

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
CURSO DE BACHARELADO EM TEATRO**

JADE COUTO DE SOUZA MELO DOS REIS

**A SENSORIALIDADE NO PROCESSO DRAMATÚRGICO CONTEMPORÂNEO –
RELATOS DA CRIAÇÃO NA NARRATIVA DE “SOLÉRCIA” E “ROSALICE”**

MANAUS – AM

2023

JADE COUTO DE SOUZA MELO DOS REIS

**A SENSORIALIDADE NO PROCESSO DRAMATÚRGICO CONTEMPORÂNEO –
RELATOS DA CRIAÇÃO NA NARRATIVA DE “SOLÉRCIA” E “ROSALICE”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade do Estado do Amazonas como
requisito para a obtenção do título de Bacharel
em Teatro.

Orientadora: Gislaine Regina Pozzetti.

Coorientador: Wellington Douglas dos Santos
Dias.

MANAUS – AM

2023

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

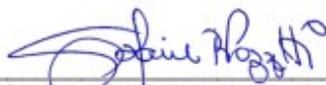
Criada pelo Decreto Estadual nº 21.963, de 27 de junho de 2001

TERMO DE APROVAÇÃO

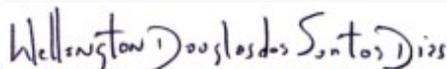
JADE COUTO DE SOUZA MELO DOS REIS

"A SENSORIALIDADE NO PROCESSO DRAMATÚRGICO CONTEMPORÂNEO -
RELATOS DA CRIAÇÃO NA NARRATIVA DE "SOLÉRCIA" E "ROSALICE"

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) aprovado, com nota 10 como requisito parcial para obtenção do título de Bacharelado pelo curso de Teatro da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:



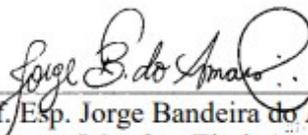
Prof.^a. Dra. Gislaine Regina Pozzetti
(Orientador)



Prof. Me. Wellington Douglas dos Santos Dias
(Co-Orientador)



Prof.^a. Ma. Carolina Cecília Nogueira
(Membro Titular)



Prof. Esp. Jorge B. do Amaral
(Membro Titular)

Manaus, 31 de março de 2023

À minha Mãe Alcilene Couto, ao meu Pai Milton Melo em memória e a todos os amantes do fazer teatral que sentem na pele as emoções afloradas.

Dedico.

O ator deve trabalhar a vida inteira, cultivar seu espírito, treinar sistematicamente os seus dons, desenvolver seu caráter; Jamais deverá desesperar e nunca renunciar a este objetivo primordial: amar sua arte com todas as forças e amá-la sem egoísmo.

(Stanislavski)

A SENSORIALIDADE NO PROCESSO DRAMATÚRGICO CONTEMPORÂNEO – RELATOS DA CRIAÇÃO NA NARRATIVA DE “SOLÉRCIA” E “ROSALICE”¹

Jade Couto de Souza Melo dos Reis²

Gislaine Regina Pozzetti³

Wellington Douglas dos Santos Dias⁴

RESUMO

Este artigo trata da criação de duas dramaturgias teatrais, a partir de experimentações sensoriais para a condução do exercício da performer, conduzindo-a ao universo do seu personagem, obtendo como ênfase o estímulo dos cinco sentidos humanos, explorando as memórias e vivências da atriz e da personagem. Refletindo acerca dos processos performativos “Solércia” e “Rosalice”, inspirados no texto “Não Eu” de Samuel Beckett e desenvolvidos a partir do sistema de Stanislavski, fazendo um enlace com o teatro do absurdo, no qual se une a comicidade ao trágico sentimento de desolação e de perda de referências do ser humano moderno contemporâneo. Relata-se, assim, as provocações propostas pela direção, e como essas estimulam o desenvolvimento de uma partitura corporal, investigando quais sensações essa atriz vivencia nas experimentações, e como se transforma em dramaturgia. Deste modo, o presente artigo tem como intuito descrever os registros desde o método de direção às escritas dramatúrgicas acerca dos espetáculos performativos “Solércia” e “Rosalice”.

PALAVRAS-CHAVE: Preparação do Ator, Escritas Contemporâneas, Experiências Sensoriais.

ABSTRACT

This article deals with the creation of two theatrical dramaturgies, based on sensory experiments to conduct the performer's exercise, leading her to the universe of her character, emphasizing the stimulation of the five human senses, exploring the memories and experiences of the actress and of the character. Reflecting on the performative processes “Solércia” and “Rosalice” inspired by the text “Not I” by Samuel Beckett and developed from the Stanislavski’s system,

¹ Artigo entregue para a conclusão do curso de Bacharelado em Teatro na Escola Superior de Artes e Turismo pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA/ESAT.

² Graduanda do Curso de Bacharelado em Teatro na Escola Superior de Artes e Turismo pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA/ESAT.

³ Professora Adjunta do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas. Doutora em Tecnologias da Inteligência e Design Digital da PUCSP. (2017) Mestre em Letras e Artes: Representação da Obra Artística, pela Universidade do Estado do Amazonas (2013).

⁴ Professor Efetivo no Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas. Mestrado em Direção Teatral no RITCS School of Arts/ Erasmus Hoggeschool University em Bruxelas- Bélgica com revalidação de diploma realizada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Especialização em Docência para o Ensino Superior no Centro Universitário do Sul de Minas Gerais-UNIS/MG.

making a link with the theater of the absurd, in which comicity is united with the tragic feeling of desolation and loss of references of the contemporary modern human being. Thus, reporting the provocations proposed by the direction and how they stimulate the development of a body score, investigating which sensations this actress experiences in the trials and how to transform it into dramaturgy. Thus, this article aims to describe the records from the method of directing to the dramaturgical writings about the performative shows “Solércia” and “Rosalice”.

KEYWORDS: Actor Preparation, Contemporary Writing, Sensory Experiences.

INTRODUÇÃO

Achar uma forma de acomodar todo o caos, essa é a tarefa do artista de hoje.

(Samuel Beckett)

A criação dramática nas performances está intimamente ligada às corporeidades e aos espaços. É um exercício de despertar do sensorial para acomodar o caos que o performer vivencia, assim, busca-se refletir a trajetória dos espetáculos performativos “Solércia” e “Rosalice”.⁵

Trata-se, portanto, de explorarmos experimentações sensoriais para a condução do exercício da performer, conduzindo-a ao universo do seu personagem, buscando levá-la o mais próximo possível do estado de presença da atriz, tendo como ênfase o estímulo dos cinco sentidos humanos, explorando as memórias e vivências da atriz e da personagem.

O processo tem como linguagem principal o sistema de Stanislavski, que enlaça o estudo sobre o realismo psicológico, no qual tem como prioridade as emoções sentidas ao longo das experimentações, no qual o estado de consciência e o desejo da atriz se unificam com os elementos psicológicos sensoriais que atravessam o subconsciente, possibilitando uma experiência emocional. A atriz, em meio a esse processo, busca, assim, motivações internas que demonstrem a sua intenção e a motivação da personagem. Por conseguinte, surge o incentivo do processo de improvisação, que visa corresponder ao desenrolar da narrativa.

