os vícios corporais tão recorrentes à adolescência atual. Hipotonia, fala arrastada. Aliado a isto, a atriz tinha um alto grau de ansiedade.

No primeiro encontro, depois de uma longa conversa sobre o texto e o enredo da peça, onde as outras atrizes falaram sobre a história, as diversas atmosferas e situações que a peça incorporava, fizemos um primeiro exercício de atenção, visão periférica e escuta: as três sentaram em um banco e conforme o comando verbal, uma, duas ou três levantavam ao mesmo tempo. Depois de certo tempo as atrizes fechariam os olhos e tentariam fazer este jogo. O mais interessante neste exercício, foi que as duas atrizes que já trabalhavam há quatro meses juntas conseguiam um nível de escuta e percepção muito alto. Quando o comando era: “levanta duas”, na maioria das vezes, quem levantava era a dupla de atrizes que interpretava as criadas. Assistindo as atrizes fazendo este exercício comecei a pensar sobre como a escuta (de si mesmo e do outro) se faz necessário no trabalho do ator. A escuta traz ao ator uma qualidade nos seus movimentos, na sua consciência corporal:

O ator precisa ter consciência de que qualquer movimento que execute pode continuar sendo uma casca vazia ou algo que ele preencha conscientemente com uma significação autêntica. Só depende dele. A qualidade reside no detalhe. A presença do ator, aquilo que dá qualidade ao seu ato de escutar ou de olhar, é uma coisa misteriosa, mas não indecifrável. Não é algo que esteja inteiramente acima de suas capacidades conscientes e voluntárias. Ele pode descobrir essa presença num certo silêncio em seu íntimo. (BROOK. 2000 p. 63)

A peça *As Criadas*, considerando esta concepção, exigiu muitos detalhes. O modo de falar, andar, gesticular. Um exemplo: como se pega uma xícara de

porcelana? Uma xícara não é um copo plástico. Isto também é escutar. Perceber os objetos, saber seu peso, relevo, textura. Além disso, a relação de uma criada com uma xícara de porcelana é diferente da relação de um aristocrata com o mesmo objeto. O figurino e os objetos são uma extensão do corpo do ator. Voltando à nova atriz, seu alto grau de ansiedade gerava um gasto energético desnecessário. Aliado à ansiedade, eu de certa forma tinha com ela uma relação vertical de diretor. Como já tinha trabalhado bastante com as outras duas atrizes, ela ainda era vista naquele momento como um apêndice. Tanto que cheguei a falar que “o que importa é as criadas, por isto há a peça tem este nome”.

Acredito que esta antipatia inicial, deveu-se ao fato da atriz não querer fazer a personagem como eu achava que ela deveria fazer. Uma grande bobagem de minha parte, pois a visão prévia que ela tinha da personagem também era muito sólida.

Ocorreu algo que acontece em algumas produções teatrais. Como mencionado anteriormente, começamos os ensaios em março e depois de duas atrizes terem desistido de interpretar o personagem da madame, gerando tempo de ensaio desperdiçado. Entretanto isso fez com que esta atriz encontrasse duas atrizes já afinadas com o texto, com as personagens, com a atmosfera das cenas e jogando entre si. Havia uma imposição e opressão por parte do diretor em relação à última atriz, pois eu exigia que ela alcançasse o nível de trabalho das colegas em pouco tempo. Sendo assim, decidi trabalhar em horários extras com ela. Exercícios de corpo, voz e, principalmente, postura corporal. Como a atriz tinha um andar desleixado, uma das tarefas era começar uma postura mais solene. A atriz foi colocada de costas contra a parede e deveria caminhar pela sala com a sensação de estar ainda “colada” a parede. Também foram feitos o exercício do “samurai”, que eu aprendera na aula de atuação II, dando assim mais firmeza nos pés e enraizamento. Outra questão é que as meninas desta geração quase não andam de sapato alto. Usam tênis. Um dos exercícios foi andar de sapato alto, por duas ou três quadras fora do prédio do DAD. A atriz jogava seu corpo para frente durante a caminhada e era necessário colocá-la em seu eixo.

