

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

João Claudio Petrillo Miranda

**Pontos de Tensão: Desafios para o ator contemporâneo
na obra de Nelson Rodrigues.**

PORTO ALEGRE

2023

João Claudio Petrillo Miranda

**Pontos de Tensão: Desafios para o ator contemporâneo
na obra de Nelson Rodrigues.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Arte Dramática como
exigência parcial para o Bacharelado em
Atuação Teatral. Orientadora: Profa. Patricia
Leonardelli

PORTO ALEGRE
2023

SUMÁRIO

RESUMO.....	p. 05
1. INTRODUÇÃO.....	p. 06
2. Minha (breve) trajetória até os Pontos de Tensão.....	p. 09
3. O Beijo No Asfalto (1961) e O Beijo [Cancelado] (2022).....	p. 11
4. O <i>punctum</i> e criação das personagens.....	p. 16
5. Me deparando com os <i>pontos de tensão</i>	p. 23
6. CONCLUSÃO.....	p. 29
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E DOCUMENTAIS.....	p. 32

*“Acho a liberdade mais importante que
o pão.”*

Nelson Rodrigues

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso parte da adaptação da peça *O Beijo no Asfalto* (1961), do autor pernambucano (radicado no Rio de Janeiro) Nelson Rodrigues. O resultado desta adaptação originou o monólogo *O Beijo [Cancelado]*, que foi apresentado como meu Estágio de Atuação no Departamento de Arte Dramática (DAD) da UFRGS, cujas apresentações aconteceram na Sala Qorpo Santo. Nessa pesquisa, pretendi identificar e discorrer sobre o que intitulo como *pontos de tensão* da peça no que diz respeito ao tratamento de raça e gênero das personagens, construindo um diálogo com a crítica antirracista, anti-homofóbica e feminista sobre a obra do autor. O intuito é que esse estudo público promova o debate e possíveis encaminhamentos para que o ator contemporâneo lide com tais *pontos de tensão* de forma que sua arte não reforce o preconceito no tratamento das personagens pertencentes a grupos minorizados e subalternizados. A base técnica que desenvolvemos para tal investigação está na composição psico-física baseada no trabalho com *punctums*, em que se busca expor os métodos para descobrir as nuances que deflagram as intenções das personagens no contexto em que estão inseridas, para além dos clichês do imaginário colonial e patriarcal.

Palavras-chaves: *Punctum*; Teatro brasileiro; Dramaturgia; Atuação; Pontos de tensão.

1. INTRODUÇÃO

O presente estudo parte de um disparador próprio do teatro e do trabalho do ator quando empreendidos com potência: Ler ou assistir a uma peça de teatro pode muitas vezes nos causar emoções que variam entre sensações agradáveis ou um definido (ou indefinido) mal-estar. Ao tratar de temas com os quais nos deparamos diariamente nos jornais, na televisão, nas redes sociais, acabamos por nos confrontar, no palco, com a vida como ela é. Ou como ela poderia ser, ou como achamos que ela deveria ser. Mas os tempos mudam e nós mudamos também, e junto muda o modo como nos comportamos, como agimos, produzimos e percebemos nossas artes, nosso lugar de fala e nossas atitudes. Diante dessa reflexão, eu me propus alguns questionamentos: no campo do trabalho de ator, como construir uma personagem inserida numa dramaturgia que me cause mal-estar? Como ela sobreviveria aos dias de hoje? Como montar uma peça que trata de temas como violência, que aborda as tensões raciais, econômicas, de gênero, políticas, existentes num país que parece estar sempre em reconstrução (o Brasil)? Estas são algumas das minhas questões iniciais.

Neste momento de minha trajetória, trago um autor que reverberou profundamente em meu percurso acadêmico. Ao ler algumas peças do dramaturgo pernambucano, radicado desde muito jovem no Rio de Janeiro, Nelson Rodrigues, me deparei com inúmeros desconfortos, com temas que considerei, como ele mesmo chamava, *desagradáveis*. E levantei o seguinte problema: Como montar uma peça de Nelson Rodrigues, abordando esses pontos desconfortáveis, desagradáveis e tensos, de modo que não reforçasse o preconceito no tratamento das personagens? Seria importante promover um debate, após a apresentação, junto à audiência, para discutirmos possíveis caminhos e soluções conjuntas para o ator contemporâneo lidar com tais *pontos de tensão* dentro da obra do dramaturgo?

É minha intenção ouvir o que o público tem a dizer, de modo que o fazer teatral seja uma construção efetivamente coletiva. Não me interessa reproduzir apenas o que já foi feito, o que já sabemos, mas promover uma escuta atenta tanto ao que as pessoas que assistiram ao espetáculo têm a dizer como ao que essa a minha equipe de criação.

Portanto, o presente estudo tem por objetivo analisar, a partir da peça original *O Beijo no Asfalto* (1961), os *pontos de tensão* identificados durante o processo de adaptação que resultou em meu projeto de estágio, compreendendo *pontos de tensão* como os elementos da dramaturgia que são questionados pela crítica feminista, anti-homofóbica e antirracista no texto. É um dos meus objetivos estender a investigação sobre tais núcleos de tensão para outras obras do autor, mas, para este trabalho de conclusão de curso, escolhi delimitar a análise sobre a minha experiência prática, cujo processo de criação em si fez revelar tantos questionamentos quanto os retornos manifestados pelo público nos debates que sucederam às apresentações de *O Beijo [Cancelado]*.

Nesse sentido, procurei me colocar na pesquisa com o olhar mais crítico e questionador possível. Embora, ao longo de minha trajetória, eu tenha criado gosto pela obra do dramaturgo, meu foco é sustentar a perspectiva mais crítica possível sobre os tensionamentos presentes em sua obra, e avaliar o quanto eu posso, como ator/homem/branco/hetero/cis, (e, portanto, inserido em todos os privilégios da normatividade) investigar possibilidades, caminhos e soluções possíveis para não reproduzir preconceitos ao realizar uma peça de teatro em que assuntos delicados para os grupos minorizados sejam tratados. É grande o desafio de se construir as personagens de forma a não violentá-los pela minha própria presença como ator "normativo", e entregar ao público uma obra que contribua, de alguma maneira, para a reflexão de pautas pungentes tanto quanto para a revitalização do cânone do autor frente à crítica contemporânea.

Não pretendo, igualmente, insistir na ideia da importância de Nelson Rodrigues para o teatro brasileiro. O autor não está mais vivo, e ao meu ver não necessita que lhe idolatrem, tampouco o crucifiquem. O que ficou foi seu legado teatral, e é através dele que pretendo debater, indagar e acolher as questões identitárias quando tratadas em sua obra. Para mim, é muito evidente que não basta, e nem me proponho a, simplesmente realizar uma montagem de *O Beijo no Asfalto*, ou fazer uma análise acerca de sua relevância. A intenção, com este trabalho, é, sobretudo, de levantar e discutir pautas que são abordadas pelo autor a partir do olhar do trabalho do ator e da crítica contemporânea.

Nelson Rodrigues produziu sua obra teatral entre 1940 e 1980. Foram dezessete peças teatrais que o professor e pesquisador Sábato Magaldi, classificou como *Tragédias Cariocas, Peças Psicológicas e Peças Míticas*. Como

mencionado, o foco deste trabalho se dará a partir de um recorte para que eu possa dissertar com maior nitidez e objetividade acerca das questões que permeiam o que chamo de *pontos de pensão*.

