



UNIVERSIDADE CANDIDO MENDES

CURSO DE TEATRO

MARIA ALICE CABO PETRY

(NÃO) VENHO LHES FALAR SOBRE SENTIMENTOS:

Um Exercício de Narração a partir da Partitura Física

Rio de Janeiro

2016

MARIA ALICE CABO PETRY

(NÃO) VENHO LHES FALAR SOBRE SENTIMENTOS:

Um Exercício de Narração a Partir da Partitura Física

Trabalho de Conclusão de Curso orientado pela Professora Doutora Maria de Fátima da Silva Assunção apresentado à banca examinadora do Curso de Teatro da Universidade Cândido Mendes como requisito ao título de Bacharel em Teatro.

Rio de Janeiro

2016

MARIA ALICE CABO PETRY

(NÃO) VENHO LHES FALAR SOBRE SENTIMENTOS:

Um Exercício de Narração a partir da Partitura Física

BANCA EXAMINADORA

Prof. Maria Assunção (orientadora)

Prof. Monnica Emilio

Prof. Oscar Saraiva

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por terem apoiado as minhas escolhas.

À minha família, pelo apoio e incentivo.

À minha orientadora Maria Assunção, pela dedicação e cuidado.

Aos professores Cecilia Gusmão Wellisch, Monnica Emilio e Oscar Saraiva, pela atenção e disponibilidade durante o meu processo.

À todos os mestres da universidade, pela minha formação.

Aos amigos e colegas que tive durante a faculdade. Em especial, à essa turma que me ajudou tanto: André Mansur, Andrew Costa, Gabriel Borges, Gabriel Frazão, Lais Santos, Lucas Alencar, Mariana Badan, Rafael Rodrigues e Samuel MacDowell. Foi um prazer ter vocês ao meu lado.

Ao meu querido amigo Gabriel Borges, pela cumplicidade, troca, amizade e por ter aguentado as minhas crises.

À minha linda amiga Mariana Badan, pela troca e disponibilidade.

À Beatriz Morgana, Daniela Porfírio, Daniele Maia, Fellipe Mesquita, Gabriel Frazão, Luiza Pizarro, Mariana Ballardin, Rafael Rodrigues, Rodrigo Pinheiro, Samuel MacDowell e,

principalmente, a Pedro Emanuel, pelo lindo *Longe Daqui*. Aprendi muito com cada um de vocês.

Aos narradores Robson Torinni, Tatiana Alvim e Thiago Marinho, pela troca e disponibilidade.

À Deborah Katz e Jaqueline Priston, pelo lindo trabalho.

RESUMO

(NÃO) VENHO LHES FALAR SOBRE SENTIMENTOS:

Um Exercício de Narração a partir da Partitura Física

A presente monografia relata meu processo de pesquisa e experimentação da narração teatral a partir da partitura de ações físicas, trabalhando a quebra de personagens e o narrador-personagem, baseando-me nos princípios do Teatro Épico organizados por Berthold Brecht, com a finalidade de expandir o meu contato com o público enquanto estou em cena, assim como as minhas consciências corporal e vocal, resultando em uma cena de narração.

Palavras chave: Teatro; Atuação; Narração; Teatro Épico

ABSTRACT

I (DON'T) COME TO TALK TO YOU ABOUT FEELINGS:

An Exercise on Narrative Theatre Based on a Line of Physical Actions

The present paper describes my research process along with experimentation of narrative theater based on a line of physical actions, working with switching between different characters and the narrator-character, basing myself on Epic Theater theories, which were organized by Berthold Brecht, allowing myself to expand my contact with the audience while I am on stage, as well as my body and vocal conscience, ultimately resulting in a narrative scene.

Keywords: Theater; Acting; Narration; Epic Theater

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Memorial	17
1.1 Instigar, Expor.....	17
1.2 Encontrar o Caminho.....	19
1.3 Rastejar, Arrastar, Esperar.....	20
1.4 Esconder, Olhar.....	22
1.5 Atirar.....	23
1.6 Brincar, Imitar.....	24
1.7 Errar.....	26
1.8 Observar, Experimentar, Constatar.....	28
1.9 Desejar.....	29
1.10 Dobrar, Esclarecer.....	30
1.11 Ouvir, Ver, Esclarecer.....	31
1.12 Apresentar, Refletir, Experimentar.....	33
1.13 Esboçar.....	35
1.14 Ler.....	37
1.15 Caminhar.....	38
1.16 Falar, Exagerar, Ler.....	39
1.17 Ouvir.....	40
1.18 Rir, Transformar, Disfarçar.....	41
1.19 Brincar.....	43

1.20 Apresentar, Transformar.....	45
1.21 Ridicularizar, Experimentar.....	46
2. Conclusão.....	48
3. Referências Bibliográficas.....	50
4. Anexos.....	52
4.1 <i>As Irmãs Vália, Velma e Vonda</i>	52
4.2 A Adaptação do Conto <i>As Irmãs Vália, Velma e Vonda</i>	59

“O teatro começa quando duas pessoas se encontram. Se uma pessoa fica de pé e a outra a observa, já é um começo”.

Peter Brook

INTRODUÇÃO

Desde que comecei a estudar Teatro, vários professores apontaram a minha falta de tônus, e afirmaram que eu, frequentemente, deixo o meu corpo “largado” em cena, o que, certamente, afeta a minha presença no jogo teatral. Acredito que isso ocorra pela falta de consciência corporal e pelos padrões habituais do uso da minha própria energia. Creio que os momentos nos quais eu mais me senti consciente do meu corpo foram nas aulas de corpo da professora Monnica Emilio. Lembro-me, especificamente, de um exercício passado na aula de “Laboratório de Corpo”, no qual tínhamos que extrair verbos de um texto e trabalhar sobre eles, estabelecendo uma ação para cada verbo. A partir disso, trabalhávamos cada ação com diferentes pesos (leve, forte)¹ e ritmos (rápido, lento)². Enquanto a professora, às vezes, nos pedia para pausar uma ação, para percebermos onde estava cada parte do nosso corpo em cada momento dela. Tratava-se de um trabalho extremamente cansativo, mas a cada vez que eu o fazia me sentia mais consciente do meu corpo. Além da minha falta de tônus, foi comentada algumas vezes a minha fragilidade vocal, sendo apontada a minha falta de projeção e dicção, pelo hábito que possuo de botar a voz em uma região grave, e pela fenda congênita que possuo nas cordas vocais, o que deixa a minha voz com um aspecto rouco, frequentemente.

O que vinha me incomodando também era a minha tendência a trabalhar com a quarta parede³, por me sentir mais confortável ao não me relacionar diretamente com o público. No primeiro semestre de 2014, cursei a disciplina “Exercícios de Atuação: Narração”, ministrada pelo professor Oscar Saraiva, que foi um dos maiores desafios para mim durante o curso, pois exigia tal relação com a plateia. Segundo o dramaturgo e encenador espanhol José Sanchis Sinisterra (1940-):

Definitivamente, um dos componentes da teatralidade épica, quer dizer, da epicidade (seja no caso do narrador ou do ator no teatro épico), é o

¹ No sistema de análise de movimento criado pelo dançarino e coreógrafo húngaro Rudolf Laban (1879-1958), o fator de movimento “peso” é responsável por dar estabilidade e segurança ao indivíduo, ajudando a aguçar sua percepção corporal. Suas qualidades podem ser “leve” ou “firme”. (MOMMENSOHN; PETRELLA, 2006, p.126).

² Último elemento, segundo Laban, a surgir no desenvolvimento de movimento do indivíduo. Suas qualidades podem ser “súbita” (rápida) e/ou “sustentada” (lenta). Sua função é a “operacionalidade”, o “quando” do movimento. (MOMMENSOHN; PETRELLA, 2006, p.127).

³ Presume-se que o termo “quarta parede” tenha sido conceituado no Teatro Naturalista do século XIX. Entende-se a quarta parede como a fronteira imaginária que se eleva verticalmente no prosscênio, isolando a cena do público. Antes mesmo do século XIX, porém, ela já havia sido quebrada com a *Commedia Dell’arte*, forma de teatro improvisado, surgida no século XV na Itália, na qual os atores se direcionavam frequentemente para o público. (<<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6378/quarta-parede/>> Acesso em 2 de Maio de 2016).

fato de que incorpora a presença do público e dirige a ele sua interpretação, sua construção de um mundo imaginário. (SINISTERRA, 2016, p.36).

Para explicar ao leitor o que é a narração teatral, proponho a seguir um breve resumo sobre o gênero épico, ao qual ela pertence em sua forma pura⁴. Segundo o crítico e teórico teatral germano-brasileiro Anatol Rosenfeld (1912-1973), em seu livro *O Teatro Épico*:

Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. O narrador, muito mais do que exprimir a si mesmo (o que naturalmente não é excluído) quer comunicar alguma coisa a outros [...] Como não exprime o próprio estado da alma, mas narra estórias que aconteceram a outrem, falará com certa serenidade e descreverá objetivamente [...] Isso cria certa *distância* entre o narrador e o mundo narrado. Mesmo quando o narrador usa o pronome “eu” para narrar uma estória que aparentemente aconteceu a ele mesmo, apresenta-se já afastado dos eventos contados. (ROSENFELD, 2008, p. 17, 24, 25).

Rosenfeld segue o seu estudo afirmando que o narrador imita as vozes, os gestos e expressões dos personagens, porém sem que passe a se transformar neles. Ele apenas mostra, ilustra, imita os comportamentos desses personagens.

Elementos do gênero épico, como a narração dos ocorridos, surgiram com as duas epopeias de Homero (VIII a.C.), em meados do século IX a.C.: *A Ilíada*, que narra a guerra dos gregos pela tomada de Troia, e a *Odisseia*, que conta a longa viagem da volta do herói Ulisses ao seu lar, após o final da guerra:

O tom elevado da dicção poética, a regularidade dos versos, a mitologia, a presença do herói e da associação ao povo grego conferem aos versos [de Homero], não apenas o horror da guerra, mas a necessidade de cantar e expressar os acontecimentos que foram marcantes para o desempenho do herói e a configuração mais completa dos fatores que levaram às batalhas sucessivas. (COSTA, 2008, p.75).

⁴ A origem da narrativa na cultura humana, muito antecedente à narração teatral, partiu simplesmente de alguém que desejou contar a outros uma experiência vivida. Tais narradores orais já faziam o uso de diversos elementos teatrais, como a gestualidade, a composição do espaço e a entonação de voz. Segundo José Sanchis Sinisterra (1940-), autor do livro *Da Literatura ao Palco*, “ela [a narração oral] é, sem dúvidas, uma das raízes da arte dramática.” (SINISTERRA, 2016, p.33).

Com o nascimento do Teatro, na Grécia Antiga, o gênero épico se expressou através do coro das tragédias e comédias. Este parecia manifestar o autor, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, como podemos observar nas lamentações do coro de *Os Persas* (472 a.C.), de Ésquilo (525 a.C. – 456 a.C.), e de *Édipo Rei* (427 a.C.), de Sófocles (496 a.C. – 406 a.C.).

O Teatro Medieval, o Teatro Renascentista, o Teatro Barroco, o Romantismo, o Naturalismo e o Impressionismo também apresentaram elementos do gênero épico, mas foi somente no ano de 1929 que surgiu a teoria do Teatro Épico, elaborada pelo dramaturgo, encenador e poeta alemão Berthold Brecht (1898-1956), que acreditava que o teatro deveria associar em sua prática diversão e instrução. O pesquisador teatral Matteo Bonfitto dedica um subcapítulo de seu livro *O Ator Compositor* à teoria de Brecht:

Por instrução, aqui, deve-se entender a estimulação de um exercício crítico, que pode levar o público a reconhecer o homem e a realidade não como definitivos e imutáveis, mas como passíveis de transformação [...] A arte, para Brecht, deve transformar o homem, mas isso só é possível, segundo ele, quando o homem passa a reconhecer a si e à realidade que o envolve como passíveis de transformação. (BONFITTO, 2009, p.64).

Brecht, a partir disso, propõe o retorno da quebra da quarta parede e elabora o chamado “efeito de distanciamento”, no qual o espectador “começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares, se convence da necessidade da intervenção transformadora” (ROSENFELD, 2014, p.152). O dramaturgo alemão visava a atitude crítica do público em relação ao relato do ator. Segundo a pesquisadora Nara Keiserman (1949-):

Brecht aponta três recursos adequados “para distanciar a expressão e a ação da personagem representada” [...]: o uso da terceira pessoa, do tempo do passado e a verbalização de comentários e de indicações sobre a encenação. (KEISERMAN, 2004, p.16).

Voltando à minha experiência com a narração: a relação que ela exige entre ator-narrador e público me deixava ansiosa, pois eu conseguia ver nitidamente, enquanto narradora, a reação do espectador. Sem dispor de um figurino, cenário ou iluminação elaborados, e principalmente de um parceiro durante a disciplina, sentia que cabia somente a mim entreter os meus colegas no momento da narração. Além disso, sentia que não havia espaço para erros, pois eles notariam se eu esquecesse uma fala e me perdesse no meio da

narrativa e eu, no estado de ansiedade em que me encontrava durante todo o momento de narração por causa do contato direto com o espectador, pensava que não conseguiria improvisar sem que o público notasse algo de errado. Acredito que esta disciplina me colocou em um lugar de risco e desconforto maior do que qualquer outra coisa que eu havia experimentado até então, porém me encantava ver os meus colegas trabalhando a narração, através das quebras entre narrador e personagem⁵ e das imagens que iam sendo criadas na minha mente somente pelo corpo e voz de uma pessoa. Por isso, pensei que seria importante enfrentar este desafio novamente ainda na faculdade, já que eu não queria me formar sendo “refém” da quarta parede.

Quando a disciplina de TCC começou, expus a minha ideia de retomar a narração de histórias como trabalho de conclusão de curso à orientadora Maria Assunção, que já havia me dado aula de interpretação, e ela me disse que a narração seria um bom exercício para mim. Comecei a pesquisar textos, lendo autores como Caio Fernando Abreu, Ítalo Calvino, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, além de contos populares russos, porém não encontrava exatamente o que eu estava procurando, pois nada me dava muitas imagens. Eu queria focar nas ações físicas, na consciência corporal e vocal exigidas durante a quebra entre narrador e personagem. Passei a procurar, então, contos de suspense, pois acreditava que eles dariam mais sugestões de ação. Finalmente, encontrei o livro de contos de suspense *O Vilarejo*, no qual Raphael Montes apresenta uma coletânea de textos de Elfrida Pimminstoffer⁶, incluindo o conto *As irmãs Vália, Velma e Vonda*, que me deu muitas imagens. Muitas coisas me interessaram neste texto, tais como a fantasia presente no desejo não concretizado da protagonista pelo namorado da irmã; o fato de a protagonista passar por diferentes estados emocionais durante o conto, como medo, coragem, vergonha, desespero; e o desafio de trabalhar as cenas de assassinato e tentativa de assassinato, em termos de ação e estado emocional.

⁵ “Um ator que encarna um determinado personagem, num momento, pode fazer isso simplesmente modificando sua voz e seu comportamento físico: pode fazer isso utilizando um elemento do vestuário que modifique sua aparência; ou através de outros recursos. Esse narrador, como falei, pode materializar o personagem apenas no instante em que o relato propõe isso e depois dissolver sua identidade de personagem e voltar à sua função narrativa.” (SINISTERRA, 2016, p.37).

⁶ Apesar de o livro *O Vilarejo* ter sido publicado em nome de Raphael Montes, os contos são da escritora Elfrida Pimminstoffer, como ele diz no prefácio. A bisneta de Pimminstoffer, que havia falecido meses antes, deixou manuscritos na língua dos cimérios (uma língua morta pertencente ao ramo bótno-úgrico) em um sebo e deu a liberdade para o sócio do estabelecimento fazer o que quisesse com eles. Ele entrou em contato com Montes, que traduziu e publicou os sete contos, contidos naqueles cadernos, no livro *O Vilarejo*.

Assim, resolvi trabalhar as ações físicas a partir desse conto, pretendendo usar o mínimo de objetos possível. Durante o processo, porém, senti a necessidade de incluir três objetos: uma cadeira, uma lanterna e um pano preto. O pano foi manipulado de diversas maneiras, a fim de adquirir novos significados a partir do que era trabalhado durante a estruturação da minha partitura de ações. Meu intuito foi, portanto, desenvolver as minhas consciência e criatividade corporais e vocais, necessárias para as quebras entre narrador e personagem e entre personagens e para a construção de imagens, além de trabalhar a minha relação direta com o público e a minha potência vocal.

