

Universidade Federal de Pelotas
Centro de Artes
Curso de Teatro – Licenciatura

Trabalho de Conclusão de Curso



**Processo de criação: Personagens Femininas e Símbolos na peça
Cadáver**

Evelin Cristine Suchard Aires

Pelotas, 2021

Evelin Cristine Suchard Aires

Trabalho de Conclusão de Curso

Trabalho de conclusão do curso apresentado no curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciada em Teatro.

Professor Orientador: Prof. Dr. Daniel Furtado

Pelotas, 2021

Evelin Cristine Suchard Aires

Processo de criação: Personagens Femininas e Símbolos na peça *Cadáver*

Trabalho de Conclusão de Curso, como requisito parcial, para obtenção do grau de Licenciatura em Teatro, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 25/06/2021

Banca examinadora:

Prof. Dr. Daniel Furtado Simões da Silva (Orientador)
Doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dr^a. Fernanda Vieira Fernandes
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dr^a. Giselle Molon Cecchini
Doutora em Letras pela Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de
Bibliotecas Catalogação na
Publicação

A297p Aires, Evelin Cristine Suchard

Processo de criação : personagens femininas e
símbolos na peça Cadáver / Evelin Cristine Suchard
Aires ; Daniel Furtado Simões da Silva, orientador.
— Pelotas, 2021.

87 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro)
— Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2021.

1. Processo de criação. 2. Personagens
femininas. 3. Viewpoints. 4. Simbolismo. I. Silva,
Daniel Furtado Simões da, orient. II. Título.

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB:
10/1733

Agradecimentos

Às minhas colegas de elenco e equipe da peça *Cadáver* por proporcionarem uma experiência de trabalho incrível.

À Você Sabe Quem Cia de teatro, por me oportunizar vivências de aprendizado e crescimento que foram essenciais em minha formação enquanto arte-educadora.

Aos meus colegas de apartamento e meu namorado por lidarem comigo nos dias difíceis, me darem motivação e torná-los mais fáceis.

Ao Daniel, meu orientador, por acreditar e confiar em mim. Por estar presente em momentos importantes da minha jornada nessa instituição e pela paciência em todos os momentos.

À toda a minha família, pelo apoio incondicional e em especial à minha mãe Silvia, por todo o amor e por tudo o que já fez por mim.

Resumo

AIRES, Evelin Cristine Suchard. Processo de criação: Personagens Femininas e Símbolos na peça *Cadáver*. Trabalho de Conclusão de Curso de Teatro Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2021.

O presente trabalho tem como objetivo a análise do processo de criação da peça de teatro *Cadáver*, com enfoque principal na construção de suas personagens femininas. A peça *Cadáver* foi dirigida e escrita por Thalles Echeverry, tendo como principal inspiração o livro de Agatha Christie, intitulado *Nêmesis*. Como forma de trabalho, o diretor utilizou o método dos *viewpoints*, de Anne Bogart e Tina Landau. Num primeiro momento apresentarei o material inicial que guiou o trabalho de criação e, num segundo momento, discorrerei brevemente sobre o teatro simbolista e os simbolismos que surgiram de forma orgânica na peça durante o processo, utilizando, para isso, o conceito de arquétipo de Carl Gustav Jung. Por último, apresentarei uma visão geral do processo, observando como os elementos utilizados constituíram o trabalho final apresentado ao público.

Palavras-chave: processo de criação; personagens femininas; *viewpoints*; simbolismo

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	5
2.	CADÁVER.....	7
2.1.	O cadáver no jardim.....	7
2.2.	Proposta de construção	10
3.	AS PERSONAGENS FEMININAS NA PEÇA CADÁVER	14
3.1.	Simbolismo	14
3.2.	Arquétipos.....	17
3.2.1.	As três irmãs	18
3.2.1.	<i>Mãe e filha</i>	20
4.	PROCESSO	24
4.1.	Cena.....	25
4.2.	Texto.....	37
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
6.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	43
	ANEXOS	44

1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretendo analisar o processo de criação da peça *Cadáver*. A qual fui convidada a participar em 2018 e estive envolvida diretamente em 2019. O diretor nos presenteou com bloquinhos de papel no início do processo, onde registramos o que cada uma considerou importante em seus processos de criação individuais e, com o auxílio do meu bloquinho e dos bloquinhos que as colegas gentilmente me cederam para usar neste trabalho, acredito que consigo trazer aqui um retrato próximo do que foi o processo de *Cadáver*.

Para começar, *Cadáver* foi uma peça de teatro apresentada no ano de 2019, produzida pela Você Sabe Quem cia de teatro. O grupo existe na cidade de Pelotas desde 2013, fundado por: Aline Cotrim, Diego Carvalho, Larissa Rosado e Thalles Echeverry. A Cia surgiu a partir do desejo de atores e pedagogos teatrais em levar teatro para a cidade de Pelotas e os mais diversos cantos do país. Com a vontade de experimentar diversas formas e linguagens teatrais, o grupo busca não apenas provocar-se na criação e experimentação teatral, mas ainda permitir uma troca e diálogo com o público para que todos possam compreender e mesmo experimentar este fazer teatral. Pretende-se então, não apenas ser um grupo teatral e sim um agente cultural transformador que possa transmitir cultura e propor diálogos políticos pedagógicos por meio do trabalho com teatro.

Faço parte do grupo, desde seu ano de início, até os dias em que me encontro escrevendo este trabalho de conclusão. O diretor e dramaturgo da peça foi o colega do grupo, Thalles Echeverry. Sua inspiração veio do livro de Agatha Christie chamado *Nêmesis* sobre o qual discorrerei mais no item 1 do próximo capítulo, “*O cadáver no jardim*”. Resumidamente, o livro conta a história de três irmãs e uma jovem que era criada como filha pela mais velha, até que um dia, a jovem sofre uma morte trágica. As circunstâncias de sua morte, a princípio solucionada como um homicídio deferido pelo homem que amava, se mostram questionáveis a partir de uma investigação que se segue durante toda a trama.

Thalles formou sua equipe no ano de 2018 e o processo de construção da peça teve seu início oficial em 2019, quando começamos a nos encontrar para ensaiar e conversar. O processo de escrita do texto se deu simultaneamente à nossa prática, de forma que as ideias de criação se complementavam e se retroalimentavam. O diretor decidiu trabalhar com o método dos *viewpoints*, sobre o qual entrarei em maiores detalhes no capítulo seguinte, no item intitulado

“Proposta de construção”, mas destaco desde já que esta proposta trouxe uma grande maleabilidade para o trabalho, o que possibilitou uma construção bastante conjunta.

Dessa forma, o trabalho de conclusão aqui apresentado se dividirá no seguinte formato: no capítulo 2, “*Cadáver*”, apresentarei nossas principais referências para começar o processo, sendo o item 2.1, “*O cadáver no jardim*”, focado em nossa inspiração da narrativa que surgiu a partir do livro de Christie e o item 2.2, “Proposta de construção”, focado no trabalho prático com *viewpoints* que guiou nossa construção das cenas. No capítulo seguinte pretendo abordar os simbolismos e arquétipos presentes no texto, cena e personagens; no 3.1, “Simbolismo”, falarei um pouco sobre o teatro simbolista e os simbolismos existentes na peça, já no 3.2, “Arquétipos”, apresento as próprias personagens enquanto símbolos, dividindo a discussão entre a relação das três irmãs e depois utilizando o conceito de arquétipo de Carl Gustav Jung, para estudar as relações maternais existentes entre as personagens. No capítulo 4, busco reunir o máximo de informações possíveis de como o processo se deu, com o item 4.1, “Cena,” tendo sido escrito com a ajuda da memória, fotos de registros e recorrendo aos blocos de anotações das atrizes; enquanto no 4.2, “Texto”, tento focar nos processos que ocorreram durante os ensaios e permearam a construção do texto. No capítulo 5, “Considerações finais”, procuro fazer uma reflexão sobre o que o final da peça nos apresenta e como através da nossa forma de trabalho nos distanciamos de nosso material inicial, destacando o trabalho com *viewpoints* e a equipe composta por um elenco de mulheres como símbolos e agentes de criação. Por último, coloco em anexo, o texto da peça, escrito por Thalles Echeverry e, logo em seguida, alguns materiais produzidos pelas próprias atrizes em seus blocos de anotações que documentaram os ensaios e processos de cada uma.

2. CADÁVER

2.1. O cadáver no jardim

Thalles Echeverry, o diretor e dramaturgo da peça *Cadáver*, escolheu seu elenco ainda em 2018, durante uma das reuniões mensais que o grupo Você Sabe Quem Cia de Teatro costumava fazer. Da companhia de teatro citada faziam parte ele e outras três atrizes do elenco escolhidas para a peça: Aline Cotrim, Isabelle Vignol e a autora deste trabalho: Evelin Suchard. As reuniões da cia teatral ocorriam de forma a manter todos os integrantes do grupo interados de ideias e projetos que poderiam surgir, a fim de gerar um espaço de colaboração entre colegas. Nesta reunião, Thalles contou sua concepção inicial para a peça e avisou que chamaria mais uma atriz, desta vez de fora do grupo, para colaborar no projeto, Brenda Seneme. Ele brevemente expôs a ideia inicial, relatando que a inspiração havia surgido a partir de um livro de Agatha Christie chamado *Nêmesis*¹.



FIGURA 1 – As atrizes Aline Cotrim (Lavínia), Evelin Suchard (Virgínia), Isabelle Vignol (Clotilde) e Brenda Seneme (Aurora); (da esquerda para a direita). Registro após o primeiro dia de ensaio. Foto: Thalles Echeverry.

¹Nêmesis: Filha de Nix, Deusa da noite. Na mitologia grega, Nêmesis, é conhecida como Deusa da vingança divina que castiga as desmedidas e excessos cometidos.

No livro, as irmãs Clotilde, Anthea e Glynne vivem juntas em uma casa, rodeadas por um segredo. A personagem recorrente dos livros de Agatha, Miss Marple², é quem chega para descobrir o que de misterioso ocorreu no local. Após muitos acontecimentos do livro, que não cabem aqui, a história é desvendada. Marple descobre que Verity na verdade havia sido assassinada pela própria mãe de criação, Clotilde. A mãe não aceitava o fato da garota se relacionar e ainda por cima querer fugir para casar com um rapaz de reputação ruim, que apesar de amigo da família, tinha muitos problemas com a polícia. Clotilde matou e enterrou o corpo da garota que criava como filha no jardim e, para livrar-se das suspeitas e, ao mesmo tempo, também livrar-se do rapaz, assassinou e desfigurou uma jovem local da qual era tutora e que sabia que, por não ser considerada uma moça respeitável e de família, as autoridades não colocariam empenho em sua procura; Clotilde vestiu a jovem desfigurada com as roupas de Verity e a reconheceu como sendo sua filha de criação, fazendo com que o rapaz fosse acusado de assassinato e condenado.

Quando Thalles trouxe a ideia ao elenco, foi essencialmente esta a sinopse apresentada. O diretor expressou que se tratava apenas de uma ideia inicial que poderia ser modificada, assim como, outras poderiam surgir. A jovem Verity, por exemplo, não aparece na história original, mas, nessa versão, a intenção era que o seu fantasma estivesse constantemente em cena e que sua morte só fosse revelada no final da peça. Sendo assim, mesmo morta, a ideia é que ela interagisse com as outras, tanto a partir da projeção de memórias, como através da perturbação que seu espírito provocava. Miss Marple, a personagem que resolve o crime no livro, não estaria presente e nem absolutamente nada desse enredo, fazendo assim, com que cada obra tivesse um foco diferente.

Em 2019, ocorreu nosso primeiro encontro para conversarmos sobre as ideias e posteriormente começarmos com os ensaios. O diretor nos elucidou que ler o livro de Agatha Christie não era algo realmente necessário e relevante para o processo, uma vez que ele mesmo nos passou todas as informações necessárias que ali estavam contidas e outras questões do livro não seriam

²Jane Marple, conhecida como Miss Marple, é uma personagem fictícia recorrente nos textos de Agatha Christie. Uma senhora idosa que sempre que aparece acaba envolvida em algum mistério. Por conta de sua curiosidade e conhecimentos gerais a mesma termina por resolver muitos dos mistérios da autora, mesmo não sendo uma detetive profissional.

abordadas, nem mesmo as personagens seriam tratadas da mesma forma. Thalles queria trazer uma atmosfera mais sombria para as cenas e trabalhar com algo que fugisse do realismo. A peça, no princípio, se chamaria *O cadáver no jardim*, mas acabamos mudando para *Cadáver* por pensar que o primeiro título, além de muito explicativo, poderia direcionar demais o olhar do espectador. Conforme construímos as cenas e o texto, percebíamos que nosso interesse se voltava mais para as possibilidades do que para as respostas.