O Sistema de Stanislavski é composto por alguns princípios, no qual destacamos o processo de relaxamento, concentração e observação/círculo de atenção, importância das

⁵ Espetáculos performativos desenvolvidos nas disciplinas de Montagem Cênica no Curso de Teatro na Universidade do Estado do Amazonas.

particularidades, verdade interior, três perguntas “O que”, “Por que?”, “Como?”, linearidade de um papel, ações no palco e, por fim, a análise ativa.

Os processos “Solércia” e “Rosalice” são inspirados no texto “Não Eu” de Samuel Beckett e desenvolvidos a partir do sistema Stanislavski, buscando não apenas apresentar tal personagem, mas explicar o porquê de determinadas ações, pois, para Stanislavski as ações são o que leva às emoções, fazendo um enlace com o teatro do absurdo, no qual se une a comicidade ao trágico sentimento de desolação e de perda de referências do ser humano moderno contemporâneo.

Para a realização dessa construção, usamos as experimentações sensoriais, destacando todo o processo, desde o momento em que a atriz adentra o espaço de ensaio, tal como oferecer um cheiro, estimulando seu olfato, alguns elementos cênicos que a atriz pôde sentir, estimulando o tato. Experimentação de alimentos para estimular o paladar, sonoplastia para estimular a audição, enfim, cada sentido foi estimulado para que, a partir disso, a atriz tenha desenvolvido suas partituras corporais, e para que, no segundo momento de conversa com a direção relate suas sensações e, assim, contribua para o nascimento das dramaturgias.

O artigo enfatiza o desenvolvimento do processo dado por meio dos estímulos sensoriais, destacando a importância do uso dos demais sentidos para além da visão. Tudo completa a nossa perspectiva de mundo, de como lidamos diante de situações do cotidiano, e como lidamos diante do contato com o outro. É, portanto, saber dialogar com os nossos pré-conceitos ao olharmos para algo, sem dar ênfase aos detalhes, e automaticamente gerar uma opinião, sem ao menos pensar e refletir sobre.

Aristóteles, responsável pela enumeração dos cinco sentidos, diz com base na “Teoria do Conhecimento”⁶ de que nada está em nosso intelecto sem antes ter passado pelos sentidos, assim, resulta-se que não podemos criar algo que seja potente de forma superficial. É necessário viver a experiência, de modo que eu posso ler sobre algo, mas ainda assim é pouco para o desenvolvimento de um personagem, portanto, a busca por entender um personagem vai além do se lê sobre ele, ou seja, requer uma certa dedicação, tempo, um estudo aprofundado para alcançar o objetivo.

Nesta esteira, pensando no modo de criação dessas dramaturgias, gerou-se o desejo de experimentar no processo o uso dos sentidos humanos, analisando o corpo da atriz, para observar como esse corpo dialoga com o espaço. Relata-se, assim, as provocações propostas pela direção e como elas estimulam o desenvolvimento de uma partitura corporal, investigando

⁶ HESSEN, J. CORREIA, A. (1999). Teoria do conhecimento. São Paulo: Martins fontes. 1999.

quais sensações essa atriz vivência nas experimentações, e como as transforma em uma dramaturgia.

Deste modo, o presente artigo tem como intuito descrever os registros desde o método de direção às escritas dramáticas acerca dos espetáculos performativos “Solércia” e “Rosalice” e, antes de se adentrar afetivamente nesse relato, pontuaremos as teorias que nos direcionaram.

LINGUAGENS SENSORIAIS CONTEMPORÂNEAS NO SISTEMA DE STANISLAVSKI

No livro “Minha Vida na Arte”, no qual apresenta sua autobiografia, Stanislavski narra que o incentivo imprescindível para o desenvolvimento de seu sistema foi “procurar para o ator em cena outro estado espiritual e físico que fosse benéfico e não prejudicial ao processo criador” (1989, p. 411), e mais adiante, confirma que o processo de criação “é acima de tudo a plena concentração de toda a natureza espiritual e física” (1989, p. 414). Partindo desses pensamentos, Stanislavski condensa um relacionamento enigmático entre o corpo e o espírito e o estado mental, o que concede inúmeros debates no que diz respeito aos fundamentos da arte do ator e da relação do mesmo com teorias correlacionadas ao corpo e a mente.

Na narrativa de Stanislavski, podemos destacar a utilização assídua do termo ‘espírito’, no qual pode ser entendido como uma possível linguagem metafórica, para aquilo que acreditamos e sentimos, pois, o autor nos traz o valor do caráter psicofísico do qual o estado criador do ator se faz presente. É nesse estado que se é alcançado um enlace da “linha física” com a “linha espiritual” da personagem, possibilitando, assim, a chamada “conexão indissolúvel entre o corpo e a mente” (CARNICKE, 2009, p. 168).

Stanislavski tem uma visão extremamente holística na composição de seu Sistema:

O relaxamento:

É o momento no qual os movimentos adquirem fluidez, para que sejam orgânicos, de maneira que é necessário eliminar quaisquer tensões que possam interferir negativamente no processo. No livro “A Criação de um Papel”, Stanislavski ressalta a importância da conexão entre corpo e mente:

Nossa mente pode ser posta em ação a qualquer hora, mas não basta. Necessitamos da cooperação ardente e direta de nossas emoções, desejos e de

todos os outros elementos de nosso estado criador interior. Com o auxílio deles, temos de criar dentro de nós a própria vida de nosso papel. Depois disso, a análise da peça decorrerá não só do intelecto, mas de todo o ser do ator (2004, p. 258).

Logo, a artista deve estar relaxada fisicamente e vocalmente. Este relaxamento é o que direcionará para a maior consciência do estado de presença, pois é o momento em que a atriz concentra toda sua energia em si, levando-a uma organicidade de trabalho entre emoção e razão.

Concentração e Observação:

Stanislavski notou que os artistas sempre estavam concentrados em um só objeto, sempre havendo um determinado ponto específico, no qual dirigiam sua concentração enquanto estavam em cena.

Em “Manual do Ator”, Stanislavski diz: “A criatividade em cena, durante a preparação de um papel, ou ao longo de todas as suas representações, exige a completa concentração de toda a natureza física e interior do ator e a participação de todas as suas faculdades físicas e interiores” (2001, p. 19).

Tudo se interliga, ou seja, a concentração e observação se dão a partir do relaxamento, que nos traz para esse estado de consciência corpórea, tanto consigo quanto com o espaço/sala de ensaio. O autor, a partir de seus conceitos, define essa área de concentração e observação como círculo de atenção, no qual o ator deveria focar apenas neste círculo, para não perder a consciência de sua existência naquele espaço, favorecendo, assim a atenção, não somente em si, mas no parceiro de cena, caso haja, no diálogo com a narrativa, nas características do personagem que está sendo trabalhado, na respiração, e principalmente no que tudo isso reverberará no contato dessa atriz/personagem com o espectador.