Este trabalho foi baseado nas pesquisas sobre narração e teatro épico de Anatol Rosenfeld, Berthold Brecht, José Sanchis Sinisterra, Matteo Bonfitto e Nara Keiserman, além das pesquisas sobre o jogo teatral de Jean-Pierre Ryngaert, Peter Brook (1925-), e Viola Spolin (1906-1944), e o estudo sobre ações físicas de Constantin Stanislavski (1863-1938), Jerzy Grotowski (1933-1999) e Thomas Richards (1962-). Os exercícios práticos usados foram procedimentos desenvolvidos nas aulas de corpo, como a estruturação de uma partitura física a partir da exploração dos verbos citada anteriormente, e narração, a fim de explorar as possibilidades físicas de cada palavra e a construção de imagens, tendo em vista a pretensão de usar o mínimo de objetos cênicos possível. Como aquecimento corporal, usei exercícios que visam o alívio de tensões e o alongamento do corpo. Como aquecimento vocal, foram usados principalmente a vibração de lábios⁷, indo de uma escala grave para uma aguda e vice-versa, visando a projeção vocal, e um exercício de dicção com a ajuda de uma rolha de vinho⁸.

Os ensaios foram realizados três vezes por semana, com duração de quatro a cinco horas. Em alguns destes dias, contei com a presença de alguns amigos que também estavam fazendo o trabalho de conclusão de curso nesta faculdade, a fim de ter um olhar de fora, e de me acostumar com o direcionamento do meu olhar ao público. Durante as primeiras semanas de ensaio, dividi o conto em três cenas, referentes aos ambientes retratados nele: a cena do descampado, a cena da estação de trem e a cena da casa das irmãs. Em anexo, apresento a versão na íntegra e a adaptada do conto *As Irmãs Vália, Velma e Vonda*.

⁷ Para tal exercício, deve-se levar os lábios à frente, elevando o diafragma, para que este sirva de apoio. Os lábios devem ficar completamente relaxados, para que a passagem de ar entre eles faça-os vibrar. O resultado desta vibração lembra a pronúncia conjunta das letras “BR”

⁸ Exercício no qual é posicionada uma rolha de vinho entre os dentes da frente superiores e inferiores. A seguir, é lido um texto. Este exercício será feito diariamente, independente dos dias de ensaio pré-estabelecidos.

A adaptação desse conto foi feita, primeiramente, para diminuir o tempo de apresentação do meu TCC. O texto foi passado para o pretérito, como Brecht sugeria em seus procedimentos, para distanciar a expressão da narradora da ação da personagem representada. Foram feitas duas adaptações até chegar à versão adaptada final, pois quando fui para o espaço de trabalho, percebi que o meu tempo se excederia se eu não editasse mais um pouco. A necessidade de cortar mais o texto me deu a ideia de trabalhar com algo que eu gosto muito de ver no Teatro: a dramaturgia não revelar ao espectador tudo da narrativa, convidando-o a tirar suas próprias conclusões. Essa minha preferência de não mastigar tudo para o público influenciou também a minha escolha pelo narrador-personagem, que se deu em processo. O ponto de vista deste narrador vai se tornando cada vez mais claro, ao longo do conto, de modo que o público não perceba, nos primeiros minutos, que se trata de um narrador-personagem. Além disso, quando comecei a trabalhar o conto com a ação, mais especificamente o primeiro parágrafo dele, tive vontade de sugerir outras palavras, me permitindo fazer algumas alterações às palavras de Elfrida Pimminstoffer, porém nada que fizesse o conto original ou o adaptado perder o seu sentido, explico melhor como foi esse processo no próximo capítulo.

1. MEMORIAL

1.1 Instigar, Expor

Na primeira semana de trabalho a partir do conto escolhido, o texto já estava adaptado e eu já havia feito reflexões sobre ele. Fiquei pensando em como começar o trabalho de uma maneira que instigasse o público, já que eu gostaria de trabalhar a minha relação com ele, e que se tratava de uma narrativa de suspense. Perguntei-me o que mais me chamava atenção no conto, chegando à conclusão de que era o fato de a tentativa de assassinato do personagem de Krieger ter sido frustrada, o que levou ao desfecho da narrativa, ou seja, ao assassinato da personagem Velma por sua irmã gêmea, Vonda. A partir disso, pensei em desenvolver uma sequência de movimentos usando apenas as pernas, pois durante a tentativa de assassinato na estação de trem, Krieger é atingido apenas nas pernas.

Começando as experimentações de ações no nível baixo⁹ (próximo ao chão), rapidamente me interessei por um movimento. Eu estava deitada de lado com a perna esquerda repousada sobre a direita, até que comecei a fazer pequenos movimentos com o pé esquerdo, roçando-o contra o pé e a perna direitos que estavam servindo de apoio, algumas vezes. Experimentei diferentes qualidades de movimento¹⁰ e o exercício passou a me remeter a algo sexual, também pelo fato de que as minhas pernas estavam completamente expostas, e isso dialogava com o conto, pela atração que a personagem de Vonda sentia por Krieger. Investi nesta imagem, mas senti vontade de cobrir a parte superior do meu corpo para torná-la mais instigante, e também pelo desafio que isso me proporcionaria, já que eu teria de trabalhar

⁹ Segundo Rudolf Laban, temos três níveis espaciais: alto, médio e baixo. “Nível é a relação de posição espacial que ocorre em duas instâncias: de uma parte do corpo em relação à articulação na qual ocorre o movimento. Por exemplo, um braço pode estar alto, médio ou baixo, em relação à articulação do ombro; do corpo como todo em relação a um objeto, outro(s) corpo(s) ou ao espaço geral. Por exemplo, o corpo do agente está baixo em relação a uma cadeira ou a outro agente”. (RENGEL, 2005, p.88). Entenda, aqui, o nível como a segunda instância mencionada: a relação de posição espacial do corpo em relação ao espaço em geral.

¹⁰ “Laban (1978) analisou o movimento como se fosse uma arquitetura viva, na medida em que este ocorre no espaço criando formas e caminhos, mudanças de relações e lugares. Desenvolveu um método de estudo e observação de atitudes e movimentos do corpo humano, de acordo com as qualidades de esforço realizadas por este, combinando as variações das qualidades de Peso (firme-forte, leve-fraco), Espaço (atitude direta ou multifocada), Tempo (urgência ou sustentação do movimento), e Fluência (a sensação de ligação ou contenção dos movimentos: graus de controle), e associando estas variações à atitude interna, mental e emocional, da pessoa em movimento.” (SILVA, 1994, p. 50).

“A qualidade do movimento pode ser pensada em termos de ‘como’ um movimento é realizado. Responde a questões do tipo: Como Jane saiu da cadeira? Ela foi rápida e forte em sua qualidade de movimento? Talvez ela tenha se jogado para fora da cadeira com uma qualidade pesada? Veio de um impulso central ou com contratensões espaciais nos membros? [...] O movimento começou no torso que é a área central do corpo? O movimento começou nas mãos que é uma área periférica do corpo?” (COHEN apud FERNANDES, 2006, p. 35).

muito a minha projeção vocal e dicção, para que a minha voz chegasse ao público mesmo através de um obstáculo, que se tornou um pano preto.

Quando apresentei uma pequena parte deste conto à turma, iniciei o conto com este movimento, enquanto descrevia Krieger e o apontava como namorado da personagem Vália, no primeiro tratamento da minha adaptação, cuja apresentação do personagem masculino era tal como estava o conto original. No momento da ação, entretanto, senti vontade de apenas descrever Krieger através de elogios, como se estivesse relembrando um caso amoroso, porém mantive o texto, naquele momento, tal como eu o havia preparado para a aula.

Maria apontou que a minha voz estava potente enquanto eu trabalhava a partitura deitada e que eu tinha tônus corporal, mencionando o meu pé em ponta. Sinto que perdi tal tônus quando segui o trabalho, encarando os meus colegas, por conta do meu nervosismo. Por isso, na segunda experimentação, não quis elaborar ação corporal nenhuma, mas apenas contar a história da maneira mais espontânea possível, improvisando ações, caso achasse necessário, como exercício para me acostumar com a quebra da quarta parede. A autora e encenadora americana Viola Spolin define a espontaneidade como:

Um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa. (SPOLIN, 1987, p.4).

Considerando o ponto de vista de Spolin, não consegui alcançar a espontaneidade. Por mais que eu me sentisse frente a frente com a realidade, ou seja, no momento presente, não consegui explorar coisa alguma. Pelo contrário, me senti paralisada: Fiquei extremamente nervosa tendo que olhar para todos, eu esquecia palavras, dava longas pausas, falava rápido, gaguejava e tinha pouca articulação vocal. Apesar de ter o texto todo decorado, eu me perdia frequentemente, e me esforcei muito para chegar até o final do que eu havia preparado para apresentar no dia. Spolin também comenta que “a aceitação de todas as limitações impostas possibilita o aparecimento do jogo ou da cena”. Eu já havia aceitado tais limitações, que me fizeram escolher o caminho da narração como trabalho de conclusão de curso, mas eu ainda precisava arranjar um jeito de superá-las, e de não deixar que a minha ansiedade e meu nervosismo me atrapalhassem.

Percebi outro grande desafio que não tinha me dado conta: ter de lidar com tudo sem companhia, não ter ninguém a quem me apoiar caso esqueça algo, ter de me virar sozinha em

cena, o que nunca havia ocorrido. Porém, senti a necessidade de trabalhar a narração, para evoluir como atriz, e acreditava que este trabalho seria bom para a dificuldade de exposição que eu sentia ao quebrar a quarta parede.

1.2 Encontrar o Caminho

O encenador britânico Peter Brook, em seu livro *A Porta Aberta*, aponta um caminho para que os atores lidem com o medo do inesperado que sentem durante uma improvisação: “Já que o medo é inevitável, o primeiro passo é criar confiança”. Apesar de Brook comentar, neste trecho, especificamente sobre o trabalho com o improviso, acredito que criar confiança seja o primeiro passo para qualquer trabalho, seja ele cênico ou não. Por este motivo, comecei a pensar no que me ajudaria a lidar com o meu nervosismo e ganhar confiança, chegando à conclusão de que seria necessário partir logo para a estruturação de uma partitura de ações, pois acredito que quando me concentro apenas em fazer a ação, a minha mente se esvazia, e por isso passo a não me preocupar tanto com o possível julgamento do público ou com o texto, que sinto que vem de forma mais fluida quando combinado com uma partitura física. A estruturação serviria também como algo ao qual eu conseguiria me segurar, para evitar que eu não soubesse o que fazer em cena.

Trabalhei outra parte do conto neste dia: a cena da estação de trem, na qual ocorre a tentativa de assassinato do personagem Krieger. Quis fazer essa parte porque ela sugeria uma grande quantidade de ação física¹¹. Além das ações físicas, achei que essa cena seria a mais difícil a ser trabalhada, pelos motivos que citei na introdução, como os diferentes estados emocionais em que a protagonista se encontra (medo, nervosismo, ansiedade), além da possível manipulação de um objeto imaginário, que seria o corpo de Krieger.

¹¹ O conceito de ação física foi elaborado pelo encenador russo Constantin Stanislavski, que se incomodava com as atuações mecânicas dos atores da época, e, por isso, pesquisou um método para que os estados emocionais viessem do interior do ator, tornando a interpretação viva. A primeira fase desse método foi a Linha das Forças Motivadas, que buscava retomar memórias emotivas do ator, a fim de resgatar sentidos e sensações que o ajudariam a entrar em um estado emocional necessário para cena. Segundo o sistema, o ator deve construir psicologicamente seus personagens. Na segunda fase do método, Stanislavski elaborou conceitos de circunstância e objetivo, ou seja, o ator entra em cena para fazer algo. (LIMA, 2012, p.300). Ao longo do trabalho, Stanislavski percebe a abstração do trabalho com a memória emotiva, e começa a negar a pesquisa anterior, afirmando: “Não me falem sobre sentimentos, não podemos fixar sentimentos, só podemos fixar ações físicas” (RICHARDS, 2014, p.14) As emoções, segundo o diretor russo, viriam naturalmente. O método inspirou muitos encenadores ao longo dos anos, como o polonês Jerzy Grotowski, por exemplo, que trabalhou as ações físicas como o meio para a organicidade da interpretação.

Posicionei-me no nível médio perto da porta, buscando uma postura que me desse tônus e que me permitisse uma rápida transição, e levei a minha respiração para o peito, inspirando e expirando rapidamente, enquanto trabalhava a personagem Vonda. Eu quebrava para a plateia como narradora, levando a respiração para o diafragma para tentar parecer mais calma, ao informar as horas, pois Krieger estava atrasado para o encontro que Vonda havia marcado com ele. Tive que imaginar o personagem abrindo a porta e indo se sentar em um chão de areia, como diz o texto, porém não consegui imaginá-lo, como havia feito ensaiando em casa. Quando tive de arrastar o personagem de Krieger, lidando com a manipulação de objetos imaginários, também senti a falta de precisão. Enrijeci os meus músculos do braço, arredondei a coluna e, com esforço, puxei o que seriam pernas imaginárias. Não me senti tão nervosa quanto no ensaio anterior, mas fiquei ansiosa – eu gaguejava e minhas mãos tremiam em algumas partes do texto -, o que nitidamente me atrapalhou, acabando com a minha tentativa de tornar os meus gestos precisos, o que era fundamental ao trabalhar com objetos imaginários.

Monnica, que assistia à aula naquele dia, me disse que as minhas ações geraram várias possibilidades de caminhos, no sentido de trabalhar a qualidade e a precisão das ações. Esse ensaio foi muito importante para eu perceber exatamente o caminho o que eu estava traçando. A partir daí, era só investir no que estava sendo construído.

1.3 Rastejar, Arrastar, Esperar

Nesta semana, quis esboçar a parte final do conto, a partir da cena da estação de trem, mas Maria me falou que eu havia feito muita coisa e que era para trabalhar bem uma parte, para depois passar para a outra.

No momento em que Krieger rasteja, eu me virei para a parede, agachada e com as palmas das mãos apoiadas na parede. Eu esticava os meus braços tensionados para tocar um ponto mais acima da parede e, com eles, puxava o meu corpo na tentativa de chegar ao nível alto, até ficar com os joelhos só um pouco flexionados. Senti que tive tônus neste momento, até pelo esforço físico que tal ação demandava. No momento do “urro animalesco”, descolei minhas mãos e o meu plexo solar se arqueou, enquanto minhas escápulas tentavam encostar uma na outra e minha cabeça se curvava levemente para trás. Tensionei o meu corpo do quadril para cima e abri bem a boca, mas não emiti som algum, pois quis quebrar a

expectativa do espectador e acreditava que tal ação era forte o suficiente para não precisar do grito. Em seguida, virei-me de frente para o público, olhando as minhas mãos, flexionando os dedos e juntando e soltando algumas vezes o dedo médio e o polegar, a fim de imitar a pulsação do sangue, enquanto falava que o sangue jorrava farto de suas pernas destroçadas. Maria sugeriu que eu fizesse a ação do atropelamento de frente e que, de fato, soltasse um “urro animalesco”. Meu colega André me apontou que eu deixava uma parte do meu corpo morta enquanto usava a outra, e Laís disse que não estava muito clara a quebra entre narrador e personagem. Entendo o posicionamento de Laís, mas eu preferi, naquele momento, tentar fixar as ações antes de construir os personagens.

No dia seguinte, experimentei me rastejar de frente, como Maria havia sugerido. A minha região sacrolombar ficava colada na parede, assim como as palmas das minhas mãos. Elas se elevaram até a altura da minha cintura, enquanto eu pressionava a parede na tentativa de subir por ela. Minhas mãos escorregavam e era impossível tirar as plantas dos pés do chão, com qualquer força empregada. Minha fala vinha naturalmente mais forte, mas eu ainda precisava de mais urgência e dicção. Eu achei a ação de frente para a parede mais potente, pois sentia que empregava mais força nela do que na de frente para o público, adquirindo mais tônus. Ademais, queria explorar diferentes possibilidades na narração, e acredito que a ação de costas para o público seja pouco usada em um teatro onde o contato visual do ator com o espectador é fundamental.