O *Beijo [Cancelado]* (meu estágio e atuação, apresentado na Sala Corpo Santo da UFRGS dentro da Mostra DAD nos dias 28 e 29/11/2011) foi um trabalho que inicialmente se propunha a uma montagem com um elenco grande. Porém, devido às agendas dos colegas, e à dificuldade de conciliar horários, resultou num monólogo onde, ao final de cada apresentação, era proposto um debate com o público presente. Essa conversa era um momento importante para que eu pudesse expor minhas escolhas, meu percurso até chegar nos objetivos desejados e, sobretudo, ouvir o público, suas impressões, suas visões acerca do que assistiram, o que conheciam e sobre de que supunham tratar a peça; sobre o autor e o que mais quisessem conversar.

Dentro desse processo de construção, contei com a participação de uma profissional da dança do ventre, Aika Daniela Braga, que me auxiliou na elaboração e concepção das cinco personagens centrais abordadas na peça, cujo processo de estruturação, no decorrer deste trabalho, irei descrever mais profundamente. Sua presença foi fundamental na construção do espetáculo, entre tantas coisas, pelo fato de ser uma pessoa que estuda o movimento expressivo na dança e no teatro. Se tratando de um solo, eu deveria deixar evidente para o público que estava transitando entre uma personagem e outra através do meu corpo, voz e gestos, um trabalho que desenvolvemos a partir do conceito dos *punctum* como aporte para criação física na perspectiva do ator-pesquisador Renato Ferracini.

Nessa adaptação e mapeamento dos pontos de tensão, trabalhei com as personagens Arandir, Selminha, Delegado Cunha, Amado Ribeiro e Aprígio; todos com tensionamentos que, de alguma maneira, tocaram a mim mesmo no início das pesquisas e aos participantes debatedores das apresentações a partir do retorno que nos deram, e cujo processo descrevo e analiso agora.

2. Minha (breve) trajetória até os *pontos de tensão*

Minha primeira formação universitária se deu em Artes Visuais (Bacharelado) em 2015/02, pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). Em 2017 entrei, via ingresso de diplomado, no curso de graduação em Teatro (Bacharelado em Interpretação) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e em 2022 ingressei no mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC), também pela UFRGS.

Sempre realizei minha trajetória acadêmica em paralelo às minhas atividades práticas com teatro, montando peças e atuando, buscando aliar, ao máximo possível, teoria e prática, pois acredito que uma atividade complementa a outra. Desde que comecei a fazer teatro em 2003, ouvia de amigos e professores sobre a importância de eu estudar William Shakespeare e Nelson Rodrigues. Algo que soava quase como uma obrigação. Sempre me incomodou o fato de eu ter que fazer ou saber algo que todo mundo sabe porque senão eu "não vou evoluir" em meus estudos. Uma vez, uma pessoa amiga, uma senhora que trabalhava na biblioteca que eu frequentava me disse: "João, Nelson e Shakespeare estão para o teatro como o Pelé está para o futebol, o Stanley Kubrick para o cinema, a Elis Regina para a música". Eu não sabia bem o que aquilo tudo significava, mas me convenci.

Fui em busca, e meus primeiros contatos com a obra de Nelson Rodrigues se deram através de alguns contos, uma leitura ou outra de uma peça e todo o imaginário que eu já possuía por assistir aos quadros adaptados de *A Vida Como Ela É* para TV, que passavam no programa Fantástico, aos domingos, da TV Globo.

Depois de alguns eventos ocorridos dentro da graduação, em que vivenciei graves questionamentos e reações à obra do Nelson quando por mim apresentada em exercícios de aula, me pus, curioso, a investigar o que ele havia de fato dito e escrito para gerar uma controvérsia tamanha que havia escapado à minha percepção inicial. Me debrucei imediatamente em sua obra teatral, e, em ordem cronológica, li todas as suas dezessete peças, da primeira à última. Após feito isso, li o livro *A Vida Como Ela É* na íntegra, e também *O Anjo Pornográfico* (sua biografia escrita por Ruy Castro), *Nelson Por Ele Mesmo*, organizado por sua filha Sônia Rodrigues, além de seu célebre livro de crônicas, *O Óbvio Ululante*. Depois

disso confesso que entrei num *looping* de releituras destes livros. Como diz o próprio autor em seu livro de crônicas: “*Nada, porém, mais denso, mais fascinante, mais novo, mais abismal do que a releitura*” (RODRIGUES, 2016, p. 47). Complementei a leitura do cânone rodrigueano com autores que escrevem com grande vitalidade sobre a sua obra, como a jovem dramaturga Priscila Gontijo, o Prof. Luís Augusto Fischer em seu livro *Inteligência Com Dor*, Isadora Grevan de Carvalho, Doutora em estudos brasileiros pela Brown University e autora de *O Fetiche Como Estrutura - Imagem e Performance no Teatro de Nelson Rodrigues*) e Carla Almeida, Psicanalista e escritora, autora de *O Pecado Contemporâneo na Obra de Nelson Rodrigues*), entre outros.

Dentro da graduação, em meio às disciplinas ministradas, pude exercitar diversas peças do autor. Dentre aquelas que provocaram maiores críticas quando apresentadas aos meus colegas, destaco *Álbum de Família* (1965) e *Otto Lara Resende ou Bonitinha, Mas Ordinária* (1962). Por meio de suas reações, pude compreender que tais obras traziam justamente os temas sensíveis - que aqui chamo de *pontos de tensão* - que estão relacionados às pautas identitárias contemporâneas, e que formariam a base da investigação dos meus então futuros Estágio e TCC. Por exemplo: *Otto Lara Resende ou Bonitinha, Mas Ordinária* trata, entre outras coisas, do tema do estupro. Evoco aqui, novamente, aquelas questões abordadas na introdução deste trabalho: como um ator (atualmente) aborda este tema (que, na época de lançamento da peça, foi tratado de determinada maneira no teatro e no cinema) de modo que não corrobore para uma violência que segue acontecendo até os dias de hoje? Como abordar um tema tão delicado, enquanto personagem e enquanto construção de linguagem artística, de modo que não contribua para a reprodução de violência? E mais: o que o público acha disso?

Cito estas peças pois, a meu ver, apresentam um conteúdo que penso ser bastante rico para o debate que pretendo propor ao longo de minha caminhada de pesquisa. No entanto, detectei especificamente em outra peça rodrigueana, *O Beijo no Asfalto*, uma estrutura mais adequada pra analisar os elementos que subsidiaram o debate e o exercício sobre os *pontos de tensão*, que resultaram na adaptação prática que realizei da obra, *O Beijo [Cancelado]*, meu Estágio de Atuação.