Se havia uma imposição pelo lado do diretor em impor algumas ideias, por outro lado havia de ambas as atrizes uma generosidade muito grande. Uma delas se dispôs a ensaiar com a atriz sua cena em separado (há um momento que só uma

das criadas fica em cena com a madame). Foram vários ensaios só com as duas atrizes e muito diálogo entre ambas. Outro exercício interessante que realizamos foi quando a atriz que interpretava a criada Solange trocou de lugar numa improvisação, fazendo a madame, e a atriz que interpretava madame interpretou a criada. Olhar o outro ator fazer a sua personagem pode auxiliar na elaboração do personagem que eu crio. A atriz tinha muitas “amarras” corporais, então fizemos alguns exercícios de consciência corporal, alguns que aprendi no curso de pós-graduação em dança na ESEF/UFRGS. Para Klauss Vianna:

A consciência corporal serve como condição fundamental para a criação da nossa expressividade individual. Sendo assim, nosso corpo entra como um estado de alerta/prontidão. Auxilia no desbloqueio das tensões musculares e articulares, para a criação de novos movimentos. Ajuda no acionamento de novos espaços internos, articulares e entre ossos e músculos; favorece o desbloqueio das tensões limitadoras do movimento, flexibiliza os padrões posturais e de movimento, estimula a percepção dos estados corporais, usufrui de maior conforto e saúde corporal e recupera o prazer de se mover. (apud NEVES, 2008, p.23)



Sabrina Machado e Jaqueline Souza em aquecimento corporal em dupla.

Como mencionado anteriormente, as atrizes que estavam no trabalho desde o mês de março acolheram a nova integrante muito bem. Uma delas tinha mais facilidade em se concentrar no trabalho. Através da sua quietude e concentração ela sempre trazia a outra atriz com mais dificuldades para o trabalho. Fazíamos um exercício bem simples: Ambas se abraçavam, com pouca luz na sala de ensaio, era sugerido que apenas escutassem a respiração uma da outra. Uma das atrizes, como foi dito, sofria de ansiedade e tinha uma respiração torácica. Cansava-se rapidamente. A outra tinha respiração diafragmática. Com a escuta da respiração (que demorava em torno de meia hora) aos poucos a outra atriz se acalmava e ia entrando em estado de trabalho.

CONSTRUINDO AS PERSONAGENS

Depois do trio de atrizes formado, com o trabalho de entrosamento entre elas concluído, era necessário começar o trabalho de construção das personagens. Discutimos sobre as criadas e a madame, e cada atriz anotava ao lado do texto as características que elas achavam que sua personagem possuía. Fizemos alguns exercícios. Em um deles, sugeri que caminhassem na velocidade rápida, lenta e em câmera lenta. Sugeria alguns comandos: como a sua personagem caminharia? Como você Fulana caminha e qual a diferença da atriz e da personagem caminhando? Qual seu eixo de deslocamento? Ela (a personagem) começa caminhando com o pé esquerdo ou direito? Como é sua coluna vertebral? Ou seja, começamos a investigar a parte física das personagens.

As atrizes já tinham feito algumas investigações anteriormente, mas superficiais. Começamos durante um mês trabalhar com construção de personagens. Foram horas investigando o andar, sentar, comer, deitar, olhar como o personagem. Alguns vícios corporais das atrizes continuavam aparecendo, tais como um tique nervoso, um cruzar de pernas, um gesto que não era do personagem e sim da atriz. Novamente eu trouxe exercícios de exaustão, de limpeza corporal como a dança dos ventos, por exemplo, para depois de trabalhar com os aspectos físicos do personagem, torná-los orgânicos. Tentei trabalhar com as atrizes personagens tridimensionais: corpo, mente e o comportamento social. Para Stanislavski:

O primeiro e mais importante dos mestres é o sentimento, que infelizmente não é manipulável. Como vocês não podem iniciar o seu trabalho antes que os seus sentimentos sejam espontaneamente motivados, é preciso que recorram a outro mestre. Quem é esse segundo mestre? É a Mente. Sua Mente pode ser uma força motiva em seu processo de criação. Haverá um terceiro? Se o aparato criador de vocês pudesse ser estimulado e espiritualmente dirigido pelos anseios, teríamos encontrado um terceiro mestre – a Vontade. (2008, p.47)

Decidi ajudar as atrizes a construir suas personagens. Elas me pediram para ajudá-las neste quesito, pois se achavam inexperientes, e os personagens eram complexos. Fiz uma “mistura” dos métodos de trabalho com o ator de Stanislavski Grotowski e Barba. Falei que o corpo do personagem era motivado pela sua função social que por consequência era influenciada pela sua psique. Dei como exemplo uma Gari, uma moça que varre as ruas. Seu andar é mais lento, devido às horas de trabalho que passa a varrer a cidade. Sua psique é tomada de pequenos problemas cotidianos. O trabalho, o marido, os filhos, o salário pouco. Ou seja, sua condição social de ser pertencente a uma classe social mais baixa interfere no seu corpo, tudo isto influenciado por sua mente, sua psique, claro que as pessoas têm sua individualidade e isso não é uma regra geral, muitas pessoas de baixa instrução são mais educadas e asseadas que as de classe alta.