Verity é a personagem assassinada no livro, que tem como tema desvendar a verdade sobre sua morte. O nome Verity significa verdade, uma alusão para o desenrolar da trama de Christie. Para nossa versão, quenão focaria em uma narrativa realista de resolução de mistérios, o dramaturgo e diretor escolheu o nome Virgínia, mantendo assim uma simbologia no nome da personagem, porém, desta vez associada à ideia de virgindade e pureza. Clotilde manteve seu nome e, nessa versão, passou a ser a mãe biológica de Virgínia, ao invés de apenas mãe de criação, como no livro. Essa foi uma mudança sutil, entretanto, que desencadeou hipóteses e ideias interessantes durante os ensaios em relação a quem poderia ser o pai de Virgínia, uma vez que, no nosso caso, a construção de Clotilde parecia vir de um lugar muito severo e abominável, de modo que era difícil imaginá-la tendo, algum dia, amado qualquer homem. A personagem Lavínia herdou as características da personagem Anthea, a irmã mais abalada emocionalmente e desequilibrada. Seu desequilíbrio emocional e mental provavelmente advinha do fato de saber de algo que não conseguia comunicar e talvez nem mesmo processar direito dentro de si mesma. Na peça, essas características de loucura e culpa foram ainda mais exploradas e exageradas do que no livro, que faz apenas menções à instabilidade desta irmã. Em nossa versão, Lavínia teria tido uma relação muito amorosa com Virgínia, sendo praticamente uma segunda mãe. Ela teria ajudado e, talvez, até mesmo encorajado a garota a fugir, o que resultou em muita culpa quando as coisas deram errado. Aurora, a terceira irmã, era praticamente uma personagem nova, visto que carregava poucas características das demais personagens do livro. Acredito que ela, provavelmente de forma inconsciente acabou tomando o lugar de Miss Marple na narrativa, porém de uma forma mais sutil. Curiosa, é ela quem basicamente conduz a trama a uma “resolução”. Não uma resolução lógica e clara, mas é ela quem procura as respostas e enfrenta Clotilde. Aurora acabou

herdando, também, o arco narrativo da personagem Glynne, do livro, embora não conserve nenhuma característica da mesma. É ela quem casa e vai morar com o marido para, alguns anos mais tarde, após a morte de seu cônjuge, voltar a morar com as irmãs e se deparar com uma casa assombrada pela morte da sobrinha. Abaixo uma tabela, que espero, ajude o leitor a entender e visualizar um pouco melhor como ficou a designação de personagens e atrizes:

Virgínia	Aurora	Lavínia	Clotilde
Evelin Suchard	Brenda Seneme	Aline Cotrim	Isabelle Vignol / Eduarda Bento
			
Filha de Clotilde e sobrinha das outras mulheres. Virgínia é a presença que assombra a casa após ter sido assassinada pela própria mãe.	A irmã do meio. Casou e foi embora de casa. Retorna após a morte de seu marido e da presumida morte da sobrinha. Tenta entender o que aconteceu na casa enquanto estava longe.	A mais nova das irmãs. Era muito apegada a sobrinha antes da morte da mesma e parece ter ficado profundamente desestabilizada após o acontecido. Passa a maior parte de seu tempo no jardim lamentando pelas flores mortas.	(A primeira atriz, Isabelle Vignol, foi mais tarde, substituída por Eduarda Bento)

2.2. Proposta de construção

Tão determinante quanto a sinopse inicial da peça, foi a forma como o diretor escolheu para trabalhar a construção das cenas. O uso da técnica dos *viewpoints*, trazida pela leitura de *O livro dos viewpoints* de Anne Bogart e Tina Landau, foi decisivo nas construções das personagens e de suas relações, uma vez que a dramaturgia foi constituída juntamente com os ensaios. O processo de

composição se deu de forma interligada: ao mesmo tempo em que as atrizes construíam corpo e voz, partindo de um movimento externo e corporal, construía-se juntamente as motivações internas, ações, relações e narrativas do espetáculo.

O método dos *viewpoints* surgiu nos Estados Unidos, criado pela coreógrafa Mary Overlie e influenciado por um movimento de artistas dos anos 1960 que, vindos de diferentes áreas das artes, questionavam suas próprias abordagens de trabalho e treinamentos, testando e desafiando seus limites. Mary Overlie, que trabalhava sobre os preceitos deste tipo de processo criativo, criou, então, uma abordagem com essa técnica de trabalho chamada de *six viewpoints*. Mais tarde, Anne Bogart e Tina Landau expandiram algumas noções e formas de trabalho com este mesmo método. É em cima do livro de Bogart e Landau que nos debruçamos no processo deste trabalho.

Os *viewpoints* são exercícios que podem ser utilizados no teatro e na dança. Eles servem como técnicas para composição de cena. Segundo Bogart e Landau, os *viewpoints* dividem-se em dois tipos, sendo eles nove Físicos: Relação Espacial, Resposta Cinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Andamento, Duração e Topografia; e cinco Vocais: Altura, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Silêncio e Timbre. O livro nos traz ainda algumas definições para entender melhor os *viewpoints*:

Os *Viewpoints* são uma filosofia traduzida em uma técnica para:
1. Treinar performers; 2. Construir coletivos; e 3. Criar movimento para o palco. Os *Viewpoints* são uma série de nomes dados a certos princípios de movimento através do tempo e do espaço; esses nomes constituem uma linguagem para falar sobre o que acontece no palco. Os *Viewpoints* são pontos de atentividade que o performer ou criador faz uso enquanto trabalha (BOGART; LANDAU, 2017, p.25)

Durante nosso processo, trabalhamos com exercícios básicos propostos pelas autoras. Chegávamos na sala de ensaio e faziámos um breve alongamento, preparando o corpo. Depois, o diretor propunha que fizéssemos juntas a Saudação ao Sol, um conjunto de movimentos, frequentemente utilizado no ioga, que trabalha a conexão com si e, no caso dos *viewpoints*, é usado para trabalhar a relação e conexão com o grupo. São doze movimentos que devem ser feitos em unísono trabalhando o *soft focus* no olhar e estado corporal das

atrizes.

Soft Focus é o estado físico em que o indivíduo mantém o seu olhar relaxado sem focar em algo específico, mas, ao mesmo tempo, observa tudo que está dentro de seu raio de visão; ele está presente em praticamente todos os exercícios propostos de *viewpoints* e, portanto, foi muito utilizado em nosso processo. As autoras descrevem o exercício deste estado físico da seguinte forma:

O exercício nos pede para não olhar para *fora* em direção àquilo que queremos, procurando uma presa, mas, em vez disso, com o *soft focus*, inverter nosso foco direcional habitual e permitir à informação se mover de forma à *chegar* em nossa direção. Novidades *penetram* nossas sensibilidades. Quando os olhos, que tendem a dominar os sentidos, são suavizados, os outros sentidos ganham igual valor (BOGART; LANDAU, 2017, p. 50)

Com a ideia de um olhar e foco suavizados sendo adquirido pelas atrizes, trabalhamos exercícios que estimulavam nossa relação com o espaço: com o chão, na parede, em cubos que compunham o cenário, em nós mesmas e umas nas outras. O diretor estimulava a realização da repetição dos gestos que aconteciam durante improvisações. Pedia-se que pesquisássemos na repetição diferentes tempos, pesos e formas de executar nossas ações. Nossos processos de composição eram apresentados e explorávamos o máximo de possibilidades em cada imagem, gesto e ação. Posteriormente, o diretor/dramaturgo fazia a seleção de tudo o que havia sido treinado e apresentado, decidindo o que e como nossas propostas seriam utilizadas dentro das cenas. Essa experimentação e seleção de movimentos na composição dos *viewpoints* são trabalhos essenciais, como mencionado pelas autoras: “Nos *viewpoints* não há bom ou mau, certo ou errado – há somente possibilidades e, mais tarde no processo, *escolhas*” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 37).

Além da saudação ao sol, também reservávamos um momento em nossos ensaios para fazer a posição de *sats*. *Sats* se trata de um conceito popularizado no teatro por Eugênio Barba que, como citado em *O livro dos viewpoints*, se refere a “uma palavra norueguesa que descreve a qualidade da energia no momento anterior a uma ação” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 95). A posição desperta uma qualidade corporal aos movimentos em cena, através de passos simples. No começo dos ensaios fazíamos a posição e nos concentrávamos nela juntas,

algumas vezes, seguindo passos simples descritos em “O livro dos *Viewpoints*”; nos exercícios seguintes era importante deixar este estado reverberar mantendo a qualidade corporal alcançada e, se necessário, retomar a posição refazendo o exercício.

Outro recurso utilizado foi a caminhada em grade: uma caminhada pelo espaço em que se trabalha apenas caminhando em linhas retas, não devendo-se usar nunca diagonais ou curvas. A partir da caminhada em grade outros recursos passavam a ser adicionados e, mais tarde, se tornavam cena. Utilizamos o *soft focus* como forma de buscar umas às outras e trazer a consciência do fato de não estarmos sozinhas no espaço, permitindo-nos afetar uma pelo movimento da outra.

Do começo do processo até os dias de apresentação, o diretor trouxe exercícios que estimulavam o trabalho da cinestesia do grupo. Segundo Bogart e Landau, cinestesia é “uma reação espontânea ao que ocorre fora de você” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 27). O trabalho cinestésico contribui para uma cumplicidade de construção muito necessária quando se utiliza dos *viewpoints* na composição de um trabalho. A sensibilidade aos estímulos externos e principalmente aos estímulos umas das outras, trouxe fluidez ao trabalho de criação, fazendo com que explorássemos as relações de forma natural e que novos elementos fossem experimentados e adicionados à narrativa sem precisar forçar resoluções.

Além da composição corporal e destes movimentos que surgiam, era muito importante o trabalho de escuta e conversa que fazíamos no final de cada ensaio. Neste momento, entendíamos e atribuímos significados a muitas composições, fazendo conexões entre nossas criações e achando referências que se encaixavam e que cada uma encontrava na composição da outra. A seleção das cenas se dava a partir do diretor e de como ele construía a dramaturgia, mas nossas conversas no final dos ensaios contribuíam e auxiliavam nas escolhas feitas, fazendo deste um trabalho bastante colaborativo.

3. AS PERSONAGENS FEMININAS NA PEÇA CADÁVER

3.1. Simbolismo

A peça *Cadáver* não foi pensada e construída como uma peça simbolista. Porém, por carregar características do movimento, neste capítulo analisarei seu caráter simbolista, que se deu de forma involuntária, investigando os principais símbolos trabalhados. Destacando que a questão simbólica em *Cadáver* não se prende ao uso das palavras, estando presente também na movimentação, uso dos gestos e construções que não aparecem na dramaturgia.

O simbolismo foi um movimento estético com origem conhecida na França no século XIX. Surgindo como antagonista ao realismo, materialismo e científicismo da época, heranças da revolução industrial, o simbolismo trabalha com metáforas; busca uma relação com o irreal, o inconsciente e os sonhos. O teatro simbolista trabalha com a atmosfera de cena num estado mais onírico; palco, cenário e atores não tentam evocar uma situação realista ou naturalista através da mimetização de ações, diálogos e imagens cotidianas. Busca fazer evocações a sentimentos, estados de espírito e sensações, como descrito por Moler:

Não se tratava mais de descrever com tintas objetivas o mundo concreto ou a chamada realidade mas sim de evocar as profundezas dos mistérios do universo com o sopro da subjetividade. Os poetas reivindicavam não apenas o direto de sonhar mas também o deleite de compartilhar o seu sonho com o leitor (MOLER, 2006, p. 132)

Em *Cadáver*, o recurso da comunicação, na maioria das vezes, está na não-comunicação. Clotilde diz, no texto, que existem coisas sobre as quais não devemos falar: “Desde criança eu aprendi que tem coisas que não podem ser ditas. Todo mundo sabe, mas finge que não sabe” (ECHEVERRY, anexo). Portanto, vive-se naquela casa sob a regra de que existem assuntos que devem ser evitados. Como comunicar ao público o que está acontecendo sem enunciar em voz alta uma elucidação do caso? Um novo tipo de diálogo se forma a partir daí. Um modo de comunicação através da forma, do silêncio, do gesto, da repetição. Esse rompimento com um tipo de diálogo mais convencional, a fim de deslocar a importância da palavra para outro lugar, é explorado por muitos

autores simbolistas. Como explica Moler, essa comunicação gera uma nova forma de assimiliar e perceber o que está em cena:

(...) a comunicação dialógica convencional é rompida e a ação, neutralizada, o que possibilita que o invisível seja percebido como um componente legítimo. O objetivo principal desse novo diálogo, assim, é permitir que o não-dito seja compreendido -ou pelo menos pressentido- tanto quanto aquilo que é enunciado. (MOLER, 2006, p. 193)

A atmosfera de sonhos, característica presente no teatro simbolista, é apresentada aqui como uma atmosfera de pesadelo. Ainda nos primeiros encontros sabíamos que o medo era um sentimento que gostaríamos de trazer para a cena, evocando, um pouco, esta sensação ao público. As personagens são apresentadas em seu estado mais decadente e, em alguns momentos, é possível imaginar que aquele é o pesadelo de todas elas, presas a um lar abandonado de esperança.



Figura 2 – Registro de apresentação. Foto: Eduardo Mancini

O espaço do palco que utilizamos na encenação oferecia poucas informações concretas. Fizemos uso de um cubo, flores mortas em vasos, pétalas e folhas secas espalhadas pelo chão, uma escada com dois degraus e um monte de pedras. Além disso, também trabalhamos com uma máquina de

fumaça que, em conjunto com a iluminação e com as composições de algumas cenas, ajudava a constituir um ambiente quase fanstasmagórico para o público. A morte sempre presente. Como explica Marie Claude Hubert, peças simbolistas se utilizavam muito do auxílio da luz, movimentações e expressões para criar a atmosfera do palco:

Graças aos jogos de luz que valorizam os gestos do ator, sua movimentação, suas expressões de rosto (...) Sua encenação é quase coreográfica, porque as movimentações, calculadas, marcadas pela música, realçadas pela luz, adquirem uma elevada significação simbólica. (HUBERT, 2013, p. 227)

Em relação aos outros símbolos e elementos presentes, destacamos que o jardim é constantemente mencionado no texto, sendo comentado entre as outras personagens o fato de Lavínia passar muito tempo no lugar; Lavínia, por sua vez, se mostra muito preocupada com o jardim, afirmando que no lugar não nasce mais nenhuma flor e culpa Clotilde, que teria sido a responsável por matar todas elas. Ao ser questionada sobre sua obsessão pelo jardim, o seguinte diálogo ocorre:

Clotilde: “O que você foi fazer lá, Lavínia?” Aurora: “Essa sua obsessão por aquele jardim pútrido não lhe faz bem.” Lavínia: “A culpa não é minha! É de Clotilde. Foi ela que matou todas as rosas... todas as minhas flores. Tocou com suas nefastas mãos e apodreceu tudo. (Para Clotilde) Tudo que você toca, você mata!” (ECHEVERRY, anexo)

Na peça, Lavínia parece estar com a ideia fixa de reanimar o jardim e fazê-lo florescer novamente, como se isso fosse capaz de reestabelecer a vida nesta casa que exala morte. A morte das flores é a morte de Virgínia, é também a morte da esperança e dos sonhos de Lavínia, é a morte e condenação de todas elas.

