



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**CURSO DE TEATRO-LICENCIATURA**

**ROBERT BERNARDO EVARISTO**

**DE PERTO E DE DENTRO: O PROCESSO CRIATIVO DE ATOR NO  
ESPETÁCULO “A NORMA”**

**FORTALEZA-CE**

**2021**

**ROBERT BERNARDO EVARISTO**

**DE PERTO E DE DENTRO: O PROCESSO CRIATIVO DE ATOR NO  
ESPETÁCULO “A NORMA”**

**Trabalho de conclusão de curso,  
apresentado como requisito parcial à  
obtenção do título de Licenciatura em  
Teatro, Instituto de Cultura e Arte,  
Universidade Federal do Ceará.  
Orientador: Prof. Dr. Francis Wilker**

**FORTALEZA-CE  
2021**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- E94p Evaristo, Robert Bernardo.  
De perto e de dentro: o processo criativo de ator no espetáculo "A NORMA" / Robert Bernardo Evaristo. – 2021.  
30 f. : il. color.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Curso de Teatro, Fortaleza, 2021.  
Orientação: Prof. Dr. Francis Wilker de Carvalho.
1. Ator criador. 2. Processo criativo. 3. Teatro radical brasileiro. 4. Teatro do absurdo. 5. A Norma. I. Título.

CDD 792

---

**ROBERT BERNARDO EVARISTO**

**DE PERTO E DE DENTRO: O PROCESSO CRIATIVO DE ATOR NO  
ESPETÁCULO “A NORMA”**

**Trabalho de conclusão de curso,  
apresentado como requisito parcial à  
obtenção do título de Licenciatura em  
Teatro, Instituto de Cultura e Arte,  
Universidade Federal do Ceará.  
Orientador: Prof. Dr. Francis Wilker**

Aprovada em: \_\_/\_\_/\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Francis Wilker de Carvalho (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Maria Girão Carvalho Nascimento  
Universidade Federal do Ceará (UFC)**

---

**Prof. Dr. Gilson Brandão Costa  
Universidade Federal do Ceará (UFC)**

## RESUMO

Ressuscitando memórias do processo criativo de ator no espetáculo *A NORMA*, trazendo contextos pessoais e institucionais nos quais eu estava envolvido, relatando, analisando processos e práticas vivenciadas como ator voluntário de Pedro Doria na disciplina, que na época (2019.1), era denominada "Práticas de Encenação", buscando responder questionamentos como: Como se deu o trabalho de ator no processo de criação do espetáculo? Quais procedimentos de composição para a cena podem ser identificados na experiência vivida? Para então, através de relatos, dividir e analisar o processo criativo do espetáculo nas etapas: *Trabalho de mesa, Levantamento de Materiais, Repetições e Sintonia fina*. Destrinchando o processo colaborativo do desenvolvimento de uma dramaturgia absurda com encenação baseada na teoria da poética do Teatro Radical Brasileiro. Exemplificando como os elementos da Teoria Radical de Ricardo Guilherme norteou as escolhas feitas no decorrer do processo criativo. Com o intuito de gerar pistas de metodologias da prática que auxiliem no início e na gestão de novos processos criativos.

Palavras-chave: Ator criador; Processo criativo; Teatro radical brasileiro; Teatro do absurdo; A Norma.

## ABSTRACT

Resurrecting memories of the actor's creative process in the show "A NORMA", bringing personal and institutional contexts in which I was involved, reporting, analyzing processes and practices experienced as a volunteer actor of Pedro Doria in the discipline, which at the time (2019.1) was called "Staging Practices", seeking to answer questions such as: How was the work of an actor in the process of creating the show? What compositional procedures for the scene can be identified in the lived experience? creative process of the spectacle in stages: Table work, Materials Survey, Repetitions and Fine Tuning. Unraveling the collaborative process of developing an absurd dramaturgy with staging based on the theory of poetics of the Radical Brazilian Theater. Exemplifying how the elements of the Radical Theory of Ricardo Guilhermeguided the choices made during the creative process. and generate clues for practical methodologies that help in the beginning and management of new creative processes.

Keywords: Creator actor; Creative process; Brazilian radical theater; Theater of the absurd; A Norma.

## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| Figura 1 - Doria (de cabelo curto) e eu (de cabelo longo), na Avenida da Universidade .....  | 14 |
| Figura 2 - Ensaio no apartamento.....  | 17 |
| Figura 3 - Sala do apartamento durante ensaio.....   | 17 |
| Figura 4 - Desenho do palco.....   | 18 |
| Figura 5 - Web banner do espetáculo "A NORMA" .....  | 24 |
| Figura 6 - Redesenho do palco. divisão do Locus baseado na Antonimia. ....                   | 29 |
| Figura 7- Proposta final da disposição do cenário. Ensaio no TUPA, Sala Gracinha Soares .... | 29 |

## **LISTA DE TABELAS**

|  |    |
|--|----|
| Tabela 1 – Gestos e registro vocal por persona ..... | 24 |
|--|----|

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ICA - Instituto de Cultura e Arte

IFCE - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará

UFC - Universidade Federal do Ceará

TUPA - Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno

TRB - Teatro Radical Brasileiro

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| INTRODUÇÃO .....                                     | 11 |
| I - O CONTEXTO EM QUE A EXPERIÊNCIA SE DEU .....     | 12 |
| II - PISTAS INICIAIS SOBRE O PROCESSO CRIATIVO ..... | 15 |
| III - ETAPAS DO PROCESSO .....                       | 19 |
| IV - ENCONTRO COM O TEATRO RADICAL .....             | 26 |
| CONCLUSÃO .....                                      | 29 |
| BIBLIOGRAFIA .....                                   | 32 |

## INTRODUÇÃO

O presente estudo se configura como uma reflexão sobre o trabalho de ator no espetáculo *A NORMA* (2019). Como se deu o trabalho de ator no processo de criação do espetáculo? Quais procedimentos de composição para a cena podem ser identificados na experiência vivida? Essas são algumas das questões que nortearam os movimentos das reflexões aqui compartilhadas. O interesse pelo tema da atuação move a minha trajetória como estudante de Teatro na Universidade Federal do Ceará, devido à minha paixão pelo processo de construção dos sentidos, da alquimia que o ator faz transformando corpo, objeto espaço e memória em experiência estética gerando diálogo sinestésico. Foi atuando em projetos, dentro e fora da universidade, como *Cama de Baleias*, *Até o Homem Mais Justo Cai Sete Vezes ao Dia*, *O Mistério do Bosque das Floreiras*, *A NORMA*, etc. Em que pude debater e argumentar sobre temas como: comunidade, cidadania, saúde mental, relações abusivas, solidão, etc. Não só com palavras, mas com o corpo e pelo corpo-voz construindo discursos com outros corpos-vozes. Estes processos de conversa e co-criação que pretendo investigar, focado no processo de *A NORMA*.