Trabalhei nesse dia também a ação de arrastar o corpo, com a ajuda de Gabriel Borges. Gabriel se deitou no chão para que eu o arrastasse pela sala. Pude notar o formato em que ficavam os meus dedos ao pegar seu tornozelo, o arqueamento da minha coluna, a tensão nas minhas coxas e no meu rosto enquanto eu puxava seu corpo. Eu esticava as minhas pernas e trazia Gabriel para mais próximo de mim, em seguida fazia uma pequena pausa para afastar o meu corpo e puxar o meu amigo de novo, e assim sucessivamente.

Nesse dia, eu também busquei as ações de espera de Vonda por Krieger na estação de trem. A expectativa de ver Krieger chegando, naquela posição desconfortável, me fazia querer me mexer, sair dali e encontrar outra posição para esperar, mas expressei esse desejo de maneira sutil, como a ação de esfregar as mãos nos joelhos em movimentos verticais, mover a cabeça levemente para os lados e flexionar os dedos das mãos. A respiração no peito ajudava a aumentar o estado de ansiedade que eu procurava.

1.4 Esconder, Olhar

Nessa semana, tentei trabalhar melhor a quebra entre narrador e personagem, ainda na cena da estação de trem, a fim de neutralizar o estado de ansiedade que pretendo buscar em Vonda na quebra para a narradora. Acredito que a minha respiração no peito estava atrapalhando tal transição, pois parecia que eu não conseguia botar a respiração no diafragma rapidamente o suficiente.

Tentei reproduzir o que havia percebido em meu corpo ao arrastar Gabriel no dia anterior, reproduzindo as tensões e o desenho corporal adquiridos, mas algo parecia errado. Pedi a Gabriel que me deixasse arrastá-lo pelo chão novamente, e pude notar que a minha coluna estava um pouco mais ereta ao manipular o corpo invisível, em oposição ao arqueamento que ela possuía enquanto eu o arrastava.

Meus colegas me apontaram que o tempo das ações estava um tanto lento, creio que pela falta de propriedade na linha contínua das ações. Decidi, então, parar de trabalhar a ação de arrastar o corpo por alguns dias e começar pelo começo da cena que já estava sendo trabalhada, separando as ações e focando bem cada uma delas antes de avançar.

No dia seguinte, pesquisei o ato de me esconder e de ver o personagem Krieger entrando na estação ferroviária e sentando-se no chão para esperar, sem conseguir avançar no conto. Investi novamente nesta ação, pois havia sido dito que eu não deveria permanecer no nível alto nesse momento. Pesquisei diferentes posições, procurando algo que me deixasse fisicamente desconfortável, como se encontrava a personagem Vonda, e procurei ativar o meu centro de gravidade¹² para ganhar tônus. Encontrei uma posição na qual eu posicionava a minha planta do pé direito no chão, inclinando o meu corpo para frente, enquanto o joelho esquerdo se apoiava no chão, as minhas mãos se encontravam apoiadas no joelho direito.

Passei algumas horas fixando essa ação, reparando onde estava cada parte do meu corpo para, em seguida, ir rapidamente do nível alto para ela. Posteriormente, passei para o ato de observar Krieger chegando. Estabeleci uma altura (um pouco acima da minha) e uma velocidade para a caminhada dele, virando-me quando ele passava por mim, entretanto às vezes perdia o objeto imaginário quando me virava, e meu olhar passeava pela sala muito

¹² Região do corpo localizada alguns centímetros abaixo do umbigo que, quando tensionada gera tônus e equilíbrio ao indivíduo. (LEMOS, MOTA, TEIXEIRA, 2009, p. 84)

rapidamente, talvez pela ansiedade ou pela preocupação de não esgarçar o tempo de ação. Consegui enxergar Krieger na minha imaginação poucas vezes.

Depois disso, passei o trecho todo algumas vezes para lembrar a minha partitura de ações e, espontaneamente, comecei a explorar mais os sons emitidos no ato de se rastejar. Já emitia ruídos, devido ao esforço físico que eu fazia contra a parede, porém experimentei levar a minha voz para uma região mais grave, pelo fato de o personagem ser masculino, junto com uma respiração curta e ofegante, que vinha naturalmente.

Esse ensaio foi particularmente difícil, pois fiquei frustrada por não ter conseguido avançar muito na cena trabalhada, mas sinto que me ajudou com a minha ansiedade, com a vontade que geralmente sinto de ter tudo pronto em poucos ensaios. Percebi, finalmente, como a pressa atrapalhava o meu processo de criação.

1.5 Atirar

Nessa semana, foquei em atirar a pedra. Trabalhei com um copo de vidro, pois queria sentir de fato algum peso em meu braço. Pensando no que o André havia me falado, sobre não estar, por completo, corporalmente envolvida na ação, procurei expandir o meu corpo, abrindo a minha base e erguendo bem o meu braço direito, cujo próprio peso me ajudou a sentir a pedra. Fiz a menção de arremessar o copo e parar em um ponto na altura um pouco abaixo do meio das minhas coxas, onde seria a cabeça de Krieger, tendo em vista que ele seria mais alto do que Vonda. A repetição desse movimento fazia o meu braço pesar e doer, e quanto mais rapidamente eu fazia a ação, mais força eu empregava contra o ar, ou seja, contra a cabeça imaginária de Krieger. Tal força me fez sentir dor e emitir sons ao pausar o movimento de braço, assim como faço quando exerço muita força em algo que oferece uma grande resistência.

Em seguida, parti novamente para a ação de arrastar o corpo, que ainda era um dos maiores desafios para mim, mas notei que levei a minha tensão para os ombros, que estavam projetados para frente enquanto os meus braços estavam esticados. Ao pesquisar novamente, percebi que a ação de arrastar o corpo era como um exercício de contrapeso¹³, já que o corpo

13 “A lei do contrabalanço [tensão] requer que seja dado um contrapeso a qualquer membro que se mova numa direção e que este contrapeso seja dirigido aproximadamente na direção oposta, em certas medidas e ângulo definido” (LABAN apud BARTENIEFF, 1993, p.101). O exercício de contrapeso aqui mencionado consiste em um exercício em dupla no qual é visada a criação de um eixo em comum para os dois indivíduos.

que arrasto resiste ao meu peso, à minha força. Eu tinha que manter a coluna ereta, e ativar ainda mais o meu centro de gravidade, deslocando um pouco o quadril para trás para não forçar a lombar ao flexionar os joelhos.

Ao mostrar para os meus colegas, foi-me dito novamente que eu precisava trabalhar melhor os tempos, pois havia uns muito esgarçados e outros muito curtos. Maria sugeriu que eu narrasse a parte do atropelamento de Krieger, ao invés de fazê-lo na parede, e que eu passasse a trabalhar a parte inicial do conto, para que pudéssemos entender melhor o final dele.

1.6 Brincar, Imitar

Começando com a partitura de ações com as pernas que eu já havia estabelecido, procurei variações de intensidades e pesos nesses movimentos, o que reverberou na minha fala. Quando o meu pé esquerdo se arrastou com mais força contra o meu pé direito, minha voz naturalmente se tornou mais forte. Experimentei variações na respiração também, levando ainda mais para um contexto sexual, dando pausas no meio das palavras, e suspendendo subitamente a minha respiração, enquanto descrevia o personagem Krieger, que é identificado, neste momento, apenas como “Ele”.

A transição para a fala da mãe é bem rápida: por isso, decidi permanecer no nível baixo, colocando o lado esquerdo do quadril no chão e estirando as pernas na posição paralela. Como a imagem anterior me levou para um contexto sexual e a mãe dá ordens à Vália, a personagem me pareceu um tanto inconveniente; portanto, quis torná-la uma figura um pouco irritante, investindo em uma voz mais anasalada, procurando um registro fora do meu uso cotidiano e estimulando a minha criatividade vocal, sem deixar com que esta voz fosse descolada da linguagem que eu estava propondo.

Em seguida, busquei diversas formas nas quais eu poderia chegar ao nível alto, enquanto descrevia Vália como responsável pelas irmãs gêmeas mais novas. Em um momento, meu rosto ainda estava coberto pelo pano preto enquanto eu comentava da morte do pai das irmãs, e investi nela, pois a achei instigante.

Para o trecho da Sra. Helga, tive vontade de brincar, já que se tratava de uma história inventada pelas gêmeas de treze anos. Nessa parte, vi a possibilidade de experimentar certo

humor, que me interessa muito, e acreditava que a história que as personagens Vonda e Velma inventam sobre Sra. Helga permitia isso: Ela era uma espiã em território inimigo, dividida entre dois amores. Para a forma física dela, arqueei minha coluna para a frente, formando uma corcunda, para que ela pudesse se esconder melhor dos inimigos; flexionei bem os joelhos, e cobri meu rosto com o pano preto, deixando apenas os meus olhos à mostra. Seus movimentos eram rápidos e ela olhava rapidamente para todos os lados, como se estivesse procurando o inimigo, até que se deparou com seus dois amores, em polos opostos, e se sentiu dividida entre eles, novamente.

A construção das personagens das gêmeas veio a partir das circunstâncias dadas e das descrições que a autora dá no conto original: A personagem de Velma era madura, inteligente, dona de si, enquanto Vonda era uma menina boba, insegura e tímida, que parecia ter vergonha da sua própria voz. Como havia uma descrição específica sobre a relação da personagem de Vonda com sua própria voz, apontada pela autora, preferi começar a construção das personagens pelo trabalho vocal, o que eu nunca havia feito, e posteriormente explorei os diferentes corpos. Para Velma, descobri uma voz impostada, um pouco mais próxima do meu registro, pois ela não poderia parecer uma menina de treze anos, e sim mais madura. Eu me preocupava mais em pontuar os finais das frases, como se ela tivesse certeza do que estava falando, meu plexo solar estava aberto e eu gesticulava muito, como geralmente fazem as pessoas extrovertidas. Vonda tinha uma postura ruim, com ombros voltados para dentro, falava com reticências, sua voz era rouca e ela frequentemente gaguejava.

Um elemento que foi bastante explorado nesse ensaio foi o pano preto, que havia sido pouco utilizado até então. Procurei trabalhá-lo a fim de fazer ressignificações, de modo que ele virou a capa da Sra. Helga, a vestimenta de Krieger e uma folha de papel amassada, até então. A ação de torcê-lo para amarrá-lo me ajudava a entrar no estado de raiva que eu precisava quando falava que Vonda tinha que arranjar um jeito de ser a única princesa de Krieger, tendo em vista o meu desejo de trabalhar o narrador-personagem que se revelava aos poucos. Segundo Sinisterra, “o efeito que um texto produz no leitor não depende tanto da fábula, não depende tanto da história contada, mas do modo como o narrador a conta” (SINISTERRA, 2016, p. 77, 78). Portanto, o efeito que eu causaria ao público com essa história, dependeria muito do narrador-personagem e de como ele iria se transformando ao contá-la.

1.7 Errar

Maria havia me sugerido que eu usasse um vestido e um par de sapatos e, buscando a neutralidade, experimentei nesse ensaio um vestido de malha preto e curto. Eu já havia experimentado os sapatos, mas senti que eles me atrapalharam na ação inicial. Maria não aprovou a minha escolha e me sugeriu, então, um vestido de seda, algo mais infantil. No ensaio seguinte, levei como proposta um vestido de seda com renda em tons de azul, que acabou sendo usado até o final do processo. A sugestão de Maria tem a ver com o que José Sanchis Sinisterra afirma quanto à criação de um ambiente representacional, em seu livro *Da Literatura ao Palco*:

Na linguagem (código ou arte) desses narradores [os orais] ocorre também a utilização de objetos que chegam a ter um caráter propriamente cênico: um mesmo objeto vai se transformando em suas mãos para fazer alusão, de maneira literal ou metafórica, aos conteúdos do relato. Podem empregar também elementos de vestuário e até recursos cenográficos simples. De maneira que, na atividade do narrador – inclusive o narrador mais austero –, podemos perceber em seu gestual, no movimento de suas mãos, na forma como movimentam as dobras de sua roupa, na maneira como interpela e olha (ou não olha) para os espectadores [...] a constituição de um ambiente representacional (SINISTERRA, 2016, p. 33,34).

Além do figurino sugerido por Maria, o pano preto e a lanterna, trabalhada posteriormente, propõem um ambiente representacional, apresentando elementos que dizem respeito à atmosfera da narrativa.

Neste dia, começamos a nos dividir para compartilhar as salas, e eu compartilhei o meu tempo de ensaio com André Mansur e Gabriel Borges, que também trabalhavam narrações. Eu segui com o trecho do conto que já estava sendo trabalhado, pois desejava apresentá-lo na banca de qualificação. André me alertou sobre uma musicalidade permanente no tom da minha voz e eu senti certo automatismo em minhas ações. O pesquisador francês Jean-Pierre Ryngaert comenta a cristalização em seu livro *Jogar, Representar*:

O principal interesse da arte viva reside na capacidade de produzir instantes longamente preparados e, no entanto, arriscados, uma vez que, se a qualidade da apresentação no *aqui e agora* depende em grande parte da preparação, ela existe também pela aptidão dos atores para *refazer* como se

fosse a primeira vez, com a mesma inocência, o mesmo prazer e o mesmo frescor. (RYNGAERT, 2013, p. 52).

O autor segue comentando a “falsa redescoberta” de gestos e emoções diante do público, referindo-se à preparação prévia do ator. Eu teria de resgatar o frescor nesta “falsa redescoberta”. Em paralelo ao Trabalho de Conclusão de Curso, estava também cursando a disciplina “Estudos do Corpo”, ministrada pela professora Monnica Emilio. Monnica gostaria de trabalhar a ação de esperar e nos pediu que pensássemos em uma circunstância para tal espera, e eu escolhi a circunstância do conto *As Irmãs Vália, Velma e Vonda*, no momento em que Vonda espera Krieger chegar à estação de trem. Com a ação de enrolar o pano preto, eu trabalhava junto aos outros alunos. Isis, minha colega, tinha uma ação que envolvia derrubar moedas no chão, causando um barulho alto toda vez que ela a executava. Eu não podia ignorar o barulho que as moedas causavam dentro da minha circunstância, pois eu estava me escondendo: eu olhava para os lados quando ouvia qualquer ruído. Isso dava frescor ao meu trabalho, eu me sentia muito presente, pois estava atenta aos estímulos exteriores. Por isso, começo a pensar que eu deveria estar mais atenta aos estímulos dos espectadores durante a minha narração, procurando estar mais presente no *aqui e agora*. É interessante constatar isso, pois o contato com o público era a minha questão desde o início, porém não havia prestado atenção, até este momento, que eu ainda não estava totalmente aberta a ele.

A voz da personagem de Velma, segundo André, estava muito próxima do meu registro cotidiano, o que confundia o espectador. Eu havia tentado investir nas quebras entre narrador e personagem e entre personagens, além das intenções da narradora, já que gostaria que as opiniões¹⁴ dela fossem aparecendo aos poucos, o que faz parte do que Sinisterra chama de discurso. Ele apresenta, em *Da Literatura ao Palco*, as diferenças entre história e discurso:

A *história* consiste na cadeia de acontecimentos que afetam determinados personagens, em circunstâncias espaçotemporais concretas e de acordo com determinado princípio de causalidade. [...] O discurso seria, justamente, a maneira como esse relato concreto – esse texto concreto – apresenta a história ao leitor. Isso depende, de maneira privilegiada, de recursos como a presença ou ausência de narrador e sua condição de estar ou

¹⁴ “Ao distanciar-se do personagem, o ator-narrador, dividindo a si mesmo como ‘pessoa’ e ‘personagem’, deve revelar a ‘sua’ opinião sobre este último: deve ‘admirar-se ante as contradições inertes às diversas atitudes’ do personagem [...] Assim, o desempenho do ator torna-se também tomada de posição do ‘ator’, nem sempre, aliás, em favor do personagem. [...] Ao tomar essa atitude crítica em face do personagem, o ator revela dois horizontes: o dele, narrador, e o do personagem; horizontes em parte entrecruzados e em parte antinômicos” (ROSENFELD, 2014, p.162).

não personalizado no relato, do ponto de vista, da distância ou escala narrativa, das modalidades discursivas, da ordem temporal dos acontecimentos (que pode coincidir ou não com a ordem da história), etc. (SINISTERRA, 2016, p. 31).