A partir desse exercício, a imaginação é trabalhada, e, com esse processo, gera-se ferramentas mentais que abre um leque de inovações. No livro “Como o cérebro cria – O poder da criatividade humana no mundo”, de David Eagleman e Anthony Brandt, diz: “Graças a nosso apetite por novidade, a inovação é uma exigência. Não está restrita a apenas algumas pessoas. O impulso criativo vive no cérebro de todos os seres humanos [...]” (P. 38).

O processo de imaginação ativa influencia em diversas camadas as nossas experiências. É importante compreender que se deve explorar nossos sentidos, para que se possa ultrapassar os pré-conceitos visuais, ampliando-se nossas percepções, adquirindo a capacidade de se adaptar a variados cenários.

Importância das particularidades:

Momento qual dar-se ênfase aos detalhes. A artista não deveria atuar de modo geral, representar um sentimento de modo vazio. Stanislavski dizia que, na vida, nós expressamos nossas emoções usando de nossas particularidades. Portanto, o artista deve entender a situação de seu personagem. Interligando-se a **verdade interior**, que surge como forma de representar o mundo interior do personagem, seus pensamentos e emoções. Para que isso ocorresse, Stanislavski utilizava muito a palavra “**se**”, palavra essa que desperta um universo de possibilidade para o processo de criação do ator.

Há vários aspectos sobre a vida da imaginação. Podemos usar nosso olho interior para contemplar todos os tipos de imagens visuais, criaturas vivas, suas características, paisagens, o universo material dos objetos, cenários e assim por diante. Com nosso ouvido interior podemos ouvir todos os tipos de melodias, vozes, entonações, etc (2001, p. 108).

Através dessa pequena palavra de suposição, o “se” transforma-se numa poderosa alavanca para a mente, dando uma certeza absoluta de situações imaginárias que dialogam com a linguagem sensorial. Adquire-se um potente estado de sinestesia nesse processo de criação, estado esse no qual é manifestado uma interação das diferentes esferas dos sentidos humanos.

“O que”, “Por quê?”, “Como?”:

O sistema se compõe também por três perguntas, que nos direcionam às **ações no palco**, pois essas ações possuem um determinado propósito, e é por meio do modo de criar que se estabelece um elo entre as **ações**. É a partir desse elo que podemos obter a resposta à essas três perguntas. Por consequência, forma-se em conjunto com a **linearidade de um papel** no qual devemos desenvolver a continuidade numa cena, e refletirmos acerca sobre “O que o personagem procura, deseja, ao longo da peça?”, nos levando ao exercício de **análise ativa**.

Para Stanislavski cada objetivo a ser alcançado deve-se possuir sua justificativa, e através dos questionamentos que nos leva as ações e o alcance dessa linearidade, que agem em comunhão com todos os exercícios anteriores de consciência corporal, no qual não necessariamente a atriz deve estar em movimento, gerando a conexão sensorial sinestésica.

Assim, observa-se que, de acordo com o Sistema de Stanislavski, a partir da sinestesia manifestada diretamente no corpo do ator/atriz, nasce a possibilidade de conexão desse ser com o local no qual está presente. O refletir em como esse espaço, essa atmosfera ecoa sobre o seu corpo, o estado de consciência do ator se amplifica e a partir da concentração surge o enxergar a partir de seus outros sentidos, no qual pode ser uma nova visão vinda do plano auditivo, ou

olfativo, tátil, visual, atuando no modo de sentir, ampliando a imaginação, e, por meio disso, surgindo imagens, cheiros, sabores, que são de imensa contribuição no processo criativo.

A atriz na sala de ensaio, ao ser arrebatada por este fenômeno, tem seus sentidos aflorados. Ao ouvir uma música, pode sentir um sabor, ou se a mesma estiver de olhos fechados, visualiza uma cor, e ao ver essa cor a relaciona com um perfume, nos trazendo elementos que podem ser trabalhados cenicamente, na composição da cenografia, corporalmente, na criação de partituras corporais, e verbalmente no desenvolvimento da dramaturgia teatral. O processo sinestésico se relaciona aos estados neurológicos que provém de um condicionamento mental de excitação, no qual se é elevada as doses de criatividade do ser humano.

Stanislavski trabalhou com um objetivo de unificar todo o ser do ator à sua personagem de forma indissociável, por mais circunstancial que seja, propõe o conhecimento de uma totalidade. Carnicke (2009, p. 186) afirma que "é uma proposta cuja qual 'a vida do espírito humano da personagem' está simultaneamente alinhada à "vida do corpo humano no palco", ou seja, visamos o ideal da personagem se relacionando de certa forma à imaginação da atriz, tendo em vista que é através da habilidade da imaginação que é possível que se crie determinadas condições que são imprescindíveis à famigerada verdade cênica, no que se diz que a tarefa do ator é submergir-se na personagem de modo tão completo e único que ele apareça no palco para ser tal personagem ao invés de representar simplesmente a personagem.

Stanislavski classifica a habilidade de imaginar como um conceito de segunda natureza: "Com o exercício diário, sistemático, da imaginação sobre um mesmo e único tema, tudo o que se refere às circunstâncias propostas na peça torna-se habitual em sua vida imaginária. Por sua vez, esses hábitos se transformarão numa segunda natureza" (2007, p. 58).

Um dos objetivos fundamentais na arte do processo de imaginação do Sistema de Stanislavski constitui-se precisamente em articular esse vínculo entre o ser e a personagem. O senti-la de modo verdadeiramente fiel, e o ser ator/atriz que se dispõe a vivenciar essa personagem, o saber trabalhar conscientemente de suas ações para adquirir uma ampla percepção que possibilita o domínio do processo de inspiração criativo através de técnicas psicofísicas, sensoriais, que estão presentes em nosso mundo contemporâneo.

LINGUAGENS DO GÊNERO TEATRAL ABSURDO

A linguagem do gênero Teatral Absurdo surge como uma ferramenta de expressão. O termo "teatro do absurdo" foi classificado por Esslin (1961) com o intuito de unir, sob o mesmo conceito, variadas obras de dramaturgos diferentes, que abordavam a respeito da realidade de

modo diferenciado, inusitado, fazendo uso de elementos que causassem grande impacto diante da sociedade, podendo ser algo teoricamente irracional, mas com significados intrínsecos em meio aos signos e símbolos presentes, tudo com o objetivo de enfatizar a ausência de soluções aos problemas destinados ao homem e a sociedade.

Segundo Martin Esslin (1961):

O Teatro do Absurdo exprime a angústia e o desespero que surgem da admissão do homem que é cercado por diversas áreas de escuridão impermeável, de que não poderá nunca conhecer sua verdadeira natureza, essência nem seu objetivo, e que ninguém lhe poderá propiciar regras de conduta pré-fabricadas (p. 370).

Entende-se assim que o Teatro do Absurdo expressa insatisfações através de personagens visivelmente atormentados, conturbados, pela angústia metafísica, a fim de compreender a realidade tal como ela é em sua essência de mistérios, causas e efeitos consequentes da condição humana de uma vista como, substancialmente, absurda.