3. O Beijo No Asfalto (1961) e O Beijo [Cancelado] (2022)

Nelson Falcão Rodrigues nasceu em 23 de agosto de 1912 e faleceu no dia 21 de dezembro de 1980. Neste capítulo, pretendo analisar uma adaptação que fiz de sua peça *O Beijo no Asfalto*, cuja primeira versão estreou no dia 07 de julho de 1961 no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro. Denominada pelo autor de *uma tragédia carioca em 3 atos e 13 quadros*, tinha no elenco nomes como Renato Consorte (Aruba), Sérgio Britto (Amado Ribeiro), Ítalo Rossi (Delegado Cunha) e Fernanda Montenegro (Selminha). Esta última que, por sua vez, insistiu a Nelson que lhe escrevesse uma peça, como ele mesmo relata em seu livro *Nelson Por Ele Mesmo*, uma reunião de escritos organizados por sua filha Sônia Rodrigues:

Fernanda Montenegro passou oito meses telefonando para mim para eu escrever a peça. Achei linda a obstinação da “musa sereníssima”. Ela achava que era inútil, mas insistia. Fiquei deslumbrado quando fiz a peça. Estava cumprindo minha palavra. Eu subi no meu próprio conceito quando entreguei à Fernanda *O Beijo no Asfalto* (RODRIGUES, 2012, pp. 79-80).

Não devemos nos esquecer que o autor produziu sua obra teatral entre 1940 e 1980, ou seja, em quarenta anos de atividade. Sua escrita e sua abordagem de temas sociais delicados, vistas aos olhos de hoje, podem soar anacrônicas, mas é inegável considerar que muitas das violências abordadas em sua dramaturgia, infelizmente, ainda hoje não foram solucionadas. Da mesma forma, sua obra é fruto também do conservadorismo histórico de nossa sociedade em tratar de determinados assuntos, revelando um tempo e costumes em que havia pouca preocupação geral quanto à forma de se expressar em relação a questões para as quais hoje o letramento está muito mais avançado.

Creio ser importante destacar essas datas e acontecimentos em virtude de situarmos, desde já, o período em que a sua produção se deu, posto que é minha intenção traçar paralelos entre a conjuntura dos debates sobre os temas dos *pontos de tensão* no Brasil de hoje e de quando a peça foi lançada. Reside aí, em parte, os desafios de se montar uma peça de Nelson Rodrigues nos dias atuais. Sobre a montagem, no início dos anos 1960 Fernanda Montenegro disse em sua autobiografia:

A estreia de *O Beijo no Asfalto* nos deu mais um momento consagrador. Contou com sessões sempre lotadas em que, quase diariamente, houve protestos violentos a favor e contra. Parte do público gritando: “Tarado!”, “Protesto em nome da família brasileira”, “Merece cadeia!”, “Pornógrafo”, e a outra parte mandando um “cala a boca” aos berros. Curioso notar que não eram as questões políticas, ideológicas que magnetizavam as pessoas. Jamais alguém chamou o autor de reacionário, traidor da pátria, entreguista. Os protestos sempre foram de cunho moral. (MONTENEGRO, 2019, p. 147).

Na citação acima, podemos perceber o quanto as peças do autor já provocavam certo furor em sua época. Pessoas das mais variadas correntes ideológicas e políticas declaravam amor e ódio a Nelson Rodrigues. Ao longo de sua produção como dramaturgo e cronista, angariou afetos e desafetos que fizeram dele um autor cheio de paradoxos, contradições e complexos. Em especial quando ele descreve em *O Beijo no Asfalto* a situação de um homem que beija outro homem na boca ao ser atropelado em plena região central do Rio de Janeiro. Sobre isso, Fernanda Montenegro diz ainda em seu livro:

Ao contar o sensacionalismo sádico que se abate sobre um pobre homem ao beijar um moribundo caído na rua, a pedido do semimorto, a peça fala de preconceitos, de choques familiares, da violência humana, mas também do amor e da misericórdia. Arandir, Aprígio, Cunha, Selminha e Amado Ribeiro estão na galeria dos grandes personagens nelsonianos.” (MONTENEGRO, 2019, p. 147, 148).

A peça trata de muitas camadas das perversões sociais e individuais, e revela o quanto o ser humano pode ser sádico e misericordioso, complacente e intolerante, vil e bondoso. O paradoxo é característica da obra do autor, a exposição das ambivalências e complexidades da alma humana, porém com um recorte de gênero, classe e época bastante definido. Daí a importância de se considerar que não é possível deslocar as informações/mensagens de seu contexto e recorte histórico, ao mesmo tempo em que é fundamental reconhecer que toda obra, para sobreviver como um clássico a ser remontado para além de seu tempo, precisa enfrentar as críticas do presente.

Nelson Rodrigues escrevia sobre as problemáticas da homofobia, do racismo e do machismo numa época em que esses temas não eram debatidos tão abertamente. Por certo que ele não tratará sobre homofobia nos termos que compreendemos hoje, mas alguns pontos seguem atuais. Por exemplo, em *O Beijo no Asfalto*, o autor vai abordar o assunto da homoafetividade sob um prisma do que acontecia, e que acontece até hoje entre as pessoas que presenciaram os

dois homens se beijando: uma mídia interessada exclusivamente na venda de jornais, um delegado corrupto e criminosos, um pai falso detentor da moral, uma filha dedicada e esposa 'do lar', responsável, fiel, apaixonada, e vítima tanto da violência masculina quanto da hipocrisia familiar e de costumes de uma classe média, branca, carioca que se pretendia o melhor retrato da família brasileira. Personagens que, me parece, constroem um quadro da artificialidade da moral burguesa como parâmetro de normatividade, modelo este que ainda hoje ocupa o imaginário social da sociedade brasileira, e cuja crítica se afirma pertinente e relevante na atualidade. Foi partindo dessa constatação e do desejo de atualizar tal debate que estruturei minha pesquisa de estágio de atuação.

Para construir *O Beijo [Cancelado]*, fiz diversas escolhas de acordo com as condições de trabalho que o processo me suscitava poeticamente. Por exemplo: o título. A palavra "cancelado" assume, nos dias de hoje, um significado empregado na mídia e nas redes sociais quando um grupo de pessoas decide boicotar ou anular a relevância de determinada pessoa por conta de uma denúncia ou ação que ela tenha realizado que seja revelada por essas mesmas redes sociais. Como narrei anteriormente, quando aconteceu comigo uma situação envolvendo a minha apresentação de uma obra do Nelson Rodrigues no meu curso de graduação, eu passei por uma espécie de cancelamento, onde os colegas, naquela ocasião, deixaram de falar comigo e sentiam-se receosos de serem taxados de preconceituosos, machistas, etc. Confesso que me senti também um pouco "cancelado" quando minha proposta de estágio inicial foi inviabilizada. Tentei realizar uma peça com um número maior de pessoas, mas infelizmente tive de adaptar o projeto para um monólogo por questões operacionais. E, se pararmos para pensar, no texto original de *O Beijo no Asfalto*, a personagem central, Arandir, sofre também um tipo de cancelamento da sociedade, do sogro, da esposa e dos colegas de trabalho. Por isso o título soou bem, embora algumas pessoas tenham me alertado que, ao divulgar a peça, havia o risco de pensarem que a sua apresentação é que havia sido cancelada de fato. Incorporei a confusão como parte do processo.

No que concerne ao figurino, pensei inicialmente em realizar o monólogo inteiro com uma roupa de trabalho, para dar a ideia de neutralidade mesmo, onde a atuação, por si só, desse conta de ilustrar e designar que personagem estava em cena. Por isso também optamos, eu e Aika, por fazer um cenário onde poucos

elementos construíssem a encenação. Toda a ideia da peça, fundamentalmente, deveria se construir pelo meu trabalho corporal e vocal. Em consonância com a orientação da minha diretora Aika, e da minha orientadora no estágio e no TCC, Profa. Patricia Leonardelli, achamos conveniente que mantivéssemos tal concepção, mas com um figurino melhor construído, com uma imagem composta de forma que as personagens pudessem transitar pela vestimenta. Optamos por uma camiseta branca e uma calça social preta, cabelos amarrados e pés descalços. Assim, diante dessa composição simples, a movimentação poderia acontecer de forma mais orgânica.