A opinião do narrador, portanto, faz parte do discurso. Escolhi alguns momentos para exprimir a minha opinião como narradora, tais como a frase “Até em contar histórias sua irmã era melhor”, na qual minha voz se intensifica, tomando um tom mais grosseiro, raivoso, expressando o meu desgosto, como narradora, pelo fato de Velma ser uma escritora melhor do que Vonda, e dando uma pista quanto à escolha pelo narrador-personagem, ou seja, sugerindo que a narradora é Vonda (ou, pelo menos, que eu estava do lado dela na história).

Sinto que tudo deu errado nesse ensaio, mas apesar da sensação de não ter avançado, senti muito prazer em ensaiar, pois fiquei muito feliz ao perceber que a minha escolha de trabalhar a narração para trabalho de conclusão de curso tinha sido a melhor: eu realmente precisava trabalhar tudo o que ela me exigia.

1.8 Observar, Experimentar, Constatar

Neste dia, busquei trabalhar vocalmente apenas, a fim de tirar a musicalidade da minha voz, experimentando diferentes entonações e pausas no texto. Sinto que consigo quebrar a cristalização enquanto trabalho somente a voz, mas quando volto para a cena, a tal musicalidade volta. Acredito que eu esteja tão preocupada em fazer ações, que me esqueço de saborear o texto.

Procurei pesquisar também diferentes vozes para a personagem de Velma, buscando um tom mais adolescente e alegre, pois queria diferenciá-lo bastante do meu tom cotidiano e do registro tímido e rouco que eu buscava para a personagem Vonda.

Tenho dificuldade em brincar com a voz, pois quando saio do meu registro cotidiano, sinto que pareço artificial, deixo de acreditar no que estou fazendo. Ao pensar nisso, me remeto imediatamente à dublagem de desenhos animados, por achar que os dubladores têm mais liberdade vocal para brincar com suas vozes, dependendo da obra. Assisti a alguns, e apesar de não conseguir me inspirar em nenhuma personagem específico para voz de Velma, consegui observar o jeito com o qual algumas personagens adolescentes falam quando querem demonstrar autoritarismo ou tédio: o alongamento das sílabas, as variações de ressonância.

Sinto que Velma é uma personagem autoritária, pois no conto original, ela insiste em começar a escrever uma história sobre Krieger, mesmo quando Vonda expressa o desejo de continuar com a história da Sra. Helga. Tal pensamento também me ajuda a acreditar na raiva de Vonda pela irmã gêmea. Ao experimentar apenas vocalmente o autoritarismo e o tédio na primeira frase de Velma na adaptação, “Vamos parar com essa história, está chata”, espontaneamente tive vontade de revirar os olhos, balançar a cabeça para os lados e colocar as mãos na cintura, pois a ação vocal interfere no corpo. Ao fazer esta frase novamente com estes gestos, minha entonação mudou: Velma se tornou mais impaciente. Segui o texto: “Tive outra ideia ontem, escrever uma história sobre o Krieger”; falei essa frase em uma região aguda, e com um ritmo mais rápido, e fiquei naturalmente mais empolgada em expor a ideia que Velma tinha tido. “Podemos fazer como se ele fosse nosso namorado”; me senti infantil e alegre, o riso sugerido no conto veio de forma espontânea.

Em paralelo com o TCC, estou cursando a matéria “Laboratório de Criação: Voz”, ministrada por Celio Rentroya, na qual estamos trabalhando a variação rítmica vocal. Ao fazer este registro, lembro-me de algo interessante que Celio comentou sobre o trabalho do meu colega Rafael Rodrigues: “Você está usando a variação rítmica para te levar a estados emocionais”. Sinto que o mesmo acontece comigo quando trabalho este trecho da personagem de Velma. Não tenho a intenção de chegar a um estado emocional nesse momento, pois, como já mencionado anteriormente, o narrador não encarna os personagens, apenas imita os seus traços, mas achei válida a constatação, pois o trabalho com a variação rítmica, e, conseqüentemente, a chegada de um estado emocional genuíno, fizeram com que a minha voz me soasse menos artificial, me permitindo investir mais em um registro vocal fora do meu uso cotidiano.

1.9 Desejar

Esse ensaio foi especialmente importante para o meu processo, pois consegui adquirir firmeza na voz, do início ao fim do fragmento trabalhado. Maria disse que, pela primeira vez, me viu com vontade de fazer a narração. “Mas eu sempre tive vontade de fazer”, respondi. Maria me falou, então, que eu estava mais confiante. Finalmente, eu tinha me livrado da minha ansiedade, ou pelo menos, até aquele momento, porém eu ainda tinha muito a ser trabalhado.

Naquele dia, investi na sexualidade que o início do conto sugeria: Na minha interpretação do texto de Elfrida Pimminstoffer, a personagem de Vonda tinha um desejo sexual um pouco aflorado para sua idade. No momento em que ela se imagina como namorada de Krieger, após a fala de sua irmã gêmea: “Podemos fazer como se ele fosse nosso namorado! *Krieger, o Belo*, e suas duas namoradas!”, eu olhava para cima e, fechando os olhos, levava as mãos aos lábios, buscando a sensação de um beijo. Passei as minhas mãos sobre a minha pele até chegar ao pescoço, dando uma leve risada. Minhas mãos continuavam descendo pelo meu corpo até chegarem aos meus seios. Neste momento, interrompo a ação, fazendo a transição para a narradora. A escolha de olhar para cima, com a cabeça levemente inclinada para a lateral e a boca semiaberta veio a partir dos verbos “imaginar” e “admirar”, trabalhados simultaneamente. A partir disso, procurei exagerar na minha ação de admirar, abrindo um pouco mais a minha boca, resultando, acredito, em um corpo mais infantil e na imagem de uma pessoa sonhadora.

1.10 Dobrar, Esclarecer

Havia uma coisa que ainda não estava clara para Maria e para os meus colegas, na minha adaptação do conto: a ação de ouvir, enquanto Vonda, a história que Velma havia escrito, sobre Krieger. Após a fala de Velma “Já escrevi um início aqui. Vou ler para você!”, eu sentava em uma cadeira segurando o pano preto, e olhava para cima conforme descrito no subcapítulo anterior. Segundo os meus colegas, aquilo era incompreensível. Eu achava que a quebra repentina entre as duas personagens, por estarem em estados emocionais diferentes e terem o desenho corporal distinto, traria humor à cena. Propositalmente, procurei não explicar coisa alguma ao espectador neste fragmento. Como eu disse anteriormente, gosto do teatro “não mastigado”, mas até que ponto eu conseguia ter o espectador comigo durante a minha narração? Acredito que me faltava elaborar melhor a história contada por Velma.

Uma ação que não estava clara também, segundo Maria, era a de jogar o bilhete para Krieger. Durante o momento “Ela precisava pensar em um jeito para dar fim àquela história. Um triângulo amoroso não sobrevive de forma harmoniosa durante muito tempo. Alguém tinha que perder. O príncipe só desperta uma única princesa, e a Vonda era a dona da história!”, eu torcia o pano preto e o amarrava, a fim de ressignificá-lo para uma bolinha de papel amassada, que posteriormente, viraria a pedra na cena da estação de trem. Na passagem “Quando chegaram à rua principal, o plano de Vonda já estava completo”, eu jogava o pano

enrolado para trás, para enfim dizer “Velma mandou entregar, ela te explica mais tarde” , e ler o bilhete “Hoje. No descampado. Às 22h. É sobre Vália. É surpresa: não deixe de ir. Ass.: Velma”. A minha orientadora afirmou que aquilo não dava a leitura de ser um bilhete, por isso experimentei dobrar o pano em vez de torcê-lo, durante a mesma parte. Experimentei jogá-lo para trás após a fala “Velma mandou entregar”. Eu teria que trabalhar muito aquela ação para ganhar propriedade e agilidade no momento de dobrar o tecido.

Por imprevistos ocorridos naquela semana, não consegui estudar a ação de ouvir a história de Velma.

Rafael Rodrigues, meu colega de TCC, disse que não entendia muito bem a história, talvez pelos nomes femininos serem muito parecidos, segundo ele. Os meus outros colegas concordaram, e eu pensei em mudar alguns nomes, mas gosto da sensação de unidade que os nomes parecidos das irmãs me provocam, por ser contraditória, devido aos ocorridos na narrativa. Entretanto, tenho sentido certa dificuldade de decorar texto, o que não me ocorria com frequência, e como a data da banca de qualificação estava próxima, decidi esperar um pouco antes de alterá-los. Eu não gostaria de usar nomes do cotidiano, pois eles não fazem parte do universo criado pela autora, por isso, decidi manter os nomes “Krieger” e “Vonda”, e, em seguida, fiz uma lista de nomes femininos contidos nos outros contos de *O Vilarejo*, que voltarei a mencionar posteriormente.

Foi-me sugerido um pano maior, para que eu pudesse brincar mais, e me esconder bem debaixo dele na primeira imagem da narração. Eu trabalhava, até então, com um tecido leve de viscose, com cerca de 1,70m. Comprei então um tecido do mesmo material com 50 cm a mais, e com a qualidade um pouco superior, tornando-o mais pesado do que o anterior e, conseqüentemente, dificultando a minha ação de dobrá-lo. Eu teria que me acostumar com esse novo material.

1.11 Ouvir, Ver, Esclarecer

Eu me concentrei em duas coisas nesse ensaio: a ação de ouvir a história sobre Krieger que Velma escrevia e a ação de dobrar o pano. Para a primeira, inventei uma história romântica, na qual a relação amorosa entre Krieger e Vonda era clara desde o início, para que o prazer de Vonda ao ouvi-la viesse rapidamente, e a gravei em um celular, pois queria trabalhar com a ação concreta de ouvir, saindo do campo da memória e da imaginação.

Observei internamente os meus movimentos enquanto ouvia a história: minha cabeça se inclinava levemente para baixo e para o lado, meus olhos se fixavam em um ponto, forcei um sorriso no final, já que eu não tinha a pretensão de sentir nada, apenas de escutar. A felicidade espontânea em ouvir aquela narrativa não me vinha, mas como Constantin Stanislavski afirmou, é impossível fixar emoções. Ao apresentar a cena para a turma, foi-me dito que aquilo ainda não estava claro e que seria necessária uma ponte entre a fala “Vou ler para você”, e a ação de ouvir. Comecei a perceber, portanto, que era uma questão de dramaturgia textual.

Maria me sugeriu para ver a mancha vermelha no rosto de Vonda, como se estivesse vendo em um espelho, no trecho “Vonda havia nascido com uma mancha vermelha no rosto que a incomodava”. Ao testar isso, eu me imaginei de frente para um espelho, trazendo, involuntariamente, uma introspecção maior à narradora. Minha voz se suavizou naturalmente, e meus movimentos se tornaram mais lentos, me fazendo sentir como se estivesse falando comigo mesma. A orientadora alegou também que não gostava da parte da mãe das irmãs, fazendo referência à passagem após a ação das pernas em nível baixo, quando eu coloco o lado direito do quadril no chão, e flexiono os pés enquanto falo “Vália, preste atenção nas suas irmãs. Cuidado com a linha de trem! E não voltem tarde!”. Naquela ação, trabalhei o verbo “ordenar” somente com os pés, pois não queria fazer uma transição rápida para o nível alto, e eu ainda estava com a parte superior do corpo coberta pelo tecido preto, portanto escolhi ir levantando durante a parte “Vália tinha dezessete anos recém-completados, e se sentia plenamente responsável pelo bem-estar das gêmeas. Desde que o pai havia morrido na guerra, ela fazia de tudo para dar todos os mimos e cuidados às meninas”.

Segundo os meus colegas, minha voz estava firme e meu corpo, vivo. Fiquei muito feliz por receber esses *feedbacks*, e por perceber isso em mim mesma, porém ainda havia muita coisa a ser trabalhada, pois, neste ensaio, minhas imagens se alongavam, ou seja, faltava ritmo. Eu realmente notei isso ao realizar a cena, e ao ver o tempo final dela. Como estávamos próximos à banca de qualificação e teríamos o tempo limite de 10 minutos para a apresentação para a banca, a turma adquiriu o hábito, há alguns ensaios, de cronometrar as cenas. Naquele dia, fiz este fragmento em oito minutos, cerca de dois minutos a mais do que a minha última passada.

Eu ainda precisava trabalhar a dramaturgia no momento em que Vonda ouve a narrativa da irmã, e por isso resolvi adicionar à dramaturgia adaptada outra parte do conto original,

como sendo a história escrita por Velma, fazendo uma pequena alteração e colocando Vonda como a namorada de Krieger: “Krieger é um jovem de futuro promissor, conhecido no vilarejo por suas habilidades como ferreiro. Ele é educado e respeitador, além de bonito, é claro. Vonda, sua namorada...”. Preferi deixar essa passagem no tempo presente, assim como fez Pimminstoffer, para que ela fosse nitidamente descolada do resto da narrativa, e a inseri entre a frase “Vou ler para você” e a ação de ouvir, executada por Vonda. Como ação, experimentei cobrir a parte superior do meu corpo com o pano enquanto dava o texto, pois tive vontade de retomar o foco nas pernas. Fiz este ajuste no dia anterior à banca de qualificação e, infelizmente, não tive tempo de mostrar para Maria e meus colegas antes da apresentação.

1.12 Apresentar, Refletir, Experimentar

Senti-me atipicamente nervosa no dia da banca de qualificação e, no momento da minha apresentação, meus pés tremiam muito na imagem inicial, fazendo-me sentir como se eu estivesse nos primeiros dias de processo e, segundo Maria, “não gozei”, fazendo referência ao suspiro e ao relaxamento dos meus pés no final da ação de roçar o pé na perna do lado contrário do corpo, antes do momento da mãe das irmãs. De fato, “não gozei”, pelo contrário: passei os primeiros minutos tentando me acalmar e parar de tremer. O resto do trabalho se deu como planejado, porém descobri, diante do público, o quanto as ações do momento da leitura da história sobre Krieger deveriam ser alteradas; o que eu havia trabalhado no dia anterior não era a melhor escolha: segundo a professora Cecilia Gusmão Wellisch, que constituía metade da minha banca de avaliação, as minhas pernas “não diziam nada”, enquanto a parte superior do meu corpo estava completamente coberta. Concordei plenamente com a professora, e pensei novamente no desafio que era trabalhar sozinha, já que não tive ninguém para me alertar sobre aquilo antes de me apresentar. A dramaturgia textual, entretanto, segundo a minha orientadora, esclareceu a narração.

A professora Monnica Emilio, que fazia parte da minha banca ao lado de Cecilia, me sugeriu que eu embarcasse mais no ridículo: “Você deve sentir que está fazendo algo enorme, gigantesco, e, de fato, a coisa não está tão assim”, afirmou a professora. Brincar mais, me divertir mais, explorando o meu ridículo na construção dessas personagens, permitiria um trânsito mais “montanha russa” entre personagens e narrador-personagem, segundo Monnica. “É legal não saber direito quando é personagem e quando não é, mas há momentos muito

claros, muito específicos de entrada e saída de personagem”, ela continuou. Em seguida, Monnica me falou que posso usar o olhar como ação, como parte da intencionalidade, e buscar o público através do olhar. Meus ganhos com esse processo também foram comentados: minha voz firme, meu tônus e minha confiança eram coisas das quais eu também notava a evolução, o que me deixava muito satisfeita.

Ao refletir sobre tudo o que havia sido dito na banca de qualificação, penso que o ridículo seria o primeiro elemento a ser trabalhado, pois eu já imaginava o quanto iria demorar para me sentir confortável nele, e o quanto ele iria me ajudar a sentir mais prazer em cena: tenho medo do ridículo, me considero perfeccionista e autocrítica; por isso, sinto que não me permito brincar sem que a minha autocrítica me atrapalhe.