As ‘madames” que vemos nos shoppings, tem um andar elegante, garboso, paladar refinado, vocabulário plausível. Sua psique é tomada por viagens, bons programas culturais, tem bons médicos a seu dispor, etc. Mesmo se estas madames colocassem um uniforme de gari, e vice-versa, a diferença seria notada. Um exemplo em nosso trabalho é o fato mencionado de que a atriz que interpretava a madame nunca tinha andado de sapato alto, andava somente de tênis. Para lidar com isto fizemos um laboratório de como caminhar com sapato alto.

Outro trabalho feito com as atrizes foi com a voz dos personagens. Percebi que elas tinham problemas em pronunciar as sílabas finais do texto, problemas de articulação, entonação, textura e cor da voz, projeção e ritmo. O texto era dado de uma maneira sempre igual. Um dos exercícios dados nesta etapa foi de lançamento da bolinha com frases do texto. Outro era caminhar pela sala com diversos ritmos dizendo o texto ora a favor, ora contra o ritmo (se caminhavam rápido o texto era dado em ritmo lento e vice-versa).

Também sugeri que as atrizes preenchessem uma “ficha” do personagem. Este trabalho foi feito pelas atrizes simultaneamente e depois cada uma leu o que escrevera do seu personagem. Por fim colocamos as personagens em várias situações anteriores e posteriores a peça. Como seria a vida das criadas antes de serem empregadas pela patroa. Em uma das improvisações, uma das atrizes cantou uma pequena canção infantil em Francês (elas estavam imaginando como fora a

infância delas. O nome da canção é *Frère Jacques*, que na montagem foi mantido na cena anterior do envenenamento da madame. Como já tínhamos pensado a vida anterior das personagens em relação ao que é apresentado na peça, isto influenciou no entendimento da sua condição atual. O desnível social em que foram criadas, o pouco estudo delas e a humilhação por parte da patroa (como se pode constatar nesta frase dita pelo personagem da madame: “Pode ficar com esta *rouge*, ela está velha mesmo”) fez com que elas tomassem decisão de assassiná-la.

Também colocamos as personagens em várias situações: as criadas indo à feira com a madame, servindo a madame num jantar com o doutor, a madame jogando *brigde* com as amigas. Tudo com a finalidade de torná-las mais orgânicas. As personagens aos poucos foram “entranhando” no corpo das atrizes.

Também trabalhei com as energias corporais de Arthur Lessac: *Buoyancy*, *Radiancy*, *Potency* e *Inter Involvement*. Fiz um exercício em que as atrizes estavam flutuando na água, e era para elas imaginarem que fazia um dia quente, de verão, que elas relaxassem dentro da água morna do mar. Pedi que sentissem a sensação da água morna nos seus corpos, que nadassem em câmera lenta dentro desta água. Falei para sentirem a respiração, a movimentação interna e externa dos seus corpos. Coloquei uma música suave e também levei um incenso de sal marinho para construir uma atmosfera mais leve. Daí aos poucos eu perguntava que tipo de personagem apresentava aquela energia? Esta leveza é característica da personagem Claire, disse uma delas.

Porem era necessário trabalhar com esta atriz a energia *Potency*, que é a energia da personagem da madame, que tem uma ‘potência muscular’. Ela tem um andar e olhar firme e decidido. Esta variação entre as duas energias, trouxe micro percepções ao trabalho de distinção entre ambas as personagens. Ficava mais clara a diferença entre elas.

A terceira atriz, que fazia a personagem Solange, experimentou a energia *radiancy*. Havia então esta diferença energética das duas personagens principais. Uma *radiancy* a outra *buoyancy*. Este equilíbrio trouxe as duas atrizes um estado de jogo atento e orgânico, era como se a energia entre elas estivesse sempre em contato. Era uma comunhão constante. Para Stanislavski:

(...) a comunhão sem palavras. Nunca a sentiram, em circunstâncias semelhantes, em que algo fluiu de vocês, alguma corrente, dos seus olhos, da ponta dos seus dedos ou pelos poros? Que nome podemos dar a essas correntes invisíveis que usamos para nos comunicar uns com os outros? Algum dia este fenômeno será objeto de pesquisas científicas. “Por ora, vamos chamá-los raios”. (2008, p.35)

Cabe salientar que as atrizes, na sua vida pessoal, apresentavam energias opostas às personagens representadas. Isto trouxe para as atrizes um grande desafio. Havia também empatia e generosidade, primeiramente entre as duas atrizes que faziam as criadas. Depois, com a chegada da terceira atriz, como já dito anteriormente, as relações pessoais entre o trio tornaram-se as melhores possíveis.