Nossas personagens abordadas respectivamente – Solércia e Rosalice – possuem transtorno dissociativo de identidade e transtorno bipolar, configurando-se como consequência do relacionamento com o mundo, no qual as adoeceram, deixando suas crenças estilhaçadas pelo horrendo caos social. Samuel Beckett costuma destacar em suas obras o sentimento de desolação humana, o tal ser humano desumanizado, perdido, abandonado em um mundo vazio, desamparado de modo grotesco do condicionamento humano. Basicamente, Beckett, em suas obras, nos traz um lancinante desconforto angustiante, pois, seus personagens são desequilibrados. Para nós esse desequilíbrio é consequência do cenário que esses personagens estão inseridos, pois, esse cenário as compele direcionando ao extremo de seus limites.

Beckett, por sua vez, apresenta em seus personagens um absurdo que condena o próprio condicionamento humano em um mundo sem fé, sendo absurdo entre o esperar perante o tempo que se vai passando diante de seus olhos, aprisionado diante a solidão contínua sem conseguir ao menos dialogar com o que está ao seu alcance ou até mesmo com o divino, revelando a imperfeição, insuficiência e os mistérios para com o universo.

Utilizar a linguagem do Teatro do Absurdo como ferramenta de comunicação em meio a esse processo foi imprescindível, pois, não havia linguagem melhor que essa para expressar o que cada um de nós estávamos vivenciando, no caso, o período pandêmico. Período esse que cada um vivenciou de modo singular com muita dor, perdas repentinas, enfrentamento do luto, a busca por um sentido, isto é, por uma resposta diante a um mundo parado que não parava. A pandemia, como disse anteriormente, foi singular para cada um, mas algo em comum entre

todos foi essa espécie de vazio que permaneceu. Diante desse momento pós-guerra, as referências do teatro do absurdo nos possibilitaram uma maior visão de mundo, e maior comunicação com o espectador, pois apesar dessa estética utilizar aparentemente, diálogos “sem sentido”, é através desses diálogos que decorrem as narrativas mais diretas, e escancaradas. O poder crítico se potencializa ao falar a famosa verdade nua e crua que, por sua vez, pode alfinetar, porém, levando traços de comicidade, tal como o próprio Beckett diz em sua dramaturgia “Fim de Partida” (1957): “Nada é mais engraçado do que a infelicidade, eu lhe garanto. Sim, sim, é a coisa mais engraçada do mundo” (BECKETT, 2010. p.62). Percebe-se que com humor ácido, tons de ironia, nos leva a reflexão do contexto social.

Nos processos Solércia e Rosalice, o Teatro do Absurdo atua diretamente na interpretação das atrizes, sendo o modo que utilizamos para a transmissão de nossas mensagens. Para a preparação até a chegada dessa interpretação absurda, utilizou-se como método de preparação corporal o sistema de Stanislavski, pois, é através dos exercícios do sistema que alcançamos o ápice desses sentimentos de sensorialidades, que se emergem, dando ênfase ao valor do caráter psicofísico no qual o estado criador do ator se faz presente e que, conseqüentemente, torna-se o estado que o absurdo necessita para comunicar-se da melhor maneira.

Nas partituras corporais presente no teatro do absurdo é notório a presença de variados gestos repetitivos, cenários absurdos, ou a ausência dele; maquiagens fortemente exageradas, destacando as expressões faciais de maneira grotesca, que nos leva como alicerce ao teatro grotesco no qual se interliga a comédia, as gargalhadas, a ações que beiram propositalmente a ridicularização, de modo que cause estranheza e digamos que em um mundo de fantasia ao questionar a hipocrisia em nossa sociedade, essa estranheza se assemelha entre algo que podemos nomear como “engraçadamente feio” o que nos leva a algo demasiadamente singular.

ESCRITAS TEATRAIS NA CONTEMPORANEIDADE

O processo de escrita é conhecido inicialmente por colocar as ideias em um papel, e esse processo vai além da parte técnica, sistemática. Esse processo é principalmente emocional, pois a ação de escrever, de transpor para o papel aquilo que está em seus pensamentos contribui para o reconhecimento de suas emoções; é um processo mental que nos conduz à investigação do que estamos sentindo, e ao transpor esses sentimentos para o papel é possível refletirmos acerca e, assim, organizá-los de modo racional, para que possamos transmitir o que almejamos com clareza.

O processo de escritas de uma dramaturgia contemporânea não é distinto da arte de escrever apenas dramas, mas sim de estender-se em todos os núcleos das artes da cena. O que nos trás inúmeras possibilidades no modo de fazer teatro, pois, acontece a democratização do modo de se criar e trabalhar nos processos criativos, surgindo o conceito de socialização no qual os artistas presentes no processo cênico se integram, desenvolvendo, uma ação colaborativa entre os membros envolvidos para a construção dessa escrita dramática. O ator nesse cenário colaborativo, não apenas interpreta o personagem, mas também contribui para o desenrolar de sua história.

Em Solécia e Rosalice, ao refletirmos acerca das inovações geradas na cena teatral contemporânea, destacamos a importância que a atriz possui em nossos processos criativos, pois é ela que torna viável o nascimento de novos sentidos para a criação dramática. Logo nos propomos a uma estética com uma nova abordagem em vista da criação, utilizando de treinamentos com o sistema de Stanislavski e laboratórios sensoriais, no qual atuam fundamentalmente para o desbravar de novas possibilidades teatrais cênicas.

Essas novas possibilidades, intituladas como dramaturgia do ator, vem sendo trabalhada em variados espetáculos, que conjecturam a autonomia da atriz no processo de estruturação e criação da cena, pois a atriz se torna uma das principais referências centrais para o desenvolvimento do espetáculo, desde o momento no qual a mesma se relaciona aos escritos poéticos, que inspiram a dramaturgia, até aos demais elementos que compõe a cena teatral. O necessário diante a todo processo é o saber como utilizar os dispositivos da linguagem sensorial que temos disponíveis para os estímulos relacionados à criação da teatralidade.

Freitas (2010) diz:

Com estas novas experiências colaborativas, a concepção de dramaturgia passaria a ser utilizada, a partir dos anos 1980, enquanto processo de composição artística, que designaria não apenas as funções do autor do texto, mas também as da constituição da 'escrita cênica', da qual participaria o diretor e sua equipe de criação, incluindo o 'atorcriador', um importante elemento deste processo, no que passou a se denominar 'dramaturgia do ator' (p.4).

Em nossas experiências colaborativas são propostas práticas sensoriais, tanto pela direção quanto pela atriz, com o intuito de operacionalizarmos a criação cênica. Digamos que a atriz sinta uma necessidade de ouvir uma música que a remeta a personagem; a atriz leva essa música para a sala de ensaio e a direção aplica essa música logo após o momento de relaxamento

e concentração. Essa música por meio de suas ondas sonoras, reverberará de algum modo sobre o corpo da atriz. Para filósofos como Aristóteles e Confúcio:

A música pode afetar o homem, influenciando no ritmo dos seus pensamentos, na melodia das suas emoções e na harmonia de sua saúde corporal e estilo de movimento, ou seja, a música seria capaz de definir o tipo dos nossos pensamentos e atos (TAME apud BATAN, 1992, p. 24).