Apesar disso, me sinto ridícula ao trabalhar a Sra. Helga, pois quis de fato brincar com essa personagem, como explicado anteriormente. Como ela é uma personagem dentro da narração, escrita por uma menina de treze anos, e não é tão importante para o desenrolar da narrativa *As Irmãs Vália, Velma e Vonda*, ela poderia ser qualquer coisa, o que me deu liberdade para brincar. Por causa disso, e talvez também pela falta de texto, não me preocupava com coisa alguma quando fazia a Sra. Helga, não pensava em nada, eu simplesmente fazia ações, e acredito que seja esse o motivo pelo qual esse fragmento era um dos quais eu mais sentia prazer em fazer. Além disso, os meus colegas sempre afirmaram o quanto achavam bom me ver naquele lugar, e o quanto se divertiam com a personagem. Por que, então, eu não poderia me divertir daquela maneira no resto da narrativa? Ryngaert cita a inibição como um dos obstáculos do jogo teatral, em seu livro *Jogar, Representar*:

Comodamente definida como um bloqueio, ela [a paralisia] se traduz, sobretudo, por uma impossibilidade de superar a angústia causada pelo olhar do outro ou o sentimento de ser ridículo a seus próprios olhos, a famosa consciência de si. Essa “timidez” difícil de superar impede toda manifestação vocal ou motora, torna desajeitados sujeitos que habitualmente não o são. (RYNGAERT, 2013, p. 45).

Eu sei que consigo ser ridícula na minha vida pessoal, começo a pensar nos momentos nos quais isso acontece. Sinto-me ridícula, por exemplo, quando falo com os meus animais, pois minha voz adquire um tom infantil, e frequentemente sou alvo de piadas de namorados e amigos íntimos por causa disso. Sinto-me ridícula também quando debocho de alguém, ou quando tento imitar uma pessoa. Penso, então, que talvez o deboche seja um bom ponto de

partida para a construção da personagem Velma, levando em consideração que o narrador-personagem é Vonda, que é cruel e que sente tanta inveja e raiva de sua irmã gêmea, que a assassinou apenas para não ser presa ou “repugnada pela família” e “odiada pelo vilarejo”. Começo a rever os adjetivos usados pela autora para descrever a personagem de Velma: madura, dona de si, inteligente, sagaz. Como uma adolescente de treze anos com essas características falaria ou andaria? E se Velma, de fato, se sentia superior à Vonda? Afinal, Velma escrevia os começos (“a parte mais importante”) das histórias inventadas por elas, falava sem parecer ter “vergonha da própria voz”, e não havia nascido com uma mancha vermelha no rosto, como Vonda. E se Velma soubesse que era realmente mais “interessante e bonita” do que sua irmã gêmea?

Experimentei, então, a personagem de Velma na frente do espelho e fazia gestos como se eu estivesse exibindo a minha aparência, colocando as mãos na cintura e jogando o quadril para um lado de cada vez, alternando o peso do corpo entre uma perna e outra, e flexionando a perna que não servia de apoio. Minha cabeça balançava de um lado para o outro, meu tronco às vezes se curvava para a frente, e minhas mãos, com os dedos bem separados, articulavam muito. Minha fala era rápida e minha voz foi para uma região aguda, adquirindo uma ressonância mais anasalada, buscando o tom de deboche, e minha risada saiu aguda. Velma era irritante, eu havia alcançado o ridículo, mas senti que eu poderia exagerar mais. Preferi voltar à pesquisa de personagens por Velma, por achar que seria um desafio maior, pois assim como Vonda, também fui uma adolescente muito tímida, diferente de sua extrovertida irmã gêmea.

Não tive muito tempo para investir em Velma, entretanto, a partir da sugestão de Maria, voltei a trabalhar a parte final do conto, a partir da cena da estação de trem, a fim de ter um esboço melhor da narração como um todo.

1.13 Esboçar

Nesse ensaio, a questão da minha musicalidade da voz foi retomada. Maria tinha sugestões para a ação na parede na parte em que Krieger abre os olhos e se arrasta para fora dos trilhos. Eu gostava do tônus que o trabalho contra a parede me exigia, porém Maria me sugeriu experimentar a reação de Vonda ao ver os trilhos do trem, o que acabei achando mais interessante, porém não conseguia me lembrar de dizer “Krieger abriu os olhos e se deu conta

da desgraça iminente, seu olhar apavorado encontrou o de Vonda”, e tal frase era essencial para o desenrolar da narrativa, pois a troca de olhares entre os dois personagens e a tentativa frustrada de assassinato de Krieger fazem com que Vonda mate sua irmã gêmea. Um professor da universidade – infelizmente, não me recordo quem – me disse, certa vez, que as ações físicas ajudavam a lembrar o texto. Finalmente, entendendo o que ele quis dizer, porém, eu tinha que me acostumar com essa nova ação até que isso pudesse acontecer.

Após o atropelamento de Krieger, eu engatinhava até aonde se encontrava o corpo imaginário, para ver se o personagem ainda estava vivo, voltando ao trabalho com a respiração, pois, neste momento, Vonda passa por vários estados emocionais: ela tem medo de encontrá-lo vivo, e de como vai encontrá-lo, além de provavelmente sentir nojo ou aflição de ver suas “pernas destroçadas”. No meio desse engatinhar, entretanto, eu fazia a quebra para narradora para falar “O sangue jorrava farto de suas pernas destroçadas. Ele estava vivo”, e percebi que a transição estava rápida, pois eu não tinha tempo para alterar a minha respiração para narrar, o que alterava a região da minha voz e me deixava um pouco esbaforida. Na segunda vez que passei esta ação, tomei mais tempo, e pude controlar melhor a respiração, tornando a quebra mais clara entre narrador e personagem.

Alguns recursos cênicos foram sugeridos por Maria, como, por exemplo, o uso do som do trem e o uso da cadeira como esconderijo, como se Vonda fosse se esconder embaixo da cama após o assassinato de Velma. “É mais teatral”, disse ela. Realmente, era mais teatral, mas resisti a essa ideia por alguns minutos, mesmo depois de tê-la experimentado. “Se Vonda vai deitar em seu quarto e fingir ter cara de sono quando vai ao quarto da gêmea, ela está fingindo que não sabe sobre o assassinato de Velma. Por que, então, ela se esconderia embaixo da cama?”, perguntei à Maria, que insistiu no uso da cadeira. Eu percebi, então, que estava racionalizando de mais, o que me impedia de experimentar, brincar, e finalmente cedi à ideia.

Era preciso trabalhar melhor o espaço da casa. Eu achava que não estava usando bem um dos cantos da sala e por isso, fiz como se aquele fosse o quarto de Velma, porém ele era muito pequeno. Ademais, quando voltei às duas cenas finais, percebi que a posição da cadeira na cena inicial atrapalhava no final do conto; eu precisaria tirá-la em algum momento. Não tive tempo, entretanto, para trabalhar a leitura da carta, porém já a havia decorado. Com grande parte do conto já esboçado, fiz uma lista com a maioria das coisas que precisariam ser trabalhadas, na qual consistiam os seguintes pontos:

- . Trabalhar melhor o ridículo nas personagens Velma e Vonda.
- . Tirar a musicalidade da voz.
- . Definir leitura da carta.
- . Rever espaço da casa.
- . Treinar melhor a transição vocal na cena da estação de trem.
- . Treinar melhor o pano na cena do descampado.
- . Editar e experimentar o barulho do trem chegando.
- . Ver como tirar a cadeira para a cena final.
- . Melhorar ritmo da cena.

1.14 Ler

No ensaio seguinte, eu já havia voltado para a lista feita com nomes femininos de outras narrativas do livro *O Vilarejo*, e mudado os nomes dos personagens Vália e Velma, para Ânã (do conto *O Porquinho de Porcelana da Sra. Banka*) e Maisha (de *O Homem de Muitos Nomes*), respectivamente. Procurei nomes que me soassem melhor e que tivessem o número aproximado de letras do nome “Vonda”, a fim de não destoar muito da unidade proposta pela autora. Para auxiliar a compreensão do leitor, botarei os nomes originais entre parênteses quando mencionar alguma destas personagens.

Eu procurei trabalhar, como aquecimento, alguns exercícios vocais com o texto, a fim de tirar a musicalidade da voz e fixar os nomes que haviam substituído “Vália” e “Velma”. Comecei trabalhando o texto inteiro com raiva, com a fala rápida, e, em seguida, com prazer, com a fala mais lenta. Quando retornei à minha voz cotidiana, a musicalidade havia desaparecido, as inflexões vinham naturalmente e a minha fala era espontânea. Passei a fazer esse exercício, juntamente com os exercícios de dicção e projeção, como aquecimento e feitos diariamente, independentemente dos dias de ensaio pré-estabelecidos.

Tal exercício foi proveitoso também para ver em quais momentos cabiam as sensações de raiva ou prazer. Eu já havia trabalhado bastante com a raiva, mas trabalhar o texto com

prazer me surpreendeu, sobretudo com a leitura da carta: era como se Vonda tivesse orgulho da carta de suicídio que havia escrito. E, de fato, sentia orgulho, já que ninguém do vilarejo nunca desconfiou que tivesse sido ela a autora e, conseqüentemente, a assassina de Maisha (Velma). Ler a carta com prazer me deu a vontade de experimentar o deboche. Era muito cruel ler uma carta suicida em tom de deboche, achei algo de interessante na minha descoberta: agora Vonda se sentia superior à Maisha (Velma). Talvez agora, que sua irmã gêmea idêntica – porém, mais interessante e bonita – havia morrido, Vonda se sintia bonita e interessante. Ela também não tem mais motivo para invejar¹⁵ Ânã (Vália), já que Krieger provavelmente estava preso, levando em consideração que todos da vizinhança acreditaram na carta suicida que alegava que ele abusava de Maisha (Velma). Por isso, após a leitura, na passagem “A carta foi publicada no periódico local. Vonda sorria satisfeita sempre que ouvia alguém no vilarejo comentando o suicídio da menina Maisha. A cada instante, Vonda tinha mais certeza do que o texto dizia: Ela era uma excelente escritora.”, senti vontade de mostrar o lado vaidoso de Vonda: soltei os cabelos, cruzei as pernas, e enrolei o pano em volta do pescoço, como se fosse uma echarpe.

1.15 Caminhar

A partir desse dia, comecei a apresentar a minha narração na íntegra aos meus colegas. A leitura da carta, conforme descrita na página anterior, agradou a turma, porém tive vontade de experimentá-la de outras maneiras. Foi-me sugerido brincar mais com a Sra. Helga, talvez inventar uma língua para ela. Eu ainda tinha um problema com o *timing*, com o ritmo da cena, principalmente no final. Acredito que eu estava pensando muito em quebrar a musicalidade da voz, pois notei que os exercícios que eu fazia não me ajudavam todas as vezes, por algum motivo. Segundo o meu colega Samuel MacDowell, a cena da estação de trem estava com um ritmo melhor, pois estava mais apropriada, já que eu a trabalhava havia mais tempo. Concordei com Samuel, acho que a falta de propriedade pode retardar a parte final da cena, mas parei para pensar nos momentos específicos que poderiam ter um ritmo melhor: sinto o problema do *timing* principalmente ao lidar com objetos imaginários, como Krieger e o trem (por problemas técnicos, eu ainda não havia conseguido ensaiar com a sonoplastia do trem chegando à estação). O pano, que não era mais amarrado em momento algum, havia

¹⁵ Ao traduzir os contos de *O Vilarejo*, Raphael Montes atribuiu um pecado capital a cada um deles, sendo a inveja o pecado atribuído a *As Irmãs Vália, Velma e Vonda*.

substituído então o corpo de Krieger, após a ação de atirá-lo como se fosse uma pedra. Enquanto eu trabalhava o tecido como o corpo, a minha manipulação dele enquanto personagem era lenta, pois uma menina de treze anos, acredito, não teria força para arrastar um homem pelo chão rapidamente. Decidi, portanto, manipulá-lo como narradora e simplesmente desdobrá-lo uma vez e arrastá-lo pelo chão, sem fazer esforço maior do que o necessário. Ao correr de volta para a parede e dizer “Vonda arrastou o corpo dele até os trilhos e voltou ao seu esconderijo”, a plateia já entenderia o pano dobrado no chão como o corpo.

Quanto à caminhada de Krieger na estação de trem, decidi cronometrar o tempo que demorava até vê-lo se sentar no chão para esperar. Em seguida, entrei na sala e me sentei no mesmo lugar onde ele estava, também marcando o tempo. A minha ação de sentar no chão e a minha ação de vê-lo entrando e se sentando no chão marcaram 15 e 22 segundos, respectivamente. Krieger teria que andar mais rápido. Fiz esse fragmento novamente, procurando acelerar o tempo, e consegui visualizar melhor a caminhada do personagem, além de ajudar no ritmo, creio eu.

1.16 Falar, Exagerar, Ler

Nesse ensaio, foram trabalhadas, principalmente, as personagens de Maisha (Velma) e Sra. Helga. Pesquisei, sem sucesso, a sonoridade da língua dos Cimérios, na qual foram escritos os contos de *O Vilarejo*, pois julgava ser incompreensível para nós, a fim de ser a língua da Sra. Helga. Com o fracasso de minha pesquisa, parti para o trabalho com o *Grammelot*¹⁶, com sílabas aleatórias e, como a “sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso” (FO, 2004, p.97), segundo Dario Fo (1926-), eu precisaria inventar um discurso para Sra. Helga. Considerando que ela era um personagem em território inimigo, sua fala seria “Eles não vão me pegar”, como se fosse uma constatação, em tom de sussurro. A partir dessa frase, falei sílabas aleatórias para dar sentido a ela. Foi um trabalho breve.

Quis retomar o trabalho de Maisha (Velma), pois queria exagerá-la. Investi mais no que eu estava explorando, fazendo maior, tornando-a mais histórica. Finalmente, estava satisfeita

¹⁶ “Grammelot é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos *Dell'Arte* e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam *Gramlotto*. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso.” (FO, 2004, p. 97).

com a personagem desenvolvida. Acredito que eu tenha conseguido alcançar a tal “montanha russa” mencionada por Monnica.

Quanto à leitura da carta de suicídio, experimentei fazê-la de maneira séria, compartilhando com o público apenas na passagem “Vonda, você é uma ótima irmã. E uma excelente escritora”, na qual dou uma risada leve. Acredito que este seja a parte da carta da qual Vonda mais se orgulha. Afinal, era verdade, já que ninguém do vilarejo nunca desconfiou da publicação no periódico local. Além disso, algo que não fica claro na minha adaptação – e acredito que nem precise – é o fato de Vonda querer ser escritora. Isso é mais um motivo para Vonda sentir orgulho e se tornar confiante.

Fico pensando, portanto, no tempo que se passou entre o ocorrido e a narração, e creio que não seja muito, principalmente pela frase “O príncipe só desperta uma única princesa com o beijo, e a Vonda era a dona da história!”. Fazer referência a contos de fadas me pareceu um pouco juvenil, o que me leva a concluir que Vonda ainda é adolescente no momento da narração.

1.17 Ouvir

Tive muitos *feedbacks* positivos neste dia. A leitura da carta funcionou, creio que mais do que a minha primeira proposta. Segundo Rafael, foi surpreendente me ver fazendo *Grammelot*, pois ele nunca havia me visto naquele lugar. Ele gostaria, porém, de ouvir melhor a minha voz; eu estava tímida, segundo ele. A voz sussurrada foi proposital, como mencionado anteriormente, porém, acreditava que o público poderia me ouvir bem mesmo assim. O maior desafio em trabalhar sozinha foi a falta de um olhar de fora para poder me dizer coisas desse tipo. Sinto que o pano em meu rosto me protege também, me deixa um tanto mais corajosa, mas devo aprender a explorar o ridículo sem me esconder atrás de objeto nenhum, pois fiquei tímida ao fazer a Maisha (Velma) histérica, como havia feito sozinha no ensaio anterior. Fico frustrada ao perceber que, quando ensaio sozinha, me sinto melhor em cena; percebo isso desde que comecei a fazer teatro, porém, creio que aconteça com todos os atores.

Algo que talvez me atrapalhe ao trabalhar a personagem Maisha (Velma) seja a ação de dobrar o pano quando ela aparece pela primeira vez e fala “Vamos parar com essa história! Está chata!”. A ação de dobrar o pano entrou para me ajudar na próxima vez que eu o uso, ou

seja, quando falo “A parte mais importante”, e faço a quebra para a personagem de Maisha (Velma) ler sua história sobre Krieger. Sinto que meu foco está mais na ação de dobrar o pano do que na transição entre Sra. Helga e Maisha (Velma).

