



Dramaturgias para encenação do espetáculo-processo *Doroteia-Okê*

Dramaturgies for staging the theatrical spectacle-process *Doroteia-Okê*

Bruno Leal Piva¹

Resumo

Este artigo visa abordar o processo do espetáculo *Doroteia-Okê*, partindo das tentativas dramaturgias dos artistas nele inseridos, em consonância com o texto-base *Doroteia*, de Nelson Rodrigues. Como observador *outsider* dos ensaios e encontros, as observações vinculadas ao campo da Genética Teatral trazem à tona percepções de como as dramaturgias propostas pelos integrantes foram se desenvolvendo em intertextualidade com a obra rodrigueana, podendo servir de parâmetros prático-teóricos para artistas e investigadores. Tenta-se, especialmente, analisar o desenvolvimento textual dramaturgico da atriz Claudia Jordão, enquadrando-se também como dramaturga e/ou dramaturgista, para a criação desse espetáculo-processo.

Palavras-chave: Dramaturgia. Teatro. Genética Teatral. Encenação. Atriz-Dramaturgista.

Abstract

This article aims to address the process of the *Doroteia-Okê* spectacle, based on the dramaturgical attempts of the artists inserted in it, in line with the basic text *Doroteia*, by Nelson Rodrigues. As an outsider observer of the essays and meetings, the observations linked to the field of Theatrical Genetics bring to light perceptions of how the dramaturgies proposed by the members were developed in intertextuality with the Rodrigues dramaturgical work and can serve as practical-theoretical parameters for artists and researchers. In particular, it is an attempt, especially, to analyze the dramaturgical textual development of actress Claudia Jordão, also framing herself as a playwright.

Keywords: Dramaturgy. Theater. Theatrical Genetics. Staging. Actress-Playwright.

¹ Ator-artista e doutorando na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, integrando o núcleo de investigação do Centro de Estudos do Teatro da Faculdade de Letras da mesma Universidade, apoiado e financiado por Bolsa de Doutorado FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.04605.BD. E-mail: brunopiva@edu.ulisboa.pt.

Introdução

Ao iniciar minha reflexão sobre possibilidades de tema para este artigo de genética teatral, pensei em levantar aspectos relacionados ao treinamento, formação, dispositivos e criação apenas do trabalho do ator/atriz, em seus exercícios teórico-práticos na e pela construção de personagens, levando em consideração não apenas a criação de ações e partituras físicas exteriores, como também preenchidas pelo envolvimento entre sua personalidade e a persona adotada no espetáculo-processo escolhido: *Doroteia-Okê* (2014). Ao receber o material enviado pela atriz, dramaturga-dramaturgista e diretora-encenadora Claudia Jordão, percebi de imediato que se tratava majoritariamente de adaptações e esboços de versões da dramaturgia textual.

Contudo, pela minha vivência como observador desse processo e após a organização do dossiê, verifiquei mais apuradamente que esse material envolvia muitos outros aspectos dramaturgicos para além dos textuais, construídos coletivamente entre os apontamentos dados pelo orientador-encenador ao diretor-proponente e aos atores, sendo que estes os devolviam-lhe com novas tentativas. O orientador-encenador aqui pode ser visto como aquele que orientava a construção cênica em conjunto com os demais elementos artificiais (som, luz, espaço e dinâmica dos atores), enquanto o diretor-proponente, aquele que selecionou e organizou a participação dos artistas e criação da Cia da Armadilha, propondo o texto a ser encenado.

Neste ponto, percebi e lembrei-me que a dramaturgia envolvia todos os agentes do processo artístico-investigativo, que oscilavam ora como performer, ora como encenador, ora como diretor, ora como autor literário, ora como dramaturgista², ora como observador: a dramaturgia partia não apenas de um agente, mas de todos aqueles que dela participavam, em direção à encenação³.

Refleti, então, que não havia uma dramaturgia única, mas dramaturgias⁴ que caminhavam de encontro com a percepção do espectador na encenação contemporânea,

² *Dramaturgista* será adotado para designar a função da pessoa que procura adaptar e contextualizar o texto original escolhido para ser montado, com o diretor, pesquisando materiais que auxiliem na reflexão crítica sobre a encenação a ser realizada. Cf. Renata Pallotini (2005).

³ A encenação neste trabalho refere-se àquele proposto por Patrice PAVIS (2013, p. 32), que diferentemente do espetáculo - a obra, o conjunto de signos representados e visíveis -, diz respeito à teoria de seu funcionamento interno, a partir das escolhas dos elementos cênicos, ou seja, da união de dramaturgias.

⁴ Neste ensaio, dramaturgia, dramaturgias ou campo dramaturgico refere-se à união de todas as dramaturgias criadas por cada artista participante da encenação - ator, diretor, dramaturgo, iluminador, sonoplasta, cenógrafo -, conforme sugerido por Eugenio Barba (2014).

um drama-da-vida em constante ação e movimento que serve ao teatro, como discutem também Renata Pallottini (2005), Luís Alberto de Abreu (2000) e Jean-Pierre Sarrazac (2010). Lembrei-me da dramaturgia do ator proposta por Eugenio Barba (2014) e à do encenador sugerida por Patrice Pavis (2013) que, através do meu olhar como observador e as anotações pessoais manuscritas, digitadas e digitalizadas, a entrevista elaborada para a artista, memória e outros materiais enviados pela artista Claudia Jordão (textos, vídeos e fotos), produziam uma nova forma de visão empírica e documental da cena, como aponta Gay McAuley (2017): a da genética teatral. Vale dizer que, à medida que os encontros e ensaios progrediam, mais o orientador-encenador sondava meu ponto de vista, constituindo também, assim, uma outra dramaturgia. A partir daí, ao verificar que a dramaturgia era o centro irradiante de todos os trabalhos dos artistas, pus-me mais confortável.