A abordagem metodológica utilizada inclui pesquisa bibliográfica, a crítica de processos através de registros fotográficos do texto e da perspectiva de pesquisa autobiográfica, em que a minha memória da experiência vivenciada foi mobilizada na escrita. Ainda sobre a metodologia de pesquisa autobiográfica, Maria Helena Menna Barreto Abrahão (2013, p.80) explicita:

Ao trabalhar com metodologia e fontes dessa natureza o pesquisador conscientemente adota uma tradição em pesquisa que reconhece ser a realidade social multifacetária, socialmente construída por seres humanos que vivenciam a experiência de modo holístico e integrado, em que as pessoas estão em constante processo de auto-conhecimento. Por esta razão, sabe-se, desde o início, trabalhando antes com emoções e intuições do que com dados exatos e acabados; com subjetividades, portanto, antes do que com o objetivo. Nesta tradição de pesquisa, o pesquisador não pretende estabelecer generalizações estatísticas, mas, sim, compreender o fenômeno em estudo, o que lhe pode até permitir uma generalização analítica.

Com um olhar em retrospecto sobre o processo vivido, procuro compartilhar minhas vivências na busca de desenhar, analisar e contextualizar a trajetória que percorri nesta aventura criativa, tentando “capturar o fato sabendo-o reconstruído por uma memória seletiva, intencional ou não” (ABRAHÃO, 2013, p.86). Consciente da seletividade das

memórias aqui partilhadas tento encontrar no agora sentido, ou sentidos, nas formas como operei minhas práticas ganhando maior apropriação de meu próprio trabalho projetando e elaborando, quem sabe, novos processos criativos.

A primeira parte do estudo se dedica a abordar ao contexto em que processo se inicia, da universidade, da disciplina ao qual o processo estava inserido, da minha relação previa com o encenador do projeto, dos desafios de saúde que precederam o projeto e o afetaram intensamente. A segunda parte, discute o início do processo qual era o nosso ponto de partida, quais materiais estávamos investigando e processando. Na terceira parte nomeio e descrevo quatro etapas do processo, onde revelo como alguns procedimentos aconteceram e em diálogo com alguns autores, esboços e reflexões acerca dessas práticas. Por fim, são tratados os aspectos do Teatro Radical Brasileiro que através da mentoria de Ricardo Guilherme norteou grandes aspectos da construção dramatúrgica, ética e estética, do processo. Acredito que as reflexões aqui tecidas podem contribuir em pesquisas acerca da construção e gestão de processos autobiográficos, da busca e avaliação de procedimentos de criação, reflexões sobre o trabalho criativo do ator e processo de criação colaborativo.

## **I - O CONTEXTO EM QUE A EXPERIÊNCIA SE DEU**

Em 2019, iniciava o nono semestre da graduação em Teatro-Licenciatura pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Foi neste período que fui convidado pelo colega de curso Pedro Doria para atuar no seu projeto de direção no âmbito da disciplina que, na época (2019.1), era denominada "Práticas de Encenação". Entre as atividades da disciplina, os estudantes tinham que idealizar, dirigir e apresentar um espetáculo teatral sob a orientação de um docente, no caso, do diretor e professor Ricardo Guilherme<sup>1</sup>. Além de colegas de curso, eu e Doria já éramos amigos e gostávamos de trabalhar juntos, tendo realizado outros projetos anteriores<sup>2</sup>.

Inicialmente, a proposta de Doria foi de montarmos um texto que ele havia escrito sobre relações homoafetivas baseado no seu último relacionamento, que aqui chamarei de "A Relação". Ele convidaria novamente o ator com quem contracenei no

---

<sup>1</sup> Ator, dramaturgo e diretor teatral. Especialista em Comunicação Social e em Arte-Educação. Fundador do Grupo Pesquisa (1978) e um dos integrantes da equipe fundadora da Televisão Educativa do Ceará (hoje TVC) e da Rádio Universitária. Diretor do Centro de Pesquisa em Teatro (Fortaleza/CE) e formulador da teoria e do método Teatro Radical Brasileiro (1988). Fonte: Mapa Cultural do Ceará - <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/6179/>. Acesso em: 16/08/2021.

<sup>2</sup> Em 2015 montamos juntos a cena número 6 de *A cantora careca*, em 2017 estávamos juntos na Montagem de *Cama de Baleias* e em 2018 eu encenei *Kuklos* partindo de um texto que Doria escreveu.

semestre anterior (2018.2) nas atividades da disciplina “Laboratórios de Direção”, em que os estudantes são incentivados a dirigirem uma cena curta. Naquela ocasião, participei como ator de uma cena também dirigida

por Pedro Doria. Infelizmente, o estudante (teatro no IFCE) Bruno Mariano, que seria o outro ator, não teve condições de participar do novo projeto e recusou o convite.

No enfrentamento do desafio de composição do elenco, Doria e eu começamos a buscar outro ator para tentarmos dar andamento no processo de montagem de Práticas de Encenação. No final de fevereiro de 2019 fizemos postagens em grupos do Facebook (grupos esses voltados para a área cultural) convidando atores da cidade como voluntários para atuarem dentro da proposta da disciplina. No início de março, conseguimos fazer um encontro com três atores da cidade. Na ocasião, apresentamos a proposta e o projeto inicial da encenação, o texto “A Relação”. Já nesse primeiro encontro realizamos alguns experimentos com trechos do texto, como leitura dramática e improvisos curtos com texto. Como mais de um ator havia aparecido neste encontro, até surgiu a ideia de que eu não atuasse e pudesse apoiar o processo nos bastidores, atuando em outras funções. Foi um encontro muito bom, ficamos felizes com as possibilidades que apareceram, os atores ficaram empolgados com o projeto, tudo daria certo e conseguiríamos seguir o prazo estipulado pela disciplina.

Alguns dias depois, Doria entrou em uma crise depressiva que tornou bastante desafiador a continuidade do processo criativo. “A Relação”, tocava em lugares muito sensíveis que só pioravam sua crise depressiva e para ele era impossível continuar o trabalho tendo que conciliar com o início do tratamento farmacológico da depressão.

Apesar dos desafios de saúde, Doria e eu não perdemos o contato em nenhum momento e seguimos conversando bastante. Pude acompanhar o começo do seu processo de medicação e dialogamos sobre os efeitos que ele sentia, como: tonturas, indisposições, apatias, enjoos, diminuição do apetite e do desejo sexual, sonolências, etc. Em nossas conversas, também falei das medicações que eu tomava regularmente e de seus efeitos colaterais no meu período de adaptação, como: enjoos, tonturas, insônia, sonolência, diminuição da concentração, falta de equilíbrio, fraqueza, gosto amargo na boca, etc. Falávamos também sobre as bulas e dos possíveis efeitos colaterais, que felizmente não sentíamos, no meu caso, sonhos anormais, diminuição do limiar convulsivo, ideação suicida, delírio, entre outros. Já entre os assuntos, surgiu ainda o fato de minha mãe resistir em tratar a bipolaridade clínica se recusando a tomar os remédios ou só tomando quando

achava conveniente. Foi partindo daí que relembramos várias outras pessoas entre família e amigos que em algum momento foram diagnosticadas, medicadas e/ou internadas por conta de distúrbios psicológicos.



