

(Áudio) Dramaturgia em processo: reflexões sobre a representação de Capitu nos capítulos *CXXXVII à CXXLI* em *Dom Casmurro*

Jaqueline Bárbara Pavão Neves¹

Resumo:

Este artigo é consequência das práticas de investigação cênica que realizei em 2021, como finalista do curso de bacharelado em Teatro, pela Universidade do Estado do Amazonas-UEA. Aqui apresento o relato sobre a escrita de uma dramaturgia *em processo*, baseada em uma estrutura de monólogo, a partir de textos escritos por mim. Além disso, tento refletir acerca da representação da figura de Capitu ao longo dos capítulos que foram estudados na composição dramática. Dessa forma, a pesquisa foi dividida em duas fases práticas: a adaptação textual livre e a inserção de recortes de textos escritos por mim. A metodologia é de natureza autoetnográfica, apoiada em referências da autoetnografia por Sylvie Fortin (2009) e de perspectivas da Crítica Genética, por Cecília Salles (2008).

Palavras-chave: Monólogo; Ator-dramaturgo; Dramaturgia Autoral; Auto-direção.

Introdução

À saber, a pesquisa a ser relatada passa pela minha trajetória na faculdade de Teatro, da Universidade do Estado do Amazonas-UEA, na qual ingressei em 2017, e por isso, acredito ser importante um breve comentário sobre como decidi que gostaria de investigar um tipo de dramaturgia que se constrói junto com o processo.

Durante o meu segundo ano do curso, aprendi a escrever mais sobre aquilo que estava sentindo e passei a expressar isso em poemas, frases e desenhos soltos. Nunca nada muito concreto ou específico, mas sempre pelo impulso e necessidade do momento.

No início, me interessei mais pela investigação de corpo ou interpretação, do que dramaturgia. E por isso, quando me vejo escolhendo desenvolver um projeto a partir de uma escrita experimental, é como se eu tivesse muitas formas para fazer isso e ao mesmo tempo, nada.

Partindo disso, a proposta desta pesquisa envolve meu interesse em explorar a dramaturgia autoral e contemporânea, investigando novas possibilidades de acontecimento do real e ficcional no texto.

¹ Estudante do 8º período de bacharelado em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas-UEA. E-mail: jaquelinebarbara.contato@gmail.com.

Para além disso, também apresenta como os questionamentos individuais e coletivos se concretizam em uma escrita que foi moldada pelo impulso criativo, guiados pelas associações entre cena e narrativa.

Logo, a escrita deste artigo é parte do meu trabalho de conclusão do curso de bacharelado em Teatro, que passa por duas fases práticas. A primeira, é a adaptação dramaturgica para o projeto *Dramaturgia em processo: uma releitura inspirada livremente nos capítulos CXXXVII a CXLI do livro Dom Casmurro de Machado de Assis*, para o qual se faz necessário rememorar minhas investigações corporais e de áudio dramaturgia propostas por mim, incorporando relatos autoetnográficos que misturam realidade e ficção.

Esta proposta foi colocada em experiência durante os meses de maio de dois mil e vinte e um, até julho do mesmo ano, na condição de “em processo”, para que eu possa dar continuidade ao monólogo, a partir do exercício de uma construção dramaturgica.

Em seguida, a segunda fase prática, é a inserção de recortes da dramaturgia escrita por mim, compilados com textos dos capítulos *CXXXVII a CXLI* do livro, expondo pontos de vista distintos para o acontecimento deste.

A metodologia do trabalho, se apoia no conceito de autoetnografia defendido por Sylvie Fortin (2009), a qual afirma que:

A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (FORTIN, 2009, p. 83)

E em perspectivas da Crítica Genética, adotada por Cecília Salles (2008), que de acordo com ela,

a Crítica Genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. [...] ocupa-se, assim, da relação entre obra e processo, mais especificamente, procura pelos procedimentos responsáveis pela construção da obra de arte, tendo em vista a atividade do criador. (SALLES, 2008, p. 28)

Ambas amparam a condução dos experimentos dramaturgicos, de voz, relacionados aos áudios e corporais no processo artístico.