Mas alguns vícios corporais das atrizes continuavam aparecendo. Sendo assim, eu trouxe exercícios de exaustão. Para depois desta “limpeza corporal” trabalhar com os aspectos físicos das personagens e torná-las orgânicas. Juntamente com este trabalho físico, e a partir das fichas dos personagens preenchidas anteriormente, começou-se a trabalhar cada vez mais com a construção dos personagens.

Um dos exercícios nesta etapa foi o seguinte: cada atriz fazia uma foto como fosse à personagem. Depois elas improvisavam uma cena que deveria ter esta “foto” no início, meio ou fim da mesma. Depois desta etapa, foi sugerido um quadro anterior e posterior ao sugerido na improvisação, trazendo assim gestos das personagens. Algumas fotos foram usadas no folder da peça como a colocada abaixo. Nestas fotos procuramos observar a expressão facial, coluna vertebral e tônus muscular das personagens.



Sabrina Machado, no papel da Madame.



Victoria Silva, Sabrina Machado e Jaqueline Souza.

Na foto acima, o olhar das personagens projetados em sentidos opostos tenta mostrar a visão de mundo que cada uma delas tem e a cumplicidade das irmãs.

MÁSCARA NEUTRA

No processo como diretor eu estava procurando alternativas para ajudar as atrizes a compor seus personagens. Notava que era necessário trabalhar paralelamente a construção dos mesmos com a retomada do trabalho corporal.

Lendo uma entrevista da ex-professora (e diretora gaúcha) Maria Helena Lopes concedida à professora do DAD/UFRGS Claudia Sachs¹, decidi trabalhar durante duas semanas com máscara neutra. Nesta entrevista Maria Helena fala de importância da máscara na limpeza corporal, tirar vícios, estereótipos e as facilidades (a zona de conforto) que alguns atores apresentavam durante o trabalho. No caso das personagens de “As criadas”, as atrizes exageravam no rosto e na voz as suas personagens. Estava parecendo um melodrama. O uso do corpo era mínimo.

Pedi que as atrizes cobrissem o rosto com um tecido e sugeri a elas alguns comandos e ações. Alguns exemplos: A máscara toma café, se senta, caminha, dorme se veste. Eu também as questionava: qual elemento da natureza sua personagem é: terra, ar, fogo, água? Para a personagem da madame, a atriz respondeu que era fogo, sendo uma das criadas terra e a outra água.

Com este trabalho iniciou-se a solidificação das personagens. As ações se tornaram mais sólidas e limpas. As atrizes também ficaram mais seguras executando as ações que as personagens sugeriam.

¹Disponível em: www.seer.ufrgs.br/cena/article/download/23485/24314

CRIANDO AS CENAS:

A construção das cenas se deu através de improvisações com base no texto. Porém, como dito anteriormente, havia antes um trabalho de sensibilização das atrizes, memória, percepção espacial, presença cênica, e construção de personagens. Antes de construirmos as cenas da peça, fazíamos um trabalho de situações análogas às do texto. Na cena em que chega a madame por exemplo, pedi que as atrizes que interpretavam o par de criadas fizessem uma improvisação em que ambas estivessem em um museu, fossem ladras, e que os guardas pudessem chegar a qualquer momento. Esta atmosfera de apreensão deveria ser transferida para a cena do espetáculo. Depois de cada improvisação análoga à peça, nós começamos a improvisar as cenas propriamente ditas, para limpá-las e começar a marcação.

Sobre as marcações, disse a elas que as mesmas deveriam ser feitas a partir das motivações das suas personagens. Perguntei para a atriz: Por que a criada vai para a janela? "Para verificar se a madame está chegando", respondeu ela. Nesta cena em que a atriz ia até a janela, a ação estava ficando falsa. Pedi então que ela procurasse algo no além da janela e descrevesse o que via. Então ela começou a enxergar, a procurar verdadeiramente algo.