*Figura 1 - Doria (de cabelo curto) e eu (de cabelo longo), na Avenida da Universidade<sup>3</sup>.*

Foram justamente nossas trocas, confidências, percepções, as conversas sobre as vivências e históricos familiares de distúrbios mentais, que marcaram o início de uma reflexão sobre quais eram as nossas urgências. Assim, concluímos que era isso (a nossa saúde mental, o que nos adocece, os remédios/drogas, os efeitos colaterais e o sofrimento desse processo todo) que necessitávamos falar naquele momento. As semanas que passamos conversando denunciavam essa necessidade, era isso que gritava e urgia para que fosse dito por nós.

Então, Doria conversou com o professor Ricardo Guilherme para saber se era possível voltar ao processo e concluir a disciplina, o que acabou sendo aceito pelo docente. No final de abril, retomamos as atividades com encontros orientados pelo mesmo professor (Ricardo Guilherme), mas estávamos iniciando um processo da estaca zero e tínhamos apenas três meses, até o fim do semestre, para realizar um novo projeto.

---

<sup>3</sup> Fonte: Arquivo pessoal.

## II - PISTAS INICIAIS SOBRE O PROCESSO CRIATIVO

O novo projeto, que foi proposto por Doria para desenvolvimento na disciplina de “Práticas de Encenação”, partia de textos que ele havia escrito enquanto se adaptava aos remédios antidepressivos. Trago a seguir um trecho do texto com a fala e rubrica de uma das personagens.

**Médico:** Sua pele está mais viçosa que ontem, isso se deve ao tratamento aplicado na primeira semana, as vitaminas do suco de uva elevam os níveis de adrenalina que melhoram a sua capacidade cognitiva de ir ao banheiro, vou te receitar mais três comprimidos.

Uma rosa cor de sol e uma azul cor de nuvem.

A enfermeira vai cuidar de você direitinho, ela estudou na melhor faculdade particular do estado, está sempre apta para atender os chamados emergências que vem do lado oeste do nosso hospital, de onde o vento parece atingir uma velocidade maior e alcançar uma massa vezes energia que potencializa todas as aves ao redor para que coloquem mais ovos e façam seus ninhos de forma mais ecológica e consciente, melhorando a energia eólica que utilizamos aqui para triturar a uva no liquidificador e fazer com que as vitaminas do seu suco cheguem até a sua corrente sanguínea e você “pareça melhor, cada dia melhor”.

*(ele anda de um lado para o outro, fazendo sinais, movimentando a pélvis, tocando no pênis e olhando com lasciva para a plateia feminina)* (DORIA, 2019, p.05).

Como se pode perceber, os textos tratavam de temas que Doria pensava, lembranças que surgiam enquanto estava dopado pelos medicamentos, memórias distorcidas e satíricas das explicações técnicas que a médica dava sobre os efeitos da medicação e situações relacionadas que compartilhamos ao longo de tantas conversas.

Nesses primeiros encontros, uma outra ideia que apareceu foi a de construir o texto inspirado na estrutura dramática do teatro do absurdo.

[...] o Teatro do Absurdo apresenta uma estrutura circular sem conflitos aparentes, onde o princípio e o fim dão a impressão de serem idênticos e, conseqüentemente, o último ato não traz conclusões. Ademais, outro ponto que compõe o lastro da estrutura das peças “absurdas” é a ambigüidade, pois a linguagem, a presença de certos objetos e as relações entre os personagens não parecem ter qualquer coerência, mas, paradoxalmente, demonstram uma complexidade psicológica que não é evidenciada pelos diálogos desencontrados e menos ainda pela imprecisão cronológica e espacial (HINOJOSA, 2010, p.03).

Nesse sentido, a estética do teatro do absurdo foi a estrutura que abarcou os absurdos pelos quais passamos. O novo texto foi nascendo de reflexões sobre as nossas próprias vidas, sobre o corpo, sobre a sensação de desconexão com a realidade, a sanidade, a normalidade, as distorções das emoções, dilatação e compressão da nossa percepção do tempo causada

pelosremédios. Tudo isso que se apresentava de forma tão ridícula e absurda em nossas vidas, também se estruturou de forma absurda na dramaturgia, como pode ser notado nas falas iniciaisque integra a versão final do texto encenado.

Esta pílula te faz mais lógicoEsta pílula te faz menor  
 Mas todos nós não queremos mais inteligência? Quem escolheria ser menor?(*Passando de uma figura neutra, para uma figura de masculinidade intensa*)**NORMAN:** Espera um tempo  
 Vocês estão todos ansiosos pelo momento em que eu encolho não é mesmo?Como todo mundo por aí usando escada rolante, elevador  
 Tem uns que sobem devagar, porra!  
 Vocês lembram o que a rainha vermelha disse?Nem eu.  
 meu dedo mindinho, foi o primeiro a começar a encolherVocês estavam todos pensando que eu sou...  
*Olha para o lado de supetão:*  
 Pera... o que?  
 O que? Mas porquê? Eu nunca disse isso!Não não não  
 Isso não tem a menor lógicaEu nunca seria tão racional  
 (DÓRIA, 2019, p.01).

A inspiração no teatro do absurdo resultou num texto em que aparentemente os elementos narrativos não parecem estabelecer uma relação de causa e efeito, brincando com as expectativas do público criando ênfases emocionais e mudando de assunto abruptamente. Procurando uma forma estranha de fazer e não fazer sentindo se utilizado de humor, da quebra da expectativa, da repetição seja de uma ação ou de uma cena inteira, para contar e refletir uma existência infeliz e doente que tenta achar nas memórias alguma lógica para a sua vida.

Na graduação em Teatro-Licenciatura da UFC, os estudantes podem contar com alguns espaços para ensaios que são cedidos pelo ICA e o TUPA. Estas salas foram grande suporte no processo, contudo, o seu uso é muito concorrido devido ao volume de estudantes das graduações de teatro e dança. Em vários momentos não conseguimos salas disponíveis e a maior parte do processo de criação cênica ocorreu no apartamento do diretor.

A mudança de espaço entre as salas do TUPA, ICA e a sala do apartamento do diretor gerava transformações no processo e na própria metodologia de trabalho. Para um ator, cada ambiente oferece elementos que acabam atravessando seu trabalho, afetam diretamente o seu corpo. Nos equipamentos da Universidade nós tínhamos salas amplas, livre de obstáculos, mais ou menos isoladas acusticamente, onde podíamos controlar a luminosidade do local e piso de madeira para diminuir o impacto nas articulações durante o trabalho físico. Já no apartamento do diretor, o espaço que tínhamos era entre o sofá e a mesa de jantar, que também era o caminho de passagem para o quarto e o banheiro. Era preciso lidar com o barulho dos vizinhos do lado, com a presença do Fred (o seu cachorro) que

pulava e corria brincalhão ao meu redor durante todo o ensaio. Ainda havia a falta de possibilidade de controlar a luminosidade devido às janelas de vidro, o piso de cerâmica que não amortece os impactos e todos os sons da cidade que invadiam o apartamento pelas janelas interferindo no meu fazer. A seguir, algumas imagens de experimentos realizados no apartamento, em que já buscamos trazer para a cena elementos ligados ao nosso cotidiano, como embalagens de remédios e cadeirinhas infantis de plástico com diferenciação de gênero (menino/menina) por cor (azul/rosa).