De acordo com os filósofos, podemos afirmar que a sensorialidade gerada no ser humano se comunica com os seus pensamentos, e esses pensamentos produzidos expandem as possibilidades de composições para a criação dramaturgica, gerando alguma ação, trazendo à tona algum sentimento, pensamento, movimento, palavras soltas, de modo espontâneo.

É através das ações físicas de Stanislavski, que viabiliza tanto a construção de corpórea, quanto vocal, gerando movimentos e palavras soltas que ao final podem ser modeladas, unificadas e ganharem sentido e significado, e compõem respectivamente tanto o desenvolvimento de partituras corporais quanto a dramaturgia.

As ações físicas que compõem o sistema de Stanislavski, permite que a atriz estimule, por meio de seus sentidos a imaginação, em razão de retirarmos a atriz do ponto de vista racional, e assim tracejando novos caminhos nesses processos teatrais, utilizando de exercícios de improvisações que partem da dramaturgia original “Não Eu”, para a criação tanto de “Solércia” quanto de “Rosalice”. A partir das ações físicas, a sensorialidade se aflora na conexão com o eu interior, tornando possível o acesso às emoções, sentimentos, transferindo-se a sensações fisiológicas e vivências psicológicas, contribuindo para uma representação vivida, sem artificialidades ou estereótipos, conduzindo aos exercícios de ações psicofísicas que potencializam a interpretação no Teatro do Absurdo, elevando o estado de presença da atriz em cena.

Temos pavor ao convencional! Ele nos impele para a rotina, para a atuação estereotipada, do 'faz-de-conta'. Usamos o "tempo-ritmo, mas não o mesmo para todos os que participam! de uma cena. Mesclamos a maior variedade possível de tempos e ritmos, cuja soma total cria os matizes de uma vida real, verdadeira, palpitante. Esta união de vários ritmos é necessária, por exemplo, na construção de cenas de multidão (STANISLÁVSKI, 2001, p. 276).

Ao se mesclar essas possíveis variedades tempos e ritmos, estabelecemos a dramaturgia com o exercício das ações ou, sequências preparadas, para que, diante das definições, seja compreendido que, se uma atriz define o conjunto de ações das cenas, através de seus sentidos, pelo modo que seu corpo reage diante dos estímulos, e como ele se desenha pelo espaço,

definindo a perceptividade, o estado de presença dessa atriz no espaço e em si, que viabiliza o diálogo com todo seu corpo e mente, de modo em que ao coletarmos cada detalhe e informações necessárias, impulsiona-se o desenvolvimento e criatividade ao longo do percurso.

PROCESSO CRIATIVO “SOLÉRCIA” E “ROSALICE

As dramaturgias de “Solércia” e “Rosalice” foram desenvolvidas com base no texto “Não Eu” de Samuel Beckett. Ambas dramaturgias possuem como protagonistas personagens mulheres com sua mente visivelmente conturbadas. A dramaturgia original de Beckett nos apresenta como protagonista apenas uma boca que narra a história de uma senhora de setenta anos que viveu uma vida extremamente melancólica, abandonada pelos pais, uma senhora imersa na solidão.

Em Solércia, ao iniciar o processo de adaptação do texto, utilizou-se o fragmento inicial, e em meio aos diálogos, buscou-se entrar na essência do sentimento de desolação que partiu do ponto de estar vivenciando uma pandemia. Buscou-se relatos de como foi a pandemia para a atriz, o que ela fez ao longo de 2020 e 2021, como lidou com o se adaptar e encarar a vida social, acadêmica, familiar, de modo remoto.

A partir disso, criou-se duas personagens, a primeira se chama Erica, uma jovem que não aguenta a pressão que vem sofrendo diante do novo cenário instalado. A personagem fala sobre as suas angústias, e da dificuldade de lidar com elas, de lidar com as perdas, e com as inúmeras informações que a bombardeiam. Por conta disso, a personagem desenvolve um alter ego, que surge como um mecanismo de defesa para lhe proteger de todo o mal.

A palavra solércia em si significa astúcia, habilidosa, ou seja, uma pessoa com fácil habilidade de resolver problemas, de enganar, e ser muito esperta. Erica luta contra esse alter, mas por fim aceita e se une a ela, para conseguir escapar da dor de viver em um mundo de aparências e hipocrisia, no qual o verdadeiro ressoa como mentira, e o falso moralismo é aplaudido com euforia.

A vídeo-performance Solércia foi apresentada por meio da plataforma virtual YouTube, ou seja, para a realização das cenas utilizou-se como alicerce os meios audiovisuais; para os ensaios de corpo e voz foi usado o quintal de minha casa, tendo em vista que estávamos em meio as restrições do período pandêmico. Junto à atriz havia uma questão que foi “Como otimizar da melhor maneira o uso desse espaço pequeno e limitado?” O uso do sistema da

linguagem sensorial com o sistema de Stanislavski⁷, resultou de modo bastante satisfatório para criação das partituras corporais. Em meio às experiências, a atriz se permitiu entrar no estado de concentração de si para com a personagem, sendo que o trabalho com a respiração fortaleceu as oscilações de humor presente na personagem, e principalmente as expressões faciais presentes do início ao fim.

Em relação ao contato com elementos que estimulavam a audição tal como a música presente em cena, usamos a música “Diabo” da banda Manacá, como música base para a criação de partituras que colaborassem com a dramaturgia, para o elemento tátil da água caindo sobre a sua pele, pela boca (paladar), o álcool em gel, o cheiro do fósforo ao ser aceso e liberando fumaça, estimulando o olfato, sua visão, cada elemento estimulado tanto em ensaio quanto na gravação, atuaram como um fio condutor tanto para a criação de partituras corporais quanto para a criação dramaturgica.

Em Rosalice, vamos mais a fundo no universo Teatral Absurdo de Beckett. Não apenas foi utilizado um fragmento, como inspiração para o desenrolar da narrativa, mas se utilizou o texto por completo, esmiuçando cada uma de suas intenções. Rosalice, assim como Solércia, é uma personagem com problemas psicológicos causados por situações sociais externas.

Rosalice possui um transtorno bipolar, e suas mudanças de humor oscilam entre um maravilhoso estado de euforia e um insalubre estado depressivo. Seu modo de agir é visto como se ela fosse um animal, diferente de todos. Se culpa, se julga, é julgada por querer ser muito e ao mesmo tempo se encontrar perdida não sendo nada, numa tentativa de suprir não apenas as suas expectativas de vida, mas suprir expectativas de quem ama, de tentar se adaptar às circunstâncias da vida, mas não se permitir cair na conformidade; de aprender a lidar consigo mesma e com seus demônios, ironizando a vida de uma sociedade teoricamente livre e segura.