O acréscimo de figurinos, cenário e objetos cênicos foi posto em cena nas três últimas semanas de ensaio. Era necessário se familiarizar com o cenário e os adereços.



Cena inicial do espetáculo com Victoria Silva.

FORA DE RITMO

Por fim começamos os ensaios finais com luz, figurinos e som. Algumas cenas ficaram sem ritmo. Havia falta de escuta entre uma fala e outra, ora atropelavam o texto, ora havia vazios entre as falas. Novamente nos reunimos e decidimos passar a peça sem texto, apenas com as ações e depois apenas o texto sem as ações. Segundo Pavis:

Pode-se entender o tempo-ritmo de uma peça como a configuração dos tempos de duração das ações cênicas, sejam elas produzidas pelos atores, sejam por outros elementos do espetáculo, como a luz ou a movimentação de cenário. Apropriando-se conscientemente do tempo-ritmo teatral como instrumento produtor/reforçador de signos e sugestões, o artista pode contar com a utilização de mais uma ferramenta de construção e manutenção de materiais cênicos. (2015 ,p 52)

Talvez as dificuldades de ritmo se dessem porque, entre outros aspectos, uma das atrizes incorporou às suas falas um alongamento em cada final de frase. Isto posto em cena e mais o fato da outra atriz não saber onde a fala acabava (esta atriz tinha decorado apenas o seu texto), trouxe uma “quebra” de ritmo no trabalho. O acréscimo de objetos cênicos e seu uso, a maquiagem que a madame usava em cena e seu manuseio, também eram objetos de preocupação. A personagem se maquiava e estava demorando muito para fazer isso. Era preciso enxugar algumas ações.

Houve uma discussão e, neste dia, vi o quanto às relações pré-estreia eram frágeis. Que o que havia até então sendo construído poderia se esvaziar. A pressão da estreia e a inabilidade pessoal de lidarmos com nossos medos e ansiedades era visível em cena. Então nos reunimos e colocamos nossas questões em pauta. Discutimos sobre a função do teatro na sociedade, as relações humanas dentro e fora da peça, e se a peça até então tinha influenciado nosso modo de ver o outro. Falamos também sobre a “linha de montagem”, o processo alienante que a peça se tornara. A repetição de alguns aspectos que o texto trazia como uma forma de opressão se refletia nas nossas relações. Mesmo com toda generosidade das atrizes com a nova integrante, às vezes nós três que acompanhamos o processo desde o início oprimíamos ela com nossas imposições, tais como a visão de como a

personagem da madame deveria ser, do ponto de vista das criadas e do ponto de vista do diretor, deixando a atriz mais ansiosa.

TRABALHO PRONTO?

Apresentamos o trabalho por três dias consecutivos na amostra DAD/2017. Dias tensos de muita expectativa.

Havia uma probabilidade que as apresentações ocorressem num clima de tranquilidade, devido ao processo de quase um ano de ensaios. Porém, no primeiro dia ocorreram muitos problemas técnicos. Havia uma grande expectativa por parte do elenco se trabalho seria bem aceito pelo público, e acredito que quanto maior as expectativas que temos de algo, mais têm frustrações. Era necessário baixar as expectativas e salientar que fizemos o melhor naquele momento.

Depois da amostra DAD, nos reunimos e começamos a falar sobre o processo. Quais eram as situações onde eu como diretor incorria na “alienação” que permeou o trabalho? Qual foi a contribuição de cada um no processo de construção do espetáculo? Como foram as relações entre atrizes e diretor durante o processo de ensaio? Nós concluímos que várias vezes ocorreram o processo de alienação apontado por Marx. Ficou bem evidente este aspecto quando na nova integrante chegou a um trabalho que já estava em andamento. A atriz falou que às vezes quase que era obrigada a executar o que nós sugeríamos sem pensar, que se sentia confusa e como se estivesse numa fábrica, onde tudo já estava pronto e ela era uma mera peça do processo. O elemento humano as vezes era esquecido. Eram operárias da arte! Sua função era concluir um espetáculo em tempo hábil. Levantou-se novamente a questão social que o texto apresentava e foi lembrada a fala da personagem Solange para a madame: “Às suas ordens, mais uma vez, Madame! Volto para a minha cozinha. Lá torno a encontrar as minhas luvas e o cheiro dos meus dentes. O arrote caldo da pia. A senhora tem as suas flores, eu tenho a minha pia”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de formado em licenciatura em teatro, decidi cursar a graduação em direção teatral. Supus que o mesmo seria mais fácil por ter feito outro curso de teatro anteriormente. No meu caso foi um ledô engano. Eu quis adotar alguns princípios da metodologia em licenciatura em teatro no meu trabalho de direção. Um dos principais pensamentos meus era criar uma fórmula de direção de atores, mas ficou evidente que não existe fórmula mágica para dar uma aula de teatro ou dirigir uma peça.