*Figura 2 - Ensaio no apartamento<sup>4</sup>.*



*Figura 3 - Sala do apartamento durante ensaio<sup>5</sup>.*

---

<sup>4</sup> Fonte: Arquivo pessoal.

<sup>5</sup> Fonte: Arquivo pessoal.

As dimensões e o formato do espaço no apartamento do diretor também moldaramos limites das partituras físicas experimentadas por mim e a disposição dos objetos na forma de um corredor horizontal. Compreendo o termo “partitura” assim como explicam Juliana Nascimento e Hebe Alves da Silva (2015, p.127-128), a partir das proposições do diretor Eugenio Barba:

[...]o termo partitura que, segundo Barba (2010), compreende uma sequência de ações articuladas entre si, delineadas detalhadamente em sua forma e deslocamento no espaço e no tempo, com ritmo e alternância de velocidades, possuidora de qualidades de energia (por exemplo, macia ou vigorosa).

O meu trabalho com as partituras e a experimentação de velocidades, tamanho e ritmo foram acontecendo explorando esse corredor horizontal, lados direito e esquerdo, algumas movimentações eram de um lado a outro deste corredor. As limitações do próprio espaço dificultavam trabalhar com profundidade nas partituras. Mesmo que em raros momentos tivéssemos ensaiado as partituras que explorassem a profundidade do palco, nas salas amplas do TUPA e do ICA, não havia como manter a partitura quando voltávamos ao apartamento do diretor. Esse formato de corredor horizontal do espaço se consolidou na dramaturgia espacial do espetáculo, pois muitas partituras foram criadas e fixadas no formato de corredor. Afetados pela ideia de divisão espacial/dramatúrgica da montagem de 1943 de *Vestido de Noiva*, escrita por Nelson Rodrigues (1912-1980), cenografia de Tomás Santa Rosa (1909-1956) e dirigida pelo polonês Zigmund Ziembinski (1908-1978), fizemos uma divisão imaginária do espaço cênico em três corredores horizontais paralelos, os nomeamos partindo do proscênio ao fundo do palco: presente, passado recente e passado distante. Trago abaixo um desenho esquematizando a divisão do palco e uma foto com a proposição final de cenário:

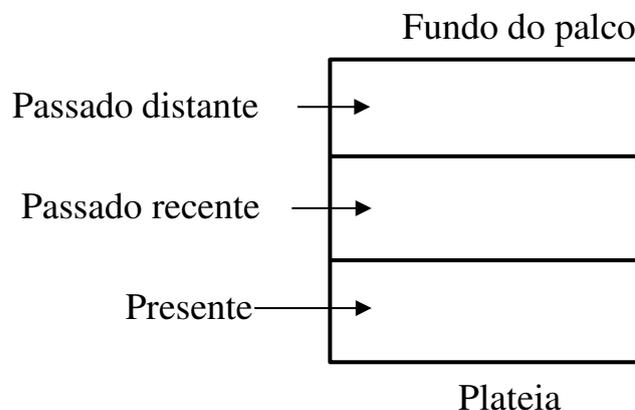


Figura 4 - Desenho do palco<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Fonte: Elaborada pelo autor.

A ideia era representar a distância temporal da memória com a distância entre a cena e a plateia, onde o proscênio simboliza o presente e o fundo do palco simboliza memórias distantes. Apesar de não ser o lugar ideal para os ensaios e para o processo de criação, o apartamento do Doria era um lugar seguro e confortável para que pudéssemos voltar a trabalharmos nos preocuparmos caso houvesse alguma crise depressiva.

### III - ETAPAS DO PROCESSO

Inicialmente, nosso cronograma se organizava da seguinte maneira: três encontros semanais. Dois deles eram entre Doria e eu, com duração de duas a três horas, para construção de materiais cênicos (rascunhos e esboços de cenas). Um encontro semanal era voltado para dialogarmos com o professor Ricardo Guilherme, com no máximo duas horas de duração, onde recebíamos orientações sobre os materiais cênicos que construíamos. No último mês, antes da estreia prevista pela disciplina, a frequência dos encontros entre Doria e eu aumentou culminando em quatro encontros por semana entre mim e Doria.

A seguir, nomeio e descrevo o processo em quatro etapas. Essas etapas não seguem uma ordem cronológica, nos organizávamos focando a produção individual de cada cena. Trabalhávamos em uma cena e seguíamos trabalhando até ela ficar "pronta" para só depois iniciar o trabalho com outra cena. Doria escolheu dividir o texto em seis partes. Cada "Parte", em nosso processo, equivale a uma Cena. Em cada cena passamos pelas três primeiras etapas na ordem que mencionarei.

**1º Etapa - Trabalho de Mesa:** Iniciamos os encontros falando de alterações feitas no texto, qual seria o foco do ensaio e quais as propostas cênicas e exercícios faríamos. Momentos em que fizemos leituras do texto e discutimos sobre possibilidades cênicas. Kosovski (2015, p. 62) descreve o "trabalho de mesa" da seguinte maneira:

Funciona como um lugar de apontamentos, criador de potencialidades estéticas. É onde se reflete, se imagina, se projeta. Espaço de ajustes, acordos, experimentos, questões, ideias. Tudo no entorno de uma mesa, criando-se uma ambiência em que resoluções futuras, na sala de ensaio propriamente dita, serão amparados por essa etapa pré-operatória.

Dentro das reflexões próprias desta na etapa levantamos questões acerca da encenação: Como que o absurdo nos serviria? Como que através do "nonsense" conseguiríamos pôr em pauta as nossas vivências de forma a gerar um desconforto reflexivo? Como compartilhar as nossas dores com o público sem puxá-los para o buraco existencial do qual estávamos tentando sair? Apesar do que diz Hinojosa (2010, p. 5-6) "ainda que o tema dessas obras incorra na amargura cotidiana e na busca por uma razão de existir, seus

personagens são elementos de humor”. Como construir este humor? Como satirizar essas dores tão latentes?

É importante mencionar que uma das formas que aqui escolhemos trabalhar com a estética do absurdo foi por meio de repetições de cenas inteiras com pequenas modificações no texto e grandes mudanças na atuação. Para estas cenas repetidas criamos uma única rubrica cênica que seria refeita com partituras físicas e vocais diferentes.

O texto ainda estava sendo escrito e essas discussões foram essenciais para o desenvolvimento dramaturgico pois ainda estávamos descobrindo como operar com o Absurdo. Nesta etapa também propomos rubricas e objetos baseadas nas primeiras ideias cênicas a partir do texto que tínhamos vontade de experimentar na próxima etapa. Kosovski (2015, p. 62) ainda aponta a importância das leituras feitas durante o “trabalho de mesa”:

Através de leituras, os atores ativam pistas de significados possíveis. Com tentativas de vocalização, como processo de aprendizagem do texto antes que a entonação, a enunciação e a marcação tenham sido feitas, estabelecem progressivamente os primeiros passos para a construção da partitura vocal.