A questão agora se dirigia para outro patamar: seria possível estabelecer com certa proeza a dialética que as dramaturgias propunham? Percebi que as ações geradas em torno das dramaturgias produziam um novo sentido, em busca dum objetivo comum: a encenação. Meu prototexto havia sido definido após reunir os documentos e interpretá-los à luz do recorte que me interessava e que me permitia realizar um trabalho profícuo.

Assim, este ensaio tem o intuito de questionar o processo de montagem de encenação, partindo das dramaturgias levantadas pelos artistas do espetáculo *Doroteia-Okê*, em constante diálogo, mas também através das anotações deste observador *outsider*⁵ que, ora aparecem conjugadas no presente, ora no pretérito. As observações não têm como ponto de partida estabelecer um paralelo entre os métodos pedagógicos utilizados por Barba durante o treinamento deste e o da Cia da Armadilha, mas sim o de aludir a ideia de dramaturgias do primeiro como impulsionadora a parâmetros teóricos de observação para o percurso dramaturgic realizado pela segunda, em ensaios e encontros. Para além disto, tenta-se, especialmente, analisar o desenvolvimento textual dramaturgic da atriz, enquanto também dramaturgista, focando em e através de conceitos e noções da genética teatral.

⁵ McAuley (2017, p. 14) aponta o observador *outsider* como a pessoa que não participa diretamente da criação, diferente do *insider*, que integra o grupo como criador artístico.

Histórico do projeto e contexto da observação e das orientações cênicas

A Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), em São Paulo, possui uma proposta pedagógica que extrapola os limites duma pedagogia única e autoritária, permitindo que a formação seja ampla e diversificada. É *livre* porque garante a participação de todos sem hierarquia e de modo autônomo. Uma formação em que alunos e professores atuam de maneira recíproca, em que as experiências tocam e trocam conjuntamente. Assim, as orientações são propostas, e não impostas, de forma que os participantes interfiram ativamente na construção artístico-social de seus projetos.

Deste modo, a ELT caminha no âmbito do processo colaborativo, em que todas as tradicionais funções artísticas são distribuídas e exercidas por aqueles que tenham interesse em desenvolvê-las. Contudo, para integrar a escola, é necessário demonstrar motivação e participação em fazer parte dos diversos cursos que constituem a escola, passando, inclusive, por um processo de seleção que costuma abranger a quase todos os interessados. Todos os anos, a Escola propõe Núcleos-Programa de pesquisa teórico-prática reflexiva afetos a temas da arte teatral, como circo, dramaturgia, música/musicalidade, entre outros, como o de direção teatral⁶.

Realizando pesquisas durante o ano 2014 na ELT, no Núcleo de Pedagogia do Trabalho do Ator, sob orientação de Cris Lozano, novas perspectivas surgiram a partir dos métodos do diretor-encenador Eugenio Barba, cujas histórias e experiências pessoais e teatrais possibilitaram um novo panorama de observação sobre o trabalho do ator. Na ELT, e no mesmo ano, também participei como assistente-observador do Núcleo de Direção Teatral, sob orientação de Luiz Fernando Marques (ou Lubi⁷), a fim de observar e trocar impressões sobre o trabalho do ator e do diretor-encenador. Acompanhei o processo de seis grupos, alguns com maior proximidade, outros com menos, com o foco de observar o trabalho do ator, sob a ótica do campo dramaturgicó que era aplicado ao longo do processo, alinhando-os aos estudos do outro núcleo.

⁶ O objetivo desse Núcleo é orientar grupos e companhias teatrais com intenções de montagem de espetáculo, sob direção do Lubi, cuja seleção ocorre por meio de projeto e ficha técnica.

⁷ Lubi é um encenador de referência da cena contemporânea paulista, que costuma cruzar linguagens artísticas em suas montagens. Como diretor e co-fundador do Grupo XIX de Teatro, seus espetáculos são repletos de poeticidade, geralmente partindo de questões histórico-sociais pertencentes às comunidades da Vila Maria Zélia e arredores, compostas maioritariamente por descendentes da classe operária do início do século XX e por imigrantes hispano-americanos. Além desse coletivo, Lubi dirige um outro voltado a questões LGBTQI+, além de ser frequentemente convidado por outros, como a Cia Mugunzá.

Entre os coletivos observados, estava o de Claudia Jordão, a Cia da Armadilha, que passei a chamar de grupo *Doroteia*, título homônimo da peça de Nelson Rodrigues⁸ que serviu de ponto de partida para a criação do espetáculo. André Castelani foi o proponente do projeto e desde o início assumiu-se como diretor. A entrada da Cia no Núcleo de Direção da ELT foi por seu intermédio e contava apenas com a participação de uma outra atriz. Jordão passou a integrar o projeto, a convite de André, pouco tempo antes de ele ser aprovado para participar da orientação do Lubi. Os dois já se conheciam anteriormente e o retorno da atriz a São Paulo foi marcante para o processo, mesmo que a obra já tivesse sido definida, como será possível perceber mais adiante. Com a saída da outra atriz, após constatação de uma enfermidade, André resolveu participar também como ator. Seguiram, então, no projeto, os dois artistas até que, ao final do processo⁹, o diretor-proponente convidou o ator Alef Barros para integrar o elenco, que era seu aluno na Escola Nacional de Teatro de Santo André. Ao ser questionada sobre como foi a convivência dos artistas durante o processo, Jordão diz em entrevista que “Foi um processo natural, que foi acontecendo de acordo com o andamento dos ensaios [...] A relação foi sempre de muito afeto, muita construção, muita vontade de encontrar os melhores caminhos para o projeto. Infelizmente a Cia não deu sequência em outras montagens”. (JORDÃO, 2020¹⁰). Apesar de o grupo apresentar um diretor-proponente, pouco se observava a definição desse papel. Neste processo, que se arrisca dizer colaborativo, há uma interação e interferência constante de todos os participantes, de maneira que as funções pontuais acabam por dissolver-se.