Desta forma, esclareço que o enfoque dado a este relato, tem o objetivo de expor o processo de escrita dramaturgica para uma versão de texto da Capitu e refletir a representação dessa personagem na obra Dom Casmurro, como força motivadora para a composição das cenas.

1. Diálogos sobre Capitu

A possibilidade de criar algo cênico a partir do livro de Dom Casmurro, surgiu no final de 2019, para o componente curricular de Direção V, quando tínhamos que apresentar processos de cena, como avaliação para esta. Não consegui seguir adiante com a ideia, mas ficou guardada comigo até agora, quando decidi que faria uma adaptação livre dos capítulos 137 a 141 do livro, momentos entre os quais Bentinho desconfia ter havido uma suposta traição de Capitu, pensando até em envenenar o filho, que julga ser fruto disso, e por fim, a separação de ambos, com a viagem de Capitu para a Suíça e a permanência dele no Rio de Janeiro.

A escolha desses capítulos, é instigada pelo desejo de intervir nessa parte do texto que considero ter acontecimentos que apontam uma realidade psicológica vivida por Bento Santiago, no ápice de sua alucinação, sem nem mesmo questionar-se de um provável engano sobre sua desconfiança. Ou seja, a possibilidade de uma dúvida que ele alimentou e construiu para si próprio, sem evidências reais.

Essa dúvida pode ser vista na seguinte afirmação exposta no capítulo *CXXXIX/ A fotografia*, em que descreve a entrada de Ezequiel repentinamente e diz,

Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois uma para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada;[...].(ASSIS, 2011, p. 236)

Além disso, esses trechos nos confirmam sobre como o narrador, que também é o personagem, domina e manipula essa espécie de conspiração desde o momento em que suspeita de uma visita do seu amigo Escobar à sua casa, enquanto este não estava, apenas Capitu, depois de sentir um mal estar.

ao teatro íamos juntos; só me lembra que fosse duas vezes sem ela, um benefício de ator, e uma estreia de ópera, a que ela não foi por ter adoecido, mas quis por força que eu fosse. Era tarde para mandar o camarote a Escobar; saí, mas voltei no fim do primeiro ato. Encontrei Escobar à porta do corredor. [...] Capitu estava melhor e até boa. Confessou-me que apenas tivera uma dor de cabeça de nada, mas agravara o padecimento para que eu fosse divertir-me. Não falava alegre, o que me fez desconfiar que mentia, para me não meter medo, mas jurou que era a verdade pura. (ASSIS, 2011, p. 209)

Essa incerteza sobre a fidelidade de Capitu, também exteriorizada para o leitor, reforça sua forma de conduzir o enredo, colocando em primeiro plano, o seu olhar sobre os fatos e atos (que também nos deixam dúvidas de sua veracidade ou de seu relato fiel), enquanto Capitu, se desloca pela recordação que Dom Casmurro, faz dela. Ou seja, a figura feminina é ignorada na maior parte do tempo em que se passa os acontecimentos. Não porque

algo não é falado a seu respeito, mas sim pela restrição dos seus relatos, pois a abertura para que esta personagem apareça, acontece de forma muito limitada, sempre em função dele.

Outro fato interessante que observei, foi a duplicidade existente entre o narrador, Dom Casmurro, chamado assim já na velhice, e a lembrança de si na juventude, Bento Santiago, ou como era carinhosamente chamado, Bentinho. São as mesmas pessoas, que conversam entre si, em períodos distantes da vida, mas sempre a partir da ótica da memória, fazendo um paralelo que segundo ele, “o meu fim evidente era atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui”.(ASSIS, 2011, p. 50)

Por isso, a releitura dramaturgicamente dos capítulos 137 a 141, é feita pensando em como a personagem Capitu pode ser introduzida narrando a trama e o que ela tem para falar sobre si, associando isso com formas de pensamento pessoais, em intensidades e discursos que se complementam, muitas vezes partindo de arquétipos tidos como passionais como a angústia, submissão, ciúme, perseguição, desconfiança e outros temas que se entrelaçam discursivamente entre a menina e a mulher; entre a atriz e a Capitu.

De modo que, os elementos sentimentais, psicológicos, de voz e corpo, se constroem e desconstroem por uma perspectiva de realidade e ficção. Logo, eu - a que escreve os textos, é a que também está em cena e realiza a adaptação e união desses trechos escolhidos.