Estas leituras contribuem para a apreensão do texto levando em consideração que o processo criativo se baseie em dramaturgias previamente escritas (KOSOVSKI, 2015).

**2º Etapa - Levantamento de materiais:** Dedicado às primeiras improvisações iniciamos esta etapa com um momento de relaxamento e introspecção com meditação voltada para as sensações do corpo e foco, aquecimento corporal com uma curta prática da yoga (saudação ao sol) e aquecimentos vocais (geralmente dedicamos 40 minutos a essa rotina de exercícios). Devido a Doria ser praticante e instrutor de yoga este foi o método que utilizamos nessa etapa para meu treinamento físico, pois ativa a circulação do sangue me pondo em posturas que me deixam em desequilíbrio, me induzindo a buscar o equilíbrio constante através do gerenciamento completo do meu corpo e treino físico, gerando uma consciência corporal, que com a continuidade da prática ao longo das semanas me proporcionaram uma crescente resistência e disponibilidade física muito relevante quando trabalhamos com a construção de partituras físicas.

Esta não foi a primeira experiência que tive usando o yoga como preparação de ator, tendo experiências em aulas com a Professora Juliana Rangel em algumas de suas aulas da graduação, em algumas oficinas e workshops dos equipamentos culturais da cidade de Fortaleza como Vila das Artes e Porto Iracema da Artes. Mas nem todo processo de criação do qual participei me utilize da yoga, pois cada processo tem uma demanda de corpo específica sendo necessário ou não maior treinamento físico.

Após os exercícios é que de fato partíamos para improvisações a partir do texto. O texto já estava memorizado devido às leituras feitas no “trabalho de mesa” (1º etapa), em que imaginávamos possibilidades cênicas e decidíamos algumas rubricas das quais trago a seguir a primeira rubrica da versão final do texto (DÓRIA, 2019, p.01):

*“Ele, deitado no palco, vira para um lado, vira para o outro, uma sirene toca e o desperta assustado.  
Levanta, arruma alguns frascos de medicamento pelo chão e vai tomar um de seus medicamentos”*

Na *improvisação* meu trabalho está em preencher as lacunas da rubrica. “[...]deitado no palco[...]” – deitado como? De bruços, de lado, de barriga pra cima? Braços esticados ao longo do corpo? Um braço esticado acima da cabeça e uma perna flexionada? “[...]desperta assustado.” – demonstro esse susto com um pulo e um grito? Ou espasmo o corpo todo, abro um olho enquanto esfrego o outro? “[...]arruma alguns frascos de medicamento[...]”  
– arrumo apressadamente/ansiosamente? ou vagarosamente/sonolentemente? Empilho ou ponho lado a lado os medicamentos?

As perguntas levantadas são investigadas por mim no trabalho com a improvisação, a criação do ator não está dada no texto. O texto só se torna cena através do ator, e do modo como cada ator performa o texto concordando, negando e propondo falas. É aqui onde cada ator imprime sua singularidade, podemos entender que o ator cria uma dramaturgia própria, assim como explicam Juliana Nascimento e Hebe Alves da Silva (2015, p. 132):

Assim, a ideia de dramaturgia do ator parece extrapolar o campo da corporeidade e das ações (físicas e vocais), para invadir o da criação do texto “dramático” (no eixo narrativo) – seja por um trabalho de fragmentação e/ou colagem de textos já existentes, ou pela criação de textos em que se mesclam o documental e o ficcional, dentre outras possibilidades.

As minhas proposições como ator para colocar em cena esse texto envolvia também encontrar as atmosferas que cada cena demandava. Quando falo em atmosfera me aproximo do entendimento do pesquisador Matteo Bonfitto (2013, p.70-71) quando diz que: “as atmosferas, ou seja, os estados emocionais que estão presentes e envolvem as mais diferentes situações, devem, segundo Tchêkhov, ser atentamente observadas na vida e traduzidas em cena pelo ator, através de comportamentos e ações.” Essa primeira atmosfera pode ser escolha minha ou dada pelo diretor.

Essas atmosferas podem ser dadas de diversas formas, por meio de um lugar (ex.: casa de vó), situação (ex.: consulta médica), sentimento, ou algo mais abstrato como uma música, uma pintura, um poema, etc. Essa atmosfera implica na primeira ação e me conduz a outras ações através de micro decisões geradas a cada ação. O diretor russo Stanislavski (1863-1938) nomeia essa “decisão” de impulso, como explica Matteo Bonfitto (2013, p. 33-34) “[...] podemos dizer que o *impulso* seria uma manifestação que ocorre no ator, e que pode gerar uma ação interna e/ou externa. Além disso, a execução das ações pode produzir impulsos geradores de outras ações.”

Prefiro pensar nesses impulsos como pequenas decisões, pois me coloca em uma posição ativa na condução do improviso, onde eu conscientemente decido as ações, ao invés de travar o improviso esperando um impulso vindo do cosmos. Não quero de forma alguma negar que exista intuição, algo que o fluxo dos acontecimentos faça emergir, algo da ordem do imprevisível, algo além do controle do ator, mas não considero me apoiar nestes impulsos para seguir com a experimentação.

**3º Etapa – Repetições:** Aqui retrabalhávamos os rascunhos de cenas da etapa anterior. O que foi criado no momento da primeira improvisação é o material que o diretor trabalha, cortando, alongando, mudando e moldando a cena. Partindo da ótica de Anne Bogart, o diretor Francis Wilker (2014, p. 158) comenta sobre as decisões do diretor:

Focalizando mais diretamente a figura do encenador, os momentos de tomada de decisão, na visão da diretora americana Anne Bogart, constituem-se como uma espécie de violência, uma vez que um diretor, ao escolher, elimina todas as outras possibilidades. Para ela, o trabalho do diretor envolve essa “necessária crueldade da decisão” (BOGART, 2011, p.50 apud WILKER, 2014, p.158).

A partir dessas células cênicas Doria tomava as decisões como encenador apontando o que manter e dando novas instruções para novas improvisações. Exemplos de instruções que posso me lembrar são: – “Repete essa cena dando cada fala como se fosse uma verdade absoluta inquestionável!” – “Repete fazendo uma pausa longa entre ‘Espera um tempo’ e ‘Vocês estão...’, tudo bem?” – “Preciso que aqui essas falas sejam mais desesperadas como em uma discussão!”; “quebra repentinamente a energia e fala ‘Vocês estão ouvindo?’ como um sussurro!”. Esses são alguns exemplos de como o olhar do diretor para o meu trabalho devolvia novos estímulos que eu procurava materializar em cena.