Nesse ensaio, sinto que meu ritmo melhorou, apesar de eu ainda precisar trabalhá-lo. Maria havia me dito para demorar menos nos “devaneios” de Vonda, e agora, quando Vonda imaginava Krieger ou lia a história de sua gêmea, eu demorava poucos segundos. Eu costumava alongar um pouco essas partes para deixar claro o desejo dela por Krieger, mas percebo que não preciso explicá-lo, creio que ele ficará claro – ou pelo menos, sugerido -- no trecho “Ainda que Krieger tivesse sua idade, ele não iria namorá-la. Preferiria Velma, que era muito mais interessante e bonita. Vonda tinha nascido com uma mancha vermelha no rosto que a incomodava, mesmo quando diziam que era pequena. Toda manhã, ela se maquiava bastante para esconder a mancha, e ficava praticamente idêntica à irmã. Mas não se tratava apenas de beleza: Velma era mais inteligente, dona de si. Vonda era apenas uma menina boba”. Essa passagem foi comentada por Rafael como algo que poderia ter mais ações físicas. Apesar de entender sua colocação, não sinto vontade de trabalhar mais ações físicas nesse fragmento, mesmo que elas sejam uma parte fundamental no meu processo. Como, em um dos primeiros dias de TCC, eu quis simplesmente contar parte da história aos meus colegas, de maneira espontânea, e aquilo foi extremamente difícil para mim¹⁷, quis revisitar esse lugar de ter pouco movimento, de insegurança, já que tenho algo ao qual me agarrar quando faço muitas ações físicas, por mais que seja também um lugar de risco. Por isso, escolhi essa passagem do conto para simplesmente falar com o público.

Eu ainda precisava estudar a parte na qual Vonda mata Maisha (Velma), pois, segundo os meus colegas, eu precisava mobilizar o corpo todo para a ação de atirar, sentir o peso da arma. A musicalidade da minha voz, entretanto, ainda não tinha desaparecido.

1.18 Rir, Transformar, Disfarçar

Nesse ensaio, tentei tirar a musicalidade da minha voz, dando ênfases em novas palavras e testando outras pausas. Por exemplo, na parte em que Maisha (Velma) fala “Tive outra ideia ontem! Escrever uma história sobre o Krieger.”, procurei fazer uma pequena pausa entre as três últimas palavras, o que mudou um pouco a intenção da personagem, que agora

¹⁷ Ver página 18.

procurava dar certo suspense à sua fala, e pareceu mais orgulhosa de sua ideia. A ação de olhar comentada por Monnica na banca de qualificação vem sendo trabalhada há alguns ensaios também, pois sentia o meu olhar perdido às vezes, e acredito que isso tenha me ajudado, pois agora procuro “chamar” o olhar do espectador para fazê-lo ouvir a minha história, o que afeta naturalmente as inflexões na minha voz.

Percebi também que posso usar mais o ridículo na Sra. Helga: além de seu corpo ágil e do *Grammelot*, explorei uma risada para essa personagem, simplesmente por impulso, o que resultou em um ruído com som de “ré” repetido algumas vezes em um tempo rápido, com tom grave. Achei divertido explorar isso, portanto experimentei as risadas possíveis para Vonda também, no momento em que ela devaneia pensando em Krieger, resultando em uma risada um pouco mais infantil, com um som também semelhante ao “ré” -- porém em um registro mais agudo do que o empregado na Sra. Helga -- , que era emitido uma única vez. A risada de Maisha (Velma) já havia sido descoberta, e tratava-se de repetições rápidas e em voz aguda do som “ha”.

Investi também na ação de “me olhar no espelho” como narradora no momento em que comento a mancha vermelha no rosto de Vonda. A ação de passar as pontas de dois dedos sobre a minha maçã do rosto ao falar “Vonda havia nascido com uma mancha vermelha no rosto que a incomodava...”, foi ganhando intensidade até virar a ação de esfregar o rosto com as pontas de três dedos no momento em que falo “... mesmo quando diziam que era pequena. Toda manhã, ela se maquiava bastante para esconder a mancha”. O espectador, portanto, logo identificaria a ação como o ato de maquiarse. Isso me leva a pensar que a qualidade da ação a transforma.

Eu trabalhei o narrador-personagem neste ensaio, investindo em algo que eu já havia experimentado: os momentos nos quais a narradora transmite claramente a sua opinião em relação à história e, conseqüentemente, a tentativa de disfarce dela quando eram dadas pistas de que ela seria Vonda. Por exemplo: antes, quando passava as mãos pelo meu corpo enquanto Vonda até chegar aos meus seios -- quebrando em seguida para a narradora --, tirava rapidamente as minhas mãos, e fingia um constrangimento, gaguejando um pouco. A parte da narração “Ainda que Krieger tivesse sua idade, ele não iria namorá-la. Preferiria Maisha, que era muito mais interessante e bonita. Vonda tinha nascido com uma mancha vermelha no rosto que a incomodava, mesmo quando diziam que era pequena. Toda manhã, ela se maquiava bastante para esconder a mancha, e ficava praticamente idêntica à irmã. Mas não se

tratava apenas de beleza, Maisha era mais inteligente, dona de si. Vonda era apenas uma menina boba. Uma menina boba que não conseguia fazer nada direito. Até em criar histórias, a irmã era melhor” vinha em um crescente de estado emocional, até chegar à raiva na última frase, a qual eu falo com mais intensidade. Após esse momento, tento me controlar como narradora, como se eu não quisesse que o público soubesse que eu -- a narradora -- fosse Vonda.

Tentei brincar mais com a história escrita por Maisha (Velma), pois assim como Vonda pode se orgulhar da carta de suicídio que escreve, como é indicado no final da narrativa, Maisha (Velma) também pode se orgulhar de sua história. Por isso, experimentei a leitura da história sobre Krieger de maneira mais orgulhosa, brincando mais com a voz, alongando algumas sílabas e aumentando pausas, e, com o corpo, cruzando as pernas e balançando o tronco de um lado para o outro, como se eu estivesse exibindo o meu trabalho maravilhoso.

No momento em que eu fazia a leitura do bilhete que Vonda dá a Krieger (“*Hoje. No descampado. 22 horas. É sobre Vália. É surpresa, não deixe de ir. Ass: Maisha.*”), experimentei algo novo: como eu estava ensaiando em uma sala com a parede branca¹⁸, ao olhar para a frente para fazer a leitura, imaginei que o bilhete estivesse escrito na parede, e comecei a movimentar a minha cabeça de maneira linear da esquerda para a direita, como se estivesse de fato lendo algo. Minha fala era neutra e pausada, respeitando a pontuação proposta pela autora, sem a intenção de colocar emoção alguma.

1.19 Brincar

Faltando poucas semanas para o final do processo, Maria me indicou uma fonoaudióloga com quem estava trabalhando, Dra. Jaqueline Priston, para que eu tratasse a minha fenda nas cordas vocais, o som da minha letra R¹⁹, e a minha ocasional falta de firmeza na voz. Após visitá-la, fui recomendada a fazer uma videolaringoscopia²⁰ para ver o tamanho da fenda e, felizmente, ela havia diminuído muito desde a última vez que eu fiz o exame, quando ainda era adolescente, após cinco anos de aulas de canto. A doutora constatou também

¹⁸ As aulas de TCC aconteciam em uma sala com paredes cobertas por cortinas pretas.

¹⁹ Em algumas palavras, sinto que a minha letra “R” vai para trás, pois não consigo fazer vibração de língua. Dra. Jaqueline me afirmou que era porque o meu freio da língua era muito longo e o meu palato mole, muito alto, e por isso, minha língua não tinha apoio para vibrar.

²⁰ A videolaringoscopia é um exame realizado no consultório por um otorrinolaringologista, com o objetivo de visualizar regiões da cavidade oral, orofaringe, hipofaringe e laringe, procurando lesões ou sinais sugestivos de doenças que acometam a boca, garganta, base da língua, pregas vocais, entre outros.

a falta de tônus na minha língua, o que associei rapidamente à falta de tônus no meu corpo, que estava sendo trabalhada naquele processo. Nessa semana, Dra. Jaqueline me pediu para falar um texto decorado, portanto, fiz a minha adaptação de *As Irmãs Vália, Velma e Vonda* sem ações físicas. Ela disse que havia gostado da maneira como eu havia pensado a voz, e entendeu que eram três irmãs no conto. Acredito que tenha sido a primeira vez que alguém fora da minha turma de TCC entendeu, logo de cara, que se tratava de três irmãs: a mudança dos nomes ajudou. A doutora afirmou também que dava para distinguir as personagens pela voz -- o que me deixou muito feliz, mas ainda sentia que poderia exagerar mais --, e que às vezes eu corria muito com o texto. Eu precisaria prestar mais atenção nisso

Nesse dia, a professora Monnica Emilio foi nos visitar. Eu apresentei a minha narração completa e disse que foi o maior desafio para mim naquele momento, já que eu havia conseguido quebrar a quarta parede com tranquilidade; era o ridículo, -- comentado por ela na banca de qualificação semanas antes --, principalmente tratando-se de construção de personagem. Eu conseguia exagerar nos ensaios, me sentir ridícula, mas me sentia travada aquele dia. Contei a ela as minhas reflexões em relação à banca de qualificação, sobre como eu sabia que conseguia ser ridícula na minha vida cotidiana²¹. “Eu me sinto ridícula quando falo com os meus animais, por exemplo, minha voz fica infantil”, disse à professora. Monnica então me pediu para mostrar como eu fazia aquilo, e fiquei tímida, me criticava. Eu precisava entender o motivo pelo qual eu não conseguia fazer o que faço nos ensaios diante do público, já que o teatro começa quando alguém faz e outra pessoa observa, segundo Peter Brook. Logo, ensaio sozinho não é teatro.

Monnica sugeriu que, com base no caminho de pesquisa corporal que eu escolhi seguir, que não tem como objetivo uma exploração maior das possibilidades extracotidianas do corpo, com a cena já estruturada, talvez o exercício sobre o ridículo fosse habitar lugares menos prováveis de mim mesma, me surpreender com cada coisa que eu faça. Eu deveria me divertir mais, chamar mais o espectador para mim, já que a minha cena estava estruturada, segundo Monnica. Dias depois, Maria me falou exatamente a mesma coisa: “Brinque mais, sua cena já está estruturada.”. Após esse ensaio, conversei com a minha colega de TCC Mariana Badan, e ela disse que os momentos mais divertidos do meu trabalho, para ela, são aqueles em que eu me distanciava muito de mim mesma, como quando faço a Sra. Helga, e este é o momento no qual eu realmente me sinto mais livre, como já mencionado.

²¹ Ver página 34.

Thomas Richards, discípulo de Grotowski, que relatou sua experiência de três anos trabalhando ao lado do encenador russo em seu livro *Trabalhar com Grotowski sobre Ações Físicas*, comenta a necessidade de estrutura para a espontaneidade:

Uma espontaneidade de alto nível pode ser alcançada *apenas em um fragmento que já está estruturado*. [...] Os atores podem encontrar liberdade dentro de sua estrutura, liberdade não para mudar sua linha de ações, mas para se adaptar levemente [...] sempre mantendo as mesmas intenções e a mesma linha de ações. (RICHARDS, 2014, p. 93).

Percebo o quanto eu estava equivocada quando desejei contar a história do conto aos meus colegas na primeira semana, sem estruturação alguma²². O pensamento de Richards complementa os de Viola Spolin citados anteriormente, sobre a espontaneidade ser um momento de liberdade, de descoberta, de experiência, de expressão criativa²³. Era exatamente isso o que eu sentia quando experimentava algo dentro de uma estrutura; me sentia livre, pois tinha onde “pisar”. Eu só precisaria explorar mais.

1.20 Apresentar, Transformar

Nesse dia, apresentei a minha narração a uma amiga da faculdade e, felizmente, consegui ser ridícula, fazer as personagens como estava fazendo em ensaios, sozinha. Procurei trabalhar mais o pano, pois me incomodava o fato de ele não ser usado em alguns momentos. Ele se transformou, por fim, em uma echarpe para Maisha (Velma), o que achei interessante, pois o uso como narradora no final, o que poderia sugerir uma imitação de Maisha (Velma) por parte de Vonda, tratando-se de narrador-personagem e levando em consideração as minhas percepções, comentadas anteriormente²⁴, sobre a relação das duas gêmeas.

Trabalhei também a possibilidade do tecido virar Maisha (Velma): No momento em que falo “Ainda que Krieger tivesse sua idade, ele não iria namorá-la. Preferiria Velma, que era muito mais interessante e bonita”, desdobro o pano e o estendo sobre a cadeira, me agachando em seguida, ficando de frente para a lateral da cadeira e de perfil para o público, enquanto olho para o pano estendido durante poucos segundos, como se estivesse olhando para Maisha (Velma). Gosto desse movimento, também pela exploração do nível médio, enquanto

²² Ver página 18.

²³ Ver página 18.

²⁴ Ver página 35.

narradora. No momento em que digo “Mas não se tratava apenas de beleza, Maisha era mais inteligente, dona de si.”, já me encontro no nível alto, e estendo o braço em direção à cadeira com o pano estendido, fazendo novamente uma referência ao pano como Maisha (Velma).

Ao mostrar para os meus colegas e para Maria, a minha orientadora afirmou que aquela tinha sido a melhor passada. Eu já havia conseguido ensaiar com o barulho do trem vindo, e Maria afirmou que gostava dos efeitos propostos pelo som e pela iluminação com a lanterna, que ficava embaixo da cadeira e era ligada após Vonda se esconder, no trecho “De olhos fechados, acompanha os sons da irmã, Ânã, que desperta no andar superior: a corrida até as escadas, os pés nervosos contra o assoalho. Finalmente, ela ouve um grito ensurdecedor de quem vê um cadáver diante de si.”. Eu precisava, entretanto, melhorar as transições entre os personagens e entre personagem e narradora, além de fazer menos pausas. Maria me sugeriu trabalhar alguns personagens do vilarejo no momento da Sra. Helga.

1.21 Ridicularizar, Experimentar

Na semana anterior, Mariana Badan havia se oferecido para me ajudar com o meu ridículo em troca da minha ajuda na estruturação de sua monografia. Achei que seria uma ótima ideia, pois Mari é muito desinibida. Trabalhamos primeiramente na construção dos personagens do vilarejo a partir do uso do tecido e dos estímulos que ele me dava, chegando a três personagens, além da Sra. Helga: Para a “madame”, eu enrolo o lenço no pescoço e grito “Oh!” enquanto olho para frente com o corpo ereto. O “pássaro” é leve, trabalhado com as mãos na altura dos ombros, enquanto seguro o pano aberto colado nas minhas costas e caminho lentamente, com os joelhos flexionados e calcanhares fora do chão, olhando para os lados. A “criatura” tinha um corpo pesado, andando lentamente no nível médio, com os joelhos bem flexionados, enquanto posicionava os meus braços na altura do peito segurando o tecido que cobria o meu rosto. A “criatura” soltava um som grave de “mô” ao afastar os braços do resto do meu corpo, deixando minha boca visível. Senti que, finalmente, tinha alcançado o ridículo. Ou, pelo menos, tinha alcançado nesses personagens. O personagem de Maisha (Velma) também foi trabalhado, a fim de exagerá-lo, e de tornar a minha voz um pouco mais infantil, irritante.

Foram trabalhados também trechos da narração com os quais eu ainda não estava satisfeita, como a primeira imagem, de uma perna roçando sobre a outra. Eu a achava falsa,

como se fosse apenas uma marcação, por isso investiguei intensificar os movimentos da minha perna, tornando-os mais rápidos e fortes, o que alterava a minha fala, pelo próprio esforço do movimento. A seguir, após a fala da mãe Ânia, “preste atenção nas suas irmãs. Cuidado com a linha de trem! E não voltem tarde!”, procurei levantar rapidamente para o nível alto, ainda no estado de cansaço no qual eu me encontrava no final daquela ação. Minha voz estava um pouco esbaforida, mas voltou ao seu registro cotidiano em poucos segundos.