Para Larrosa (2004), essa escrita a partir do eu, de experiências particulares e que nasce sempre de uma infinita renovação sobre nossas convicções, ao liberarmos este tipo de escrita, podemos considerar a possibilidade da escrita do *ensaio*, ou seja, de nos experimentarmos nos questionando pluralmente sobre as situações que nos cercam. Afirma ele, “diz-se, com razão, que há tantos ensaios como ensaístas, que o ensaio é, justamente, a forma não regulada da escrita e do pensamento, sua forma mais variada, mais protéica, mais subjetiva”. (LARROSA, 2004, p. 32)

Katia Canton (2014), investiga o conceito de narrativas enviesadas e afirma que estas são na verdade, a forma como alguém intenciona que o discurso apareça dentro da sua proposição artística, e assim, ela diz:

parece-me que está justamente nas junções escorregadias e instáveis o que chamo de narrativas enviesadas, em que os artistas escapam dessa tendência fascista do texto e da obra. Sabotam, subvertem, quebram as possibilidades de um sentido narrativo único.(CANTON, 2014, p. 90)

Canton (2014), nos mostra ainda um modelo específico que artistas desenvolveram para explorar esse tipo de narrativa, sendo que,

para criar suas narrativas enviesadas, uma das estratégias dos artistas contemporâneos é a utilização de contos de fadas. Essas histórias paradigmáticas do mundo ocidental são conhecidas o suficiente para poderem ser fragmentadas, repetidas, desconstruídas e viradas do avesso pelos artistas. (CANTON, 2014, p. 99)

Nesse sentido, não necessariamente, utilizo o conto de fadas para a criação de uma dramaturgia, mas sim a experiência do conteúdo do livro, que se assemelha com um discurso por trás das histórias de conto de fadas, questionando e modificando para um sentido de valorizar, nesse caso, uma narrativa feminina.

2. Monólogo de Capitu e o processo de construção dramática

Monólogo de Capitu, é a dramaturgia autoral proposta por mim, que foi sendo construída juntamente com o desenrolar da minha direção e com outras partes desse processo, como figurino, sonoplastia, espaço, cenografia e adereços cênicos.

Durante o período de escrita, me propunha desafios a serem feitos, como se fossem possíveis soluções para descobrir por onde começar essa escrita. Um desses três exercícios, que aparecem no meu diário de bordo do dia 18.05.21, é: ler o texto e desenhar; ler o texto e escolher palavras; [e por fim], escolher essas palavras e experimentar na voz e sons com elas.

As palavras anotadas no mesmo caderno do dia seguinte, 19.05.21, são: ciúme; desconfiança; silenciamento; terror; dúvida; amor; silêncios; choro; distância; impedimento; confissão; perseguição. Seguidos de uma outra anotação com uma tabela preenchida:

	1	2	3	4	5
-áudio					
-fala			áudio	fala	áudio
-áudio		ação	ação		
-ação					

No dia 21.05.21, acrescentei mais uma palavra às citadas anteriormente, que foi “dor”, seguido de uma inscrição abaixo que dizia “arquétipos femininos (deusas)”. Pensei naquele momento que poderia embarcar por esse viés dos arquétipos, porque iria me ajudar a compreender melhor. E foi o que fiz. Busquei algumas leituras, mas ainda não era bem o que eu imaginava. Mesmo assim continuei com as experimentações de corpo, criando as partituras e ações.

Nesse mesmo dia, ainda descrevi as partituras corporais que haviam surgido, que foram:

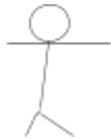
-uma ação passando as mãos na face



-ação da corda bamba (desequilíbrio)



-ação jogando levemente cabeça e tronco (pra um lado e pro outro)



-jogo das vozes (mais graves).



E a escrita saiu assim, de forma indefinida e irregular, solta e impulsiva:

O corpo tá seco
sem movimento
aleatório
enrijecido
com pouco equilíbrio
Quando eu tô aqui
e vem meus medos
Desencontros
vai e vem
ânsia
um pêndulo

não mais a mesma
grito de choro
inspira e expira
puxa e solta o ar
vai lento o corpo cai
devagar

No dia 23.05.21, comecei a criar o que seria meu storyboard, como ponto de partida para a organização das cenas e do que acontece nela. E então ele ficou assim, depois de algumas tentativas.