Além disso, o simples fato de se tratar de uma peça composta por mulheres no elenco e o textofazer constantes referências à palavra “culpa” orienta a uma ideia muito provavelmente já conhecida do público: a culpa constantemente associada à mulher e ao feminino. Um dos maiores exemplos, e que a maioria das pessoas conhece, é a parte da mitologia cristã em que Eva come a maçã e, por sua “culpa”, ela e Adão são expulsos do Paraíso. Mesmo Adão também tendo provado da maçã juntamente a sua mulher, a culpa desse momento é frequentemente imputada apenas à Eva. O mesmo acontece em outras

mitologias e até mesmo historicamente, em que a culpa parece principalmente vir em relação à sexualidade e associada ao corpo da mulher, com o exemplo de mulheres sendo abusadas sexualmente e sendo responsabilizadas pela própria violência; ou até mesmo praticando sexo consensual com um homem e sendo hostilizada pela falta de recato enquanto o homem não tem o mesmo problema de julgamento. Em *cadáver*, Clotilde insulta Virgínia por apenas a possibilidade da mesma ter tido relações sexuais com um homem. A ideia de culpar a mulher por situações, principalmente situações sexuais, é algo comum; o que causa uma internalização desse sentimento de culpa e uma repetição desse hábito. As personagens de *Cadáver*, assim como outras mulheres da vida real ou de mitologias, trazem consigo culpas e muitas vezes fica aberto ao público interpretar de que lugar parte essa culpa.

3.2. Arquétipos

As quatro mulheres também podem ser relacionadas com diferentes arquétipos. Arquétipos são conteúdos do inconsciente coletivo do ser humano; imagens que percorrem o inconsciente desde os primórdios e acabam muitas vezes influenciando nossa visão e percepção do mundo de alguma forma. Na definição de Jung:

O termo *archetypus* já se encontra em FILO JUDEU2 como referência à *imago dei* no homem. Em IRÍNEU também, onde se lê: "Mundi fabricator non a semetipso fecit haec, sed de alienis archetypis transtulit" (O criador do mundo não fez essas coisas diretamente a partir de si mesmo, mas copiou-as de outros arquétipos) (...) no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos. (JUNG, 2002, p. 15-16)

Na psicologia, principalmente, se estuda e se tenta entender os arquétipos e suas influências em nossas vidas. Algumas imagens são mais simples de identificarmos e investigá-las do que outras. São imagens que, além de existirem há muito tempo, são constantemente exploradas e fixadas no nosso imaginário. A figura da grande mãe, por exemplo:

O conceito da Grande Mãe provém da História das Religiões e

abrange as mais variadas manifestações do tipo de uma Deusa-Mãe(...) O símbolo é obviamente um derivado do arquétipo materno; assim sendo, quando tentamos investigar o pano de fundo da imagem da Grande Mãe, sob o prisma da psicologia, temos necessariamente de tomar por base de nossa reflexão o arquétipo materno de um modo muito mais genérico". (JUNG, 2002, pag. 81)

O arquétipo materno da filha e a simbologia das três irmãs serão os principais explorados neste trabalho, o que não significa que não seja possível fazer outras relações com diferentes símbolos. Mas pelo peso que carregam na trama, estes foram os escolhidos para a investigação.

3.2.1. As três irmãs

"As três irmãs, repetiu Miss Marple, pensativa. Porque será que toda a ideia de trio de certo modo evoca uma atmosfera sinistra. As três irmãs. As três bruxas de Macbeth" (CHRISTIE, 2014, p. 94). Como citado pela própria Miss Marple, personagem do livro, *Nêmesis*, existe um certo misticismo em torno do número três. Provavelmente advindo do fato de termos tantas referências dele em mitologias, contos e religiões. Na mitologia grega por exemplo, três são os Deuses que governam o universo: Zeus que governa céus e terras, Poseidon, governante dos mares e Hades, governante do submundo. São três os reis magos que visitam Jesus, segundo a mitologia cristã. A vida se divide na tríade: nascimento, crescimento e morte. Ainda segundo essa tríade da vida, existe uma imagem na mitologia grega que associa três mulheres, as Moiras, três irmãs que são responsáveis por fabricar, tecer e cortar o fio da vida dos seres da terra, assim, controlando o destino de todos. Não são poucos os exemplos em que o número três aparece nestes contextos no sentido de corresponder a divindades e histórias que envolvam alguma magia e isso faz com que constantemente se atribua um significado místico ao número:

Podemos, pois, concluir que o numeral em causa surge como um símbolo cuja alcada é universal, estando presente na metafísica, em toda a ação do homem e na complexidade da natureza. Representa a síntese perfeita entre o homem, o céu e a terra. Daí que surja, muitas vezes (...) associado aos diferentes momentos do desenvolvimento humano e da consciência, mas sem nunca pôr de parte o seu cariz mágico e transcendente. (MESQUITA, 2012, p. 4)



Figura 3 – As três irmãs: Lavínia, Clotilde e Aurora. Foto: Thalles Echeverry

A imagem das três bruxas de *Macbeth* é algo que veio em nossas mentes durante as primeiras reuniões de discussão da peça, assim como as Moiras, já citadas acima, que tecem o destino. Estes foram os principais exemplos a nós remetidos, por conter não só a misticidade da tríade, mas também, por serem trios que podem ser lidos dessa forma mais “sinistra”, por assim dizer: As três bruxas da peça *Macbeth* fazem a profecia inicial da fábula, que acaba resultando em traição e morte aos envolvidos. Já no caso das Moiras, existe toda a morbidez advinda do fato delas decidirem os destinos, incluindo quando uma vida deve acabar. Sabemos que a morte faz parte do ciclo natural da vida, mas sempre existe uma certa resistência e medo quanto a isso; no caso da nossa peça, as três mulheres estão ligadas diretamente com a ideia da morte, relacionando-se ao fado transmitido pelas moiras e as bruxas.

Embora não haja nenhuma referência direta no texto, é importante

lembrar que essas figuras estavam guardadas no nosso consciente durante o processo e que, de certa forma, isto acabou influenciando nossas decisões de cena, construções e como víamos as personagens. Assim como, não só estas citadas, provavelmente outras, devem ter acompanhado e estado presentes no imaginário da plateia ao assistir à peça.

3.2.1. Mãe e filha



Figura 4 – Registro de apresentação. Clotilde e Virgínia. Foto: Eduardo Mancini.

Se de um lado o arquétipo das três irmãs traz uma visão mais direcionada, baseada em uma ótica mais sombria, por outro lado, temos o arquétipo materno representado por duas óticas totalmente opostas. Na peça *Cadáver*, o arquétipo materno está presente na relação de Clotilde e Virgínia, um relacionamento definido pelo sentimento de dependência e posse. Mas também pode ser visto na relação de Lavínia e Virgínia: na encenação é por Lavínia que vemos Virgínia nutrir carinho e preocupação; é à Lavínia que a menina pede ajuda; é dela que busca acolhimento. Lavínia, por sua vez, parece enxergar a sobrinha com olhos igualmente gentis, estando disposta a ajudá-la mesmo que isso signifique o abandono.

Com isso vemos que o arquétipo materno pode ser representado por visões completamente diferentes, neste caso: a mãe amorosa e a mãe terrível. Em outro trecho de *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, Jung fala sobre essa dualidade:

Seus atributos são o "maternal": simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal (JUNG, 2002, p. 92)

Lavínia para Virgínia é a esperança, a luz, o acolhimento. Na peça, temos constantes demonstrações de que uma se preocupa com a outra; seja através do fantasma de Virgínia mandando Lavínia ir embora daquela casa; ou com Lavínia disposta a ajudá-la a fugir, mesmo que isso signifique perder a única pessoa que a entende. Lavínia, mesmo não sendo mãe, preenche na vida de Virgínia a falta de uma mãe bondosa e generosa, que permita e incentive o seu crescimento

Por outro lado, Clotilde para Virgínia é o que a impede de ir em frente, impede a menina de tornar-se mulher. É a mãe que deseja que a filha permaneça para sempre como donzela imaculada. Há aqui uma semelhança com o mito de Perséfone.

Perséfone, que na época atendia principalmente por Coré vivia com sua mãe Deméter, deusa da colheita e da fertilidade, na superfície. Um dia, enquanto brincava com as ninfas no bosque Perséfone avistou um Narciso cujo perfume e beleza chamaram sua atenção, ela então, se afasta das companheiras para colhê-lo e quando o faz a terra onde estava a bela flor se abre sobre seus pés e dela surge Hades, Deus do reino dos mortos, que a leva consigo para o submundo, afim, de fazê-la sua rainha. Perséfone permanece então, contra a sua vontade, durante um tempo no submundo junto à Hades e entre as almas que lá habitavam. Nesse meio tempo Deméter se desespera, procura pela filha em todos os lugares, pede intervenção dos Deuses, mas nenhum se prontifica a ajudá-la. O desespero de Deméter passa a afetar a colheita e os frutos, trazendo fome aos humanos que perguntavam aos deuses o que eles poderiam ter feito

para receber tal castigo. Zeus, então, resolve interferir, e há algumas versões distintas referentes a forma que ocorre o resgate de Perséfone do submundo para os braços da mãe. No entanto, o que é consenso é que Perséfone é liberada por Hades à ir com Deméter, porém, antes de deixá-la partir, o Deus dos mortos oferece algumas sementes de romã para a menina comer e ela assim o faz. Algumas versões dizem que ele a obriga a comer as sementes, outras que apenas as oferece e a jovem o faz por livre vontade. O fato é que Perséfone ter comido as sementes fez com que ela nunca pudesse realmente abandonar o mundo aernal. Ela passou a viver uma parte do ano com a mãe, na superfície e a outra parte com Hades, no submundo. O mito de Deméter e Perséfone além de ser conhecido por ser o mito que explica as estações, já que a metade do ano em que Perséfone passa com sua mãe deixando-a feliz e fazendo tudo florescer, passou a ser conhecido como verão e primavera e a outra metade em que ela está no submundo o sofrimento de sua mãe causa o outono e o inverno. Também é um mito que trata sobre amadurecimento e explica a transformação de Coré, deusa jovem e virginal na poderosa Perséfone, rainha do mundo aernal e deusa das sombras. À partir deste encontro com Hades e o submundo que é tido como uma alegoria para um encontro com a própria morte.

Coré, teve que morrer para haver essa transformação e surgimento da Deusa Perséfone que passou a guiar os mortos e suas almas nos caminhos do submundo. A Deusa que vivia refugiada nos braços de sua mãe e estava destinada a permanecer para sempre jovem e nunca crescer, precisou deste encontro com Hades para tomar sua independencia. Como diz Maria Carolina de Azevedo Antunes (2008, p. 30): “Hades representa o término do ciclo da vida e, portanto, o início de uma nova etapa”. Perséfone se libertou da relação de dependência com sua mãe, conhecendo mais sobre si quando abraçou a morte.

O mesmo não acontece com Virgínia em *Cadáver*, que por não conseguir se libertar da relação com a mãe, fica presa a eterna juventude e a uma relação destrutiva. À Virginia não foi permitido amadurecer, não lhe foi concedido habitar o desconhecido fora de seu lar, não foi permitida a morte da menina e da jovem para o nascimento da mulher, ao invés disso, com a morte literal de seu corpo, ela se manteve permanentemente presa a juventude e a sua mãe. Nunca encontrando assim, a independência. Sendo para sempre Coré e nunca Perséfone. Perséfone com sua ida ao submundo, ao desconhecido, conheceu as

sombrias e as dominou, tornou-se mãe daquelas almas. À Virgínia, coube um outro conhecimento das sombras, sombras que ela nunca seria capaz de dominar, as sombras de seu lar, que foi mais forte, a sugou e a prendeu. Ela termina a peça habitando aquele lugar, destinada a assombrar sua mãe e suas tias, Virgínia tornou-se a sombra, o vazio.

Em contrapartida, Deméter luta contra o destino e faz de tudo para resgatar a filha do mundo aernal, tudo que importa a ela é ter a filha consigo. Deméter e Clotilde acabam sendo representadas por um arquétipo materno de dependência, que coloca a relação maternal acima de tudo, de uma forma destrutiva:

Deméter extorque dos deuses um direito de propriedade sobre a filha. Seu eros desenvolve-se exclusivamente como relação materna, permanecendo no entanto inconsciente enquanto relação pessoal. Um eros inconsciente sempre se manifesta sob a forma de poder, razão pela qual este tipo de mulher, embora sempre parecendo sacrificar-se pelos outros, na realidade é incapaz de um verdadeiro sacrifício. Seu instinto materno impõe-se brutalmente até conseguir o aniquilamento da própria personalidade e da de seus filhos. (JUNG, 2002, p. 91)

O final de Virgínia, no entanto, é o oposto de um final que traz a transformação e libertação do berço materno: à Virgínia não foi permitido amadurecer, não lhe foi concedido habitar o desconhecido fora de seu lar, não foi permitida a morte da menina e da jovem para o nascimento da mulher; ao invés disso, com a morte literal de seu corpo, ela se manteve permanentemente presa à juventude e a sua mãe, nunca encontrando, assim, a independência. Sendo para sempre Coré e nunca Perséfone. Perséfone com sua ida ao submundo, ao desconhecido, conheceu as sombras e as dominou, tornou-se mãe daquelas almas. À Virgínia coube um outro conhecimento das sombras, sombras que ela nunca seria capaz de dominar, as sombras de seu lar, que foi mais forte, a sugou e a prendeu. Ela termina a peça habitando aquele lugar, destinada a assombrar sua mãe e suas tias; Virgínia tornou-se a sombra, o vazio.

4. PROCESSO

Se no capítulo dois fiz uma apresentação das condições em que o projeto se propôs a acontecer, neste segundo momento farei uma elucidação de como as coisas realmente foram se sucedendo após o início do processo até as apresentações.

Ainda nesta fase inicial do trabalho foi necessário que houvesse uma substituição da atriz que interpretava a personagem Clotilde, pois a atriz Isabelle Vignol precisou se afastar do processo. Neste momento, passou a compor o elenco a atriz Eduarda Bento, fazendo com que a configuração do elenco oficial da peça passasse a ser: Aline Cotrim como Lavínia; Brenda Seneme como Aurora; Eduarda Bento como Clotilde e Evelin Suchard como Virgínia.

Fizemos uso de exercícios de “O livro dos *Viewpoints*” de Anne Bogart e Tina Landau, construindo nossas personagens e relações a partir destes exercícios, compondo partituras corporais e desenvolvendo um estado de cinestesia entre o grupo. Na seção 4.1 explicarei a forma prática com que trabalhamos e no item 4.2 como isso reverberou no desenvolvimento do texto dramatúrgico.