Compreendendo estas ações do diretor sobre as partituras do ator como “dramaturgia do diretor” assim como explicam Juliana Nascimento e Hebe Alves da Silva (2015, p.128):

A dramaturgia do diretor (ou seja, a direção como dramaturgia) consiste no trabalho de composição, isto é, de montagem, desenvolvido a partir de ações cênicas, físicas evocais, marcadas pelos atores a partir de suas partituras. Essas são, como disse, o resultado de uma montagem. Poder-se-ia, portanto, definir a dramaturgia do diretor como uma montagem de montagens.

Um dos procedimentos da estética do absurdo que Doria trouxe na Dramaturgia escrita foi a repetição de cenas inteiras com pequenas modificações no texto. Para estas cenas repetidas criamos uma única rubrica cênica que era refeita com partituras físicas e vocais diferentes. A seguir trago em paralelo dois trechos da cena “Os ratos, as pílulas e a lógica” que já na dramaturgia escrita propunham diferenças.

**Norman:**

**Norma:**

|  |  |
|--|--|
| Espera um tempo  | <b>Ai!!</b> espera um tempo  |
| Vocês estão todos ansiosos pelo momento em que eu encolho não é mesmo? | Vocês estão todos ansiosos pelo momento em que eu encolho não é mesmo? |
| Como todo mundo por aí usando escada rolante, elevador                 | Como todo mundo por aí usando escada rolante, elevador                 |
| Tem uns que sobem devagar, <b>porra!</b>                               | Tem uns que sobem mais devagar   |
| Vocês lembram o que a rainha vermelha disse?                           | Vocês lembram o que a rainha vermelha disse?                           |
| Nem eu.  | Nem eu.  |
| Meu dedo mindinho, foi o primeiro a começar a encolher                 | <b>Ai!</b> Meu dedo mindinho, foi o primeiro a começar a encolher      |
| Vocês estavam todos pensando que eu sou...                             | Vocês estavam todos pensando que eu sou...                             |
| <i>(Olha para o lado de supetão:)</i>                                  | <i>(Olha para o lado de supetão:)</i>                                  |
| Pera... o que?   | Pera... o que?   |
| O que? Mas porquê? Eu nunca disse isso!                                | O que? Mas porquê? Eu nunca disse isso!                                |
| Não não não  | Não não não  |
| Isso não tem a menor lógica  | Isso não tem a menor lógica  |
| Eu nunca seria tão racional  | Eu nunca seria tão racional ( <b>quase grita</b> )                     |
| [...]  | [...]  |

Na encenação, Norman e Norma são o mesmo, um indivíduo que se apresenta através de duas *personas*. Essas duas *personas* compartilham as mesmas rubricas, mas o registro vocal e a codificação do corpo são diferentes por se distinguirem em gênero, um masculino e um feminino como mostrado na tabela a seguir.

Tabela 1 – Gestos e registro vocal por persona<sup>7</sup>

| Persona | Vocabulário gestual e de movimento   | Registro vocal  |
|---------|--|---|
| Norman  | corpo sempre tenso, peito estufado, pernas bem abertas como se tivesse um grande falo, expressão ranzinza e exhibe aleatoriamente os bíceps.   | voz extremamente grave, fala lenta e impositiva como se tudo o que ele diz fosse a verdade absoluta das coisas. |
| Norma   | corpo mais solto com movimentos sinuosos, cabelo solto sendo constantemente jogado, sempre de joelhos colados (ou pernas cruzadas), pés em ponta, expressões simpáticas e sorridentes assim como variações acentuadas de humor, fala alta beirando gritos. | registro de voz muito agudo, acelerado e as vezes gritado.  |

Figura 5 - Web banner do espetáculo "A NORMA"<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Fonte: Elaborada pelo autor.

<sup>8</sup> Fonte: Arquivo pessoal.

A cada repetição o *texto cênico* foi tomando a forma mais aproximada dos nossos objetivos discursivos. Encaro *texto cênico* pela ótica de Araujo (2018, p.192) quando diz “[...] o texto teatral praticado no palco e seus contextos se tornem texto também fazendo com que a leitura da obra não se baseie apenas no que é dito verbalmente, mas no que é performado no aqui agora do acontecimento cênico”.

Outro aspecto desta etapa foi o fato de aqui percebermos que muitas das partituras demandam muito esforço físico e vocal, me esgotando, me fazendo perder qualidade técnica das ações e volume vocal. Em especial durante as cenas em que eu performava a persona Norma devido constante registro agudo, acelerado e de grande intensidade eu acabava forçando demais a voz. Por conta disso, cheguei a ficar rouco em alguns momentos do processo. Então tivemos de pesquisar treinamentos vocais mais adequados que me auxiliaram a assegurar o registro vocal que a persona Norma pedia. Para citar alguns exemplos esses treinamentos consistiam em exercícios respiratórios inicialmente focando no destencionamento da laringe, movimentos leves e circulares de ombros e pescoço afim de relaxar os músculos, ciclo de respiração com contagem crescente da duração do ciclo respiratório, vibração de lábios ou língua com som variando de Grave para agudo em Glissando, cantarolar sílabas e vogais subindo/descendo a escala de tom e explorando com cuidado os agudos que eu precisava entender como acessar sem me machucar. Através de repetições das cenas associado ao treinamento vocal aprendi a acessar o registro agudo de forma mais confortável e melhorei minha resistência respiratória para conciliar voz e partituras corporais.

**4º Etapa - Sintonia fina:** Consigo distinguir também uma quarta etapa, derivada da terceira, que surgiu quando já tínhamos algumas cenas montadas. Em que, após os aquecimentos rotineiros, fazíamos uma passagem de todas as cenas que já tinham sido construídas. Só nesta etapa iríamos costurar a transição de uma cena a outra e estabelecer um fluxo orgânico na encenação. Já com o avanço do processo, esta etapa foi se transformando em ensaios gerais de rotina à medida que terminávamos a montagem das últimas cenas e então conseguimos enxergar como o espetáculo estava se desenrolando no seu todo.

Como podemos notar, as etapas apresentadas envolviam aspectos como estudo do texto, levantamento de sugestões para dramaturgia, experimentações e improvisações com o ator, interferência do diretor nos materiais que eram criados, repetição e aperfeiçoamento das estruturas criadas. Todavia a cada encontro com o professor Ricardo Guilherme esses materiais eram apresentados e suas devolutivas, fortemente subsidiadas na

teoria e prática do teatro radical, influenciavam também o meu trabalho como ator.

#### IV - ENCONTRO COM O TEATRO RADICAL

O Teatro Radical Brasileiro (TRB) cruza o nosso percurso criativo com as orientações do professor Ricardo Guilherme que, desde 1988, vem construindo e disseminando a estética do TRB. Foi por meio do diálogo com esse mestre que “*A NORMA*” se radicalizou. Essa abordagem defende a criação de uma poética nomeada Radical, conforme nos explica o ator, professor e pesquisador Gilson Brandão Costa (2014, p.50, grifo nosso) ao comentar as proposições de Ricardo Guilherme:

Ele ainda reforça que se reporta à questão da busca de uma radicalidade, ou seja, daquilo que determina as fontes geradoras, as raízes primárias do fenômeno teatral. **Evidencia-se, assim, que a substância primária está presente no ator.** Alia-se a esse caminho, a procura da autossuficiência do teatro como uma expressão artística autônoma. Para ele, ser radical não significa ser sectário e abdicar-se da possibilidade de reprocessar influências. “Ser radical é entender o teatro como uma arte auto-suficiente, cujo fundamento não é a interdisciplinaridade, mas a transdisciplinaridade”. (GUILHERME, 1988). O entendimento radical é o de um teatro que independe da junção de todas as linguagens artísticas, porque já contém em si todas elas.