A escolha da obra escrita foi feita antes de começar a obter a orientação do Lubi, quando o grupo já realizava reuniões para organizar a submissão de seu projeto ao Núcleo de Direção. Resumidamente, sua trama trata de expor a sina de uma mulher viúva, que acaba de perder seu filho de poucos meses e retorna à casa de suas primas, sendo estas pudicas e conservadoras. O texto, considerado mais mítico e menos realista do que o autor costuma criar, traz uma ideia de que a beleza e a entrega aos prazeres carnavais de *Doroteia*

⁸ Autor polêmico do séc. XX que escrevia peças em torno dos desejos mais íntimos da sociedade, que para ele, era completamente hipócrita e mascarada. Envolvia como forma de criticá-la temas como a inveja, a culpa, a sexualidade, a violência, o incesto, enfim, os tabus míticos e cotidianos.

⁹ O processo de ensaios e criação do espetáculo sob orientação de Lubi na ELT ocorreu de março a outubro de 2014. O período que denomino *Meio início* consiste entre abril e meados de julho (embora apresente um trecho da última versão dramatúrgica de outubro), e o *Meio sem fim* entre meados de julho e outubro do mesmo ano.

¹⁰ JORDÃO, Cláudia. Entrevista por questionário (enviado via *messenger* do Facebook) concedida a Bruno Piva. Conteúdo online. 28 nov. 2020.

a levaram a perder seu filho. Começamos então, a partir deste ponto, a trabalhar a gênese teatral aqui proposta.

Meio início...

Como já dito, o grupo *Doroteia* reunia-se antes mesmo de obter orientações cênicas do Lubi. Por este motivo, chamo este momento genético de meio início. Em processo de criação, os integrantes do grupo levavam ao encenador-orientador propostas de cenas. Pareciam estar centrados em suas atuações, embora as praticassem com o apoio de outros elementos cênicos, sobretudo de objetos. Ainda estavam a experimentar gestos, vozes, corpos, ritmo e espaço. Estes ainda eram embriões que se apresentavam a partir de uma leitura mais literal do texto dramático.

No período inicial de meu acompanhamento, a atuação dos atores estava fundada no estabelecimento de uma aproximação com o texto. Era nítido como suas preocupações estavam centradas em como utilizar as palavras correlatas da peça original. Muitas vezes, percebiam seus equívocos e paravam o ensaio. Pareciam ainda “engatinhar” no processo, sem saber como se apropriar do texto para inovar em suas próprias dramaturgias, sendo estas a do ator/atriz em relação à sua própria subjetividade e experiência, em direção a uma adaptação dramática da peça escrita original e da encenação. É dizer que naquele momento do processo, a encenação era apontada ainda como algo futuro e se referia a uma etapa de não-encenação¹¹, em que, como aponta Pavis (2013, p. 32), “O ator procura menos caracterizar um personagem do que deslizar no texto a fim de nele sentir fisicamente o desenrolar e a trajetória; ele o incumbe de experimentar a resistência do material textual com o empurrão do corpo”.

Mas do que precisavam os atores nesse momento? De acordo com o orientador-encenador, era necessário estabelecer um jogo que provocasse mais dinamicidade nas cenas, gerando uma espécie de surpresa espontânea no próprio jogo entre atores e atores e objetos, obtida no aqui-agora, e que a surpresa deveria ser natural. Poderia ser interessante um jogo de improviso entre os atores, desde que sua interação também refletisse no público. Esse jogo entre os atores deveria afetar diretamente o espectador, sem mostrar “o como” os atores afetavam-se entre si. Portanto, como primeira etapa, a atriz deveria

¹¹ Apesar de o autor usar a “não-encenação” como um tipo de linguagem teatral, aproprio-me da expressão para designar essa etapa de criação do grupo.

centrar-se, emprestando o termo de Barba (2014), no *nível da organicidade*¹², de modo que pudesse resgatar vivências e histórias pelo corpo-memória, que a levariam a se reconhecer tanto como pessoa quanto, conseqüentemente, a aproximaria de sua personagem.

Outras tentativas foram realizadas e ficava claro o que ainda faltava para esse momento do processo: a disponibilidade para os imprevistos, a abertura para o acaso, para os riscos, para as falhas. Esta observação é apoiada pelo próprio relato da Jordão (2020¹³), em que a atriz diz que houve elementos-surpresa durante a criação das cenas com os quais não soube lidar, como a sua relação e a construção metafórica em torno do jarro d'água, elemento curioso descrito na obra rodrigueana e estimulado e inserido inesperadamente por Lubi no jogo cênico. O diretor sugere nessa altura (13 maio 2014) que o ator deve estar atento para as ocasiões inesperadas, aproveitando as situações e experienciando o instante-agora, consciente do que está fazendo. Também sugere que a Cia realize um recorte do tema da obra original para inovar em seu espetáculo, sem se preocupar em apresentar as cenas ensaiadas como se estivessem prontas e acabadas, mas sim focar no jogo, resolvendo questões centrais que o texto trazia, como os maniqueísmos entre digno e indigno, feio e bonito, bom e mau etc., e percebendo de que modo os objetos poderiam atuar junto deles.