Com essas proposições cênicas, comecei a pensar nas possibilidades de uso do espaço, mas sempre me encontrava muito limitada, principalmente, pelo movimento, pelo menos, naquele momento em que estava desenvolvendo as ações físicas.

Mas logo percebi que, devia encontrar um jeito de as ações fazerem sentido, sem precisar de tanto espaço. Foi só depois de iniciar com os ensaios que pude ter uma visão bem mais distribuída para aquilo que estava pretendendo criar.

As etapas que defini para essas experimentações, também me ajudaram para que o processo fosse acompanhando outros elementos, como a dramaturgia e a voz, ou elementos sonoros. Entre os investigados estão: *corpo e dramaturgia*; *corpo e voz*; *áudio e vídeo*; nessa mesma ordem.

Durante as experimentações com a dramaturgia em áudio, criei um grupo no whatsapp, para que os áudios fossem enviados, após os experimentos de cada uma das meninas que aceitaram participar do projeto. Foi muito interessante o resultado, até aquele momento, no entanto, como a dramaturgia estava sendo alterada a mais ou menos a cada uma semana, os textos que eu havia enviado para serem comunicados, não faziam mais sentido para mim, então resolvi, alterá-los, mas ainda assim, eles permaneceram em espera, caso decidisse pelo contrário.

Continuei a partir de dois textos que já possuía, e comecei a trabalhar neles para que pudessem fazer parte da dramaturgia. Os textos estavam em relato cru, ou seja, estavam como foram escritos no momento e com a adaptação, ficaram bem menores e mais consistentes. Aqui apresento o resultado final da dramaturgia que escrevi. Inicialmente, tinha como título, Capitu não morreu, e agora é Monólogo de Capitu.

DRAMATURGIA DOS ÁUDIOS

TERROR:

Terror, do latim *terrore*. É o susto. É o medo. As pernas ficam bambas e o corpo não consegue correr. Os passos são descompensados.

CIÚME:

Substantivo masculino.

O ciúme é um balanço em corda bamba. Te consome e consome e consome. Quando avança muito, não tem rota de fuga. É tão delirante que vaga sozinho nas ilusões que só existem na cabeça. E se confunde e se camufla no desespero da perda e na desconfiança do outro(a). Só. Sozinho.

DÚVIDA:

Dúvida, substantivo feminino.

Dúvida que confronta. Interroga querendo saber. Vai longe até encontrar o que se perdeu, o que não se viu. Caminha na estrada por rotas diversas. Até se perde. Volta.

SILÊNCIO:

Do latim *silentiu*. Substantivo masculino. O silêncio que fala muito. Escuta, escuta e escuta. Cala para ouvir.

DESCONFIANÇA:

Substantivo feminino

Desconfiança é um labirinto de dúvidas que pode alimentar a discórdia. Cai em fúria e brinca com a angústia de adivinhar sobre as coisas que enganam, que mentem. Não mede esforços para encontrar provas das falhas alheias.

DESCONFIAVA; DESCONFIAVAS; DESCONFIAVA; DESCONFIÁVAMOS;
DESCONFIÁVEIS; DESCONFIAVAM

DRAMATURGIA - Monólogo de Capitu

Capitu: Sou eu a mulher que dança; dança e ri para o vento.

Também sou a menina da rua de Matacavalos

Sou eu e você, as duas, em uma.

Dizem que meus olhos parecem com o mar,

por isso, me chamam "olhos de ressaca"... como o mar profundo

Já "oblíqua e dissimulada", tem algo de convicção com a minha pessoa

O tempo tem sido perspicaz comigo

por isso, eu vou e volto

assim como as águas
como o tempo das águas

PRIMEIRA CENA

Capitu: Se eu soubesse que o amor tem dessas coisas... (AAAAAAA) Mas que coisas são essas, afinal?! Essas de não saber dizer o que sente aqui dentro. Aquelas de não saber dizer que ama. Uns dizem que o tempo diz muito sobre o amor. Vou tentar acreditar no tempo, porque é o que me resta. **NÃO TENHA MEDO DE DIZER AQUILO QUE PENSA PRAS PESSOAS!** (FALEI pra mim mesma). Senão como elas vão saber que eu tenho medo ou não de dizer algo?! Ou como eu vou ficar sabendo que **TALVEZ** elas também tenham medo de me dizer alguma coisa?!