Identifico que no processo criativo da *A Norma* (2019), foi a partir dos princípios teóricos e práticos do TRB, com os quais entramos em contato na convivência com Ricardo Guilherme, que as práticas cênicas foram desenvolvidas tanto na perspectiva da encenação como também da atuação. A vivência de um processo criativo em que “problematizar o pensamento que embasa a criação, refletindo e interpretando as noções, possibilita-nos compreender o processo como integração de vários fatores, que envolvem escolhas, diálogos, rupturas” (COSTA, 2014, p. 59). Com essa perspectiva pretendo sistematizar o pensamento que embasou a criação do espetáculo através dos procedimentos propostos por Ricardo Guilherme.

- 1) Identificar o *Conflito Radical* – É o conflito fundamental da encenação. É aqui o marco zero da poética do TRB onde “Toda nossa atenção se concentra em função da tentativa de delimitação desse conflito[...]” (GUILHERME, 2000, p.06). “*A NORMA*” está alicerçada no conflito da busca da normalidade mesmo esta normalidade podendo o sorrir, o andar, o falar, o sentar, o trabalhar, o vestir, o viver e o ser. Me dói a normalidade, a heteronormatividade não me cabe, mas tudo o que eu quero é ser Normal! Qual *A NORMA* que devo caber e não caibo? Quem decide *A NORMA*? O que é ser normal?
- 2) Levantar um *Resumo de ações fundamentais* – O foco aqui é que na primeira

etapa de trabalho, os criadores procuram mapear as ações fundamentais do texto “[...] de modo a que, com esta redução objetiva, tenhamos o fulcro, o sustentáculo estrutural do texto, para chegarmos ao essencial da história, à radicalidade do trecho dramático” (GUILHERME, 2000, p.07-08). Como Resumo das ações dramáticas contidas no texto de *A Norma*, podemos dizer que: um indivíduo que sofre o conflito de identidade entre masculino e feminino é pressionado para uma escolha que não quer fazer e rememorando o passado se vê obrigado (a) a se medicar desde a infância por conta de suas ditas “imperfeições”, afim de controlar seus ânimos, seus desejos e sua própria identidade.

- 3) O *axioma* – “É a nossa proposição, verbalizada e escrita, sobre o que é o problema tratado na peça” (GUILHERME, 2000, p.08.). o axioma é o impasse que problematizamos em cena. “O axioma, então, deve ser a interface dessa problematização que revela vontades e contra-vontades, ideias contrárias que se interpenetram e se chocam e se completam.” (GILHERME,2000, P.08). Em *A Norma*, o axioma pode se descrever da seguinte forma: O que é ser Homem ou Mulher, como eu posso escapar dessa lógica padecedora. É loucura querer ser algo além de genital?
- 4) A *unidade* – “uma ação fundamental que, pelo processo de repetição criativa se desdobra em sub-unidades” (GUILHERME, 2000, p.08). Esta ação fundamental que se repete deve ser coerente com conflito fundamental. Em nossa dramaturgia é o constante ato de se medicar, sempre buscando uma pílula e ser normal.
- 5) As *antonímias* – São “um conjunto de verbos e de seus respectivos antônimos.” (GUILHERME, 2000, p.08) contudo não são a listagem de verbos contidos no texto, mas sim verbos pares que sintetizam teses e suas respectivas antíteses. São estes verbos que estabelecem a dialética problematizadora do axioma. Posso no caso de *A Norma* trazer os verbos “Masculinizar”/“Feminizar” (partindo do senso hetero normativo de que masculino e feminino são opostos).
- 6) No *mito* – “Saímos do plano meramente intelectual e partimos para o campo afetivo, no intuito de averiguar onde no imaginário popular do brasileiro a dialética que formulamos estaria configurada.” (GUILHERME, 2000, p.09). Encontramos o nosso *mito* principal na figura do “Louco” que é deliberadamente dito louco, ANORMAL, sendo encarcerado por sua loucura é o nosso principal mito, pois há a presença de outros mitos que através da narrativa do louco somos apresentados a eles: O médico(a) doutor(a), profissional dos profissionais, senhor da razão, da lógica e sanidade; A avó, uma senhora muito distinta que preza pelos bons

costumes fazendo comentários julgadores acerca da aparência e da conduta alheia, mas de forma afetuosa; O Pai, que projeta e age nos filhos com todo o seu ímpeto, moldando a prole com mãos de aço.

- 7) O *locus* – “é o lugar que gera a ação, o útero onde se dá a gestação do conflito fundamental, o meio ambiente que propicia a deflagração da dialética da peça.” (GUILHERME, 2000, p.10). Em nossa encenação *locus* são os corredores horizontais paralelos e plateia onde materializamos as memórias e o agora.

Partindo dessa sistematização das ideias baseados nos elementos Radicais do TRB podemos escolher e trabalhar os demais elementos da encenação que servirão para enfatizar o *conflito radical*, fabulada no corpo-voz do ator e não na dramaturgia textual. Como explica José de Ipanema Moreira Pompeu Brasil (2012, p.28-29, grifo nosso):

O ator radical por sua vez define todos os elementos, os que não foram previamente eliminados pelo seu efeito decorativo, como estritamente a serviço de sua fabulação. Isso quer dizer que [...] as ações desenvolvem o conflito radical [...] **não compõem afábula sugerida pelo texto, mas apoiam a forma de fabular do ator radical.** Há, portanto, duas fábulas, duas estruturas narrativas, paralelas, que independem uma da outra e geram uma ambiguidade de sentidos.

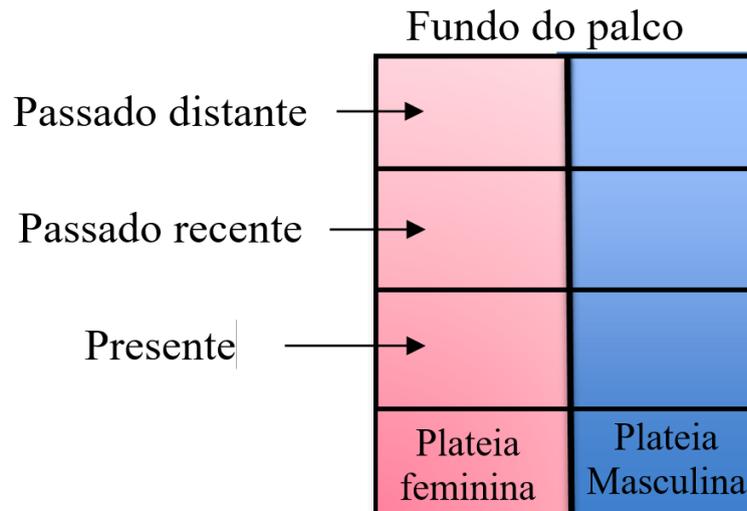
Desta forma a dramaturgia absurda e o conflito radical coexistem de forma simultânea e paralela dentro do espetáculo “A NORMA”.