O processo de criação dramaturgica se originou, assim como em “Solércia”, com um diálogo com a atriz acerca de como foi o seu ano pandêmico, e a mesma nos contou que costumava escrever em seu diário. A atriz tinha uma necessidade contínua de se manter organizada, logo, pegamos essa característica e levamos para a narrativa de nossa personagem, unificando seus escritos com os escritos de Beckett.

Como dito anteriormente, a personagem Rosalice é vista como se fosse um animal, e, em meio a esse fator, navegamos por entre o ser mulher e o ser bicho, para isso, nossa atriz escolheu um animal para a representação desse sentimento de se sentir presa, enjaulada, estressada. O animal escolhido foi o macaco, que possui um temperamento ardente e impulsivo.

⁷ Descrição do Sistema de Stanislavski. P. 7

A partir dos exercícios sensoriais, foi registrado em um diário de bordo da atriz durante os ensaios, como ela se sentia, como seu corpo reagia a sua personagem tanto quanto mulher quanto como animal. Liberamos uma playlist para estímulos auditivos que possibilitasse a criação de partituras corporais, vocais.

Nesse momento, o processo de compreender as motivações que regem essa personagem foi importantíssimo, pois dialoga com o ponto da importância das particularidades⁸, a resposta para as perguntas “O que”, “Por que?”, “Como?”⁹ que nos direcionam à linearidade do papel¹⁰ e que justifica as ações de Rosalice em cena.

O exercício de sentir o animal escolhido no corpo, nos remete a um corpo em metamorfose, em uma tentativa de quebra dessa parede animalesca, para um estado de consciência sóbrio.

No livro “Texto e contexto”, Anatol Rosenfeld (1996) diz:

O homem já não difere dos animais, nem das plantas [...] A ordem é apenas aparente, no fundo reina o caos. [...] Agitamo-nos em um mundo que é apenas “representação”. [...] No fundo somos bonecos, estrebuchando, com trejeitos grotescos, nas cordas manipuladas pela vontade cega e inconsciente; palhaços a se equilibrarem, aos tropeços, no circo do Ser absurdo. Na falência de todos os sentidos e valores, resta só um sentido: o salto mortal para o Nada (P. 66).

No trecho em que diz: “... no fundo reina o caos... agitamo-nos em um mundo que é apenas representação” nos traz o desejo de contentamento de nossas personagens, tanto de Solércia quanto de Rosalice, que ao darem seu salto mortal para o nada, cada instante nesse nada transborda para o vazio, o esquecimento de terem existido¹¹, ou seja, uma tentativa de recomeçar não importando a circunstância instalada.

Solércia e Rosalice são personagens que vão além de umas ditas “loucas”, mais do que mulheres que carregam consigo lembranças de uma vida maravilhosamente insalubre. Ambas são dores, dores das perdas, do luto, dos sonhos, elas são as essências de um vazio que jamais voltará a ser preenchido; um vazio repleto de silêncio e convenhamos esse silêncio dessas personagens é composto de muito barulho.

Os processos criativos respectivamente relatam sobre o período pandêmico, levantando questões de tentativas de lidar com o isolamento, e refletir acerca das hipocrisias do homem, e o período pós-pandêmico, no qual é feita uma retrospectiva desse período desde o seu anúncio

⁸ Descrito no Sistema de Stanislavski. P. 9

⁹ Descrito no Sistema de Stanislavski. P. 9-10

¹⁰ Descrito no Sistema de Stanislavski. P. 9-10

¹¹ Trecho do Poema “Instante” de Samuel Beckett.

até o período das perdas vividas, refletindo acerca da religiosidade e questionamento da fé e a busca por uma mente sã após percorrer um longo percurso.

Solércia e Rosalice são experimentações de reflexões e paz em momentos difíceis são narrativas que buscam uma forma de acomodar todo esse caos. Solércia e Rosalice são as tentativas das mais absurdas esperanças que ainda existem dentro de nós, meros sobreviventes de um mundo pós-pandêmico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho do dramaturgo em nossa sociedade contemporânea é um desafio. O processo de aplicação dos procedimentos criativos que resulte em um resultado contemplativo é bastante cauteloso, principalmente, no ato de adaptar um texto. Vejo o dramaturgo como um porta-voz, aquele que sabiamente capta a essência do texto a ser trabalhado, e instiga seus atores a criarem juntos, gerando o processo colaborativo.

Objetiva-se, assim, a criação das dramaturgia de “Solércia” e “Rosalice”, constituídas por exercício sensoriais, estimulando e aguçando os sentidos, ampliando a percepção cênica, criando ações, sequências, utilizando-se do Sistema de Stanislavski, para que, perante as definições, possamos compreender o conjunto de ações das cenas, por meio dos seus sentidos, da atriz em diálogo com a personagem, através de suas memórias e vivências de modo que seu corpo reaja, potencializando seu estado de presença, viabilizando a comunicação entre corpo e mente.

Desse modo, as experimentações possibilitaram a coleta de cada detalhe e informações necessárias para o desenvolvimento das dramaturgias e, partindo dessas vivências, se manifestando-se grande parte das obras artísticas do ser humano moderno-contemporâneo. Em vista disso, reforçamos a importância da sensorialidade no nosso processo de criação da dramaturgia, pois tudo completa a nossa perspectiva de mundo, de como reagimos diante as situações do cotidiano e de como reagimos com o outro. É necessária a cooperação de nossas emoções e de todos os demais elementos do nosso estado criador interior, para que assim possamos promover as escritas dramáticas atuais, de modo que atue como algo que reverbere o contato da atriz/personagem com os espectadores.

Ao utilizarmos a linguagem do Teatro do Absurdo como ferramenta de comunicação foi possível uma maior visão de mundo, e uma maior comunicação com o espectador, pois, por meio dessa narrativa construída, pudemos alcançar o poder crítico caracterizado ao falar a

verdade nua e crua, alfinetando o público com a comicidade, gerando reflexões do nosso contexto social.

Por fim, concluímos que as práticas teatrais sensoriais são imprescindíveis no processo das ideias contemporâneas, de modo que as experiências estabelecem proximidade com a atualidade, os sentidos fortificam as sensações, propiciando maiores experiências da atriz ao longo do processo artístico, conduzindo-a uma maior imersão no universo das personagens trabalhadas. Com a realização deste processo, foi perceptível em nossos resultados que é através das mais genuínas experiências aplicadas na sala de ensaio que nos mostram as características mais essenciais e significativas que uma dramaturgia necessita para se compor. O visualizar para além da visão, otimiza a relação da atriz com a direção, instalando o cenário colaborativo, no qual essa atriz a partir de suas percepções, não apenas interpreta, mas é arrebatada pela necessidade de somar nessa construção dramaturgica, tornando-se assim uma peça fundamental para o caminhar com êxito do processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Metafísica**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

BATAN, Marco Antonio. **Propaganda: o domínio através do som**. São Paulo, 1992. 198 p. Tese de Doutorado. Departamento de Comunicação e Artes- ECA, USP.