Figura 5 – Foto da nova formação do elenco. Brenda Seneme, Aline Cotrim, Evelin Suchard e Eduarda Bento. Registro de ensaio. Foto: Thalles Echeverry

4.1. Cena

Como mencionado no primeiro capítulo, o processo de “Cádaver” foi bastante colaborativo. O texto foi escrito conforme as ideias surgiam durante ensaios e conversas. Nossas práticas aconteciam seguindo a seguinte estrutura: primeiro adentrávamos a sala de ensaios e executávamos o nosso alongamento individualmente; o diretor, então reunia as quatro atrizes para fazermos a saudação ao sol em grupo e, em seguida, a posição de sats, como forma de nos concentrar e entrarmos em sintonia; depois, o diretor passava alguns exercícios com as técnicas de *viewpoints* para que nos apropriássemos de seus conceitos básicos, como explicado no primeiro capítulo; com isto, fazíamos algumas improvisações específicas com enfoque e direcionamento para questões que estivessem dentro do universo da peça; por último, realizávamos uma conversa sobre o ensaio, quando o diretor aproveitava para destacar propostas que achou interessantes para serem observadas durante os exercícios e propiciando um espaço de troca de ideias em que poderíamos expor as inquietações que nos surgiam nas improvisações. Estas conversas eram determinantes para o processo de seleção do material criativo, nas quais decidíamos o que seria ou não parte da peça.

Clotilde é a figura de maior autoridade vivendo na casa, é também a assassina da nossa história e alguém que, desde o começo, supomos ser uma mulher amargurada e capaz de qualquer atrocidade para conseguir o que deseja. Baseada nessa ideia de mulher fria e diabólica, a atriz Eduarda Bento construiu a personagem fazendo sua voz e seu corpo pesados, com movimentos controlados e calculados. No começo de suas anotações, a atriz faz menção a isso: na anotação do dia 17/07 ela escreve que precisa “encontrar a voz de Clotilde. Uma voz grave. Encontrar força mas não no grito, e sim na calmaria da fala. Da pausa.” E mais tarde, no dia 19/07, ela continua seu relato em relação a essa proposição corporal: “punhos cerrados, pés pesados”. A atriz também faz menção a sua máscara facial através de um desenho que supõe sua boca contorcida para baixo como se estivesse em uma espécie de descontentamento constante. Podemos observar abaixo, na foto tirada durante um dos ensaios, a atriz treinando a máscara facial que construiu para sua personagem, Clotilde.



Figura 6 – Clotilde. Foto: Thalles Echeverry.

Aurora, interpretada por Brenda Seneme, era a personagem que possuía menos características definidas quando começamos os ensaios. Sabíamos de seu passado, que morava com o marido e voltou a morar com as irmãs após a morte do mesmo, e que ao chegar, comprehendeu rapidamente que Clotilde escondia algo, mas enquanto símbolo na trama, não estava estipulado o que ela deveria ser. Durante os ensaios, a necessidade de descobrir o que aconteceu enquanto estava fora é o que guiava grande parte das ações de Aurora. A própria atriz cita como referência o detetive Sherlock Holmes em uma de suas anotações. A intérprete de Aurora, trouxe muitas movimentações que remetiam a uma ideia de procura. Seus sentidos a conduziam e ela usava de sua escuta, seu olhar, tato e até olfato para entender o que estava acontecendo na casa. O dramaturgo incorporou isto através de diversas referências ao cheiro de podre que ela sente naquela casa e a todo momento tenta entender de onde vem. Demonstra ser a única personagem que busca de descobrir a verdade sobre o que aconteceu ali.



Figura 7 – Aurora. Registro de ensaio. Foto: Thalles Echeverry.

Acredito que Aurora trazia um peso em sua construção corporal e vocal semelhantes ao da irmã mais velha, Clotilde. Porém com a energia um pouco menos controlada, devido à natureza menos fria e calculista. Aurora sentia o peso de ser mulher e provavelmente, diferente de Virgínia e Lavínia que nunca puderam explorar o universo desconhecido fora de seus lares, ela reconhecia que o mundo lá fora não era para elas. Em uma de suas anotações Brenda declara: “Eu sinto a dor, o amor, o vazio. O peso de 1, 2, 3, 4 úteros. Da castidade. De ser mulher. Aurora apanhava? Porque [sic] ela foi embora?”

Virgínia, interpretada por mim, era a garota morta, que teve seu sonho interrompido, mas também era o fantasma, a manifestação dos sentimentos de culpa e perda que Clotilde e Lavínia sentiam. Era a perturbação no ar que Aurora notava. E por isso, suas movimentações eram em grande parte em relação às outras personagens. Em minha primeira página de anotações, menciono “soprar Lavínia”, esta indicação se tratava de uma movimentação que foi usada apenas nos primeiros ensaios como experimentação e depois abandonada. Consistia em andar até Lavínia e a soprar provocando calafrios e temor na mesma; lembro que para fazer esta movimentação eu usava um andar infantilizado, algo que foi igualmente abandonado durante o processo. Outra movimentação mencionada é denominada nas anotações como “Perturbação da mãe”: Nesta, Virgínia

provocava a mãe ao agir de formas que a mesma reprovaria, se comportando, principalmente, de forma sexual tocando em seu próprio corpo, rindo e cantando de forma provocativa. A ação de tocar-se foi adicionada na última cena e um momento em que Virgínia canta acabou entrando na peça, mas de forma bem diferente da que ocorreu nestes primeiros ensaios. Na primeira página do caderno de anotações também menciono algo que acabou sendo bastante utilizado durante a peça, que foram os “abraços”: foram experimentados vários abraços; abraços de Virgínia em si mesma, nas outras e até mesmo no espaço e em coisas ao redor. Para mim, os abraços eram uma manifestação da solidão e desespero que elas sentiam, principalmente Virgínia, que se agarrava em qualquer chance de sentir-se viva e amada. Ao mesmo tempo, estes abraços apresentavam uma dualidade, pois foi em nome do amor que dizia sentir por ela, que a própria mãe a matou, por conta disso, durante os ensaios também trabalhei com abraços que começavam carinhosos e se transformavam em sufocamento.



Figura 8 - Virgínia; Figura 9 – Virgínia e Lavínia. Registros de ensaio. Fotos: Thalles Echeverry.

Lavínia trabalhava com andar e expressões vazias, com pequenos momentos de agito e desespero, geralmente provocados por ações externas ou que surgiam a partir de alguma lembrança. Lavínia e Virgínia em muitos sentidos

se espelhavam. Enquanto as irmãs Clotilde e Aurora tinham uma forma corporal mais dura, as outras duas possuíam uma forma mais aérea e ao mesmo tempo esvaziada. A atriz Aline Cotrim, menciona as palavras “brisa” “vento” “leveza” e “sutilidade” em diferentes momentos de suas anotações, sugerindo que sua construção desde o começo trabalhava com a delicadeza. A atriz, em suas anotações também descreve e faz um desenho da ação que fazia com os olhos.

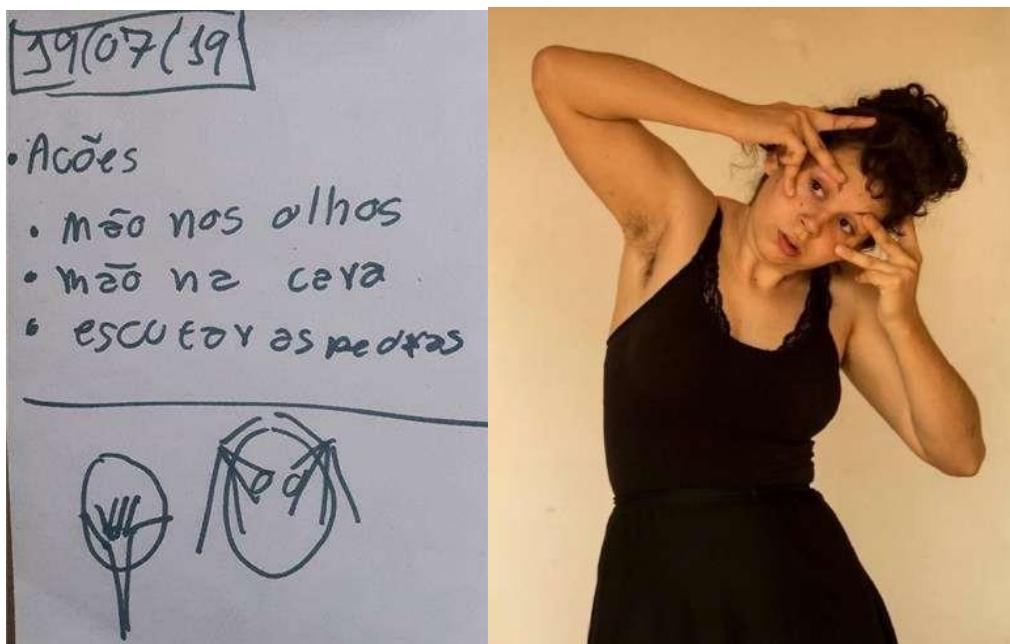


Figura 9 – Registro do caderno de Anotações da atriz Aline Cotrim;

Figura 10 – Lavínia. Registro de ensaio. Foto: Thalles Echeverry.

Fizemos muitos exercícios em que trabalhávamos com os *viewpoints* de arquitetura e relação espacial, seguindo a ideia de Bogart e Landau de aproveitar o espaço e tudo que se encontra nele. Para elas, “No trabalho da arquitetura como um viewpoint, aprendemos a dançar com o espaço, a estar em “diálogo” com a sala, a deixar o movimento (especialmente Forma e Gesto) se desenvolverem para além dos limites” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 29). Tentamos definir nosso material cenográfico desde cedo. No início, nosso trabalho se focava no chão, na parede e nos dois cubos que usaríamos em cena. Posteriormente, o diretor optou por retirar um dos cubos e adicionou uma pequena escada que ficaria um pouco mais ao canto da cena. Adicionou também um monte de pedras e alguns tecidos brancos, leves e transparentes. Houve um ensaio em que trabalhamos um exercício no qual nosso trabalho era transitar por entre os seguintes “ambientes”: pedras, cubos, tecidos e parede (o chão fazia

parte da transição); cada uma das atrizes começava explorando um elemento e conforme nos sentíamos confortáveis, mudávamos para o elemento da outra e, na transição destes espaços, explorávamos nossas caminhadas, trabalhávamos os níveis: alto, baixo, médio; e as velocidades: lento, rápido e normal. Lembro que neste dia me relacionei bastante com o tecido, me vestindo e dançando com ele, e num outro momento relatei com o cubo, fazendo ações como se estivesse presa a ele; já Brenda passou muito tempo nas pedras, movendo-as de lugar e, com isso, explorando seus sons; e, também, na parede onde ela explorava ações como se estivesse procurando ou tentando ouvir alguma coisa através da mesma; Aline explorou bastante as pedras e o tecido de forma melancólica, como se estes elementos fossem um alguém muito querido; e Eduarda explorou as pedras, geralmente organizando-as e também explorando seus sons. Muitos movimentos foram descobertos durante este trabalho. Alguns não entraram na seleção final, como exemplo, os gestos e movimentos executados na parede, que precisaram ser adaptados e alguns totalmente cortados, pois decidimos que no espaço em que ocorreria a apresentação não seria viável utilizar a parede. Um dos problemas era o fato de o espaço ser muito grande e acabar ficando distante do público, fazendo com que as ações se perdessem. Então, retiramos a parede, mas algumas das ações que ocorriam nela passaram a ocupar outros espaços, como o chão, o cubo e até mesmo o espaço vazio.



Figura 11 – Registro de ensaio. Foto: Thalles Echeverry.

Embora em “O livro dos *Viewpoints*” Bogart e Landau não aconselhem o uso de música nos ensaios enquanto os *viewpoints* ainda estão sendo inseridos para que isso não direcione o processo de criação, justificando que a música deve entrar como elemento apenas quando os *viewpoints* já tiverem sido digeridos, preciso admitir que essa foi uma recomendação que nós ignoramos. Usamos músicas nos ensaios e conscientemente deixamos as músicas usadas direcionarem nossa criação. Desde os primeiros encontros o diretor trouxe músicas de Meredith Monk e instrumentais da banda *Florence and the machine*. As músicas geralmente ditavam um tom mais sombrio e algumas vezes melancólico e acredito que isso delineou a atmosfera da peça. A intenção era, principalmente através das músicas de Monk, inspirar ideias para que depois as próprias atrizes pudessem construir a trilha sonora. Uma vez que estávamos todas em cena, uma poderia produzir a trilha sonora da outra experimentando sons, principalmente, através da voz. Porém, tivemos pouco tempo para trabalhar vocalmente e a ideia acabou sendo abortada. Quando começamos a marcar as cenas, continuamos a utilizar as músicas, desta vez apenas as da Meredith. Fizemos uso de música para marcar a movimentação e o tempo de duração de algumas cenas, fazendo com que muitas das músicas usadas desde o começo dos ensaios, acabassem por entrar na trilha sonora da peça. Estas músicas acabaram sendo elementos principais da composição do *Cadáver*. A união do drama e da música é algo recorrente no teatro, sendo uma das características do próprio teatro simbolista, como podemos apreender das palavras do encenador Adolphe Appia:

A música, do ponto de vista cênico e dramático, dá a duração - ela-é-de certo modo o Tempo no drama em música. A duração contém implicitamente o Espaço. A música seria assim o princípio regulador de que a encenação necessita. A música (...) é um maravilhoso instrumento que permite estruturar, ritmando-o, o espaço cênico. (APPIA, 1910, Apud HUBERT, 2013, p. 226)

O diretor e dramaturgo sabia que queria algumas cenas sem diálogo e conforme ele foi trazendo as cenas escritas, os momentos foram ficando mais claros. Acabamos chamando estas cenas sem diálogos de “cenas de transição”. A primeira acontece ainda no começo da peça e consiste apenas em uma caminhada em grade e repetições de movimentos que criamos em ensaios; outra cena de transição explora a relação entre nós mesmas e o cubo. Para montar

esta, o diretor indicou que depois da cena um, nós caminharíamos até o cubo, devendo explorar nossa relação corporal em cima e ao redor do mesmo só saindo deste lugar no momento em que sentíssemos que havíamos explorado tudo. Num primeiro momento, foi difícil pois tentamos definir algumas coisas previamente e isso não nos permitiu deixarmo-nos levar e nos prendeu na ideia, mas assim que desistimos de determinar qualquer coisa e nos permitimos fruir, o exercício nos impulsionou a achar essas relações de forma natural, fazendo com que criássemos uma grande variedade de imagens. No final, com o auxílio do diretor, selecionamos o material que usaríamos em cena, para que a mesma não ficasse grande demais.