O figurino caracteriza o “Louco” que está de totalmente de branco, com um blusão folgado de mangas longas suscitando as camisas de força com a intenção de conter os pacientes violentos dos manicômios.

E partindo das *antonímias* “Masculinizar”/“Feminizar” e da fala em vídeo “É uma nova era no Brasil: Menino veste azul e menina veste rosa” de Damares Alves (2019), Ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos do governo Bolsonaro, o vídeo circulou nas redes sociais<sup>9</sup>. Estendemos o *locus* do conflito até a plateia, redividindo o espaço em lado direito destro/menino/azul/homem e lado esquerdo sinistro/menina/rosa/mulher. Propondo uma relação com a plateia baseada no gênero dos espectadores. Como demonstrado na figura a seguir.

---

<sup>9</sup> 1 vídeo de (35 segundos). DAMARES: " Menino veste Azul e menina veste Rosa. Uma Nova Era?. Publicado no canal Edison Custodio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6myjru-e81U> Acesso em: 21/08/2021



*Figura 6 - Redesenho do palco. divisão do Locus baseado na Antonímia<sup>10</sup>.*

Cada lado do espaço teatral pertencia estritamente a um verbo da antonímia. Os outros *mitos*, os adereços, o cenário, a iluminação e a plateia respeitam esta artificial divisão em cores rosa e azul. O Louco é o único que passeia pelo espaço masculinizando e feminizando à medida que circula se experimentando, ora como Norman, usando objetos “de menino”, ora como Norma, usando objetos “de menina”, interagindo com a plateia de forma distinta, seduzindo, assediando, julgando e sendo julgado pelos outros que estão bem localizados em seus limites no espaço enquanto o louco entra em crise. Trago a imagem a seguir com a proposta do cenário final com objetos e adereços distribuídos no espaço de acordo com a divisão proposta na Figura 6:



*Figura 7- Proposta final da disposição do cenário. Ensaio no TUPA, Sala Gracinha Soares<sup>11</sup>.*

<sup>10</sup> Fonte: Elaborada pelo autor.

<sup>11</sup> Fonte: Arquivo pessoal

## CONCLUSÃO

Rememorar este processo buscando entender como conseguimos transmutar um estado de inércia, dor, e sofrimento em um processo criativo que nos motivou e nos nutriu nos questionando ativamente como compartilhamos essas perguntas? Temos algumas hipóteses, mas não podemos respondê-las de fato. Precisávamos de mais pessoas nessa conversa para quem sabe chegar mais perto da resposta e criar um discurso para essa conversa.

Pondo em cena a discussão de gênero e sexualidade como norma rígida, onde mulheres rebeldes que desobedeciam aos maridos e pessoas Lgbtqia+ eram encarceradas, em instituições psiquiátricas pelos seus familiares, taxados como loucos, transtornados, dementes e por isso desumanizados se tornavam vítimas de “tratamentos agressivos”, nos casos de homoafetividade os denominados tratamentos de *cura gay*. Partiu dessas camadas da discussão o personagem Norman se fragmentar em duas personas através das *antonimias* masculinizar/feminizar. Brincando e atualizando os estereótipos rígidos em que todos devemos nos encaixar, e que qualquer dedinho para fora desses limites bem estabelecidos é errado, imperfeito, doença, loucura e anormalidade. Os personagens foram criados a partir dessas improvisações baseadas no modo como o TRB pensa o ator, a relação do ator com o texto, da plateia com a encenação, do ator com a cenografia e objetos de cena. Cada persona foi criado tomando referências teatrais e métodos de atuação como as *partituras físicas* teorizadas por Barba, as ações físicas de Stanislavski afim o de estabelecer o conflito radical paralelo a narrativa absurda.

Foi uma grata surpresa ter encontrado estudos sobre o *Teatro Radical Brasileiro* enquanto buscava a bibliografia desta pesquisa. Foi lendo a tese de doutorado do professor Gilson Brandão Costa, a dissertação de mestrado de José Ipanema e posteriormente alguns escritos não publicados de Ricardo Guilherme que reencontrei descrito nas falas desses pesquisadores aspectos importantíssimos do processo criativo de “A NORMA”. É engraçado perceber isso, pois quem nos orientou foi o próprio Ricardo Guilherme, o ator, diretor e pesquisador que gerou as primeiras proposições do que futuramente viria a ser a estética *Teatro Radical Brasileiro*. Agora lembro que a proposta de Guilherme era nos conduzir de forma a trabalharmos a estética do TRB desde o início da disciplina, mas creio que devido às interrupções do percurso da disciplina e ao tempo que “perdemos” tenha impedido o aprofundarteórico na estética Radical. Mas fico feliz em perceber que o curto espaço de tempo não impediu que Ricardo Guilherme com maestria nos guia-se no percurso poético do radical

nos mostrando uma forma de iniciarmos a conversa que tanto precisávamos ter com os outros, todos os outros, os que sofrem e os que fazem sofrer. Como eu iniciarei meu próximo processo eu não faço ideia, espero que as memórias e reflexões que eu deixo aqui me ajudem no futuro... e quem sabe mais alguém.

## BIBLIOGRAFIA

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. **Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica**. Revista História da educação, v. 7, n. 14, p. 79-95, 2003.

ARAUJO, Paulo Ricardo Maffei de. **Texto e cena, cena é texto: apontamentos sobre a produção do enunciado cênico no teatro contemporâneo**. Letras Escreve, v. 7, n. 3, p. 191-208, 2018.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRASIL, José de Ipanema Moreira Pompeu. **O ator radical–fabulação, presença e mito**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

CARVALHO, Francis Wilker de. **Teatro do concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no espaço urbano**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

COSTA, Gilson Brandão. **O Teatro radical na cena contemporânea de Fortaleza: pesquisa de linguagem e o diálogo com as práticas espetaculares tradicionais**. Tese de Doutorado. Universidade federal de Minas Gerais. 2014.

DORIA, Pedro Barbosa. **A NORMA**. Fortaleza, CE, 2019. Não Publicado. GUILHERME, Ricardo. **Curso de Encenadores Radicais**. Fortaleza, CE, 2000.  
Não publicado

HINOJOSA, Fedra Rodríguez. **Pas de deux: a questão dos pares no teatro do absurdo**. Palimpsesto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, v. 9, n. 10, p. 1-16, 2010.

NASCIMENTO, Juliana; DA SILVA, Hebe Alves. **Da trama ao ato: por uma dramaturgia do ator**. Pitágoras 500, v. 5, n. 1, p. 111-134, 2015

KOSOVSKI, Ricardo. **A mesa para a cena?**. Olhares, n. 1, p. 62-65, 2015. Disponível em: <https://olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/10>. Acesso em: 18 ago. 2021.