Além disso, trabalhamos o momento em que Vonda pega a arma do pai e vai até o quarto de Maisha (Velma). Por alguns segundos olhei fixamente para o pano estendido no chão – que simbolizava Maisha (Velma) dormindo --, antes de fazer a ação de atirar, permanecendo com os olhos fechados após falar “Ela mirou a têmpera de Maisha. Fechando os olhos, atirou”, fazendo uma pequena pausa antes a última palavra dita. Senti a ação mais crível, e o meu corpo todo envolvido: a falta de envolvimento corporal foi algo pelo qual eu já havia sido criticada por um colega de turma.

Ao mostrar a cena para os meus colegas e Maria, a minha orientadora comentou que eu parecia sem fôlego, cansada. Eu expliquei a minha proposta de transição para o nível alto nos primeiros minutos de cena, mas terei que controlar melhor a minha respiração ou pensar em uma nova proposta. Os personagens do vilarejo, segundo Maria, ainda estavam sem ritmo, e eu precisaria trabalhar mais o pano, a ponto de dominá-lo completamente em cena, além das transições entre personagens, que ainda estavam rápidas. A parte em que Vonda mata Maisha (Velma) entretanto, estava mais interessante, assim como a leitura da carta de suicídio. Portanto, focarei os próximos ensaios em trabalhar o que foi sugerido.

2. CONCLUSÃO

Sinto que esse processo foi muito enriquecedor para mim, tanto no meu trabalho como atriz quanto na minha vida pessoal. Pude me perceber mais, entendendo que a ansiedade faz parte do processo; portanto, preciso dar um passo de cada vez: tratando-se de atuação, nada nunca está pronto. Termino o meu Trabalho de Conclusão de Curso com a sensação de que o meu trabalho prático ainda está em processo.

Trabalhar sozinha foi um novo desafio para mim, pois nunca havia feito isso durante tanto tempo. Por um lado, foi bom, pois só dependia de mim, entretanto, foi ruim pelo mesmo motivo. Não ter ninguém ao meu lado para me motivar foi um exercício de disciplina. Sou muito comprometida comigo mesma em relação a prazos e horários, porém, o cansaço me consumia às vezes durante o processo e eu precisava de alguma motivação. Pude perceber, com isso, o quanto eu dependo de um olhar de fora, já que não havia ninguém comigo a todo o momento para me dizer se alguma escolha que fiz é a mais adequada. Por isso, dependia muito dos meus colegas e da minha orientadora. Sou muito grata por ter tido cada um deles ao meu lado, trabalhar sozinha foi mais fácil com a ajuda de todos. Era muito enriquecedor assisti-los também, porque eu reconhecia em mim algumas coisas deles, o que me fazia refletir sobre o meu próprio trabalho. A escrita da monografia, que eu realizava após todos os ensaios, também me ajudou muito a entender o que eu poderia desenvolver e como eu, algumas vezes, estava indo para um caminho menos adequado.

Sinto que o meu maior ganho foi me sentir confortável ao quebrar a quarta parede e, conseqüentemente, me importar menos com o julgamento alheio. Acredito que isso irá me ajudar muito enquanto atriz, mesmo quando o contato direto com o público não for necessário.

O meu trabalho vocal tomou uma proporção maior do que eu imaginava e acho interessante constatar isso, pois, como mencionado anteriormente, quase nunca explorei a minha voz em cena em outros registros fora o do meu cotidiano, além da questão fisiológica de ter uma fenda nas cordas vocais, o que me deixava insegura em relação a tal exploração. A minha consciência corporal se ampliou também: por causa da quebra entre os personagens, percebo mais como está o desenho do meu corpo quando estou em cena. Sinto também que tenho mais energia, mais tónus, como foi comentado pelos meus colegas e pela Maria

diversas vezes durante o processo, e o meu estado de presença e a minha confiança enquanto atriz aumentaram, e creio que isso será um ganho para a minha vida pessoal, também.

Hoje, sinto mais prazer em estar em cena, brinco mais e me divirto mais, porém terminando a minha formação no Curso de Teatro da Universidade Candido Mendes, percebo uma coisa que preciso buscar fora da faculdade: o ridículo e a inibição, que foram trabalhados na instituição, principalmente na disciplina de Formas Populares, da professora Ana Luisa Cardoso, na qual eu tive o primeiro contato com a palhaçaria, e no TCC. Este processo foi muito enriquecedor também porque percebi que não posso mais “fugir” do ridículo ou de qualquer outra coisa que me deixe tímida em cena, mas encará-los, a fim de me tornar uma atriz mais versátil e flexível. Termino esse processo e esse curso muito satisfeita e com desejo de pesquisar mais a narração e com a noção de que nunca poderei parar de estudar e pesquisar, enquanto atriz.

3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Dori. *Body Movement: Coping with the Environment*. Pennsylvania: Gordon and Breach, 1993, p.101.

BONFITTO, Matteo. *O Ator-Compositor: As Ações Físicas Como Eixo - de Stanislavski a Barba*. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 54.

COSTA, Marta Morais Da. *Teoria da Literatura II*. 1ª Edição. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2008, p. 75.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. 2ª edição. São Paulo: Editora Annablume, 2006, p. 35.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. 5ª edição. São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 97.

KEISERMAN, Nara Waldemar. *Caminho Para Formação Pedagógica Do Ator Narrador*. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004, p. 16.

LEMOS, Luiz F.C.; MOTA, Carlos B.; TEIXEIRA, Clarissa S. *Uma Revisão Sobre Centro De Gravidade e Equilíbrio Corporal*. Revista Brasileira de Ciência e Movimento, Rio de Janeiro, v. 17, n. 4, 2009. Disponível em <<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/rbcm/article/viewfile/798/1432.html>> Acesso em 2 de Maio de 2016.

LIMA, Dircele Adornes Palma De. *As Ações Físicas no Teatro Contemporâneo*. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ, 7., 2012, Curitiba. *Anais Eletrônicos*. Curitiba: FAP, 2012. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Comunicacao_2012/Publicacoes/7_Seminario_Pesquisa_Artes/7SeminarioPesquisaArtes_AnaisEletronicos_Art60.pdf> Acesso em 2 de Maio de 2016.

- MILLARE, Sebastião. *Hierofania – O Teatro Segundo Antunes Filho*. 1ª Edição. São Paulo: Sesc, 2010, p. 27.
- MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. *Reflexões Sobre o Laban, O Mestre do Movimento*. 1ª Edição. São Paulo: Summus, 2006, p. 126, 127.
- MONTES, Raphael. *O Vilarejo*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015, p. 19-29.
- RENGEL, Lerina. *Dicionário Laban*. 2ª Edição. São Paulo: Annablume, 2005, p. 88.
- RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas*. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.14.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 6ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, Representar*. 7ª Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 45, 52.
- SANCHIS SINISTERRA, José. *Da Literatura Ao Palco: Dramaturgia de Textos Narrativos*. 2ª Edição. São Paulo: É Realizações, 2016.
- SILVA, Soraia Maria. *Profetas em Movimento: Um Processo de Criação em Dança a partir da Releitura de Dinâmicas de Movimento que se Despreendem dos Gestos e Posturas do Estatuário dos Profetas em Congonhas do Campo*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1994, p. 50.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação Para o Teatro*. 4ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 4.

4. ANEXOS

4.1 *As Irmãs Vália, Velma e Vonda*

As gêmeas Vonda e Velma devoram com sofreguidão o pernil assado. Não têm fome, mas há pressa em terminar a refeição para brincar no descampado a oeste da estação ferroviária. Ao deixarem a mesa, a mãe ordena que lavem na pia as mãos sujas e vistam um casaco de pele antes de sair. Nessa época, o frio no vilarejo beira os quinze graus negativos.

Vália, a irmã mais velha, ajuda as duas a escolherem os casacos no guarda-roupa e, quando ouve a batida na porta, corre ao banheiro para se perfumar. Com uma gêmea em cada mão, desce esbaforida até a entrada para receber o namorado.

Krieger é um jovem de futuro promissor, conhecido no vilarejo pela habilidade como ferreiro. É educado e respeitador, além de bonito, claro. Vália considera a beleza fundamental para que um homem a atraia. Concorde que inteligência, simpatia e boa família são importantes, mas, francamente, quem se apaixona por um sujeito sardento, caolho, ou gordo? De todo modo, Krieger não perde pontos na aparência: barbeia o rosto aquilino todas as manhãs, veste roupas bem ajustadas e seus olhos azulados transbordam alegria ao encontrar a namorada.

Vália solta as mãos das irmãs e abraça Krieger. Vonda e Velma sorriem, esperando com agitação que o namorico cesse e que possam ir ao descampado. Jekaterina já deve estar esperando.

-- Vália, preste atenção nas suas irmãs. Cuidado com a linha de trem! E não voltem tarde! – Gritou a mãe da cozinha, onde lava a louça gordurosa do almoço.

Vália tem dezessete anos recém-completados e se sente plenamente responsável pelo bem-estar das gêmeas. Desde que o pai morreu na guerra, tenta preencher o vazio daquela ausência com todos os mimos e cuidados às meninas. Sabe que a mãe ainda não se recuperou da perda violenta do marido – às vezes a flagra chorando sobre o uniforme perfumado, a arma de guerra e o quepe, que são as únicas recordações do amor que se frutificou em três filhas.

Por isso, todos os domingos, leva as irmãs ao descampado para brincar com a amiga Jekaterina. As três se sentavam em roda, com caderno em mãos, e se divertem inventando histórias sobre os moradores do vilarejo. Coisas de meninas de treze anos. Narram com

detalhes a vida pacata das pessoas dali, capítulo a capítulo. Normalmente, Velma se encarrega do início porque é boa com começos. Vonda emenda logo depois – normalmente coloca algum morador como general, pois adora histórias de guerra- e, então, Jekaterina trata de dar um fim para, em seguida, passar a vez à Velma, que logo traz outra história em mente. A jovem Velma já alimenta planos de ser escritora quando crescer.

Vália assiste a tudo de certa distância, enquanto troca carícias com o namorado. Diverte-se ao captar trechos da conversa das meninas sobre o que deve ou não acontecer na continuação das histórias. Observa as irmãs. Fisicamente, as gêmeas são muito parecidas: o rosto largo, os olhos verdes incrustados sob sobrancelhas grossas e aloiradas, da cor dos cabelos compridos e cacheados. Vonda nasceu com uma mancha vermelha no rosto, mas faz de tudo para escondê-la. Como a maioria dos moradores nem sequer é capaz de diferenciá-las. Nos trejeitos, entretanto, Velma impõe a voz a quem quer que seja, argumenta calorosamente quando deseja escrever a história de uma forma e as outras discordam e possui, desde já, certa malícia e desenvoltura de mulher. Vonda é mais tímida, aceita sem protesto as propostas da irmã e parece ter vergonha da própria voz; emite apenas sussurros tímidos. Tão semelhantes em alguns aspectos – chegam a ter a caligrafia idêntica! – e tão distintas, ao mesmo tempo.

-- Vamos parar com a história dela. Está chata! – briga Velma, pousando o caderno no colo.

-- Falta pouco! E já gastamos tanto tempo nisso... - Jekaterina sempre insistia para que elas terminassem as histórias. – Ela poderia fugir no final.

-- Com o capitão Dimitri ou com o outro?

-- Com o outro. Se for com o capitão, não vai ter a menor graça!

Estão há quatro fins de semana escrevendo a história da Sra. Helga. A imaginação as levou a confabular que a Sra. Helga é uma espiã em território inimigo, dividida entre o amor que deixou na terra natal e o capitão, com quem se relacionou enquanto estava em missão. Para Velma, a história já perdeu a graça há muito tempo e se transformou num emaranhado de teorias conspiratórias sem sentido. Jekaterina, por outro lado, insiste em dar um fim ao conto.

- Tive outra ideia ontem – começa Velma. – Escrever uma história sobre o Krieger. *Krieger, o Belo* será o título.

As meninas lançam olhares ao rapaz, tentando disfarçar os risos. Escrever sobre o namorado de Vália!

- A história da Sra. Helga está muito chata. Ela não poderia ser tão má assim... – continua - Eu prefiro escrever histórias bonitas. Sobre pessoas bonitas. E a Sra. Helga é estranha... Abrigou aquele forasteiro... O Krieger é bonito. E não é nada estranho.

Ouvindo a irmã falar com tanta desenvoltura sobre a beleza de Krieger, Vonda fica encabulada. Cora sem perceber. Há um tempo, ela nutre um sentimento estranho pelo namorado de Vália. Não pensa que é amor, porque o amor era um sentimento muito forte pra ela – uma menina de treze anos - ficar sentindo por aí. Talvez seja apenas admiração. Sabe que Krieger é um rapaz mais bonito e inteligente que os outros no vilarejo. E sabe que sua irmã mais velha teve muita sorte quando eles firmaram o namoro, quatro anos atrás.

Dá-se conta de que Vália começou a namorar quando tinha treze anos... Treze anos! A mesma idade que ela tem agora! E, no entanto, não está nem perto de ter um namorado. Ninguém no vilarejo é interessante o suficiente... Só o Krieger... Galante como um príncipe, forte e...

Vonda se esforça para afastar o pensamento.

- Acho melhor terminarmos a história da Sra. Helga. - diz

- Ah, Vonda, vai ser tão divertido! – insiste Velma. – Podemos fazer como se ele fosse nosso namorado! – Ela solta uma risadinha. – Krieger, o Belo, e suas duas namoradas... Vália, naturalmente, não pode saber de nada, e...

Vonda não presta mais atenção. Krieger segurando suas mãos, afagando seu corpo tal como faz com a irmã... Só a imagem já lhe causa calafrios, uma palpitação estranha. Krieger poderia sair com quem quisesse no vilarejo, mas escolheu sua irmã mais velha. Não tem por que ele se arrepender. Vália é linda. Azar de Vonda ter nascido depois, afinal.

Ainda que Krieger tivesse sua idade, ele não iria namorá-la. Preferiria Velma, que é muito mais interessante e bonita. A mancha vermelha no rosto, mesmo que digam ser pequena, incomodava Vonda. Toda manhã, ela se maquia bastante para esconder a mancha e ficar praticamente idêntica à irmã. Mas não adianta. Não se trata apenas de beleza, Velma é mais inteligente, sagaz, dona de si. Vonda é apenas uma menina boba. Uma menina boba que

não consegue fazer nada direito. Até em criar histórias sua irmã é melhor, e por isso fica com os começos, a parte que realmente importa.

- Termine em casa a história da Sra. Helga. Podemos começar a do Krieger. – anima-se Jekaterina. A mãozinha gorda devolve o caderno à mochila e retira outro, em branco.

- Já escrevi um início aqui. Um triângulo amoroso. Acho que seria interessante um triângulo amoroso – Velma saca do bolso do casaco duas folhas de papel dobradas. Pigarreia – Vou ler para vocês.

O sol reflete na neve e traz uma claridade mística ao momento. Vonda fecha os olhos. Deixa a mente para as palavras doces da irmã: a descrição minuciosa do rosto de Krieger, suas conquistas, suas habilidades; uma paixão inesperada por gêmeas mais novas... Neste instante, Vonda não consegue conter um sorriso de orgulho por ter sido incluída, pela primeira vez, em uma história começada por Velma. Vonda jamais desejaria que a adorável Vália ficasse conhecida como a irmã mais velha solteirona, sem amores. Tudo ali era ficção, não? A graça era justamente distorcer a realidade!

A vez de Vonda logo chegará, e ela precisa pensar em como continuar essa história. Tem que haver uma espécie de conflito: um triângulo amoroso não sobrevive de forma harmoniosa por tanto tempo... Vália, a irmã mais velha e solteirona, desejar a felicidade das irmãs mais novas, mesmo não tendo encontrado seu homem perfeito?

Alguém tem que perder... O príncipe encantado só desperta uma única princesa com o beijo – as outras ficam por aí, sozinhas e esquecidas. Ao menos na ficção, Vonda não ficará sozinha e esquecida. É a dona da história. Precisa se livrar do problema que as outras representam: Velma, idêntica a ela, porém mais atraente; Vália, mais velha e em busca de um namorado, torcendo contra a relação das duas com Krieger. Como enfrentar tudo isso? Não pode ser tão difícil... Na ficção, tudo é possível.

Bem, há sempre a opção de...

Ela solta um risinho envergonhado.