(áudio dramaturgia TERROR)

SEGUNDA CENA

Capitu: (Capitu fala sem parar, como se as palavras saíssem sozinhas da boca).

Eu não queria! não queria! não queria ver essa pessoa de novo! Mas ela me obriga/ e faz parecer que está em todos os lugares por coincidência/ por força do destino/ eu não queria/ parece uma sombra que me persegue/ me sufocando/ me transtornando/ Tenho medo da rua/ do vento/ do susto que levo/ sinto o medo na minha pele/ eu não queria/ eu não queria.

(áudio dramaturgia CIÚME)

TERCEIRA CENA

Capitu: Digo pra mim mesma... Não! Não! Não posso reclamar! Eu tenho o que comer/ tenho o que vestir/ tenho o que calçar/ tenho onde dormir/ tenho uma casa/ mas eu também não tenho nada disso/ o que eu tenho não é meu/ não me foi dado/ Não! Não! não posso reclamar/ tenho o que comer/ tenho o que vestir/ tenho o que calçar/ tenho onde dormir/ tenho uma casa/ mas ela já não me tem/ cada canto existe/ mas já não existe em mim/ não posso reclamar.

(áudio dramaturgia DÚVIDA)

QUARTA CENA

Capitu: Se a morte surge como ideia para este senhor DOM CASMURRO (fala enfatizando o nome dele), então que ela se apresse para encontrá-lo! Quero dizer, que os maus tempos não lhe deixem sofrer tanto, e se a morte o sondar, que seja algo “natural”... E sei que é muita bondade de minha parte querer que vivas bem Dom Casmurro, para alguém que desejou minha morte e tentou a de meu filho! Não termine você, sendo uma pobre alma! E que almas são as nossas?! Somos mortais, mortais, somos *reles mortais*, é disso que te falo! Na verdade, tudo o que falei anteriormente, não entendas como impiedade minha, mas como um aviso da vida.

E a hora derrete / o corpo derrete / as mãos quentes deslizam no rosto/ e o tempo derrete/ a espera derrete/ o que eu disse agora derrete/ indo/ indo/ indo embora.

(áudio dramaturgia SILÊNCIO)

QUINTA CENA

Capitu: Vocês sabem de uma coisa?! Nada! NAADAAA! NADA! NADA! A gente não sabe nada! Nada, nada, nada, nada, nada, nada...
(áudio dramaturgia DESCONFIANÇA)

3. Tempo e espaço ambientados nos capítulos CXXXVII à CXLI

No contexto da narrativa completa da obra, percebemos que o tempo se confunde com as memórias que vão se abrindo, e mesmo para o próprio Dom Casmurro, como se fosse um livro velho, empoeirado, que há muito tempo não se lê, sendo que da mesma forma o leitor se sente rodeado nessa atmosfera de algo que sempre está por vir.

A cronologia dos fatos não acontece em rota linear, dependendo sempre da condução das lembranças do narrador, deixando pistas para que o leitor se ocupe de preenchê-las, pois não existe uma preocupação em revelar tudo, pelo contrário, temos a sensação de estar sempre envolvidos pelo mistério da mente de quem narra, seja pela imaginação melancólica, conturbada e delirante, seja pela força dos acontecimentos instáveis ligados aos estímulos subjetivos que nos entrega.

A exemplo disso, no capítulo VIII - *É tempo*, o narrador mostra um tom de “pressa”, como se devesse contar logo algo para o leitor, dizendo “mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos. Verdadeiramente foi o princípio da minha vida[...]”(ASSIS, 2011, p. 59).

Ou como podemos observar quase na metade do livro, no capítulo XL - *Uma égua*, o leitor se torna alguém que ele envolve e acompanha esse tempo junto, e assim,

ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias. contei-vos a da visita imperial; disse-vos a desta casa de Engenho Novo, reproduzindo a de Matacavalos... A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo.(ASSIS, 2011, p.111)

Isso nos leva a interpretar uma temporalidade baseada em seus reflexos psicológicos de memória, e não algo que acontece em tempo sequencial, mas de forma até incontinua.