O cenário acompanhou nossa perspectiva de utilizar pouquíssimas materialidades, porém de forte valor simbólico para a narrativa e a pesquisa. Uma pequena mesa no canto direito da peça com uma rosa, uma máquina de escrever (objeto de trabalho do autor) e alguns jornais empilhados para remeter ao seu universo jornalístico. Em determinado momento do monólogo, a peça é parada e são desconstruídos os *punctums* que sustentam a personagem. Na sequência, uma pessoa da plateia é convidada a realizar a leitura de uma cena. Ao final da leitura, esta rosa é dada para a pessoa que participou, e, ao final da peça, sob o espectro de Arandir, eu me levanto, sento à mesa e um foco de luz diminui encerrando o espetáculo.

Utilizamos, também, o recurso de projeção de imagens. No início da peça, apresento um vídeo com os colegas que trabalharam comigo nas primeiras fases do processo falando suas impressões sobre a peça *O Beijo no Asfalto*. Era importante para mim que eles estivessem presentes no espetáculo de alguma forma, mesmo que só tenham participado da etapa inicial dos trabalhos. O segundo vídeo aparece num momento em que é contado, para o público, que Arandir beijou outro homem na boca e que ali estava um jornalista de viés sensacionalista. Ele noticiou este fato distorcendo os acontecimentos e incitando o ódio popular, o que acarretou na derrocada da vida de Arandir. Esse vídeo foi extraído de uma reportagem com Nelson Rodrigues onde ele fala sobre sua experiência como repórter policial, fator determinante para a concepção dessa adaptação, revelando o quanto, provavelmente, ele vivenciou situações como essa. Os vídeos projetados foram incluídos na montagem de *O Beijo [Cancelado]* na intenção de trazer também a linguagem do cinema, já que Nelson Rodrigues é um dos autores brasileiros mais filmados. Incluímos, igualmente, uma cena de O

Beijo no Asfalto com direção de Murilo Benício, em que o ator Lázaro Ramos faz o papel de Arandir. A cena em questão é determinante enquanto *ponto de tensão*: a agressão (e possível estupro) que Selminha sofreu durante o interrogatório feito pelo Delegado Cunha e Amado Ribeiro. Na cena final da minha montagem, Arandir se levanta e vai ao fundo do palco onde são realizadas as últimas projeções. Sobre ele aparecem notícias (manchetes) atuais de acontecimentos horríveis que, infelizmente, vivíamos na época que Nelson Rodrigues fazia suas peças e que vivemos até os dias de hoje sobre o tema da violência contra mulher.

Sobre a trilha sonora, optamos por músicas que trouxessem aquilo que, pessoalmente, sinto, intuitivamente, como uma paisagem sonora do "universo rodriguiano": jazz, sons de cidade, sambas antigos, e uma música ao final chamada *Não Recomendado*, do cantor carioca Caio Prado, onde a letra remete a ideia de um corpo agredido e taxado pela sociedade. O corpo subalternizado, que tanto desafia meu trabalho de ator.

Estes foram os aspectos técnicos e de pesquisa histórica que nos levaram a criar a linguagem do espetáculo em consonância com a investigação de trabalho de ator que me propus a desenvolver no estágio e no TCC (a partir das provocações da dramaturgia). Nos capítulos seguintes, tratarei especificamente do aprofundamento dos processos de criação atoral, tendo como disparadores os *pontos de tensão* para construção de personagens e da cena.

4. O *punctum* e criação das personagens

Por se tratar de um monólogo que tem como eixo técnico fundamental a capacidade do ator em tornar visíveis as trocas de papéis, eu e Aika começamos a refletir sobre quais práticas poderiam alinhar a construção das personagens a partir do texto, partindo, sobretudo, da composição física. Entendemos que havia uma demanda concreta em se estabelecer não só os elementos de composição, mas em enfatizar os momentos em que pontos de tensão estivessem mais agudos. Iniciamos, assim, uma investigação sobre quais as técnicas de atuação que poderiam me auxiliar no trabalho específico de trocar muito rapidamente de personagens em cena sem cair no risco de uma composição clichê que reforçasse os estereótipo de raça e gênero, e chegamos ao conceito de *punctum* aplicado ao trabalho do ator.

Punctum é um "conceito poético" proposto, originalmente, pelo filósofo e semiólogo francês Roland Barthes em seu livro *A Câmara Clara* para refletir sobre as relações entre fotografia, percepção e cognição sensível. Na tensão dialética com o conceito complementar de *stadium*, Barthes define o *punctum* como o conteúdo da imagem/paisagem que rompe com a percepção genérica do que se vê e cria relevos de impacto, de pontos intensificados da visualidade geral da foto que "partem da cena como uma flecha [...] como picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte" (BARTHES, 1984, p. 46), uma irrupção radical e violenta de sentido de um determinado ponto.

O conceito que é, portanto, importado do campo da semiótica aplicada à fotografia, é apropriado no meu fazer teatral no sentido de que busquei integrar, em meu processo de composição, elementos que fissurem e vão além de um tratamento de raça e gênero paisagístico e genérico das personagens. Ao criar determinados *punctums* para cada papel, seja ela um olhar altivo, por exemplo, ou um caminhar mais leve, ou mais pesado, procurei designar suas características não a partir de um senso comum introjetado sobre "como olha uma mulher", ou "como anda um homossexual", mas buscando criar aqueles pontos que pudessem dar relevo no corpo a intensidades específicas do comportamento da personagem. Como se pudesse pontuar em meu corpo e minha voz as características específicas mais marcantes de cada um deles, que se mostram também como rupturas, cicatrizes, marcas profundas de seu caráter por onde o drama

transborda:

[...] essa palavra (*punctum*) me serviria em especial na medida em que remete também a ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. (BARTHES, 1984, p. 46)

Começando a compreender esses pontos demarcados como elementos norteadores, pensando sob o ponto de vista teórico, vimos o quanto seria importante, igualmente, a leitura de fontes secundárias sobre o conceito de *punctum* para subsidiar o trabalho, pois ele converge profundamente com a noção de composição de personagem que buscamos desenvolver. Como identificamos nas reflexões do pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, Rodrigo Fontanari, em seu artigo sobre o tema:

Para Barthes o *punctum* é algo que fascina o corpo; é o campo do indizível da imagem: aquilo que cala na alma do observador porque o olhar não é capaz de capturar. Ele somente patina sobre essa superfície, pois o *punctum* se apresenta no campo cego da imagem: “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre o invisível: não é aquilo que vemos” (FONTANARI, 2015, p. 67).