Outra cena de transição surgiu a partir da ideia que Thalles tinha, de haver uma cena de preparação da noiva: ele gostaria que Virgínia usasse os tecidos como um véu e que Lavínia a ajudasse a se preparar, como se a preparasse para o casamento. O diretor queria que este momento estivesse presente no texto. No início, ele iria escrever a cena, mas por fim, resolveu fazer a cena toda sem diálogo e, ao invés disso, neste momento pediu para que eu cantasse uma música. Demoramos um tempo para determinar a música que seria usada. Em um primeiro momento ele trouxe a música “Fracassos” da cantora Alice Caymmi, pois acreditava que a letra combinava, mas quando experimentamos na cena não apreciamos o resultado. Repensamos então que uma canção infantil, talvez algo de ninar seria perfeito; testamos algumas e, por fim, escolhemos “Se essa rua fosse minha”, uma vez que, o tom e a letra traziam um ar triste e melancólico à cena. Acredito que traz, também, um certo simbolismo para a cena usar desta música tão popular como uma música que conhecemos quando criança num momento de transição de Virgínia para a vida adulta. Transição esta que de fato nunca acontece. A esperança morta e perdida. Isso é representado na música através da melodia que se transforma num desespero crescente conforme chega em seu final. A última cena de transição é igual a primeira, com exceção que neste segundo momento não ficamos presas em nossos próprios movimentos e partituras enquanto andamos em grade no espaço, mas também usamos dos movimentos e partituras umas das outras, antes de chegar onde devemos chegar para o fim da peça.

O final oficial da peça só foi concebido nos últimos ensaios antes da primeira apresentação. O diretor terminou o texto escrito, mas sabia que faltava

alguma coisa. Num primeiro momento ele teve a ideia de utilizarmos um cordão na última cena e pediu que fizéssemos ações andando pelo espaço com o cordão na mão durante toda ela. A ideia era provocar limitações nas movimentações umas das outras através do cordão, como se uma mulher construísse a prisão da outra e no final ficaríamos todas juntas na mesma prisão. No entanto, quando testamos esta possibilidade, ela não funcionou como imaginávamos: os cordões dificultavam nossas ações e percebemos que não teríamos tempo de ajustar uma coreografia que permitisse que usássemos ele com fluidez, além de ser um elemento de fora que não tinha uso nas outras cenas e a cena poderia parecer deslocada do restante da peça. Partimos então, para experimentações corporais e criamos uma partitura que tinha uma simbologia parecida com a que tentamos alcançar com o cordão. As atrizes, que neste final já estavam posicionadas todas juntas, deveriam tentar se desvincular uma da outra usando principalmente o tronco e os braços, mas tentando permanecer com a parte inferior do corpo grudada nas outras. E enquanto fazíamos o movimento de tentar se desvincular, uma também servia de obstáculo para a outra, tentando simultaneamente puxar e sair. Quando nos desvinculávamos, andávamos pelo espaço como que perdidas, executando ações repetitivas e então retornávamos para a foto de família, intensificando a ideia de prisão através do movimento cílico com a repetição de uma fala da primeira cena, desta vez, dita por Virgínia: “Estamos mortas por dentro, sepultadas a esta casa. Ocas, vazias. Somos três cadáveres em decomposição, três carcaças apodrecidas pelo tempo e pela dor.” (ECHEVERRY, anexo) .



Figura 12 – Registro de apresentação. Foto: Eduardo Mancini

Nosso local de apresentação foi a Biblioteca Pública Pelotense³ e no primeiro dia de apresentação conseguimos ir para o local bastante cedo, podendo assim nos beneficiar de um ótimo tempo para aquecimento e concentração, além de poder, enfim, ensaiar e passar as cenas no local, uma vez que nosso local de ensaio oficial e onde ocorreu a maior parte do processo era uma sala relativamente menor da que seria nosso palco. Neste dia, conseguimos cumprir com todo o planejado com muita calma e com algum tempo de sobra. Nosso diretor, então, sugeriu acrescentar um novo momento à peça.



Figura 12 – Minutos antes da apresentação começar. Foto: Eduardo Mancini.

A Biblioteca possui dois andares e enquanto executávamos nosso aquecimento no segundo andar, o público chegava e esperava no primeiro aguardando o momento de subir. Nós decidimos que então faríamos um momento de recepção. Enquanto o público esperava no andar de baixo, Clotilde descia e fechava a porta, fazendo com que momentaneamente todos estivessem

³A Biblioteca Pública Pelotense além de ser um dos prédios históricos de Pelotas, é uma associação civil fundada em 1875. Ao longo desses 139 anos, vem prestando diversos serviços de promoção e acesso à cultura, educação e cidadania em Pelotas e região. A Você Sabe Quem Cia de Teatro trabalha em parceria com a Biblioteca desde 2013, buscando sempre estar presente nos projetos já existentes no local e através de novos projetos que tragam visibilidade ao espaço, como cursos e oficinas que o grupo ministra no local. Com o Theatro Sete de Abril fechado desde 2010, a cidade de Pelotas não tem um teatro público para seus artistas. A parceria com a Biblioteca também nos ajuda a ter um espaço possível para apresentações, como foi o caso em *Cadáver*.

presos naquele lugar junto com as personagens. Clotilde, subia até um certo ponto da escada e nós quatro nos posicionávamos como se fossemos esculturas enquanto as pessoas subiam e olhavam com curiosidade. As quatro atrizes, esperávamos alguns instantes após todos subirem e se acomodarem em seus assentos e então subíamos nos colocando na imagem inicial já planejada para o início da peça.



Figuras 14 e 15 – Registros de apresentação. Fotos: Eduardo Mancini.

Depois da primeira apresentação houve apenas uma pequena mudança neste momento, a qual não me recordo bem, mas acredito que foi em relação apenas aos posicionamentos nas escadas. Pois na primeira apresentação uma das atrizes ficou de um lado da escada que poucas pessoas passavam.

4.2. Texto

Nosso processo prático esteve ligado diretamente com a construção do texto e foi através do pensamento sobre a prática que a narrativa foi ganhando forma. Durante o processo, muitas ideias que tínhamos no começo foram mudando e algumas que estavam soltas começaram a ser questionadas por nós: Quem seria o pai de Virgínia? O que aconteceu no passado das três irmãs para que fossem tão amarguradas? Lavínia sabia que Clotilde foi a assassina de Virgínia? Como entregaríamos esta trama? Como era o relacionamento de Aurora com as outras? Como foi o relacionamento com o marido quando estava longe? Alguma delas já amou algum dia? Todos os dias após os ensaios retomávamos as conversas, a fim de tentar compreender juntos o que teria acontecido com cada personagem, já que seus presentes, passados e futuros eram um trabalho em construção.

Foi através de um movimento de repetição com uma mão que ia no rosto de forma violenta que Brenda dividiu com o grupo que acreditava que Aurora apanhava do marido. O dramaturgo, com isso, acrescentou em um dos textos de Aurora, uma menção a “mão pesada do falecido”. Mais tarde nos questionamos se essa mão pesada também não poderia ter vindo do próprio pai de Aurora, uma vez que elas o retratam na trama como um homem que trouxe desgraça para a família. Para este questionamento não existe uma resposta e quem assiste pode interpretar a mão pesada como sendo de qualquer um dos dois ou até mesmo dos dois. Porém, acho interessante destacar este ponto, pois sinto que ele acabou virando um tópico que se refletiu em outras decisões e questionamentos que surgiram, principalmente a partir das atrizes, tornando-se um tema comum nas discussões: a mulher como refém da masculinidade.

Eduarda foi a segunda a levantar um questionamento neste tema. A atriz trouxe a possibilidade de Virgínia ser o fruto de um estupro que Clotilde sofreu

do próprio pai. Era uma resolução que fazia bastante sentido com a construção da trama e das personagens. Conversamos um pouco sobre estupro no âmbito familiar e como geralmente esse tipo de assunto é tratado pelas pessoas e chegamos à conclusão que em grande parte dos casos que conhecíamos as pessoas preferem não falar sobre isso. Deixando claro aqui que não fizemos nenhuma pesquisa aprofundada sobre o assunto, apenas nos baseamos em casos que conhecíamos em que as violências praticadas no núcleo familiar tendem a ficar interditas. São violências que escorrem para debaixo do tapete e, mesmo escondidas, geram ressentimento disfarçado e distanciamento entre as pessoas. No caso de *Cadáver*, o ressentimento havia corroído todas elas. Por fim, o dramaturgo acabou por adicionar ao texto, trechos que dão a entender o possível abuso que Clotilde sofreu pelo pai.

Através de uma lembrança de Lavínia:

LAVÍNIA: “Que vontade me deu de comer uva moscatel, que nem aquelas que cultivávamos na antiga estufa. Você lembra Aurora? Costumávamos sentar nos degraus da cozinha, enquanto...” (Uma memória aterradora engole sua voz. Um arrepião devora sua alma. Cala-se. Seu pai, sua irmã...) (ECHEVERRY, anexo)

E com breves referências ao longo da trama que fazem alusão ao fato de que o pai não era uma boa pessoa e pode ter sido o causador de todo o mal que as mulheres da casa sofrem:

VIRGÍNIA: “Nem todos os homens são maus. Ele não é como seu pai, mamãe. Ele me ama!” (...) CLOTILDE: “Nem nosso pai prestava.” (...) AURORA (Para si.): “Virgínia! (Acordando de súbito.) Foi você quem trouxe a escuridão para esse lugar Clotilde.” CLOTILDE: “Quem trouxe foi nosso pai!” (ECHEVERRY, anexo)

Lavínia e Virgínia não tinham diretamente momentos tão traumáticos com o masculino. Decidimos em uma de nossas conversas que Lavínia provavelmente sabia e fica subentendido, no momento da trama citado acima, que ela tinha conhecimento dos abusos sofridos pela irmã; isso possivelmente contribuiu em sua personalidade mais assustada e cautelosa. Já Virgínia não tinha conhecimento de muita coisa. Para a garota, o sexo oposto era um diferente conhecimento, uma novidade. Conversamos que muito provavelmente

Lavínia se realizava com a felicidade de Virgínia. Não apenas por ajudar a garota que amava como filha, mas também por reativar um sentimento de esperança ao ver a garota feliz com seu amor, pois isto foi algo que ela nunca teve coragem de se permitir.

No preâmbulo do texto, Thalles inicia a peça descrevendo: “Essa é a história de três mulheres destroçadas pela dor, de três figuras que habitam uma casa emruínas e que conservam em seu jardim pútrido, a morte. Elas são o resto do mundo e o que restou delas mesmas” (ECHEVERRY, anexo). Este trecho destaca as três mulheres, as três irmãs como condutoras da narrativa. Enquanto Aurora, Clotilde e Lavínia são apresentadas como personagens da história, Virgínia é o vazio que habita a casa. Virgínia ecoa os sentimentos das outras personagens, seja de medo, culpa ou solidão. Quando se assiste *Cadáver*, ou então quando se efetua a leitura de seu texto, é possível enxergar a história da menina que foi assassinada pela mãe e que vaga pela casa presa a sua assassina, mas também é possível entender a menina como o vazio que habita as três mulheres. As culpas e as dores que elas velam e das quais não conseguem se livrar.

Como destacado no terceiro capítulo, a peça trabalha com o interdito. Isto acaba fazendo com que o público possa completar as lacunas deixadas pelo texto, com suas próprias interpretações, fazendo com que cada pessoa que assiste tenha uma visão única da história. Nem mesmo nós que fizemos parte da construção podemos dizer que enxergamos as narrativas da mesma forma. Mesmo com todas as atrizes tendo partido do mesmo ponto e que tenhamos dialogado e debatido opiniões durante todo o processo, é possível perceber em nossas anotações, que estarão anexadas a este trabalho, que tivemos pontos de vista diferentes em relação à criação de nossas personagens. Ao trabalhar com a metáfora e com o interdito nos permitimos deixar espaço para diferentes visões, mesmo tendo um rumo narrativo muito claro entre nós.

Outra questão a destacar é que a peça se constitui como se fosse uma suspensão no tempo. Nada do que acontece se passa em um momento exato e ao mesmo tempo todos os momentos se interligam e acontecem o tempo todo. Isso realça a inércia em que as personagens existem. É tedioso e trágico ao mesmo tempo. Elas não puderam crescer de seus próprios traumas e carregam

suas culpas em silêncio. A peça começa e elas transitam por algumas situações, mas no final continuam presas no mesmo lugar. Como Virgínia menciona em seu texto quando está planejando fugir: “eu preciso ir embora daqui antes que as raízes deste lugar furem meu corpo e adentrem minha alma, como fez com vocês” (ECHEVERRY, anexo). Este trecho remete a uma ideia de que o lugar talvez seja amaldiçoado, ou possivelmente, as amaldiçoadas sejam apenas as mulheres que ali residem. O fato é que nenhuma vai embora e é como se realmente tivessem criado raízes naquela casa e qualquer fuga acaba sendo apenas uma ideia temporária e irrealizável.:

O final da peça intensifica a ideia de aprisionamento através da ciclicidade dos dias. Elas esperam, mas nada vai acontecer, nada que as tire daquele lugar ou que mude de fato suas rotinas. Muito discutimos durante o processo se além de Virgínia, as outras três mulheres também estariam mortas e apenas não sabiam disso, ou talvez sabiam mas não falavam sobre. Nós acabamos não chegando a uma conclusão final, porém, decidimos que o que realmente importava é que independente da morte física ter ou não de fato acontecido, todas elas já estavam mortas por dentro. Condenadas a estarem presas àquele lugar; sem perspectiva de mudança, apenas na inércia da repetição dos dias e no cultivo de suas respectivas dores. Nenhuma delas possuiria as forças necessárias para sair nem que fosse possível. Mesmo que talvez não estejam mortas de verdade, o pouco de vitalidade, otimismo e esperança que dispunham morreu junto com Virgínia. Elas apenas existem naquela não-existência de dor. Talvez a morte tenha chegado e elas nem tenham percebido.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível com este trabalho enxergarmos o quanto podemos nos distanciar de nossa fonte primária. A ideia da peça *Cadáver* surgiu a partir de um livro de mistério da autora Agatha Christie, e por mais que a peça ainda conserve alguns elementos de mistério, eles estão muito mais diluídos entre os simbolismos presentes na peça.