Distrai-se com o silvo do trem a vapor que se aproxima. A estação ferroviária está deserta. Do trem, salta apenas um velho curvado, com uma maleta vermelha nas mãos. De longe, o senhor dá uma piscadela a Vonda e caminha na direção da rua principal. Vonda tem certeza de que não o conhece, mas não estranha. Abandona a figura do forasteiro e volta a

passar pela ideia que teve pouco antes de o trem chegar. Tenta rechaçá-la mais uma vez, mas agora é impossível. Fixou-se nela, latejante. É a solução perfeita para que ela seja a princesa de Krieger.

Assassinato.

A palavra lhe causa cócegas e ela até vê certa graça em ter pensado nisso. Leu dois livros de detetive por esses dias e concluiu que jamais seria capaz de cometer um crime hediondo daqueles. É irônico que, na ficção, um homicídio surja como solução para seus problemas.

Assassinato, então. Mas de quem, afinal? Vália? Velma? Teria coragem de se livrar das irmãs que tanto ama? Não! Nunca! De que adiantará matar as duas para viver em paz com Krieger? E se o amor terminar em nada? E se, depois de duas mortes, a infelicidade bater à sua porta? Quem garante seu futuro com Krieger? Vália é feliz e se sente completa com ele, mas isso não significa que o mesmo acontecerá com ela. E ainda pode ocorrer o pior: se ela, incapaz e lerda, não conseguir cometer o crime perfeito, terminará trancafiada na prisão da capital, desprezada.

A morte do próprio Krieger seria melhor. Além de surpreendente (ninguém espera que o protagonista do conto vá ser assassinado), a morte do galã encerrara todas as questões problemáticas da trama. Deixa ainda espaço para o luto e o sofrimento da princesa. Trágico, mas poético.

O sentimento que cresce nela é maior em relação à irmã, que explode de alegria e se perfuma como uma madame, do que em relação ao Krieger, bonito, atraente, mas tão pouco interessado em viver ao seu lado.

Os devaneios se misturam à realidade. Na ficção, a irmã mais velha é uma solteirona solitária. Na vida real, ela é estupidamente feliz e lhe causa uma sensação estranha, algo esfumaçado, uma nostalgia em querer voltar ao antes, de ter Vália brincando com elas, em vez de tê-la a metros de distância com toda a atenção no namorado.

Assassinato. Vonda já consegue vislumbrar o enterro do jovem Krieger, morto de maneira inesperada... Vália, inconsolável, encontra nas gêmeas o acalanto de uma dor interior... Matar uma pessoa não é tão difícil, afinal. Basta puxar um gatilho, colocar uma erva venenosa no chá, apertar com força o nó de uma corda envolta no pescoço desprevenido...

O plano chega completo, impecável. Um crime breve e limpo, sem testemunhas, sem provas, sem a necessidade agourenta de mãos sujas de sangue. Terá que realizá-lo logo, enquanto ainda está embriagada de coragem. Esta noite? Sim, esta noite será ótimo. Tudo...

- Vamos, meninas! Vamos! – interrompe Vália. – Mamãe pediu para não chegarmos muito tarde. Ela tem o jantar com os Suhanov e vocês devem ir cedo para cama.

Pega as irmãs Vonda e Velma pelas mãos. Jekaterina também se prepara para ir embora. Diz que prefere marcar os próximos encontros em sua casa, mas não dá explicações para querer romper com a tradição dos encontros no descampado a oeste da estação ferroviária. Velma é contra.

Quando chegam à rua principal, Vonda começa: vence a timidez e passa discretamente para Krieger uma folha de caderno amassada. Diz para ele que Velma mandou entregar e que promete explicar tudo mais tarde. O rapaz intenciona perguntar alguma coisa, mas pensa ser uma brincadeira de criança e, com um sorriso, entende que o assunto é secreto.

Assim que pode, desamassa o papel e lê:

- Hoje, No descampado. 22 horas. É sobre Vália. É surpresa, não deixe de ir. Ass: Velma.

Krieger franze o cenho. O que a irmã mais nova de Vália pode querer com ele? De todo modo, estará no horário marcado, no local combinado. A curiosidade o consome naquele exato instante.

Vonda sente as pernas latejarem de dor e se ajeita. Tenta encontrar uma nova posição atrás de uma das poucas árvores do descampado, de modo que Krieger não a veja ao chegar. Olha nervosa para o relógio da estação ferroviária deserta. 22:04. Ele está atrasado. O último trem passa dali a dezesseis minutos

Teve muito cuidado ao sair de casa. Vália acabara de se deitar e Velma já dormia havia horas. Maquiou-se como sempre e pegou emprestado um casaco no guarda-roupa de Velma. Escolheu becos e vielas menos movimentados, escapando da vigilância fofoqueira dos vizinhos. Conseguiu.

22:12

O nervosismo se transforma em decepção. Seu plano genial obviamente se revela um fracasso já nas primeiras etapas. Tem vontade de chorar, mas suas lágrimas são caladas pelo som de passos. Espia quem se aproxima. É Krieger.

Levantou-se do esconderijo com cuidado. O rapaz se acomoda no chão de terra para esperar. Vonda caminha silenciosamente, a mão direita envolta com uma pedra pesada e fria. Ergue-a, ganhando velocidade. O rapaz nota a aproximação, mas não tem tempo de se virar. A arma o acerta em cheio no topo da cabeça e faz um rasgo na pele. Um gemido sufocado acompanha o desmaio de Krieger.

Com dificuldade, Vonda arrasta o corpo do rapaz até os trilhos. Aos treze anos, ela não é muito forte. Olha o relógio da estação mais uma vez. 22:17. Dali a três minutos o comboio passará, sem atrasos. O maquinista não conseguirá frear a tempo e todos julgarão uma fatalidade que o jovem Krieger distraidamente tenha atravessado a linha de trem bem àquela hora. Ela fuxica nos bolsos dele até encontrar a carta que havia escrito mais cedo e fica orgulhosa por ter se lembrado de pegá-la de volta.

Volta ao esconderijo na árvore. Sente-se animada ao ouvir o chiado do trem se aproximar. Sorri para Krieger desmaiado, prestes a ser devorado pelo comboio em alta velocidade.

Tudo acontece em segundos. Krieger abre os olhos e move o braço, dando-se conta da desgraça iminente. Seu olhar apavorado encontra o de Vonda. O trem avança. Krieger grita e rasteja zozno na tentativa de se afastar dos trilhos. Solta um urro animalesco quando o comboio passa. O sangue jorra farto de suas pernas destroçadas.

Vonda treme de medo. Ele não está morto. Ela corre para casa com uma imensa vontade de chorar. Sua mente procura uma solução. Não há solução. Ele a viu, sabe que ela é a responsável por tudo aquilo. Ela será presa. Odiada pela família, repugnada pelo vilarejo. Por que sempre fazia tudo errado?

Entra em casa esbaforida, prendendo a respiração para não acordar ninguém. Pensa em Vália. Ela agora terá um namorado aleijado. Continuará a amá-lo ainda assim? Passa pelo quarto da mãe e nota que ela ainda não voltou do jantar nos Suhanov. Ao passar pela porta do quarto de Velma, tem uma ideia.

É preciso coragem, mas... Não quer ser presa.

Abre o caderno e redige uma carta breve. Volta à sala e, subindo em um banquinho, alcança a arma do pai, guardada na porta superior do armário. Ruma ao quarto da gêmea. As mãos suadas envolvem o cabo frio do revólver. Mira a têmpora esquerda de Velma – sua irmã é canhota e ela aprendeu nos livros policiais que os canhotos se matam com a mão esquerda. Fechando os olhos, atira.

Com a rapidez que só o desespero permite, retira o casaco e o veste no corpo inerte de Velma. O sangue que sai da cabeça inunda o travesseiro. Deixa o bilhete que entregou a Krieger no bolso do casaco, junto com a carta que acabou de escrever. Volta depressa para o quarto e se deita embaixo das cobertas. De olhos fechados, acompanha os sons da irmã, Vália, que desperta no andar superior: a corrida até as escadas, os pés nervosos contra o assoalho. Finalmente, o grito ensurdecedor de quem vê um cadáver diante de si.

Vonda se levanta, fingindo ter cara de sono, e corre para o quarto da irmã. Encontra-a abraçada ao corpo inerte, a carta de despedida amassada em suas mãos trêmulas.

Dias depois, a mensagem de suicídio da menina Velma é publicada no periódico local. Todo o vilarejo comenta em polvorosa cada detalhe da singela carta:

Sei o que estou fazendo, Vália. Desculpe ter tentado matar o Krieger, soube de coisas que o fazem merecer a morte. Coisas que ele fez comigo, mas vai negar até o fim que realmente tenham ocorrido. Ele é mau. Ele abusou de mim. Afaste-se dele. É sério. Peça desculpas por tudo. Não posso mais viver com isso. Vonda, você é uma ótima irmã. E uma excelente escritora também. Amo vocês e a mamãe. Adeus.

Vonda sorri satisfeita sempre que ouve alguém no vilarejo comentando a carta suicida. Ninguém suspeita de nada. A cada instante, Vonda tem mais certeza do que o texto diz: Ela é uma excelente escritora.

4.2 A Adaptação do Conto *As Irmãs Vália, Velma e Vonda*

Ele era alto, ele era de boa família, ele era habilidoso, ele era inteligente, ele era simpático, ele era engraçado, ele era bonito, ele era muito bonito.

- Vália, preste atenção nas suas irmãs! Cuidado com a linha de trem! E não voltem tarde! – Gritou a mãe da cozinha.

Vália tinha dezessete anos recém-completados e se sentia plenamente responsável pelo bem-estar das gêmeas. Desde que o pai havia morrido na guerra, ela fazia de tudo para dar todos os mimos e cuidados às meninas.

Por isso, todos os domingos, ela e seu namorado levavam as duas para o descampado a oeste da estação ferroviária. Enquanto eles assistiam de longe, elas passavam horas inventavam histórias sobre os moradores do Vilarejo.

– Vamos parar com a história dela. Está chata! – Velma era quem dava início às histórias.

Elas estavam há quatro fins de semana escrevendo a história da Sra. Helga. A imaginação as levou a confabular que a Sra. Helga era uma espiã em território inimigo, dividida entre o amor que deixou na terra natal e o capitão, com quem se relacionou enquanto estava em missão.

– Tive outra ideia ontem – começou Velma – Fazer uma história do Krieger. – O namorado de Vália – *Krieger, o Belo* será o título. Podemos fazer como se ele fosse nosso namorado! – Ela solta uma risadinha. – Krieger, o Belo, e suas duas namoradas...

Ouvindo a irmã falar com tanta desenvoltura sobre a beleza de Krieger, Vonda ficou encabulada. Há muito tempo, ela nutria um sentimento estranho pelo namorado de Vália. Ela não pensava que era amor, porque o amor era um sentimento muito forte pra ela – uma menina de treze anos- ficar sentindo por aí. Talvez fosse apenas admiração. Sabia que Krieger era um rapaz mais bonito e inteligente que os outros no vilarejo. Além disso, ele era galante como um príncipe, forte e...

Ainda que Krieger tivesse sua idade, ele não iria namorá-la. Preferiria Velma, que era muito mais interessante e bonita. Vonda tinha nascido com uma mancha vermelha no rosto que a incomodava, mesmo quando diziam que era pequena. Toda manhã, ela se maquiava bastante para esconder a mancha, e ficava praticamente idêntica à irmã. Mas não se tratava apenas de beleza, Velma era mais inteligente, dona de si. Vonda era apenas uma menina boba. Uma menina boba que não conseguia fazer nada direito. Até em criar histórias, a irmã era melhor, e por isso ficava com os começos, a parte que realmente importa.

Já escrevi um início aqui. – Velma sacou do bolso do casaco duas folhas de papel dobradas. – Vou ler para você.

Vonda fechou os olhos. Deixou a mente para as palavras doces da irmã: a descrição minuciosa do rosto de Krieger, suas conquistas, suas habilidades; uma paixão inesperada por gêmeas mais novas...

A vez de Vonda já ia chegar, ela precisava pensar em como continuaria essa história. Tinha que haver uma espécie de conflito: um triângulo amoroso não sobrevive de forma harmoniosa por tanto tempo. Alguém tinha que perder... O príncipe encantado só desperta uma única princesa com o beijo. E Vonda era a dona da história!

Quando chegaram à rua principal, o plano de Vonda já estava completo. Vonda venceu a timidez e passou discretamente para Krieger uma folha de caderno amassada. Disse para ele que Velma havia mandado entregar e que prometia explicar tudo mais tarde. O rapaz intencionou perguntar alguma coisa, mas pensou ser apenas uma brincadeira de criança e com um sorriso, entendeu que o assunto era secreto.

O que a irmã mais nova de Vália poderia querer com ele?

Hoje, No descampado. 22 horas. É sobre Vália. É surpresa, não deixe de ir. Ass: Velma.

Vonda sentia as pernas latejarem de dor e se ajeitou. Tentou encontrar uma nova posição atrás de uma das poucas árvores do descampado, de modo que Krieger não a visse quando chegasse.

22:04, 22:08, 22:12...

O nervosismo se transformou em decepção. Ela sentiu vontade de chorar, mas suas lágrimas foram caladas pelo som de passos. Espiou quem se aproximava.

Levantou-se do esconderijo com cuidado. Krieger se acomodara no chão de terra para esperar. Vonda caminhou silenciosamente, a mão direita envolta com uma pedra pesada e fria. Ergueu-a, ganhando velocidade. O rapaz notou a aproximação, mas não teve tempo de se virar. A pedra o acertou em cheio no topo da cabeça e fez um rasgo na pele. Um gemido sufocado acompanhou o desmaio de Krieger.

22:15

Vonda arrastou o corpo do rapaz até os trilhos e voltou ao esconderijo na árvore. Sentiu-se animada ao ouvir o chiado do trem se aproximando. Krieger estava prestes a ser devorado pelo comboio em alta velocidade.

Krieger abriu os olhos e moveu o braço, dando-se conta da desgraça iminente. Seu olhar apavorado encontrou o de Vonda. O trem avançou. Krieger gritou e rastejou zozno na tentativa de se afastar dos trilhos. Soltou um urro animalesco quando o comboio passou. O sangue jorrou farto de suas pernas destroçadas.

Vonda tremia de medo. Ele não estava morto. Ela correu para casa com uma imensa vontade de chorar. Sua mente procurava uma solução. Não havia solução. Ele a tinha visto, sabia que ela era a responsável por tudo aquilo. Ela seria presa. Odiada pela família, repugnada pelo vilarejo. Por que sempre fazia tudo errado?

Entrou em casa esbaforida, prendendo a respiração para não acordar ninguém. Viu que sua mãe ainda não havia chegado, e ao passar pelo quarto de Velma, ela lembrou do bilhete que havia escrito mais cedo e teve uma ideia.

Era preciso coragem, mas... Não queria ser presa.

Abriu o caderno e redigiu uma carta breve. Subindo em um banquinho, alcançou a arma do pai, guardada na porta superior do armário, e foi até o quarto da gêmea. Mirou a têmpera de Velma. Fechando os olhos, atirou. Colocou a arma encaixada na mão da irmã, junto com a carta que tinha acabado de escrever.

Vonda voltou depressa para o quarto e se deitou embaixo das cobertas. De olhos fechados, acompanhou os sons da irmã, Vália, que despertou no andar superior: a corrida até as escadas, os pés nervosos contra o assoalho. Finalmente, ela ouviu um grito ensurdecedor de quem vê um cadáver diante de si.

Vonda se levantou, fingindo ter cara de sono, e correu para o quarto da irmã. Encontrou-a abraçada ao corpo inerte, a carta de despedida amassada em suas mãos trêmulas.

Sei o que estou fazendo, Vália. Desculpe ter tentado matar o Krieger, soube de coisas que o fazem merecer a morte. Coisas que ele fez comigo, mas vai negar até o fim que realmente tenham ocorrido. Ele é mau. Ele abusou de mim. Afaste-se dele. É sério. Peço desculpas por tudo. Não posso mais viver com isso. Vonda, você é uma ótima irmã. E uma excelente escritora também. Amo vocês e a mamãe. Adeus.

A carta foi publicada no periódico local. Vonda sorria satisfeita sempre que ouvia alguém no vilarejo comentando o suicídio da menina Velma. A cada instante, Vonda tinha mais certeza do que o texto dizia: Ela era uma excelente escritora.