Interessou-nos profundamente essa perspectiva do *punctum* como o ponto de intensidade de uma imagem geral que faz emergir o invisível, as forças invisíveis da imagem, seus núcleo de intensificação que fissuram o plano geral de “entendimento do sentido da imagem”, e que convidam a percepção ao mergulho no invisível da mesma. Seria possível aplicar esse princípio às técnicas de ator para criar composições que escapassem aos clichês e sentido gerais de de uma personagem? Encontramos na obra do ator e pesquisador do LUME Renato Ferracini um caminho de reflexão sobre as relações entre o conceito de *punctum* e o trabalho do ator. Em sua obra *Ensaio de Atuação*, Ferracini afirma: “Assim, a questão não é executar um trabalho, mas vivenciá-lo, experienciá-lo, puxar esse trabalho em um limite intensivo” (FERRACINI, 2013, p.123). Refletindo sobre o treinamento como um local de intensificação de experiências corpóreas, ele relaciona o conceito barthesiano à técnica de atuação precisamente no ponto em que nos interessa, um procedimento que pode ser produzido do corpo expressivo de forma análoga à imagem fotográfica. Também no corpo do ator enquanto imagem essencial da comunicação teatral é possível se produzir zonas de tensão com intensidades específicas que definem a corporeidade de determinada

personagem para além dos clichês, pontos que são marcas, cicatrizes, aberturas para aspectos invisíveis dessas personagens.

Era fundamental, em nosso processo de criação, que os *punctums* estivessem muito bem definidos para que funcionassem como disparadores efetivos da construção das personagens. Iniciamos, assim, os trabalhos práticos e as experimentações partindo da premissa de que uma correta investigação dos *punctums* em cada um dos papéis poderia nos ajudar a driblar as armadilhas de uma abordagem psicologizante das personagens que poderia reafirmar perspectivas machistas, racistas e homofóbicas sobre seus comportamentos. E, em tal processo, era importante eu trazer para o trabalho as minhas memórias pessoais, minhas experiências vividas dentro e fora do campo acadêmico, minhas dores, meus medos e fragilidades para que também pudessem servir como material de investigação.

O trabalho me exigia uma demanda real de mudar muito rapidamente de personagem, e os *punctums* me ajudaram a acionar no corpo a memória da composição para além dos referenciais mais óbvios, de superfície, genéricos. Meu desejo era de realizar essa composição de personagem (seja pelo aspecto físico, vocal, psicológico) sem cair nas armadilhas do entendimento comum sobre as personagens, por isso o esforço em encontrar caminhos corporais para melhor executar a intenção proposta. Encontrar essas nuances físicas para transportar o caráter de cada personagem através de sua dinâmica de cena e também identificando os *pontos de tensão* existentes no texto.

Durante todo o processo de adaptação da peça, fomos nos dando conta que as personagens que seriam mais complexas de se conceber seriam essas que apresentavam algum tipo de agressividade. Imediatamente nos detivemos entre aqueles que compreendemos como os “vilões”: Delegado Cunha e Amado Ribeiro. Fui estimulado pela diretora a investigar, fisicamente, gestos e ações que remetessem a tal agressividade. Logo emiti uma voz alta, grave e gestos como apontar o dedo, estufar o peito para dar tal ideia. Assim foi feito, também, com a concepção de Selminha e Arandir. Neste instante, imediatamente, percebemos que o exercício de encontrar esses corpos se fariam urgentes, pois, ao passo que o texto sustenta o discurso de cada personagem, o corpo revela, muitas vezes, aquilo que está oculto no comportamento da personagem, suas ambivalências, sua “invisibilidade”. Percebi que esse processo envolve não só a produção e

seleção dos elementos da composição, mas a capacidade do corpo abrir fissuras, rupturas, espaços para as intensidades aflorarem. Em outras palavras: os *punctums*:

Um atador deve estar em constante treinamento ou, em outras palavras: um performer deve estar na busca constante de fissurar seus limites de ação procurando uma potência possível de expressão, seja em uma sala de trabalho, seja num ensaio de um espetáculo, seja dentro do próprio espetáculo, seja em um happening ou em uma performance (FERRACINI, 2013, p. 126)

Ao passo que nos ensaios minha diretora exercitava comigo diferentes padrões corporais associados a emoções específicas, detectamos quais seriam as características físicas que me impulsionaram a desempenhar o movimento na cena para cada estado emocional. Os *punctums* foram fundamentais, pois se tornaram meu lugar de orientação. Passei a transitar num terreno palpável para criar e compor tudo o que pensávamos. Com sua experiência em dança e práticas corporais expressivas, Aika soube identificar, em sua direção, as nuances e camadas emocionais trazidas pelo texto que levaram a produzir os *punctums* das personagens. É um trabalho quase invisível, mas que se materializa no corpo do ator à medida que tensão e emoção encontram sua conexão expressiva. Como Rodrigo Fontanari reforça em outro artigo de sua autoria chamado *Do Neutro ao Punctum*: “*Em suma, podemos dizer que o punctum é o lugar das 12 sentimentalidades, da consciência afetiva, um ponto cortado no tempo e no espaço, onde está depositado todo um momento de emoção.*” (FONTANARI, 2014, p. 286).

Importante salientar que, neste processo, fiz uma escolha por não ter troca de figurinos e adereços, tampouco coxia, no espetáculo, de modo que toda composição está centrada na construção psico-física aberta, feita diante do público. Como foi visto, isso exigiu uma pedagogia específica. Me pareceu coerente que tudo fosse feito aos olhos do público sem que eu escondesse nada pois assim minhas questões de investigação também estariam expostas de forma mais aberta possível. Se meu corpo reage ao que é posto pela obra de Nelson, eu quis que o público reagisse também. A preciosa conclusão a que cheguei é de que o trabalho com os *punctums* é uma ferramenta potente para que o ator enfrente as composições clichês em seu trabalho, risco que se torna ainda mais grave quando a demanda é de um ator inserido nos privilégios da normatividade

fazer uma personagem em condição minorizada e subalternizada. Para além dessa problemática, havia ainda a necessidade de uma construção e desconstrução rápida e pública das personagens, pois esse é, também, o objeto da pesquisa.

O conceito de *punctum* foi aqui usado como um ponto que concentra o olhar, a tensão, e dispara sensações em quem vê a imagem, mas também o faz no corpo-memória do ator. É um ponto de síntese e ativação expressiva. Minha cabeça, tronco e membros com determinadas deformações ou extensões deram às personagens características ora mais agressivas, ora mais sensíveis, delicadas, ásperas, violentas, através de ações e movimentações. O *punctum* auxiliou no trabalho sobretudo porque é um elemento que corresponde ao corpo, a reação física produzida a partir de uma emoção posta. São várias fontes reagindo em prol da execução proposta. Rodrigo Fontanari diz:

No *punctum*, não é mais o intelecto que responde, mas o corpo que age e reage àquilo que lhe é posto. [...] é algo que fascina o corpo; é o campo do indizível da imagem: aquilo que cala na alma do observador, porque o olhar não é capaz de capturar. Ele somente patina sobre essa superfície, pois o *punctum* se apresenta no campo cego da imagem (FONTANARI, 2014, p. 285).

A composição da voz das personagens se deu sobre a ideia de que personagens que detêm poder, e se utilizam dele para espalhar mentiras e agir com violência, tem uma voz mais alta e intimidadora; caso do Delegado Cunha e do jornalista mau caráter Amado Ribeiro. Enquanto personagens como Arandir e Selminha tem a voz mais melíflua. Aprígio transita entre ambos ao longo da peça. Aprígio (pai de Selminha, sogro de Arandir) foi uma criação complexa. Personagem soturna, sorradeira e com subtextos profundos, demonstra certa frieza no trato, mas por dentro parece estar sempre a ponto de explodir. Traz no olhar uma dor e na fala uma cautela que para transpor para o meu corpo exigiu muitos dias de preparo, exercício e repetições.