O trabalho com *viewpoints* nos abriu muitas possibilidades. Acho interessante destacar aos que forem trabalhar com a técnica que é muito importante desapegar das tensões e deixar o trabalho fluir. Por isso, achei necessário, no capítulo 4.1, em que falo do processo, destacar algumas tentativas que resultaram em material que não foi para a cena. O trabalho com os *viewpoints* é isto: tentativa e erro; fazer e selecionar o material. Toda a vez que tentamos forçar uma proposta de forma brusca, não nos alegrávamos com o que surgia. Assim como colocado em *O livro dos viewpoints*, é preciso deixar o processo ocorrer sem forçar resultados: “Os *viewpoints* nos ajudam a confiar em *deixar algo acontecer* no palco, em vez de *fazer acontecer*” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 37). Claro que o processo, de se permitir estar na sala de ensaios como agente criador, não é simples, porém, o treinamento ajuda a enfraquecer as barreiras e, com a segurança e sintonia de grupo que se conquista entre colegas, o trabalho fica mais fácil de realizar. No caso de *Cadáver* acredito que começamos com uma certa vantagem pelo fato de o elenco e a equipe se conhecerem e já haverem trabalhado juntos em outros projetos. Isso fez com que a segurança em cena fosse despertada muito rapidamente, trazendo bastante entrega aos exercícios desde o princípio. Mas é preciso entender que esta entrega nem sempre é fácil e precisa ser conquistada através do trabalho, uma vez que a confiança e o trabalho coletivo são muito essenciais nos *viewpoints*.

As mulheres foram agentes criadoras fundamentais neste processo, pois, mesmo tendo uma figura masculina como diretor e dramaturgo, o diálogo da equipe foi essencial na construção do trabalho. Enquanto pesquisadora, personagens femininas, suas motivações e traumas, sempre me despertaram interesse. Este foi um projeto que me tocou muito neste sentido. Cada discussão que tínhamos na sala de ensaios durante o processo trazia visões novas que faziam por vezes com que me sentisse tocada e triste pela história trágica destas

personagens. Por um instante parecia que elas eram reais, afinal, mesmo que a história não fosse, nossa abordagem se fazia sobre os temas presentes na vida delas. Temas que envolviam: abuso, trauma, luto, culpa e solidão. Temas que, apesar de universais, partiram de uma construção que dialogava muito com violências sofridas por mulheres. Eu trago os arquétipos nesta pesquisa no intuito de enxergar a mulher como um símbolo: a mãe como um símbolo, a filha, as irmãs... Visto que, quando estamos em cena também somos símbolos. Ter um elenco inteiramente feminino tratando destes temas traz referências, muitas vezes inconscientes, que seriam totalmente diferentes se tivessemos um elenco de homens, ou até um elenco misto falando das mesmas coisas.

Cadáver, foi uma peça que teve seus ensaios, criação de texto e apresentações no ano de 2019. Apresentamos a peça com a ideia de que era uma obra aberta, e pretendíamos continuar trabalhando nela. Com a chegada de uma pandemia global que atingiu nosso país em 2020 e continua até hoje, julho de 2021, nossos planos foram frustrados e não nos encontramos para ensaiar ou conversar sobre o futuro da peça desde então. Ao invés disso, nos vemos como as personagens da peça: isolados em casa. E falando por mim, sem muita perspectiva do que farei a seguir. Já são mais de 2,5 milhões de mortes no mundo pela covid-19 enquanto escrevo este capítulo e os números continuam aumentando. Agora que temos a vacina, com sorte e se tudo correr bem, em pouco tempo, a doença em si será um problema do passado e poderemos abandonar o isolamento e os hábitos de distanciamento social. Porém a forma de enxergar o mundo é diferente depois de tudo o que se viveu. Temas que abordamos na peça como: aprisionamento, morte, luto, culpa, solidão, medo e etc... São temas que sempre foram difíceis mas que num momento como esse, ganham uma carga e até um significado diferente. O próprio título da peça: *Cadáver*, adquire outro peso quando se tem mais de 2,5 milhões de mortos ao redor do mundo. O olhar das pessoas sobre a peça seria diferente hoje. Nosso próprio olhar quando voltarmos, se voltarmos, será diferente depois de tudo. Minha visão enquanto analisava este processo todo mudou muito, e não uma simples mudança de amadurecimento de ideias que naturalmente ocorre com qualquer coisa nessa vida, mas uma consequência de estar vivenciando os sentimentos evocados pela peça em maior intensidade. Acho que certa forma, me sinto mais conectada à Aurora, Clotilde, Lavínia e Virgínia do que nunca.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, M. C. A. *Perséfone: A morte como transformação*. 2008. 47 p. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Psicologia) - Pontifícia, Universidade Católica, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/18644/2/Maria%20Carolina%20de%20Azevedo%20Antunes.pdf>. Acesso em: 13 set. 2020.
- BOGART, A; LANDAU, T. *O livro dos Viewpoints*. 1 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- CHRISTIE, A. *Nêmesis*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- HUBERT, M. C. *As grandes teorias do teatro*. 1 Ed. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2 Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- MESQUITA, A. T. *A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos*. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal, n. 6 Álabe, dez. 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15645/Alabe.2012.6.6>>. Acesso em 14 jun. 2021.
- MOLER, L. B. *Da palavra ao silêncio; O teatro simbolista de Maurice Maeterlinck*, 2006. 303 f. Tese de Pós graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciencias Humanas de São Paulo, São Paulo, 2006.

ANEXOS

CADÁVER

Personagens:

AURORA,

CLOTILDE,

LAVÍNIA,

VIRGÍNIA, o vazio

Preâmbulo.

Essa é a história de três mulheres destroçadas pela dor, de três figuras que habitam uma casa em ruínas e que, conservam em seu jardim pútrido, a morte. Elas são o resto do mundo e o que restou delas mesmas. Os diálogos escritos aqui, dispostos de tal forma nestas páginas estão, numa tentativa, talvez infrutífera do autor, de simbolizar a inexistência de sentido e de compreensão, dessas figuras em relação as suas próprias histórias.

la fin.

AURORA (*Enojada.*): Esta casa está podre.

Lavínia está podre.

As flores estão podres.

Você não conseguiu conservar nada...

(*Silêncio. Clotilde encara a irmã.*)

AURORA: Estamos mortas por dentro,

sepultadas a esta casa. Ocas, vazias.

Somos três cadáveres em decomposição,

três carcaças apodrecidas pelo tempo e pela dor...

CLOTILDE: Você fala demais.

AURORA: É um costume meu.

O falecido também não gostava.

Tinha medo da minha voz,

assim como eu tinha daquela pesada mão que ele carregava.
Mas o que poderia eu fazer para preencher esse vazio?
Já que não posso encher-me de vida,
falo para extirpar esse silêncio que mora em mim.

VIRGÍNIA: Que habita nesta casa...

LAVÍNIA (*Perdida em devaneios.*): Encheu então o corpo de pedras...

AURORA: O que você disse, Lavínia?

LAVÍNIA: Ela... encheu então seu corpo de pedras,
já que não podia enche-lo da sua vontade.

(Aurora a observa incrédula.)

CLOTILDE: Não sei porque ainda dão ouvidos a ela.

LAVÍNIA (*Despertando. Nervosa.*): Esta casa precisa de flores e não de pedras.

Ela já está cheia de pedras.

E eu não sei porque elas não nascem.

Você sabe porque elas não nascem Aurora?

Eu não sei...

AURORA: Tudo aqui nasce morto Lavínia e você já deveria saber disso.

VIRGÍNIA: Me parte o coraçãovê-la assim.

LAVÍNIA (*Nervosa.*): Por que você voltou Aurora?

Por que?

Não há nada de bom aqui.

CLOTILDE: Nada de bom espera por nós em lugar algum.

LAVÍNIA: Quem vai, não deve voltar...

não deve voltar...

AURORA: Se tem um lugar que eu gostaria de nunca mais ter posto os pés,
é neste inferno.

CLOTILDE: Ninguém lhe obrigou a voltar!

AURORA: Eis aí seu engano Clotilde.

Fui obrigada sim,

forçada a voltar a viver nessa ruína,
junto das minhas miseráveis irmãs.

Uma coisa que descobri nesta minha tentativa
de me livrar do mau,
da tristeza,
e que você mais do que ninguém já devia saber,
é que não temos como escapar daquilo que carregamos dentro de nós.

(Silêncio.)

VIRGÍNIA: Você quebrou todos os espelhos, mamãe.
E caminha no escuro desde então
porque tem medo da verdade.

CLOTILDE: Eu não sei do que estão falando.

AURORA: Você é ruim Clotilde!

Você é fria!

Torpe!

Deseja o mau para as pessoas,
porque é a única coisa que tens aí dentro.

Desde de que cheguei te conténs,
máscaras teu veneno com o silêncio,
mas eu lhe conheço e não acredito em você.

VIRGÍNIA: Aurora, eu lhe suplico,
não toques nesta história!

(Aurora se contém. Clotilde encara a irmã. Silêncio.)

LAVÍNIA: Ele era tão bom...

tão belo.

E agora se foi...

se foi...

ele se foi...

CLOTILDE (*Com fúria.*): Teve o fim que mereceu!

VIRGÍNIA: Não fales assim dele!

CLOTILDE: Falo como bem entender.

E não admito que profiram palavras afetuosas
sobre aquele que cravou uma adaga no coração desta casa.

LAVÍNIA (*Num breve momento de sanidade.*): Quem cravou a adaga foi você!

AURORA: Quem cravou a adaga foi você!

VIRGÍNIA: Quem cravou a adaga foi você!

CLOTILDE: Calem-se!

(*Desfalecem.*)

quelque chose entre.

AURORA: Ontem à noite eu a vi,
mais uma vez,
no jardim.
Os pés descalços,
com a camisola e as mãos sujas de terra.
Lá estava ela...
encarando o vazio.

Eu não sei o que tanto atrai Lavínia até lá.

VIRGÍNIA: Aquela estufa de plantas há muito
tempo não é nada mais do que um
amontoado de escombros.
É perigoso...

CLOTILDE: O que você foi fazer lá, Lavínia?

AURORA: Essa sua obsessão por aquele jardim pútrido não lhe faz bem.

LAVÍNIA: A culpa não é minha!

É de Clotilde.

Foi ela que matou todas as rosas...
todas as minhas flores.

Tocou com suas nefastas mãos e apodreceu tudo.

(Para Clotilde.) Tudo que você toca, você mata!

VIRGÍNIA (Para Lavínia.): Shhhhhhhhhh!

Quieta...

(Clotilde de aproxima de Lavínia.)

LAVÍNIA (Nervosa.): Afaste essas mãos de mim.

Não me toque!

Não me toque!

CLOTILDE: A culpa é sua Lavínia!

LAVÍNIA (Perturbada.): Culpa... culpa...
eu não tenho culpa!

Não tenho... não tenho...

CLOTILDE: Foi você quem cultivou as ervas daninha.

LAVÍNIA: E você arrancou tudo!

CLOTILDE: Arranquei o mal pela raiz!

Você sempre teve a cabeça fraca Lavínia...

desde jovem,

porém eu jamais a perdoarei.

VIRGÍNIA: Ela não teve culpa!

CLOTILDE: Teve sim! Se hoje vivemos neste breu é por causa de Lavínia.

AURORA: A escuridão sempre gostou de nós.

LAVÍNIA: É verdade,
e ela senta à mesa conosco, todas as noites.

Acaricia nossas faces e
alimenta-se do que sobrou de nós.

CLOTILDE: Por mais infeliz que eu seja, muito me alegravê-la assim.

VIRGÍNIA: Pérfida!

CLOTILDE (*Dá uma longa gargalhada.*): Chamem-me do que quiserem.

Lavínia está louca e a culpa é inteiramente dela.

LAVÍNIA: O homem morreu e nem foi ele.

CLOTILDE: É claro que foi ele!

Desgraçou Virgínia e acabou com a vida da minha filha!

(*Para Virgínia.*) Não é!?

VIRGÍNIA: Eu o amava...

CLOTILDE: Amor.... Cale-se!

Eu não quero mais ouvir menção alguma, aquele desgraçado.

LAVÍNIA: Nós podíamos ir ao seu enterro.

AURORA: Ele foi enterrado meses atrás, Lavínia.

VIRGÍNIA (*Para Lavínia.*): Você tem que ir embora daqui.

Vá embora daqui.

Vá embora.

LAVÍNIA (*Para si.*): Eu não posso ir embora!

le début.

(*Lembranças.*)

VIRGÍNIA: Lavínia, eu preciso da tua ajuda.

Você pode me ajudar?

LAVÍNIA: A culpa não foi minha.

VIRGÍNIA: Lavínia, eu estou amando.

LAVÍNIA: A culpa não foi minha.

VIRGÍNIA: Eu não sei mais o que fazer.

Eu não quero ser uma prisioneira desta casa como vocês.

Eu tentei,

você sabe como eu tentei,

mas eu não consigo mais.

E eu preciso ir embora daqui

antes que as raízes deste lugar furem meu corpo e
adentrem minha alma, como fez com vocês.

LAVÍNIA: A culpa não foi minha.

VIRGÍNIA: Eu preciso da sua ajuda para fugir.

Você me ajuda?

(*Silêncio.*)

Eu tenho um plano.

LAVÍNIA: A culpa foi minha! (*Breve momento de sanidade.*)

Viu os frutos do pomar amadurecerem e serem colhidos,

viu a neve derreter-se nas montanhas.

Mas nunca mais viu o príncipe.

CLOTILDE (*De alguma forma perto de Virgínia.*): Ingrata!

Rameira! Cobra traiçoeira!

É isso que você é!

Você está grávida Virgínia?

Aquele embuste te emprenhou? É isto!?

Me responda!

Você ia fugir com ele,

mesmo depois de eu ter lhe contado tudo sobre os homens?

VIRGÍNIA: Nem todos os homens são maus.