Após essas observações, percebi que apesar de o processo ser colaborativo, era necessário estabelecer um olhar individual sobre os artistas: de onde vinham e para onde pretendiam ir? Esta pergunta levou-me a pensar como era possível capturar suas individualidades, de modo que eu pudesse verificar o que potencializa o trabalho do ator e do encenador. Suas subjetividades e experiências empíricas influenciariam de jeito marcante a construção da narrativa, através da ação desvinculada da dramaturgia textual previamente escrita, utilizando elementos significativos do cotidiano dos artistas, incentivando, assim, uma criação autêntica que dialogasse com suas identidades próprias e veiculasse os princípios de autonomia e protagonismo que a ELT defende, sem perder de vista a narrativa que deveria ser passada ao espectador.

Para tanto, apoiei-me em Barba para refletir sobre minha observação, sob a ótica da organicidade, da narrativa e da evocação que começaram a aplicar no processo. Consideremos os aspectos orgânico, narrativo e evocativo sob a perspectiva de Barba (2014): o primeiro refere-se ao nível essencial e relaciona-se com a maneira de compor e

¹² Esse termo é explicado logo a seguir.

¹³ JORDÃO, Cláudia. Conversa via messenger do Facebook com Bruno Piva. Conteúdo online. 10 nov. 2020.

entreter os ritmos e ações físicas e vocais dos atores, para estimular sensorialmente o olhar do espectador, os impulsos associativos do ator com elementos externos e interiores; o segundo, a trama das sucessões que orientam os espectadores acerca do sentido ou dos múltiplos sentidos dos espetáculos, por meio do tecer dos fios que os constituem; e por fim, a evocativa, o poder do espetáculo gerar ressonâncias íntimas no espectador (provocando mudança de estado), alcançando as superstições pessoais, os tabus, as feridas do espectador e do diretor (que é o primeiro espectador). Desta forma, e articulando com a proposta de Pavis sobre a não-encenação, este momento de entrega da atriz seria primordial para despertar as primeiras impressões que dariam suporte para o desenvolvimento das demais dramaturgias.

Neste sentido, vale a pena dizer que os atores passaram a se encontrar frequentemente para ensaiar, discutir, adaptar e recriar a dramaturgia textual, investindo inicialmente no aspecto orgânico para criar suas ações externas a partir de suas subjetividades como intérpretes. A partir de histórias de suas próprias vidas, começaram a interpor aspectos de suas memórias e lembranças passadas. Em trecho dramaturgicamente intitulado *Aquela que está fora* (23 abr. 2014), elaborado pela Jordão, que participava concomitantemente do Núcleo de Dramaturgia da ELT, a atriz revelava - além do desempenho talentoso que vinha adquirindo no referido Núcleo - narrativas de sua vida. Jordão, um pouco antes de entrar nesse processo de montagem, havia voltado há pouco tempo de uma cidade de Minas Gerais (Brasil) e se empenhou em entrelaçar marcos de sua história à de sua personagem Doroteia. Passou a escavar, a comparar, a investigar empiricamente e a reconectar marcas próprias que a conduzissem a desenvolver não apenas o plano dramaturgicamente, mas também a comunhão entre corpo, pensamento e ações. Esses aspectos de sua história, como se há de observar no fim deste artigo, ajudaram-na a formar mecanismos para se inter-relacionar com o contexto dramaturgicamente proposto por Nelson Rodrigues e com a construção de sua personagem. A atriz sendo ela mesma, sendo sua personagem e sendo dramaturgista, num jogo entre ficção e realidade advindo da obra original e de sua vida cotidiana - como mulher, como mãe e como atriz em processo de criação artística - escreve sobre o desdobramento de si, transitando entre Jordão e Doroteia, de acordo com o descrito abaixo e em sua fiel disposição:

Voltei outra
O externo agora é interno
Absorvi
"Internizei" e Eternizei
Imagens, pessoas, momentos
Agora sou aquela que
Não pode mais voltar atrás
O que foi visto,
O que foi vivido,
Não vai mais me deixar
Faz parte de mim
Da minha, da nossa história.
(JORDÃO, 23 abr. 2014, grifo da autora)

Apesar de o grupo Doroteia ter partido de uma obra pronta, cujo autor já havia falecido, é importante destacar como a Cia estava totalmente aberta para receber sugestões do orientador-encenador Lubi. A importância dada ao texto escrito previamente, isto é, à obra original do autor, deste modo, tende a fragmentar-se no processo de criação artística do grupo, emergindo junto a ele novas dramaturgias. Barba e Savarese (2012, p. 66, grifo do autor) referem-se à dramaturgia para além do texto:

A palavra *texto*, antes de significar um texto falado ou escrito, impresso ou manuscrito, significava 'tessitura'. Nesse sentido, não há espetáculo sem 'texto'. O que está relacionado ao 'texto' (à tessitura) do espetáculo pode ser definido como 'dramaturgia', ou seja, drama-ergon, o trabalho das ações no espetáculo. Já o modo como as ações trabalham constitui a trama.