A doutora em estudos brasileiros pela Brown University, Isadora Grevan de Carvalho, defende a ideia que coaduna com este trabalho que pretendo desenvolver. Todas as personagens da peça não são santos, nem demônios. Todos detêm dentro de si um pouco de horror e humanidade. Somos cidadãos que vestimos máscaras sociais, somos um pouco vítimas, mas também vilões, agentes oprimidos, mas que também, até certo ponto, oprimem:

Mais uma vez, como vimos em todas as peças de Rodrigues até agora, os brasileiros, por usar uma multiplicidade de máscaras, são retratados como personalidades duplas, sempre prontos a ser maus caracteres, a enganar, a mentir, dependendo da posição em que se encontram e do que vão receber em troca. No entanto, eles também são retratados como vítimas de uma estrutura social perversa, em que muitos membros da sociedade não têm um poder efetivo para mudar sua condição e em que a ética é jogada para fora da janela, devido à multiplicidade de éticas que são simultaneamente aceitas. (CARVALHO, 2021, p. 226)

Para além de encontrar as nuances físicas, trabalhamos, também, as transições de uma personagem para outra. Estipulamos que a troca de uma personagem para outra se daria através de uma passagem em que ficasse claramente revelada a transição, para que o público pudesse identificar os *punctums* específicos de cada personagem. Definimos, então, após muitos ensaios ao longo do semestre, a tabela a seguir:

PERSONAGENS	CARACTERÍSTICAS	PUNCTUMS
Arandir (Protagonista)	Neutro - vítima, sempre tentando entender as situações em que está.	Propositalmente não possui. Como se seus movimentos não fossem muito pensados.
Selminha (Esposa Arandir)	Espécie de vítima, assim como Arandir. Demonstra preocupação com os acontecimentos.	Passadas alinhadas que movimentam levemente o quadril. Braços fazem pequenos gestos que 'desenham' sua fala.
Aprígio (Pai Selminha)	Sempre a ponto de explodir, constante tensão.	Pés paralelos, braços semi-estáticos, cabeça/ olhar altivo, ar de preocupação.
Cunha (Delegado)	Agressivo, violento, um dos vilões da peça	Pés abertos, peito pra fora, cabeça erguida, olha de cima pra baixo.

Amado Ribeiro (Jornalista)	Ardiloso, o principal vilão da peça. Quem articula tudo contra Arandir.	Pés fechados, peito pra dentro, cabeça baixa, olha de baixo pra cima.
-------------------------------	---	---

A tabela descrita acima foi constantemente ensaiada e exercitada para que, durante a apresentação, não houvesse o comprometimento na compreensão de cada personagem. Era importante que todos os *punctums* estivessem bem definidos e associados ao texto, bem como para as transições de uma personagem para outra, a fim de que se construíssem com clareza, na percepção do público, todas as cenas propostas. Na qualidade de ator, acredito ter atingido o estudo de cada personagem que me propus a fazer. Porém, mais importante do que isso, me interessou a nitidez das transições e do conteúdo de provocação quanto aos elementos sensíveis, que aqui venho chamando de *pontos de tensão* para que, após as apresentações, pudesse debatê-los com o público.

5. Me deparando com os *pontos de tensão*

Realizar esse processo de *O Beijo [Cancelado]* promoveu em mim e nas pessoas que me auxiliaram nesse processo muitas questões. Como já foi aqui amplamente abordado, inicialmente, a ideia inicial seria convidar um número maior de pessoas para compor o elenco, o que não foi possível por conta da desistência e incompatibilidade de agendas que culminaram no formato do monólogo. Me deparei com o fato de que eu teria que tentar dar conta de contar a história de *O Beijo no Asfalto* fazendo todas as personagens, isso incluiria fazer desde tipos agressivos, violentos, sórdidos até delicados, sensíveis e femininos.

Digo, desde já, que fazer a Selminha foi meu maior desafio. Pois os outros personagens estão dentro de um prisma que eu como ator, homem, branco, cis, hetero consigo transitar com um pouco mais de conforto. Não era minha intenção fazer um estereótipo desta personagem, e nem algo risível, cômico. Queria dar a ela o teor dramático que entendo que ela tem.

Junto com Aika, trabalhamos os *punctums* de Selminha partindo de seu caminhar, criando seus pés paralelos e suas passadas alinhadas que estimularam levemente o movimento do quadril, dando, assim, uma espécie de balanço que remete a delicadeza, sensibilidade, amabilidade, ao mesmo tempo determinação, foco e pureza. Experimentei pequenos gestos dos braços que pareciam ‘desenhar’ sua fala. Isto por si só poderia trazer *pontos de tensão* suficientes para trabalhar se não fosse agravado pelo fato de que, no terceiro quadro do terceiro ato, Selminha é violentada pelo Delegado Cunha e pelo jornalista Amado Ribeiro. Diante disto surgiu, entre nós da equipe, um momento de intenso debate. Como fazer essa cena?

Do ponto de vista cinematográfico cito aqui duas maneiras em que essa cena foi abordada. No filme de 1981, de Bruno Barreto, Selminha (interpretada pela atriz Christiane Torloni) fica seminua e chora compulsivamente enquanto a câmera lhe filma por trás, expondo seu corpo. Optei pela inclusão, em *O Beijo [Cancelado]*, desta mesma cena só que extraída da versão dirigida por Murilo Benício de 2017, com uma direção de câmera completamente distinta, em que Selminha (interpretada por Débora Falabella) sofre uma espécie de pressão psicológica, e menos física, dos agressores. O tema dessa cena suscitou um debate profundo entre mim, Aika e Kiko Ferraz Noir (o artista que nos auxiliou na

parte de som) sobre esse *ponto de tensão*: como um ator cis, sozinho, poderia fazer o papel de Selminha nessa cena sem resvalar no escárnio, na paródia ou fetichizar a violência?

Levei essa pergunta como tema de casa, e deveria trazer uma proposta para o dia seguinte. Assim, fiz. Refleti muito sobre o lugar de onde eu falo e o quanto o fato de eu estar representando uma mulher já era algo delicado de se tratar, ainda mais ela sofrendo um tipo brutal de violência cometida por homens brancos cis como eu. Poderia, eu, representar tal papel? Como era feito nos anos 1960? Quais eram as escolhas? Como seriam as minhas escolhas frente ao atual contexto em que mulheres são constantemente perseguidas, assassinadas, violentadas? O que eu devo fazer para realizar esta cena? Eu simplesmente não devo fazer essa cena? Retiro essa cena da peça? A solução seria apenas não abordar esse tema?

No dia seguinte do ensaio, expus meu desconforto e decidi fazer essa cena sob um ponto de vista "da imaginação", digamos assim. Eu decidi que não representaria uma mulher sofrendo uma violência sexual com gritos e tapas, mas que exporia de outra forma, através de gestos e movimentos que sugerissem que aquela mulher estava sendo oprimida, violentada, constrangida, cerceada, encurralada, manipulada, sem o uso dos clichês de uma atuação realista já tão utilizados pelo cinema dos anos 60. Isso provocou um debate entre nós, pois minha diretora achava que em termos de dramaticidade, Selminha deveria ser mostrada através da representação física da violência sofrida.