Quando chegamos nos capítulos CXXXVII até CXLI, Bento Santiago, já está casado com Capitu, mora no Bairro da Glória, frequentemente visitam os amigos Sancha e Escobar, assim, da mesma forma eles o visitam também. Fazem companhia um para o outro em lugares da cidade, ou visitam sua mãe na rua de Matacavalos, José Dias e os tios. Quando não o fazem, até os dois primeiros anos de casamento, José Dias sempre os visita. Isso se expressa em:

A nossa vida era mais ou menos plácida . Quando não estávamos com a família ou com amigos, ou se não íamos a algum espetáculo ou serão particular (e estes eram

raros) passávamos as noites à nossa janela da Glória, mirando o mar e o céu, a sombra das montanhas e dos navios, ou a gente que passava na praia. (ASSIS, 2011, p. 196)

A minha escrita de fragmentos dramáticos a partir da personagem Capitu, passa pelo desejo de uma quebra temporal e espacial a partir desse entendimento do fluxo de informações no texto, conduzindo para um relato mais experimental.

Nesse sentido, boa parte dos fragmentos textuais, são incluídos em intervalos de tempo e de cenas distintos, sendo separados por textos em áudio, colocando como foco seu conteúdo e a voz feminina, questionando e sugerindo um outro olhar sobre a personagem Capitu.

Em seu artigo “O Trauma e a Cicatriz na Escrita da Odisseia 116”, Lopes (2021), reflete entre outras coisas, sobre seu processo de escrita dramática, a partir de um trauma pessoal seu, para o qual nomeia seu artigo e pesquisa. Por meio dessa perspectiva, ele afirma que, “na dramaturgia Odisseia 116 é a experiência traumática que dispara uma narratividade possível que tem na cicatriz a sua memória, lembrança e comprovação.”(LOPES, 2021, p. 91)

Nesse sentido, podemos compreender que as dramaturgias experimentais podem ser exploradas por diversos contextos, épocas e períodos, mais precisamente naquilo que acontece ou aconteceu, e que por algum motivo pode vir a ser dramaturgia.

Próximo disso, temos a chamada bricolagem dramática, que para Fagundes (2019), “a bricolagem assume a possibilidades de incorporar elementos diversos, fragmentos de textos de diferentes origens e formatos, desenvolver polifonias, apropriações e reinvenções.” (FAGUNDES, 2019, p. 67). Sendo que esta forma de investigação dramática, pode se relacionar com muitas formas possíveis de intenção narrativista.

Resultados e conclusão

Dramaturgia

O exercício de pesquisa cênica e dramática a que submeti o projeto "*Dramaturgia em processo: uma releitura inspirada livremente nos capítulos CXXXVII a CXLI do livro Dom Casmurro de Machado de Assis*", nesses últimos três meses, pretendeu apresentar uma criação dramática a partir do ponto de vista da personagem Capitu, e assim, a dramaturgia autoral, surge como possibilidade de integração entre atriz, cena e texto, principalmente, pelo aspecto de depoimento pessoal de minha parte nos fragmentos textuais que escrevi.

Para que este projeto acontecesse, resolvi dividi-lo em duas fases de investigação, que são: adaptação dos capítulos CXXXVII à CXLI, não alterando nada do que foi escrito pelo

autor, mas apenas delimitando estas partes do livro, sendo a palavra adaptação, aqui utilizada, no sentido de redução dos capítulos completos, reservando apenas os já mencionados anteriormente para este estudo.

Em sua primeira fase, os capítulos que foram desfragmentados à parte do livro, demonstram em uma medida de maior ou menor grau, os efeitos de todos os acontecimentos anteriores das nuances psicológicas no qual Bento Santiago se mostrava, vividos em relação à sua esposa, Capitu.