As discussões em torno do conceito de dramaturgia são muitas, com diversas transformações ao longo da história teatral, desde Aristóteles. Não cabe aqui definir os diversos contextos em que foi utilizado, embora seja plausível apontar sua significativa alteração a partir do fim do século XIX e, especialmente, com Brecht no século XX. De qualquer modo, a dramaturgia permanece um estudo e uma investigação do texto, como sugere Pallotini (2005). O que interessa aqui é observar que a dramaturgia evoluiu dentro do contexto teatral, operando diretamente sobre sua lógica e sua dinâmica. Isso implica na mutação do drama como novo paradigma, e não na sua extinção, que Sarrazac (2010) chama de *drama-da-vida*. Podemos considerar que os dramas da vida são o motor da criação teatral, pois é através dele que o artifício cênico se constrói, que por sua vez brota da realidade das interações humanas. Assim, a arte de narrar é componente elementar da arte teatral e é por ela que os acontecimentos da humanidade podem ser contados e transformados pela imaginação ativa não só dos artistas, mas também dos espectadores. A

narrativa, ao contemplar personagens na ação teatral, propicia que elas busquem um sentido para sua ação e sua existência, gerando um conflito com seu meio, como bem localiza Abreu (2000). Portanto, quando a Cia da Armadilha se propôs a trabalhar a partir da obra rodrigueana, precisou abrir-se para todas as possibilidades que a aventura da narrativa pode alcançar, disponibilizando-se, inclusive, a vasculhar suas experiências mais íntimas, a fim de compreender sua realidade e potencializá-la para a criação de suas personagens.

Este momento de rever e rescrever perspectivas da atriz em favor da construção de sua personagem e toda a dinâmica que foi criada com sua interferência que se iniciou como dramaturgista no processo, foi de suma importância e fundamental para a evolução da encenação. Fica evidente que a partir dessa altura do processo, Jordão passa a elaborar estratégias de encenação, inserindo rubricas e também um elemento que viria a ser uma força motriz do espetáculo: a música. Em meio à criação, o enunciado em destaque *“Pensar na intertextualidade das músicas de Chico Buarque – Terezinha e Pedaco de mim”* (JORDÃO, 2014, grifos da autora) demonstra que novos traços estavam construindo-se, todos eles de certo modo presentes na montagem, embora nem todos apresentados explicitamente: ora de modo lacunar, ora saturado¹⁴, ora sobrepondo-se.

As músicas, assim, passaram a compor uma preocupação latente em torno do texto e da encenação, assim como também a produção de intertextualidade entre texto original e a dramaturgia que se ia construindo. Em passagens do arquivo *“doroteia suprimida (1) (3)”* - assim mesmo, em minúsculo -, é possível perceber como as músicas se conectavam ao texto, acrescentando sentidos sobre a criação da atriz, que partia de seu trabalho também como dramaturgista, como apontado no seguinte trecho, em sua fiel disposição:

Levaram meu anjinho
Levaram meu anjinho
Levaram
Um pedaço de mim
Uma metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu (JORDÃO, 10 jun. 2014)

¹⁴ Para Josette Féral (2013, p. 570), os traços saturados e lacunares possuem importâncias distintas, embora as suas naturezas sejam essenciais para compreender suas aplicabilidades no processo de criação cênica. Os saturados são aqueles mais explicitamente informados na e para a cena, mais próximos da visibilidade e intenções concretas, enquanto os lacunares trazem pistas e sugestões na e para a cena, inspirando e dando margem ao imaginário e à criação cênica.

Este exemplo de intertextualidade entre a peça de Nelson Rodrigues e a canção “Pedaço de mim”, de Chico Buarque, é explicitamente sinalizada pelo uso de diferentes tamanhos de fonte, demonstrando fases do processo.

A protagonista da obra, Doroteia, é descrita como uma bela mulher que, ao contrário de suas primas, cede aos seus desejos carnavais. Ainda que afirme às suas parentes que tenha se deitado apenas com um homem, seu finado marido, põe-nas em dúvida a esse respeito, abrindo suspeitas, inclusive, de que ela havia se prostituído – embora, de fato, ela tenha se prostituído com outros homens. Deste modo, de acordo com essa relação, foi recolhido o depoimento de prostitutas, cujo relato de uma segue e que também é inserido na dramaturgia com fonte menor e entre aspas:

Comecei a fazer programas em agosto de 2005, numa boate. Antes, já tinha transado com uns 20 caras. Chegava a dividir os meninos com uma amiga. Mas depois que eu virei garota de programa ela me virou as costas. Até hoje me lembro do meu primeiro cliente, o André. Ele era um cara muito lindo. Só achei meio estranho na hora de receber o dinheiro, pois me senti usada. Mas depois me acostumei. Tem muita menina que diz que faz por dinheiro, mas acredito que a gente tem de ter vocação [...] (JORDÃO, 26 jun. 2014).

Conforme Jordão conta em entrevista, houve uma intensa investigação sobre a vida de prostitutas. Houve, num dado momento, a intenção de abrir espaço para que a voz dessas mulheres surgisse na encenação, em forma de depoimento, mas este traço acabou por se diluir na narrativa, ora ao longo do corpo do texto, ora no corpo da atriz, tornando-se, assim, lacunar, mas, ao mesmo tempo, saturado, por estarem explicitamente presentes nas condutas da personagem e na ficção estabelecida pela encenação. Em última versão dramaturgica, o depoimento é recriado, transformado e contextualizado para a criação artística, conforme descrição abaixo:

Ela Começou [sic] a vender sua voz nesta boate. Antes, já tinha cantado para uns 20 caras. Chegava a dividir os meninos com uma amiga. Mas depois que virou garota Karaokê a amiga virou as costas pra ela. O primeiro cliente... era um homem grisalho, com barba, moreno, foi o primeiro homem que viu. Pediu a primeira música [...] (JORDÃO, 08 out. 2014).