Ao final de cada apresentação de *O Beijo [Cancelado]* era promovido uma roda de conversa com o público onde as pessoas colocavam suas opiniões acerca da obra apresentada, e os retornos que recebi foram os mais variados. Muitas pessoas disseram que sentiram falta de uma ousadia maior por parte da encenação, e que, em se tratando de uma peça de Nelson Rodrigues, o monólogo deveria conter mais cenas de violência. Teve alguém que disse: "É a primeira vez que vejo uma peça do Nelson sem tapa".

Foi fundamental para minha pesquisa saber as impressões causadas pelo trabalho, pois, em mim, muitas coisas reverberaram e fizeram com que eu tomasse determinados caminhos. Observei, nas três apresentações, diferentes perspectivas, mas um ponto em comum. Em todas as sessões houve alguém que me disse que eu poderia ter "avançado mais, ter ousado mais". Reconheci ali o

que de fato foi uma questão durante os ensaios com Aika. Ela, enquanto diretora, me estimulava para que na cena de violência contra Selminha, por exemplo, eu realizasse ações mais próximas de uma agressão real, de uma violência sofrida por uma mulher. Mas, confesso não querer ir até aí, pois eu acredito que estaria adentrando num campo arenoso como ator, já que esbarro na questão do *lugar fala* e de pertencimento. Como diz a filósofa Djamila Ribeiro em seu livro *Lugar de Fala* quando discute os modos de letramento de raça e gênero:

[...] é preciso cada vez mais que homens brancos cis estudem branquitude, cisgeneridade, masculinos. Como disse Rosane Borges para a matéria 'O que é lugar de fala e como ele é aplicado no debate público', pensar lugar de fala é uma postura ética, pois 'saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo' (RIBEIRO, 2020, p. 83)

Este não é o meu lugar de fala, acima de tudo, não é meu lugar de experiência dessa violência. Ao contrário, é o lugar do potencial agressor. Portanto, me permiti ir até onde me senti confortável para abordar um tema tão delicado e, pelo qual tenho máximo respeito. Sinto que, ali, cheguei no limite de aprofundamento da experiência que me propus a investigar na pesquisa de Estágio e TCC: ***até onde um ator não subalternizado pode se apropriar da experiência de um grupo subalternizado para construir uma personagem?*** Penso esta como sendo questão norteadora do meu trabalho.

Em relação à concepção, direção e atuação, também nos três dias, houve alguém que comentou sobre a nitidez da troca de uma personagem para outra. Considero isso um grande feito, fruto dos inúmeros ensaios e treinos que tivemos, alinhando e aplicando, no texto e na movimentação, o aperfeiçoamento das personagens junto aos *punctums*. Por outro lado, alguém disse, na segunda sessão, que, tratando-se de Nelson Rodrigues, ela esperava ver algo com mais violência e que adorou ter tido a possibilidade de apreciar uma montagem do autor de forma mais sutil, mais delicada, menos escrachada.

Na terceira e última sessão, tivemos o debate mais longo, onde muitas pessoas falaram e expuseram o quanto gostaram da adaptação e o quanto esse espetáculo pode ainda ser mais apresentado e refinado, pois trata de temas ainda muito atuais. Foram igualmente muito comentadas as questões acerca da cultura de cancelamento, e o atual momento político que estamos vivendo.

Dentro de nossa pesquisa, também identifiquei fortes *pontos de tensão* nos

dramas da personagem Arandir. Na peça, ele é vítima de uma exposição pública por ter beijado um homem recém atropelado. Sua sexualidade é posta em dúvida pelo Delegado Cunha e pelo jornalista sensacionalista Amado Ribeiro. Em algumas passagens do texto, Selminha reforça sua heterossexualidade na tentativa de defendê-lo, pois a acusação de pederastia era das mais terríveis para um homem no Brasil de então. Dizia ela, antes de ser estuprada: "*Eu conheço muitas que é uma vez por semana, duas e, até, 15 em 15 dias. Mas meu marido todo o dia! Todo o dia! Todo o dia! [num berro selvagem] Meu marido é homem! Homem!*" (RODRIGUES, 2017, p. 405). Entretanto, no decorrer da trama ela também começará a ter dúvidas sobre a orientação sexual de seu marido.

Ao meu ver, Arandir é uma personagem ambígua, uma vez que ele próprio começa a ter dúvidas sobre o que aconteceu no dia do acidente, dado ao fato de que tantas mentiras foram contadas sobre o ocorrido. Delegado Cunha diz em resposta: "*Você nunca ouviu falar em gilete? Em barca da Cantareira?*" (RODRIGUES, 2017, p. 405), sugerindo que o protagonista é bissexual. No evento do acidente, a sexualidade do Arandir, seu caráter, tudo é posto em dúvida pela mídia, pela polícia, pela opinião pública, pela família, e posso dizer que neste lugar sinto que foi onde se deu o *tensionamento* entre a personagem e o meu fazer teatral. Como pessoa, de um modo geral, também me sinto indagado, posto em receios, em dúvida, e emprestei essa ambiguidade para compor um Arandir que não é culpado, mas também não sabemos o quanto é totalmente inocente.

Sobre a violência que o Delegado Cunha e de Amado Ribeiro, elas operam, ao meu ver, respectivamente como a "Justiça" e a Mídia, em que a calúnia é forjada para abafar um caso anterior de terrível violência do delegado. Ambos os sistemas são falhos, corruptos, manipuladores e nada confiáveis. Os *pontos de tensão* encontrados em ambas personagens se deram sob o teor de constante tortura impingida a Arandir, Selminha e até a Aprígio, homossexual reprimido e brutalizado pela normatividade sexual que, ao final, também se revela como opressor. Como homem, branco, hetero, cis, fazer as figuras dos opressores me incomoda por eu não ter as mesmas ideias pessoais que eles, no entanto, para o trabalho de ator é desafiador e instigante transitar nessas zonas arenosas e demonstrar o quanto essas personagens são vis, e o quanto não devemos reproduzir suas formas de opressão e violência. Meu cuidado era para compor essas personagens de forma crítica, contundente e bastante nítida quanto a

minha posição como ator e a história que estou contando. Não concordo com a vilania imposta, mas preciso mostrar no palco o opressor para falar da opressão.

Nelson Rodrigues escreveu sobre isso em seu *Teatro Desagradável*: “*E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática e quotidiana*” (RODRIGUES, 1949, p. 657). E sobre isso ele costumava se posicionar criticamente quanto ao que escrevia. Claro que ele estava inserido num contexto que poderia levá-lo a escrever algo que aos olhos de hoje seja tratado como preconceito. Porém, sobre expor no palco as violências e agruras da sociedade, ele ainda reafirma em seu texto publicado no programa de estreia da peça *Perdoa-me Por Me Traíres* em 1957:

O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. [...] Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los (RODRIGUES, 1957, pp. 605-606)

Ao promover o debate com o público ao final das apresentações, eu estava exposto a receber todo o tipo de comentário, fosse ele mais afetivo ou agressivo. Mas, de um modo geral, após as três apresentações, o teor das discussões revelou o quanto é importante, ainda, se montar as peças do Nelson mesmo (ou, principalmente) nos dias de hoje. Debates, também, sobre as adaptações cinematográficas das peças de teatro de Nelson, e o quanto elas, por vezes, corroboraram para o reforço de certos paradigmas e preconceitos. Mas, também o quanto esse cânone contribuiu para o amplo debate acerca de temas sensíveis e invisibilizados da nossa sociedade, nem que seja pela polêmica causada.