BECKETT, Samuel. **Fim de partida**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BOGART, Anne- **A preparação do diretor: Sete ensaios sobre arte e teatro**/ Anne Bogart. Tradução: Anna Viana; Revisão e Tradução: Fernanda Santos – São Paulo: Editora WFM Martins Fontes, 2011.

BOAL, Augusto, 1931- **O arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia**/Augusto Boal – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOURRIVAUD, Nicolas- **Estética Relacional/ Nicolas Bourrivaud**. Tradução: Denise Bottmann – Editora Martins Fontes, 2009. Original: Les Presse Du réel, Dijon, 1998.

CARREIRA, André; SILVA, André. **“Pensando uma Dramaturgia de Grupo”**. In Revista da Pesquisa, CEART -UDESC. Vol. 3, Nº1, 2008

CARNICKE, Sharon M. **Stanislavsky in focus: an acting master for the twenty-first century**. 2. ed. New York: Routledge, 2009.

Dossiê **“Dramaturgia dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance”** Revista do Laboratório de Dramaturgia | LADI - UnB Vol. 17, Ano 6. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/2383>

EAGLEMAN, David, BRANDT, Anthony. **Como o cérebro cria: O poder da criatividade humana de transformar o mundo**. Editora Intrínseca Ltda. 2020.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2013.

FREITAS, Nanci de. **O Teatro da Zona de Risco** In Revista Polêmica, v. 9, n. 2, p. 13 – 24.
Rio de Janeiro, abril/junho 2010

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

HESSEN, J. CORREIA, A. (1999). **Teoria do conhecimento**. São Paulo: Martins fontes. 1999.

LOSADA, Lígia Tourinho. **Um Estudo de Construção da Personagem a partir do Movimento Corporal**. Campinas, 2004.

MOTA, Marcus. **Dramaturgia: Conceitos, Exercícios e Análises**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto**, Vol. I. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.

STANISLAVSKI, Constantin, 1863-1938. **A construção da personagem**/Constantin Stanislavski; Tradução: Pontes de Paula Lima – 10ª Edição – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Trad. F. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLÁVSKI, Constantin, **A criação de um papel**, ed. Record, Rio de Janeiro, 2004.

STANISLÁVSKI, Constantin, **Manual do Ator**, ed. Martins Fontes, São Paulo, 2001.

APÊNDICE

"SOLÉRCIA" Por: Jade Couto e Erica Maiane. Manaus - AM. 2021.

PERSONAGENS: ERICA e SOLÉRCIA - (DUAS PERSONAGENS, APENAS UMA SÓ ATRIZ)

(Inspirado no fragmento do texto "Não Eu" de Samuel Beckett)

ATO 1

(Ao som da música "Diabo" da banda Manacá. Solércia, de batom vermelho, falando eufórica, bem próximo a câmera)

SOLÉRCIA: -Boca...Sair para dentro deste mundo...este mundo...coisa pequenininha...antes do tempo...em um misérv...o que?...menina?...Sim...Menina pequenininha...neste...sair para entrar neste...antes de seu tempo...buraco miserável, chamado...chamado...não importa...Meu mundo tá irreconhecível, mas todos só falam nele...o caos tá instalado...

(Gargalhando)

(Se aproxima da câmera, focando no olhar- Dissocia -Postura séria, preocupada, angustiada)

ERICA: -Já passou mais de 15 dias. Perdi a viagem, a oportunidade de iniciar uma carreira no Rio...Aeroportos fechados, mortes confirmadas...*(falta de ar)*

ERICA: -Mas tá tudo bem!

SOLÉRCIA: -CARNAVALLLL, VOU VIVER!!!

ERICA: -Vazio-Branco. Silêncio ensurdecador!

SOLÉRCIA *(Realizando partituras corporais grotescas ao pintar o cabelo e imitando coreografias do tik tok)*: -Loucuras capilares, rosa, rosa, rosa!

(Suspiro. Desespero)

(Acende velas. Canta parabéns triste, vai se animando, animando e grita)

SOLÉRCIA: -VIDA NOVAAAA! Feliz, feliz e feliz! Aprendi a fazer brownies!

(Dissocia)

(Triste e fazendo skin care)

ERICA: -Não durou muito, comecei e não finalizei.

(Grita!)

ERICA: -Tirei o siso!

SOLÉRCIA *(Rir)*: -Perdi meu juízo! Tino, bom senso, prudência, nasci! Tô pronta! Solércia! Mas que prazer...

(Tristeza repentina)

SOLÉRCIA: -Não! Não fique! Eu tô aqui! Beba, beba, beba, até esvair...

ATO 2

(Relaxa)

SOLÉRCIA: Anivs, festas de halloween...vou dando, dando, dando...*(grito)* Ahh o clandestino!

(Dissocia)

ERICA: -Eu tô com medo!

SOLÉRCIA: -Calma! Com álcool em gel tudo pode! Lubrifica a minha alma *(Geme)* e louvado seja os homens, homens que inventaram as máscaras! Posso me divertir, curtir, desfrutar dos prazeres da vida, aqui no meu tarumã!

(Dissocia, vazio, tristeza, olhar sombrio)

ERICA: -Trabalho duro! Atendimentos, repor mercadorias, repor refrigerante.

SOLÉRCIA: (*Lata de refrigerante abrindo*) -Gás, ah o gááss...
(*Dissocia*)

SOLÉRCIA: -VACINAÇÃO! Para todes! (*Ironia*)

ERICA: -Ah a minha dose de esperança! (*Tentando forçar um entusiasmo*)

SOLÉRCIA: -Alegria, alegria, alegria!

(*VAZIO. Vazio Existencial*)

ERICA: -Volta as aulas. Estágio. 10 disciplinas...

(*Dissocia*)

SOLÉRCIA: -Por que eu mereço o meu dez, eu sou dez!

SOLÉRCIA (*Deboche, ironizando*): -Empatia para todes, sejam vocês mesmos!

ERICA (*Medo, ansiedade, apreensiva*): -No chat da turma, eu tô presente...concordo plenamente...

SOLÉRCIA (*completamente alegre, e entusiasmada*): - Ícone...pertinente frisarmos, etnograficamente, reverberar, o brabo tem nome, kkkkk, palavras de efeitos, frases de efeitos!

ERICA: -Eu sigo deitada.

SOLÉRCIA (*Ironizando*): Aluno não reprova por falta! Entendemos suas particularidades!

SOLÉRCIA: -Atenção, atenção! Professora humilha aluno em sala de aula online, obriga aluno a realizar atividades presenciais! (*Deboche*).

ATO 3-FINAL

ERICA: O distanciamento existiu? A Pandemia acabou?

SOLÉRCIA (*Raiva*): 500 MIL MORTOS! SAIU ALGUM DA SUA CASA?

(Dissocia)

SOLÉRCIA: -Eu tô no meu melhor momento!

ERICA: (*Choros, lágrimas, cicatrizes aparentes*)

(Dissocia, olhando para o espelho)

SOLÉRCIA (*Prazer*): -Ah...como eu amo viver, nessa sociedade ilusória, que me permite deliciar-me com essa sensação de que tenho o mundo em minhas mãos, de que que tomo as minhas próprias decisões, tenho domínio sobre tudo... (*Firmeza, seriedade, acalento*) Eu prometo, prometo, com todas as minhas forças está aqui pra te proteger!