Ainda, como aponta, esses traços estariam sustentados pela noção de conservadorismo, hipocrisia e violência doméstica, e que deveriam se articular a essa

ressignificação que se criava aos poucos e constantemente, através das dramaturgias artísticas que se contaminavam uma pela outra e evoluíam coletivamente. Cabe lembrar que esse entrelaçamento dos fios das tramas que trazem novos significados ao olhar do espectador (eu como observador e Lubi como diretor), segundo Barba, situa-se no plano do aspecto narrativo, confirmando que nessa etapa adquirira mais destaque e força no grupo.

Assim, o relato autobiográfico com elementos ficcionais, a música e o depoimento de terceiras constituíam traços que não se apagariam no espetáculo, fossem lacunares ou saturados, deixando seus rastros por meio das transformações realizadas pela intertextualidade durante o processo de criação artística.

Meio sem fim...

Como visto, a colaboração do Lubi foi extremamente importante para o processo de encenação do espetáculo *Doroteia-Okê*. Após cada encontro com o orientador-encenador, que ocorria entre uma e duas vezes por semana, o grupo se reunia pelo menos uma vez por semana fora da ELT. Depois, levavam propostas de dramaturgias para a encenação, que eram testadas em ensaios. Todas as discussões eram consideradas como fonte de registros para as dramaturgias, que por sua vez eram usados para integrá-las: “Da mesma forma como acontecia com o texto, a encenação também era construída a partir dos diálogos e trocas entre nós e o Lubi, mas o André é quem tinha o olhar de fora e a concepção do processo” (JORDÃO, 2020¹⁵).

Assim, mesmo que as funções estivessem estabelecidas entre os participantes, o processo se estabeleceu como colaborativo porque havia uma relação horizontal, sem hierarquização de importância sobre os pontos de vista e argumentação do grupo. Texto, direção e atuação se constituíam a partir das devolutivas e provocações do Lubi, mas também de questionamentos próprios realizados entre os agentes da Cia.

Em outro arquivo, “experimentos Doroteia 4”, as didascálias ou rubricas, embora já aparecessem em outras anotações, surgem ainda com mais força. Na dramaturgia construída até então, novos apontamentos são inseridos como proposta para a encenação:

¹⁵ JORDÃO, Cláudia. Entrevista por questionário (enviado via *messenger* do Facebook) concedida a Bruno Piva. Conteúdo online. 28 nov. 2020.

Nepomuceno é o anfitrião do público.
RECEBER AS PESSOAS COLOCANDO
NOMES NAS COMANDAS, PEDINDO PRA
ASSINAR LISTA DE PRESENÇA COM TELEFONE CELULAR...
(JORDÃO, 04 ago. 2014, grifos da autora)

Novas ações, assim, começam a contextualizar o ambiente em que o espetáculo seria apresentado: um bar com karaokê. Segundo a Jordão (03 dez. 2020), “foi uma grande sacada do Lubi que surgiu após uma visita dele num *videokê* no Rio de Janeiro”, pois algo que os inquietava era como contar essa volta de Doroteia à cidade e à casa das primas, mas sem reproduzir essa trajetória fielmente da obra rodrigueana. A preocupação agora centrava-se em como aproximar esse universo da Doroteia que eles haviam construído com um espaço que narrasse “o antes” desse retorno. A ideia de fazer num espaço não convencional que lembrasse a um *karaokê*¹⁶ veio dessa tentativa de contar o que teria acontecido anteriormente de ela chegar à casa das primas.

Um fato curioso, que aparece na dramaturgia nessa altura, são as indicações que revelam o cruzamento entre ficção e realidade para a encenação que posteriormente viria a ser apresentada como espetáculo. Se antes as provocações e sugestões sobre a problemática do jogo entre ficção e realidade eram colocadas a favor do desenvolvimento dramático textual e do ator, agora eram essas dramaturgias utilizadas como meio para a produção estética da encenação do espetáculo, que deveria ir se estabelecendo como ficção a partir também da ação do espectador, que cantaria no videokê, deslocar-se-ia livremente no espaço, reconfigurando-o, e sofreria intervenções, participando ativamente e diretamente em direção a uma nova dramaturgia – a do espectador. Começou-se a pensar em como a narrativa deveria ser posta em cena, agregando novos elementos como luz, aparelho de som, microfone, mas também pensando por qual linguagem ela poderia ser contada.

Através da passagem abaixo, percebemos como novas soluções surgiam para a encenação do espetáculo, advindos dos ensaios e discussões como dispositivos do processo:

¹⁶ O título do espetáculo-processo *Doroteia-Okê* é uma adaptação feita a partir da obra de Nelson Rodrigues e da palavra *karaokê*, cujas apresentações eram ambientadas como num bar com dispositivos musicais para serem cantadas, embora tenha sido realizado apenas uma vez num bar de fato, enquanto as outras apresentações foram realizadas em saguões ou pisos subterrâneos de teatros de São Paulo.

Nepomuceno
Sejam todos bem vindos
Entrem, fiquem à vontade
Escolham o lugar que melhor convier
É um grande prazer recebê-los...
[...]