Cada aluno (ou ator) tem suas facilidades (e dificuldades) no processo de criação tanto nas aulas de teatro ou na concepção de um espetáculo. Para exercer a direção é preciso conhecer o ator com o qual você vai trabalhar extrair dele o melhor, incentivá-lo. Teatro é uma arte do encontro, da comunhão entre atores e público. Levar um espetáculo teatral em cena é dar um presente ao público, é convidá-lo a dançar. Mas para tanto é necessário ter persistência, paciência e perseverança, não se pode levar “qualquer” coisa. Parir uma peça é um ato difícil, mas prazeroso. Ver as cenas serem construídas dia após dia, o crescimento do trabalho dos atores, o desenrolar do processo cênico diário. Neste trajeto, na ansiedade de colocar as suas ideias em prática o diretor corre o risco de se tornar um déspota. As relações entre atores e diretores são muitas vezes frágeis. Um ator certa vez disse que o diretor deveria “estudaras relações humanas”.

No processo de direção do espetáculo “As criadas”, errei muito. E aprendi muito. Quis um método infalível de fazer um espetáculo mesmo com atrizes inexperientes e em pouco tempo. Tal método, como falei, não existe. Acredito que, ao misturar várias técnicas, não me aprofundei em nenhuma. Pergunto-me, e se eu me focasse em apenas em uma técnica? O resultado do trabalho talvez tivesse sido melhor? O que eu fazia era tentar procurar e levar até a sala de ensaio exercícios de várias vertentes, conforme surgissem às dificuldades das atrizes. Alguns baseados nas técnicas Stanilaviski, e outros do teatro antropológico de Eugenio Barba, por exemplo.

Alguns exercícios fluíram mais, outros não. Aprendi a escutar o ator. A ter uma relação horizontal em sala de ensaio. A ser maleável, ter visão de todo espetáculo e

ao mesmo tempo de cada detalhe. Canalizar a ansiedade e transformá-la em força criativa. Persistir, resistir, ir avante a cada ensaio. Ceder!

Como já disse anteriormente às vezes a ideia, a solução para um problema que um integrante do elenco apresenta é melhor que a do diretor. Percebo que preciso avançar muito no meu trabalho de direção de atores. Conhecer novas possibilidades, de direção, novos trabalhos com outros temas!

O teatro tem a possibilidade reflexiva e transformadora que pode ajudar a sociedade a ser mais justa e igualitária. As relações sociais apresentadas na peça acontecem todos os dias. São padrões que exploram e humilham seus empregados, os tratam como “objetos”, como dizem um trecho do texto de *As Criadas*:

“Eu odeio as criadas. São como um miasma que escorre pelas paredes! Odeio as criadas!”

O teatro tem como uma das suas funções a reflexão para a transformação de uma sociedade mais justa e igualitária. Este trabalho foi criado com amor e respeito e com um sonho de quatro pessoas que nunca tinham trabalhado antes ou sequer se conheciam. Em comum, o amor pelo teatro. Como dizia Ariano Suassuna: “O sonho é que leva a gente para frente. Se a gente for seguir a razão, fica aquietado, acomodado”.

.



Jaqueline Souza e Victória Silva

(Fotos de Ulisses Pimentel e Jessica Luiza)

REFERÊNCIAS

- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- DÓRIA, Lilian Fleury. *A palavra geradora da ação dramática*. In Revista Científica/FAP vº 2 (jan./dez. 2007). Disponível em: www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica2/lilianfleurydoria.pdf
- D'AGORD, Marta et alii. *O caso das irmãs Papin*. Instituto de Psicologia, disciplina de Psicopatologia I, UFRGS. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/psicopatologia/papin.PDF>
- MARX, Karl. *O capital*. São Paulo: Nova cultural, 1998.
- NEVES, Neide. *Klauss Vianna – estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez Editora, 2008.
- PAVIS, Patrice. *A análise de espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SACHS, Claudia M. *Entrevista Maria Helena Lopes: Relações com a Metodologia de Jacques Lecoq*. In Revista Cena nº 12, PPGAC/UFRGS. 2012.
- STANISLAVSKY, Konstantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- _____ *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.