Fiquei imensamente satisfeito em poder constatar, ao final das apresentações e dos debates, que é possível refletir a obra do Nelson Rodrigues e seus *pontos de tensão* de um modo sensato, plausível e referenciado. Cada pessoa trazia, de acordo com suas experiências e vivências, seu olhar e suas críticas sem que isso fosse levado ao limite da agressão ou do desrespeito, sobretudo, para os jovens colegas das primeiras barras do curso que assistiram ao trabalho. Todos contribuíram e falaram o quanto se interessam e o quanto acham importante a abordagem que escolhi para o texto.

Após o debate, algumas pessoas, de forma mais discreta, me procuraram para dizer que achavam um pouco polêmico o uso da música *Não Recomendado*

do cantor Caio Prado. Pessoalmente, isso também foi tema de debate entre mim e minha diretora, que defendeu a inclusão da música por achar a letra condizente com o contexto do Arandir. No entanto voltamos àquele ponto inicial do lugar de fala, e aqui sinto uma lacuna de pertencimento que talvez seja insuperável nos trabalhos que eu venha a desenvolver.

6. CONCLUSÃO

Neste trabalho de conclusão de curso, o principal objetivo foi verificar e analisar os possíveis desafios que envolvem a adaptação da obra teatral de Nelson Rodrigues em geral, e de *O Beijo no Asfalto* em específico, nos dias de hoje. Reconhecemos que esse processo não poderia acontecer sem o enfrentamento dos *pontos de tensão* existentes na obra para, na prática, investigarmos a melhor forma de contar essa história de modo fidedigno, porém posicionado politicamente.

Para adaptação e construção de *O Beijo [CANCELADO]*, me concentrei na ideia de produzir um espetáculo que desse relevo aos *pontos de tensão* mais contundentes do texto original, e que resultasse em um trabalho prático com debate público. Minha intenção nunca foi solucionar problemas maiores do que os aqui propostos, nem de responder ou defender posicionamentos de qualquer coloração política, mas sim analisar, de modo referenciado, as possibilidades de trabalhar essa obra sobre as perspectivas do mundo contemporâneo. É meu foco, também, apontar possíveis caminhos para lidar com algumas tensões existentes quando tratamos da obra de Nelson Rodrigues, sobretudo quando parto de um lugar de privilégio social e tenho como intenção não reproduzir ou corroborar com preconceitos vigentes, mas justamente encontrar caminhos dentro do trabalho de ator para montar uma peça de um autor muito importante da dramaturgia nacional que mexe com temas sensíveis.

Busquei, neste processo, fundamentação teórica para que eu não escorregasse nos clichês tão comuns quando um ator normativo tenta representar personagens que são, como aqui menciono, corpos subalternizados. Para a realização deste estudo, contei com o auxílio incansável de minha diretora Aika Daniela Braga, com minha orientadora, Prof. Patrícia Leonardelli, com a semiótica do filósofo francês Roland Barthes e com as reflexões técnicas de Renato Ferracini.

Como visto, fui guiado por um desejo de confecção das personagens *Arandir*, *Selminha*, *Delegado Cunha*, *Amado Ribeiro* e *Aprígio* imbuído da responsabilidade de não reproduzir estereótipos e clichês psicológicos e sociais. Detectando os *punctums* de cada uma, e ensaiando diariamente, pude compor suas características e tornar mais visível sua humanidade para o público. Cada

personagem deteve atenção minuciosa e foram realizadas com o máximo de respeito e dedicação possível para que a obra, em si não fosse adulterada e os temas levantados fossem debatidos, ao final, com a qualidade requerida.

Acredito que, muitas vezes, se estabelece uma confusão entre a *voz do autor* e a voz da obra e dediquei especial atenção para que isso não acontecesse na montagem de *O Beijo [Cancelado]*. A voz do autor não é necessariamente a voz do personagem, e acredito que se você confunde isso, enquanto espectador, você corre o risco de limitar a obra e sua leitura. Nelson Rodrigues afirmava: “*A minha ficção é uma coisa. E eu posso ser outra*” (RODRIGUES, 2012, p.124).

Nesse sentido, fiz questão de ouvir o público ao final de cada apresentação, justamente como parte integrante do todo do trabalho, porque eu acredito que mesmo me colocando em posição de escuta e abertura, ainda assim, é possível que eu incorra em algum equívoco, pois parto de um lugar social de privilégio e de preconceitos estruturais que, certamente, surgem quando me proponho a tratar de determinados temas. Em hipótese nenhuma quero me isentar de falar, de tratar e de denunciar, através do teatro, pois entendo ser necessário que minha voz sirva como contribuição para a construção de um teatro que acredito: livre.

Nelson Rodrigues não agradava à esquerda nem à direita porque ele criava personagens dissonantes, ele não lhes julgava. O autor expunha as terríveis contradições de sua humanidade. Neste trabalho de conclusão de curso, me proponho o inverso: levantar as questões, problematizá-las e me por em escuta, dando voz a quem assiste a apresentação. O diretor de teatro e professor da Escola de Belas Artes da UFRJ, Antônio Guedes, disse num texto que consta numa edição do Teatro Completo de Nelson Rodrigues: “*O personagem trágico rodriguiano não é um herói que tem em sua genealogia uma ascendência nobre. Muito pelo contrário, seus personagens são homens e mulheres comuns, sobreviventes da classe média brasileira*” (GUEDES, 2017, p.28). Sendo assim, mais do que nunca, vejo como importante tratar sobre essas personagens sociais, que não são mais as mesmas da época do autor, mas que existem até hoje e com problemas que ainda lidamos.

Acredito que muito ainda se descobrirá a partir deste trabalho, e que novas apresentações também podem trazer novos olhares acerca desta pesquisa, uma vez que é desejo meu e da equipe que apresentemos esse exercício cênico em

outros locais e para outros públicos. Como experiência em relação ao debate com o público, sinto que este trabalho é uma víscera aberta, um caminho, um ponto de partida para algo que pode me levar para inúmeros lugares. Basta agora que eu siga investigando e pesquisando as possibilidades que ele possui. Como já aluno do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, pretendo dar seguimento a minha pesquisa dentro da obra de Nelson Rodrigues, e descobrir, cada vez mais, os caminhos que sua obra é capaz de nos levar.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E DOCUMENTAIS

Livros

CARVALHO, Isadora Grevan de. *O fetiche como estrutura, imagem e performance no Teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021.

FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro - Do Moderno às Tendências Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2013.

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

GUEDES, Antonio. *Teatro Completo Nelson Rodrigues: tragédias cariocas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

MONTENEGRO, Fernanda. *Prólogo, Ato, Epílogo: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de Fala*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo Nelson Rodrigues: peças psicológicas e míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo Nelson Rodrigues: peças psicológicas e míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

RODRIGUES, Sônia. *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Artigos, teses e dissertações

FONTANARI, Rodrigo. **Do Neutro ao Punctum – em Busca do Grau Zero do Olhar**. Volume 17, Exemplar nº1, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.15210/rle.v17i1.15351>

FONTANARI, RODRIGO. **A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem?**. Volume 03. Exemplar nº 1, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/20000>