Entra atriz vestida de Doroteia

Oi André, desculpa...

André
Clau, o que aconteceu,
Gente desculpa
É que a gente já ia começar sem você
Não conseguia falar no seu celular...

Claudia
Desculpa André, é que o Rott tá aí no carro, ele não tá bem,
Eu não sabia se vinha pra cá, ou se levava ele ao médico, será que tem
alguém na produção que possa fazer isso por mim?
(JORDÃO, 04 ago. 2014, grifos da autora)

A alternância da narrativa dada pelos atores, ora como eles mesmos, ora como personagens, justifica essa preocupação em aproximar o espectador do universo dramático, de forma que ele pudesse ser envolvido com a história. Contudo, esse traço lacunar de se chamarem pelo próprio nome, bem como alguns diálogos mais pessoais cotidianos, vão sendo paulatinamente retirados da dramaturgia durante o processo, embora tenham servido de inspiração para dar continuidade na busca de soluções, como a efetivação do rompimento da quarta parede que já se apresentava anteriormente.

A atriz volta a identificar-se como Doroteia e procura resolver esse acontecimento anterior à sua chegada em sua cidade natal¹⁷. Curioso que surge uma reflexão através duma frase no topo do texto: “A essência do ser humano não está no que ele faz, mas no que ele é – isto é DOROTEIA” (JORDÃO, 04 ago. 2014, grifos da autora). Essa frase sugere que a atriz ainda está em busca de encontrar estímulos para a construção de sua personagem e que uma dramaturgia está afetando diretamente a outra – a da atriz, a da dramaturgista e a da encenação. Pouco depois, com outras supressões e acréscimos, o ator que ainda aparecia como “André”, agora aparece como “Flávio” (JORDÃO, 04 out. 2014). Cabe dizer que no início do processo, participava dele a atriz Flavia, que coincidentemente

¹⁷ Posteriormente, esse mecanismo do “antes”, que justificava internamente e estruturava a ação cênica, aparecerá como traço que se apresenta apenas como motivação da encenação.

ou não também é uma das personagens¹⁸ da *Doroteia* de Nelson Rodrigues. Além disso, em algumas versões da dramaturgia adaptada, aparece uma personagem Flavia, que depois se transforma em “Flavias”, mas o fato é que essa personagem, apesar de não ser materializada por uma atriz, foi vista durante o processo como a representação da sociedade, da religião, da impunidade e da conivência com os assédios praticados contra as mulheres. Justamente por isso, a Flavia transforma-se em Flavio, cuja personagem masculina torna ainda mais contundente essa denúncia de opressão que o grupo gostaria de expor, que foi se fortalecendo através das diversas versões dramáticas que se construía durante o processo artístico-investigativo, em constante relação entre o trabalho de atriz e atores (neste momento outro ator havia ingressado no processo, cujo personagem, Jairo, era de funcionário do bar/boate), da dramaturgista, do diretor-proponente e do orientador-encenador.

De acordo com as anotações registradas na última versão feita antes da estreia, percebe-se um foco muito determinado da dramaturgista para concluir sua escrita, que nesta altura dizia respeito basicamente a rubricas de ações e movimentos dos atores dentro da encenação do espetáculo. Essa percepção dá-se pelas fontes destacadas em vermelho e em caixa alta, que expressava a urgência dos últimos detalhes:

Doroteia interrompe e provoca FLÁVIO...
DOROTEIA CHAMA JAIRO E PEDE PRA ELE TIRAR A MÚSICA, QUE
FLÁVIO ESTÁ CANTANDO
(JORDÃO, 08 out. 2014, grifos da autora)

Outro aspecto que volta a compor as dramaturgias é o recuo e o rompimento de quarta parede entre personagem e atriz, reforçada inclusive pelo destaque em negrito e em caixa alta da palavra “Atriz”, e que se direciona diretamente ao espectador (JORDÃO, 08 out. 2014):

A caminho do toailete, a atriz distancia-se da personagem e compartilha um segredo com o público, sobre Doroteia

ATRIZ

Ultimamente é no banheiro que Doroteia tem se refugiado, é no espelho que olha no fundo de seus olhos e tenta encontrar a praga de sua família...
(JORDÃO, 08 out. 2014, grifos da autora)

¹⁸ D. Flavia é a prima mais velha de Doroteia, que é a mais determinada em privar-se dos desejos carnisais.

As dramaturgias da Jordão desenvolvem-se a partir dessas diversas pesquisas que se entrecruzam em sua função como atriz e dramaturgista. Não se pode dizer que era a dramaturgia textual a única responsável por apoiar a construção da personagem e da encenação, mas sim que os experimentos comportamentais e as sugestões de movimentos, objetos, espaço, gestos e voz interferiam favoravelmente para essa busca de apreensão da atmosfera que se construía, a partir do trabalho como atriz e das relações que ela estabelecia com sua escrita, com o diretor-proponente-ator e com as provocações do Lubi. Culminou, para não abandonar Barba, no aspecto evocativo proposto por ele: ressonâncias emitidas por toda a composição teatral, ou melhor, por todas as dramaturgias (atriz, dramaturgista, luz, som, espaço etc.) que alteravam o estado íntimo não mais apenas do observador e do diretor, mas numa rede de espectadores. Como é possível perceber, a ideia central a que Jordão se propôs a desenvolver não partiu de um contexto preexistente. Foi a partir de sua crescente integração e participação no grupo, bem como de suas práticas investigativas que essa noção começou a surgir, durante um processo de experimentação em que supostas divisões de funções passaram a dissolver-se.