Ele não é como seu pai, mamãe.

Ele me ama!

(*Encara a mãe.*)

E eu me recuso a ficar aqui

permitindo que o que desgraçou a vida de vocês

também desgrace a minha.

Eu mereço viver!

CLOTILDE: Quem foi que enfiou essas tolices na sua cabeça?
Foi Lavínia?

VIRGÍNIA: Aurora também foi embora.

CLOTILDE: Aurora fugiu do inferno
desconhecendo que o inferno também estava dentro dela.
Nós não temos como fugir minha filha.
Não adianta!

VIRGÍNIA: Fale por você mamãe.
Eu não vou ficar aqui velando e zelando as suas dores e suas culpas.
Prefiro fazer isso pelas minhas.

CLOTILDE: Mas você não tem nenhuma, meu anjo.
Porque você quer fazer isso?

VIRGÍNIA: Porque eu mereço!
E eu não quero ser mais um fantasma dentro dessa casa.

CLOTILDE (*Hostil.*): Você não vai embora!
Eu não sobrevivi ao inferno, para no fim padecer aqui sozinha.
Você não vai embora,
você vai ficar aqui comigo!
Eu sou sua mãe,
eu coloquei você na merda desse mundo,
lhe criei,
você me deve isso!

VIRGÍNIA: Não há nada que você possa fazer.
No fim,
eu fico feliz que você tenha descoberto.

Parto com minha consciência limpa.

CLOTILDE (Grita.): Você não vai embora!

(Em algum lugar perto da realidade.)

AURORA: Vocês não estão sentindo esse cheiro a podre?

Tem algo podre nessa casa.

Vocês não tão sentindo?

Não importa onde eu esteja,
eu o sinto.

Às vezes eu acho
que tem algo escondido
nessas paredes.

LAVÍNIA: Somos nós.

AURORA: Somos nós o que, Lavínia?

LAVÍNIA: Da onde vem,
onde se encontra o cheiro.

AURORA: Onde está Virgínia?

CLOTILDE: Partiu.

AURORA: Eu sei.

Mas onde você a colocou?

CLOTILDE: No meu coração, ela está no meu coração.

LAVÍNIA: Que vontade me deu de comer uva moscatel,
que nem aquelas que cultivávamos na antiga estufa.

Você lembra Aurora?
Costumávamos sentar nos degraus da cozinha,
enquanto...

(Uma memória aterradora engole sua voz. Um arrepio devora sua alma.

Cala-se. Seu pai, sua irmã...)

AURORA: Você sempre esteve distante,
desde criança.

CLOTILDE: Não quero que vocês toquem no nome dela!

AURORA: Onde você a colocou Clotilde?

(Clotilde não responde.)

Onde você a colocou?

CLOTILDE (*Encara a irmã.*): Pergunte a Lavínia.

Foi ela quem abriu a porta para ela ir embora.

LAVÍNIA (*Nervosa*.): A estufa!

Eu estou falando da estufa.

Estava pensando que nós podíamos reconstruí-la.

Talvez até possamos cultivar um pé de uva moscatel novamente.

Eu sei que Clotilde não gosta da ideia,

mas eu não me importo.

AURORA: Lavínia,
minha irmã,
onde ela está?

LAVÍNIA: Ela quem?

AURORA: Virgínia!

LAVÍNIA (*Feroz. Sussurra.*): Não fale nela! Não fale!

(Muda de assunto.)

Tem algo ruim lá também,

você sabia?

Eu sinto!

CLOTILDE (*Falando sozinha.*): Homem nenhum presta.

Eu disse isso a ela!

Mas ela não me ouviu...

VIRGÍNIA (*Sussurra no ouvido de Aurora.*): Os

escombros da estufa...

CLOTILDE: Nem nosso pai prestava.

LAVÍNIA (*Para Aurora.*): Você me ajuda?

VIRGÍNIA (*Sussurrando no ouvido de Aurora.*): Você me ajuda?

CLOTILDE: Ela está segura agora,

onde ninguém a fará mau.

LAVÍNIA: Entre as pedras da estufa...

CLOTILDE: Desde criança eu aprendi que tem coisas que não podem ser ditas.

Todo mundo sabe, mas finge que não sabe.

Eu jamais aceitaria o casamento dela com aquele infeliz. Jamais! Não depois do tormento que fui obrigada a passar para tê-la.

LAVÍNIA: As flores morreram por causa dela.

CLOTILDE: Depois da tormenta, a aurora do amanhecer sempre vem.

Alguém já disse isso.

Virgínia era o meu amanhecer.

AURORA: Do que você está falando?

CLOTILDE: Você se finge de tola desde menina,
se esconde pelos cantos para não ter que encarar a
face da verdade, foi por isso que você partiu.
Lavínia por mais louca que seja, é a mais sã de nós.
(*Fala num fôlego só. Enraivecida.*)
Ela vê a verdade, ela sente a verdade... a maldade...
essa infeliz! Não há como fazer nada sem que
essa desgraçada sinta.
Ela e suas malditas plantas mortas!

LAVÍNIA (: Ela era a rosa que restava...

Eu acho que estou sonhando desde aquela noite em que ouvi um
grito no quarto de Virgínia.
Foi apenas um grito e depois o silêncio se instalou
nessa casa com a escuridão.
Sabem, eu acredito que as rachaduras nas
paredes são garras que nos prendem aqui.

AURORA: Nós estamos mortas?

LAVÍNIA: (*Sussurrando para Aurora.*): Não! Nós não estamos, quem está é ela.

VIRGÍNIA (*Sussurrando para Aurora.*): O que
os olhos não veem, o coração não sente.

AURORA (*Para si.*): Virgínia!

(*Acordando de súbito.*)

Foi você quem trouxe a escuridão para esse lugar Clotilde.

CLOTILDE: Quem trouxe foi nosso pai!

AURORA: Você é a escuridão desse lugar Clotilde,
a podridão, a tristeza. Você!

CLOTILDE: Eu não, nós! Nós somos! (*Num grito.*) Nós!

AURORA: Esse vazio,
esse inferno,
esse tormento...

LAVÍNIA: O amor as vezes pode ser uma doença terrível.

AURORA: Foi o seu amor que a matou, que a levou para cova.

CLOTILDE: O meu amor a salvou.

LAVÍNIA (*Perdida em lembranças.*): O amor que a levou para cova foi outro
e tinha o nome de anjo.

VIRGÍNIA: Rafael.

LAVÍNIA: Rafael...

AURORA: Como um príncipe ele quase a resgatou de seu calvário.

CLOTILDE: Você não sabe do que está falando!

AURORA: O que eu sei,
é que Virgínia teria sido muito feliz ao seu lado.

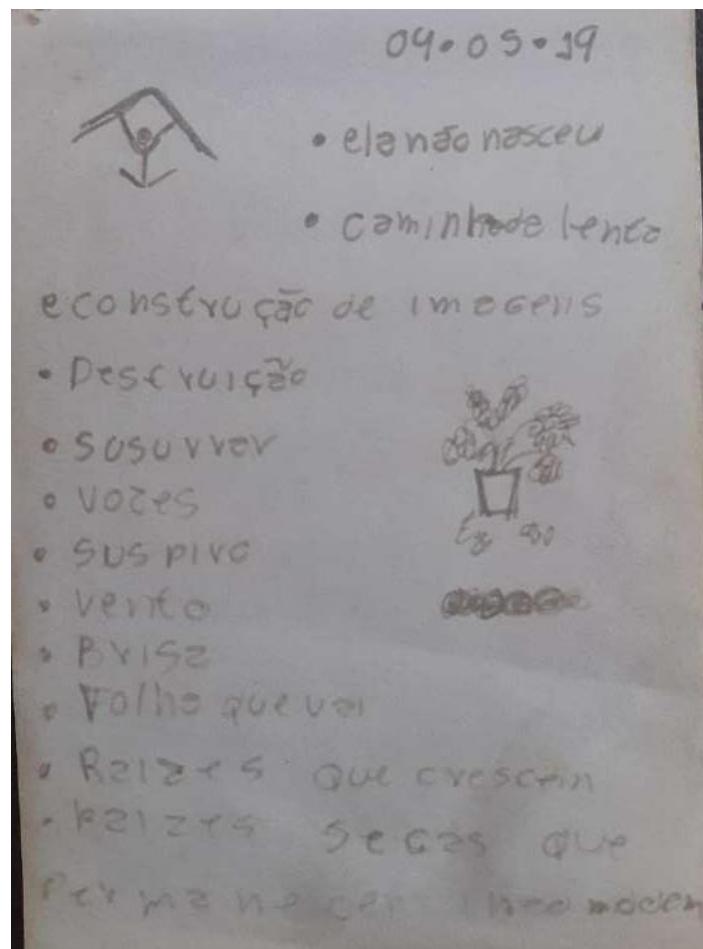
CLOTILDE: O que importa é que minha filha,
minha Virgínia,
está aqui.

AURORA: Presa.

LAVÍNIA (*Num despertar.*): Preservada entre as pedras do jardim.

Anotações das atrizes:

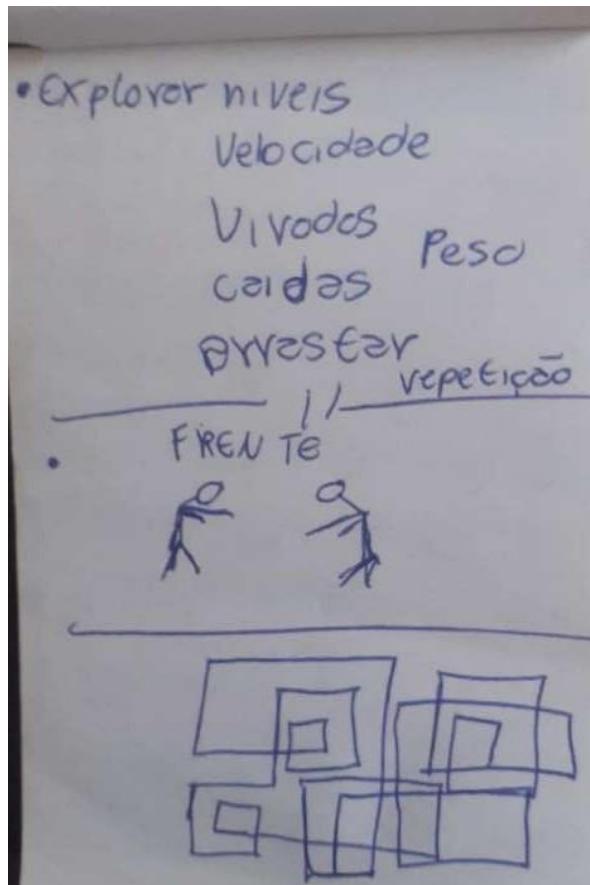
Aline Cotrim (Lavínia)

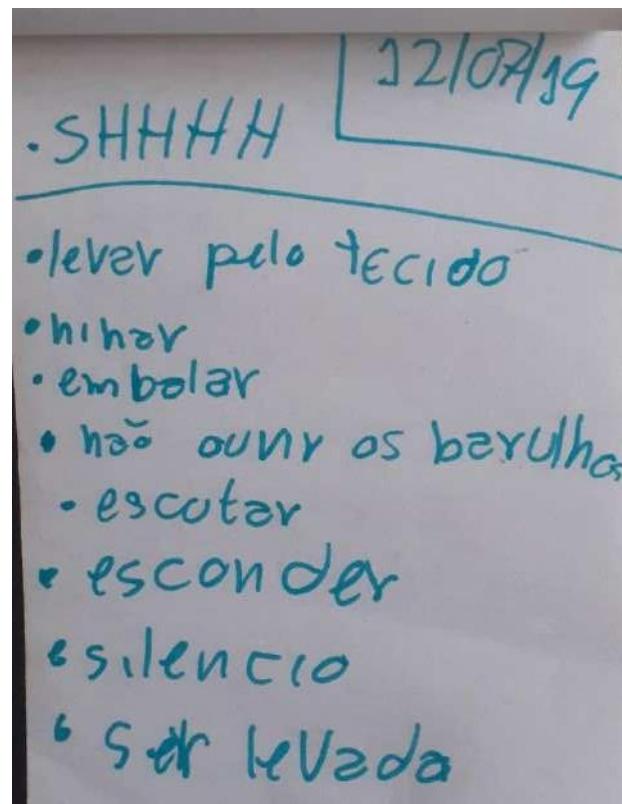




• Caminhar. 10/05/19

Cabeça p/ o mesmo lado
do Braço que vai a frente
corpo inclinado cabeça
inclinada olhar vez a vez
caminhar em grade
Vivada repentina
caminhar lento pés
completos no chão





- toque
- suavidade
- leveza
- Rosto
- mãos

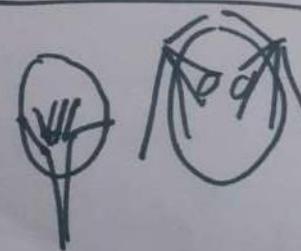
17/07/19

3 IMAGENS

17/07/19

• Ações

- mão nos olhos
- mão na cara
- escutou as pedras



07/08/19

Partituras

Loucura/certo
(posture)

olhos orelhas

Grito

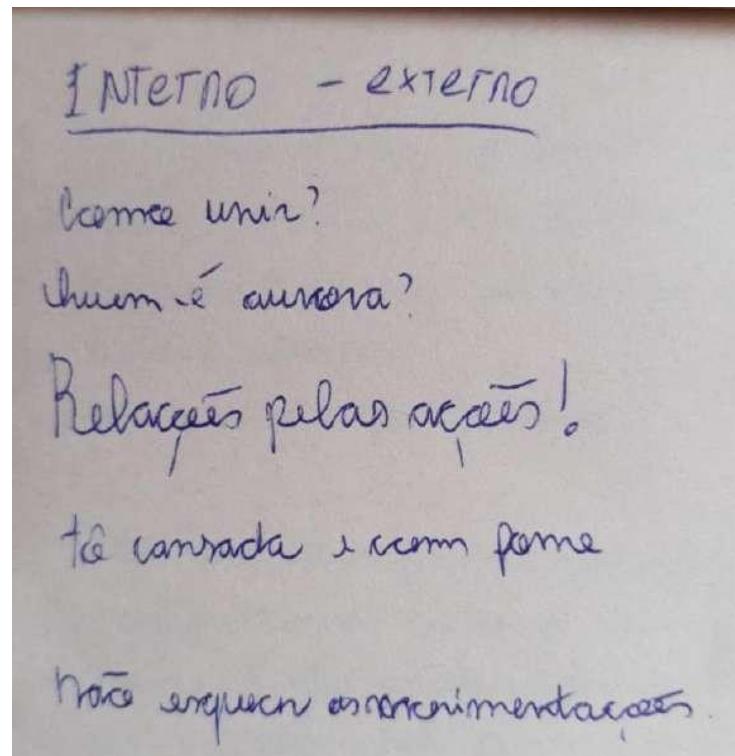
epolar a cárceas
mãe / ~~faculdade~~ / pedra

25/08

- cena 1
olhos - mão no rosto
- Partitura
mão no pescoço
nos olhos
óculos para o
lado do rosto

- PARTITURA 22/08
- mão de do apontar
levantar dedo
- Colocar no olho

Brenda Seneme (Aurora)



Eu sinto a dor no cano da
nasala. O peixe de 1,2,3,4 síticos
Da contadaria. Diz ser mulher
curiosa e apinhada?
Pra que ela fez isso?