De certa forma, apontam, o quanto psicologicamente, Bento Santiago era suscetível à ser invadido por ocorrências emocionais, as quais não tinha controle algum, e envolvia Capitu em complexos sentimentais, os quais ela não tinha conhecimento nenhum, tanto que a revelação de que desconfiava sobre a paternidade de Ezequiel a surpreendeu. E assim, “grande foi a estupefação de Capitu, e não menor a indignação que lhe sucedeu, tão naturais ambas que fariam duvidar as primeiras testemunhas de vista do nosso foro”.(ASSIS, 2011, p. 235)

Já em sua segunda fase, os fragmentos de textos escritos e compilados com estes capítulos, se somam à narrativa, de ficção - o livro e, autobiográfica - os meus textos. O jogo criado partiu da tentativa de mostrar a versão da Capitu, conversando com os diálogos do fantasma de seu marido. É como se ela já tivesse visto toda sua história pela perspectiva do Bento Santiago e se pronunciasse relatando sua parte, contestando em alguma medida o que foi contado.

O processo cênico de direção e criação de cenas, foi coordenado em paralelo com a escrita dramática, estabelecendo diálogos entre as dimensões textuais autorais, de corpo e voz, utilizando-os como extensão para a elaboração de um discurso da personagem estudada.

Dessa forma, dentro de tudo aquilo que objetivei, a escrita experimental, em seu sentido autoral, manifestou neste projeto total influência sobre a natureza dos acontecimentos no período de realização deste processo cênico, que para tanto, se encontra em andamento, sendo seus resultados frequentemente atualizados.

Monólogo de Capitu

Os ensaios para o monólogo, começaram quando as experimentações de corpo, voz e dramaturgia já estavam construídas ou com alguma concretude para que os textos pudessem fazer parte desse processo.

Percebi que ao longo das minhas práticas corporais e descobertas para o andamento do monólogo, muitas coisa sobre isso sempre foram mais intuitivas e busquei diversas

maneiras de conexão com o que estava propondo, seja ouvindo músicas, lendo ou escrevendo sobre alguma sensação, ou até mesmo desenhando.

Todo o desenvolvimento do projeto me permitiu estar completamente envolvida em novos aspectos e possibilidades de criação diferentes daqueles que tinha experimentado e promoveu um entendimento maior sobre a linguagem do teatro contemporâneo e como utiliza da fragmentação para se construir.

O mais interessante foi vivenciar as práticas, além de atuação, de dramaturgia, direção e figurinista, tendo que me reinventar para lidar com todas essas funções dentro do processo de criação.

Para tanto, ressalto que também, foi de grande importância para a fase de escrita - tanto a própria escrita do projeto, quanto para a dramaturgia, - meu contato com metodologias em artes, como as que estudei para a execução das etapas que aqui foram expostas.



REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de, 1839-1908. **Dom Casmurro** / Machado de Assis; fixação de texto, notas e posfácio de Homero Araújo; coordenação editorial, biografia do autor, cronologia e panorama do Rio de Janeiro por Luís Augusto Fisher.- Porto Alegre, RS: L&PM, 2011. 256p. : il. -(L&PM POCKET; 32)

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas: Roland Barthes, arte contemporânea e os contos de fadas.** In: *Desenhos da pesquisa: conhecimento/produção*[S.l: s.n.], 2014. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002657701>. Acesso em: 06 jun. 2021.

FAGUNDES, Patricia. **Composição dramaturgica: práticas de criação cênica.** Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Instituto de Artes / Revista Cena, Porto Alegre, n. 29, p. 64 - 77, 2019. ISSN 1519-275X. Acesso em: 2021-05-08.

FORTIN, S. **Contribuições possíveis da etnografia e auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.** Tradução de Helena Mello. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Instituto de Artes / Revista Cena, n. 7, p. 77-88, 2009. ISSN 1519-275X.7

LARROSA, Jorge. **A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se, no pensamento, na escrita e na vida.** Periódico do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação. Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, n. 1, v. 29, p. 27 - 43, 2004. Acesso em: 10 jun. 2021.

LOPES, Cleilson Queiroz. **O Trauma e a Cicatriz na Escrita da Odisseia 116.** Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Instituto de Artes / Revista Cena, Porto Alegre, no 33 p. 86-98 jan./abril 2021. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 21 jul. 2021.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística** / Cecília Almeida Salles. – 3ª ed. revista. — São Paulo: EDUC, 2008. p. 25 - 80. 140 p.; 18 em. — (Série Trilhas)