Últimas considerações

Para Jordão, a dramaturgia é a arte pela qual ela se debruça com mais profundidade no teatro, e que seu processo como dramaturgista aconteceu naturalmente, diante dos desafios que eram encontrados no caminho. Assim, ela tomou para si o desafio de adaptar e criar um texto, através dum trabalho muito disciplinado, comprometido e coerente, repleto de marcas, traços e ressignificações. A figura da Doroteia era um desafio para ela, não apenas no sentido de dar sua voz como atriz à personagem, mas também a de lhe atribuir um lugar de fala que a sua família nunca ofereceu no enredo original. Embora Jordão (10 nov. 2014) diga que a construção da atriz ficou em segundo plano, considero inegável a aproximação efetiva ocorrida nesse processo entre atriz e dramaturgista – e claro, diretor e encenador.

A dramaturgia textual desafiava-a a buscar um discurso conciso e contundente, que ao mesmo tempo transformava-se pelas propostas dramaturgias que ela levava como atriz. Fica claro também como a Cia da Armadilha se aventurou a experimentar as devolutivas fornecidas, que se criavam justamente pelas propostas que levavam ao orientador-encenador, de forma assídua e dedicada. Além disso, a atriz-dramaturgista

aponta o processo como um dos mais frágeis em que participou, talvez reforçado, acredito, pelo fato de terem de se submeter ao encontro com o inesperado de um olhar estrangeiro, que via de fora, e resultava em novas propostas através de suas tentativas.

Minha participação como observador, contudo, não parece ter causado desconforto. Jordão (28 nov. 2014) diz que se sentia desconfortável apenas quando ela se dava conta de que a dramaturgista estava mais presente do que a atriz, mas que estava consciente dessa escolha e que o desconforto era muito mais com ela do que com o fato de ser observada. Toda interferência era sempre muito positiva, pois as respostas eram sempre ativas e causavam reações para mudanças, sobretudo pensando nesse observador como um espectador que constrói junto e que ali está em processo de criação também, acompanhando ativamente e em trabalho coletivo.

Vinda de uma família conservadora, a atriz-dramaturgista explica que, assim como Doroteia, foi podada durante uma vida inteira, e que ao longo do processo foi entendendo o vínculo entre ambas, por meio dos estudos, ensaios e das relações que foram se estabelecendo entre as dramaturgias. Retomando o processo por meio das anotações que fizemos, ela demonstra alegria de reviver aquela fase de intensa instabilidade como artista, em que não tinha certeza sobre o que comunicaria e o que seria feito dele depois. Prefere dizer que tratou de um processo inacabado, meio sem fim, que resultou num espetáculo-processo, confirmando a combinação de possibilidades infinitas que uma obra artística pode oferecer e que, conseqüentemente, fornece subsídios de análise que interessa à genética teatral.

O fato é que Jordão embarcou nesse espetáculo-processo despretensiosamente como suposta intérprete de personagem e acabou por transformar-se numa das maiores responsáveis pelo acontecimento da montagem. Passou a integrar sua expectativa como atriz à de atriz-dramaturgista, acompanhando e desenvolvendo os textos em seus contextos cênicos, consolidando as suas dramaturgias corporais, narrativas, pessoais, fictícias, autorais e intertextuais. Pode-se dizer que, a partir de sua dramaturgia como atriz, e de seus exercícios de escrita como dramaturgista – ao desvelar a *Doroteia rodrigueana* –, e a partir de encontro com as sugestões e a dramaturgia do diretor durante os ensaios e com o olhar deste de fora/dentro que escreve – uma dramaturgia antecipada de espectador –, construiu-se uma dramaturgia plural: dramaturgias para um espetáculo que continuou a ser construído em formato de processo, reatualizando-se em novos traços

dramatúrgicos a cada evento programado.

Referências

ABREU, Luis Alberto de. A restauração da narrativa. **O Percevejo**, n. v. 9, p. 115-125, 2000.

ARAÚJO, Antonio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, v. 6, p. 127-133, 2006. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>. Acesso em: 15 mar. 2021.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BUARQUE, Chico. **Pedraço de mim**. [áudio de música]. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1978.

FÉRAL, Josette. A fabricação do teatro: questões e paradoxos. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, n. 2, p. 566-581, maio-ago. 2013. Disponível em:
<https://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n2/2237-2660-rbep-3-02-00566.pdf>. Acesso em 15 mar. 2021.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma genética teatral: premissas e desafios. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, n. 2, p. 379-403, maio-ago. 2013. Disponível em:
<https://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n2/2237-2660-rbep-3-02-00379.pdf>. Acesso em 10 mar. 2021.

JORDÃO, Claudia. Anotações pessoais e desenvolvimento dramatúrgico. Santo André, 2014. s/p. (Não publicado).

MCAULEY, Gay. Observação participante do processo de ensaio: considerações práticas e dilemas éticos. **Revista Aspás**, v. 7, n. 2, p. 10-26, 2017. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/146018/139814>. Acesso em: 05 mar. 2021.

PALLOTINI, Renata. **O que é a dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RODRIGUES, Nelson. **Doroteia**: farsa irresponsável em três atos: peça mítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SARRAZAC, J.-P. **A reprise** (resposta ao pós-dramático). Tradução de Humberto Giancristofaro, v. 3, n. 19, 2010. Disponível em:
<http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>.
Acesso em: 05 mar. 2021.

Submetido em: 16 abr. 2021
Aprovado em: 31 maio 2021