(Dissocia, sorrindo e fechando os olhos de frente para o espelho, ao som da música "Diabo" com a qual iniciamos).

FIM.

"ROSALICE" Por: Erica Maiane, Jade Couto e Larissa Baraúna.
Manaus - AM. 2023

PERSONAGENS: ROSALICE (UMA PERSONAGEM, DUAS ATRIZES)

BASEADO NO TEXTO "NÃO EU DE SAMUEL BECKETT

ATO 1

[Áudio noticiário - anúncio do surgimento de um novo vírus]

Rosalice: BOCA....sair...para dentro, dentro deste mundo...este mundo...coisa pequenininha... antes do tempo... em um miseráv... o quê?... menina?... sim... menina pequenininha...neste... sair para entrar neste... antes de seu tempo... buraco miserável chamado...chamado...não importa...

Rosalice: Viu-se no escuro... e se não exatamente...sem vida... sem vida... pois ela ainda podia ouvir o zumbido... assim chamado... nos ouvidos... e um raio de luz vinha e ia... vinha e ia... como a luz da lua ...

Ela! Eu? Eu! Ela? Eu! Ela é Rosalice! Pequenininha, nasceu artista. Longe do mundo, da realidade, se perde em pensamentos, vai para o mundo da lua...CUIDADO! RESPEITEM SEU ESPAÇO. SILÊNCIO! NÃO A INCOMODEM, Ela precisa ficar quieta, quietinha, cuidado com o isolamento...

Rosalice: Pais desconhecidos...talvez nem tão desconhecidos assim... Sua mãe amava rosas, pois eram símbolo de pureza, e bem-aventurança e seu pai amava Alice que era o nome de sua amante! Dei sobre mim, meu próprio significado, Rosalice, sou amante do pecado, da impureza, carrego comigo as lembranças de uma vida maravilhosamente insalubre.

Desapareço...evaporo...quase num instante... logo sem amor... poupada... sem amor como o expressado normalmente.

Rosalice: Pra ser bem sincera, eu não me lembro da pandemia...será que ainda estamos numa pandemia?...eu sou muito sozinha e gosto de estar sozinha, amo meu jeito sozinha de ser! Oscilando...para dentro e fora da nuvem..., mas tão entorpecida... sentindo... sentindo-se tão entorpecida... ela não sabia... em que posição estava... imagine!... em que posição ela estava!... se de pé... ou sentada... mas o cérebro—... o quê?... ajoelhada?... sim... se de pé... ou sentada... ou ajoelhada..., mas o cérebro—... o quê?...

Preciso me organizar melhor.

[Voz masculina]

[Gargalhada]... Meu primeiro pensamento foi... ah muito depois... lembrança repentina... ela estava sendo punida... pois seus pecados... vários dos quais... mais prova se fosse necessária prova... passavam rápido por sua mente...um atrás do outro... então descartado por serem tolos... ah muito depois... esse pensamento descartado... quando de repente ela percebeu... percebeu gradualmente... ela não estava sofrendo... imagine! ...sem sofrimento!...ela não podia mesmo se lembrar... não queria... quando tinha sofrido menos... a não ser, é claro, que deveria... estar sofrendo...ah! pensou estar sofrendo...justo na hora estranha ... na vida dela... quando claramente pretendia estar tendo prazer...de fato ela não estava tendo...o menor... e nesse caso, é claro... essa noção de punição... por algum pecado ou outro... ou por todos juntos... ou por nenhuma razão particular... pelo próprio pecado... coisa que ela entendia perfeitamente... aquela noção de punição...que lhe ocorreu pela primeira vez... criada para acreditar... como os outros abandonados... em um Deus... [Risada] misericordioso... Tire

Deus disse! Eu me encontro abandonada por mim mesma, aprisionada e castigada pela minha própria mente e que mente hein, que mente, me engana, sabota, destrói...

ATO 2

Rosalice: Acho que já passou da hora da gente parar e pensar, será que eu tô fazendo só as mesmas coisas, só lendo autoajuda, cinco passos para me tornar uma pessoa melhor, cinco passos para me tornar emponderada, para ter uma vida melhor, será que já não é a hora da gente botar a cabeça pra projetar, pensar em coisas que realmente vão mudar, porquê é só errando que se aprende e eu sou excelente em errar...o que é isso? Experiência! Tem que dar a cara a tapa.

[Partituras corporais se debatendo até ao extremo]

Rosalice: Longas horas de escuridão... agora isto... isto... mais e mais rápido...bate mais forte, (Grito) as palavras... o cérebro... tremulando como louco... agarrar rápido e... nada lá... em algum outro lugar... experimentar outro lugar... o tempo todo alguma coisa implorando...alguma coisa nela implorando... implorando a tudo para parar...

[Áudio sirene de ambulância]

Eu orei

Não fui atendida ... oração não atendida...700 mil orações não atendidas e não ouvidas! Não ouvida... fraca demais... MAS VAI... continua... tentando... sem saber o quê... o que ela estava tentando... o que tentar... o corpo todo como se (tivera) ido... apenas a boca... como que enlouquecida... e vai... continua—...o quê?... o zumbido?... sim... o tempo todo o zumbido... barulho monótono como queda d'água... no crânio... e

os raios... vasculhando algo... indolor... até aqui... ha!... tudo isto... continua... sem saber o quê?... o que ela estava... o quê?... quem?... não!... ela!... ELA!...ROSALICE!

Rosalice: Perdida, suja, incompetente, se organize! Limpe! Se organize, Limpe! CANSADA...EXAUSTA...VAI LIMPA MAIS, LIMPA, SUJA, TE ARRUMA, CANSADA, NÃO DORME...SE ORGANIZA...

LIMPOU TUDO?

Deitei. Descansei, finalmente, alma lavada!

ATO 3 (FINAL)

Rosalice: Nosso maior erro é coloca nossos desejos, sonhos e objetivos na mão de outro ser humano.

Na teoria eu queria ser muitas coisas

Suprir não só as minhas expectativas, mas a que os outros colocaram sobre mim...

Eu não sou o que meus pais sonharam e tô longe de ser o que sonhei pra mim, tô perdida no purgatório em busca de mim...

Rosalice: O medo paralisa...mas eu vou sair daqui, eu não preciso mais disso...eu tô bem!

Só durou uns dois anos, quase três, mas agora eu tô bem, tô de volta...

Que impulso foi esse?

Tudo acontece no tempo de Deus!

E o melhor de tudo é que eu consigo me adaptar com o que tenho, mas não caio na conformidade...

Relaxem, respirem!

Eu surtei, mas já tô bem, nada como um dia após o outro, a gente se acostuma a lidar com o transtorno, nessa delicia de sociedade, na qual sou livre e segura para ser eu mesma.

Preciso finalizar isso, enfim tô feliz!

FIM.