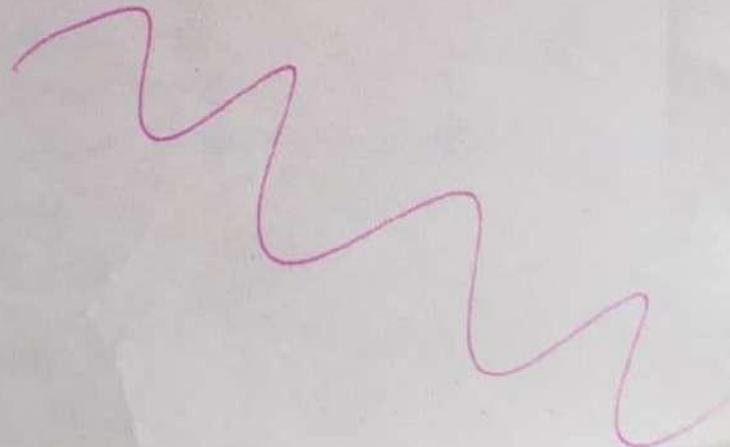
O tempze se expande quando
tô aqui. Minha coluna se
expande. Sinto meu corpo em
tudo em seu chão pondo pedras.
espaço.

Tem um peixe de cada forma
delas em mim.

12/07

Imersão. Minhas costas doem, meu
peito doe, o corpo pede arcejo mas a
força da vontade em ver o trabalho
acontecer faz fluir.

É intensa, pernache e bonita.
Experimento a vontade.
Hoje não pedias - corpo



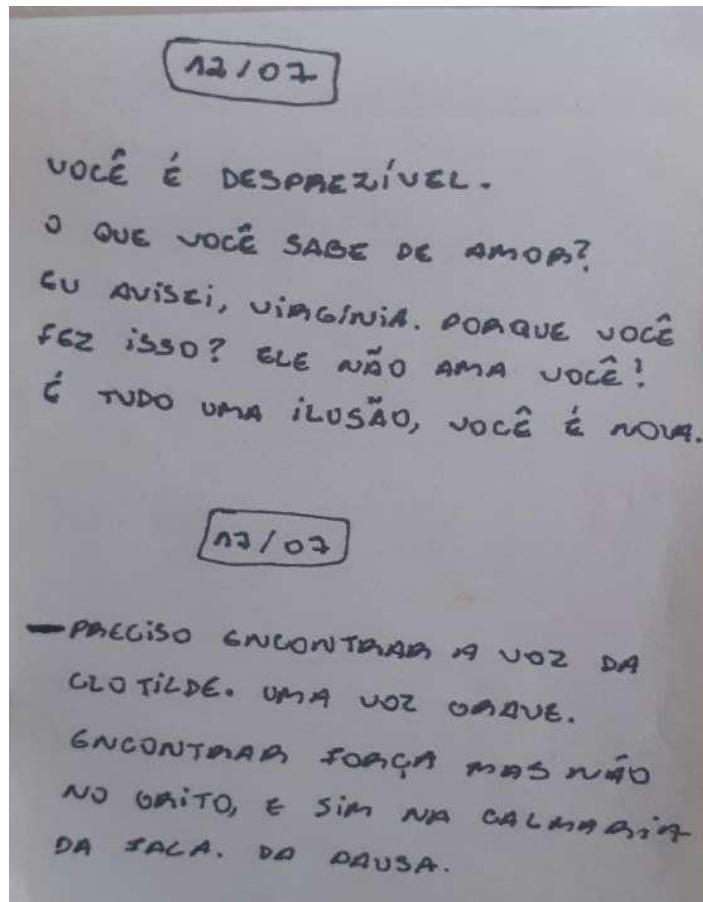
17/07

- Manter manutenção na parede.
 - ↳ limpar dos partituras durante a semana
- Cores/plotáreas - manutenção fechada/manada.
- Pintar imagens/partituras.
- Sincronia áudio.
- Cabeça
 - ↳ caminhada
 - ↳ pintar imagem a base de pintura de tinta.

32/07

- Noé esqueu dos perí mos caminhados
- Uog: Texto c/ entarragens
- Emater memóriações no Texto p/
noé esqueu.
- Movimentos limpos e menores.
- Buxona rítmica batidas - onda era
considerada a main valista
- Ligame maté.

Eduarda Bento (Clotilde)



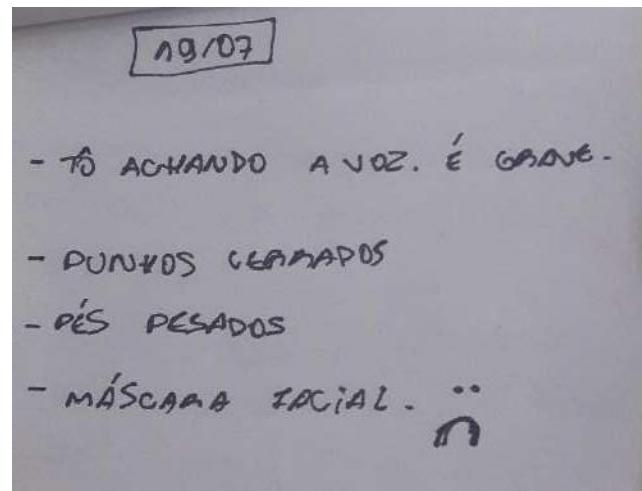
- VOCÊ FALA DEMAIS.
- NÃO SEI PORQUE AINDA DÃO OUVIDOS À ELA.
- NADA DE BOM NOS ESPERA EM LUGAR ALGUM.
- NINGUÉM LHE OBRIGOU A VOLTAR.
-
- NÃO SEI DO QUE ESTÃO FALANDO.
- FALO O QUE BEM ENTENDEA. E NÃO ADMITO QUE PROFESSAM PALAVRAS AFETUOSAS A AQUELE QUE CRIAVOU UMA ADAGIO NO COMPRÔMIO DESSA CASA.

19/07

CRUSAZ PRAA MARCAR A ID
LEVA COM FADA.

- AÇÕES / IMAGENS QUE EU TENHO:

- MÃOS NO PÓSTO C/ DUCOS JUNTOS
- "PEDRAS"
- BRAÇOS SINTOS como se JEGUASSE UM BEBÊ E CORPO INCLINADO.
- MÃOS NO DORSO E VARIACÕES.



31/07

- ENSAIO QUE MARCAMOS A 2º CENT
C/ FACA. FOI INGRAVE. FOI
SE FLUIDO.
- CORPO: QUADRIC. P/ FRENTE,
PÉS DESADOS E PUNTOS GERA-
DOS
- VOZ: QUASE ADOCA, FORTE.
TENTANDO SER FORTE E
BRAVA MAS SEM GRITAR.
- TO CONSEGUINDO ENCONTRAR
E MANTER.

07/08

PARTITURA: • MÃOS NO VENTRE
EM MOVIMENTO
EM LINHAS RETAS
PARALELAS.

- "ABRAÇAR-SE" E ENCOLHER, OTANDO CORPO P/ TRÁS.
- ABACHAR E MÃOS PARA TRÁS
- AÇÃO DE SE LIMPAA E DEPOIS VOLTA PARA A "POSTURA". USOS BRAÇOS.
- ENFORCAMENTO.
- ROSTO.

* MARCAMOS A URNA DAS IMAGENS

* IMAGEM COM A ALINE.

MÃOS NO BRAÇO DELA E ELA

TAPA OS OLHOS E ETC.

* DECODA O TEXTO

* me senti meio malho hoje.
preciso usar o alongamento
para me concentrar e não
pensar em outras coisas.

20/08

* PARTITURA:

MOVIMENTO DE ENFORCAMENTO

- COM UMA MÃO DEPOIS DUAS
- MÃO NO RESOOGO
- LEVANTA O RESOOGO
- PÉS NA PONTA

↓
CAI PAA
FRENTE
& AGACHA

* IMAGEM DE SCOUTAR "UM BEBÊ"
E DEPOIS LIMPAR.

* FAZER A CARRIOLA E
ENCOLHER. ↗

22/08 N TEM
MAIS EM LINHA
RETA

Evelin Suchard (Virgínia)

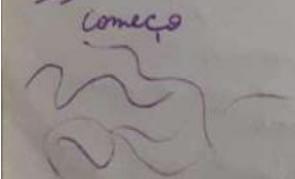
- Ensaios 09/05
- Imagem mira
 - Sopro Lavinia
 - Afagos: sono seu no sepeço, mas outras
 - Andar Rastigar: hipnose; infantil
 - Luto pela morte de seu amado
 - Perturbações da mãe: canto, riso...
- Ensaios 10/05
- Gatinhada: menos
 - Discrep. sobre o casamento
 - Imagem com o brinquê
 - Provocações "Você já sentiu o toque de um homem?"
 - "Não é sua culpa que um homem nunca te amou"
 - Relações com Lavinia (concordar, repetir)

- 12/07/2019 Ensaios

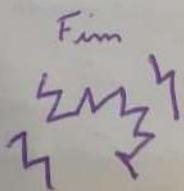
- Casamento
 - preparando p/ o casamento
 - inforsada

- Música
 - Desmobilizar
 - Surpreender
 - gritar

~~Aluno~~



começo



Fim

Ensaios 17/07

- Trabalhar a plasticidade
- Pensar partituras e imagens.
~~scribble~~ (definir as mais importantes)
- Primeira cena + recatada.
(projeção)
- Seguir as outras
- briar movimentos com elas
- briar 5 imagens

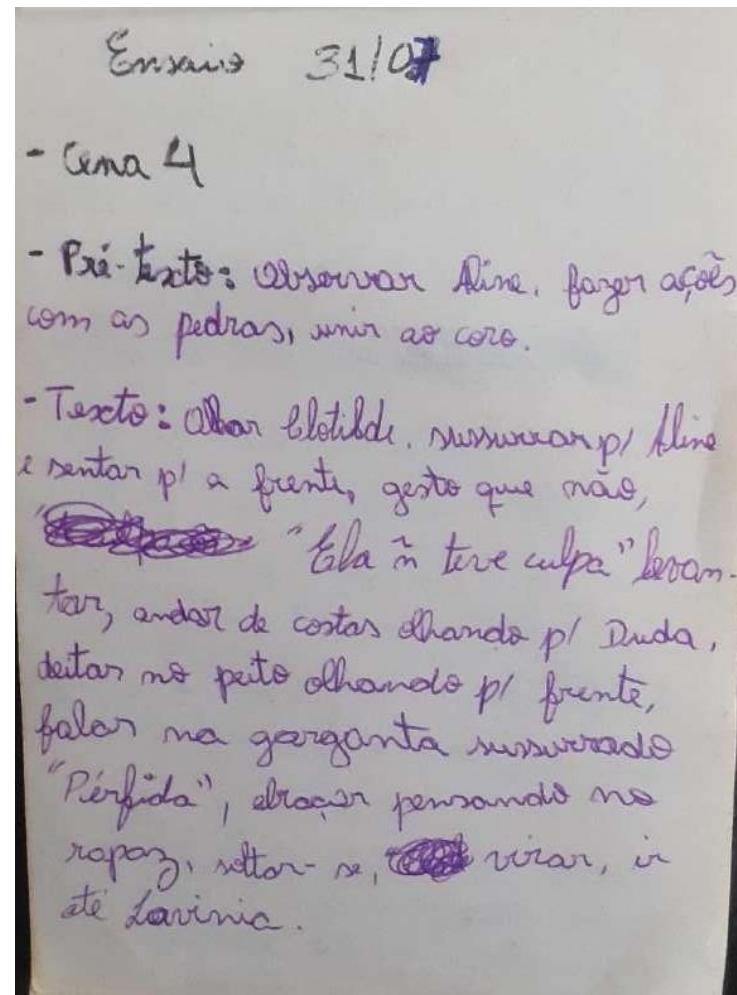
Dois rognhas

Três com as meninas

Ensino

19/07

- Imagens: abraçar e escorrer na Aline
- queixo no ombro da Aline
- Trabalhar c/ as mãos:
mãos sobre as pernas;
mãos dadas;
mãos puxam o gesto;
- Sem preste p/ caminhar



Ensaios - 7/08

Partituras

- Tentar sair do cubo (ou outro lugar) e não conseguir (Imagens da ~~lata~~ bolha ou ...)

- Tocar o rosto (arrumar - se p/ o casamento); Adaga que iria brilhar
Tocar - se e limpar - se.

~~Cena 4~~ Cena 4 - Agarrar / Segurar
Aline enquanto manda ir embora

Cena 3. Imagens: ¹ Dutada tocando no rosto da ~~lata~~ Eduarda; ² subida no cubo;
³ Pedindo ajuda a Branca; ⁴ Repetição de us-
calada e mordida na Aline.

Ensaios 25/08

- Cena 2. Não deitar quando fala em cadáver
- Cena 3. Procurar / escutar
 - Focos: Evelin e Duda
 - Duda em cima do cubo
 - Evelin na frente
- Se essa cena for minha...
Transformar

Ensaios 22/08

- cantar usando partitura
- "Dentro dele mora um homem"
- Última cena: convivência usar partituras; Segunda parte perambular pelo espaço (lento)