



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DO
ESPETÁCULO**

ALEX CERQUEIRA LOPES

**MÁSCARAS: TRANSFORMAÇÕES EM “DOROTEIA” DE
NELSON RODRIGUES**

Salvador, Bahia

Maio, 2014

ALEX CERQUEIRA LOPES

**MÁSCARAS: TRANSFORMAÇÕES EM “DOROTEIA” DE
NELSON RODRIGUES**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Espetáculo da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Profa. Dra. Eliene Benício
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Salvador, Bahia

Maio, 2014

Catalogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário Responsável: Valter dos Santos Andrade

L864m	Lopes, Alex Cerqueira. Máscaras: transformações em “Doroteia” de Nelson Rodrigues / Alex Cerqueira Lopes. – Salvador, 2014. 133 f. : il.
	Orientadora: Eliene Benício. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia. Mestrado Interinstitucional UFBA/UFAL. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2014.
	Bibliografia: f. 87-90. Anexos: f. 91-133.
	1. Máscara. 2. Máscara - Maquiagem. 3. Teatro – Experiência. 4. Teatro – Caracterização. 5. Doroteia – Peça Teatral. 6. Rodrigues, Nelson, 1912-1980. I. Título.
	CDU: 792.024

ALEX CERQUEIRA LOPES

MÁSCARAS: TRANSFORMAÇÕES EM “DOROTEIA” DE NELSON RODRIGUES

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 21 de julho de 2014.

Banca Examinadora

Eliene Benício Amâncio Costa

Profº. Drª. Eliene Benício Amâncio Costa (Orientadora)

Érico José Souza de Oliveira

Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira (PPGAC/UFBA)

Antônio Lopes Neto

Prof. Dr. Antonio Lopes Neto (UFAL)

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente.

Àqueles que acompanharam o processo de criação deste trabalho e de alguma forma contribuíram para o resultado desta investigação.

A minha orientadora Eliene Benício, por ter me acolhido e concedido diretrizes fundamentais a esta dissertação.

Aos membros desta banca, que se identificaram com a proposta deste trabalho e se dedicaram com afinco. E ao Professor Antonio Lopes, que acompanhou meu crescimento acadêmico desde o primeiro ano do ensino superior, passando pela pós graduação, até chegar aqui; e por ter possibilitado a firmação do convênio MINTER UFAL UFBA.

Aos colegas de mestrado, em especial: David Farias, pela grandiosa amizade e pelo convite em participar do processo estético de “Doroteia”, que hoje resulta nestas reflexões impressas; Andrea Almeida, pelas discussões enriquecedoras oriundas de parcerias; Washington da Anunciação, por registrar cada momento do processo e permitir que, hoje, através da iconografia, voltasse o tempo.

Aos professores da UFBA, pelos valiosos ensinamentos e frutíferas reflexões no decorrer desse mestrado.

À Maria Beatriz Brandão Sá, pelo imenso apoio intelectual e exemplaridade de conduta acadêmica.

Aos alunos atores envolvidos na montagem “Doroteia” pela contribuição ímpar para o sucesso do espetáculo.

Aos amigos sempre presentes, Paulo Amancio, Erick Balbino e Ludmila Monteiro, pelo convívio e apoio intelectual.

Aos meus, Jorge e Célia, aos quais devo tudo o que sou hoje. Aos meus queridos irmãos, Alisson, Jorge e Suzy (cunhada irmã), pelo carinho, presença, e base de sustentação.

A Vinicius Palmeira, pela cumplicidade e carinho, apoio fundamental para o desenvolvimento saudável desta pesquisa.

“A máscara é sempre metamorfose. Ao esconder o rosto revela sempre outra personalidade, ao eliminar a pessoa do ator revela, imediatamente, um personagem”.

- Ana Maria Amaral

“Máscara é o que transforma, simula, oculta e revela. Se bonecos, imagens e marionetes representam o homem, a máscara é sua metamorfose.”

- Ana Maria Amaral

Só a máscara é capaz de revelar e dar um sentido verdadeiro, legitimando o todo da sua realização: A máscara em *Doroteia*, de Nelson Rodrigues, tornou-se uma estratégia de ilusão transfigurada em verossimilhança.

RESUMO

Este trabalho trata máscara-objeto e máscara-maquiagem como meio de transformação dos atores no espetáculo “Doroteia”, de Nelson Rodrigues. A dissertação é constituída a partir de experiências com máscaras, tanto objeto quanto maquiagem, apresentando no percurso das vivências a solidificação e base para a concepção e criação dos elementos cênicos em questão. Essa investigação tem como objetivo abordar a caracterização visual dos personagens no referido espetáculo, com foco nas máscaras supracitadas, destacando sua importância fundamental para a construção do personagem teatral. Posteriormente, são analisadas as aplicabilidades das referidas máscaras nas cenas do espetáculo. As leituras a partir da percepção do espectador acontecem como consequência da consciência coerente com o todo que o portador estabelece.

Palavras chave: Máscara. Transformação. Máscara maquiagem. Máscara objeto. Experiência. Caracterização. Teatro.

ABSTRACT

This thesis deals with mask-object and mask-make up as instruments of transformation of the actors at Nelson Rodrigues' play, "Doroteia". The dissertation is built over experiences with mask-object and mask-make up, introducing during the process the solidification and basis for conception and creation of the scenic elements being studied. This investigation aims to broach the visual characterization of the characters in the play, focusing on the two previously mentioned masks, emphasizing their fundamental importance for the theatrical character's construction. Subsequently, the applicability of the masks will be analyzed in the scenes of the play. The readings from the spectator's perception happen as consequence of the conscience consistent with the whole established by the mask's wearer.

Keywords: Mask. Transformation. Mask make-up. Mask object. Experience. Characterization. Theatre.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Caracterização dos personagens de Pauline Lins e Alex Cerqueira.....	15
Figura 2 – Máscara objeto das personagens Julieta e Ama.....	17
Figura 3 – Maquiagem abaixo da máscara objeto do aluno ator, intérprete do personagem Romeu.....	18
Figura 4 - Cena de Doroteia. As personagens: Maura, Carmelita e Dona Flávia.....	19
Figura 5 – Rosto e Corpo maquiado da aluna atriz, Dayane Melo, além de portar nas mãos a máscara que vestiu sua face durante o espetáculo “Doroteia”.....	35
Figura 6 – O sentimento e seu contrário, de Donato Sartori.....	47
Figura 7 – Tabela de criação – Máscara Objeto.....	47
Figura 8 – Tabela de criação – Máscara Maquiagem.....	48
Figura 9 – Croqui da Máscara Maquiagem.....	50
Figura 10 – Croqui da Máscara Objeto.....	51
Figura 11 – Tabela de relação de vermelhos.....	53
Figura 12 – Atriz Gabriela Ferreira passando o batom vermelho.....	54
Figura 13 – Pele natural.....	55
Figura 14 – Pele uniformizada.....	56
Figura 15 – Cavidades ósseas.....	58
Figura 16 – Rosto sombreado.....	58
Figura 17 – Rosto com traços afilados.....	60
Figura 18 – Rosto com definição de sobrancelha.....	61
Figura 19 – Cores primárias que originaram o marrom.....	62
Figura 20 – Rosto com aplicação de sombra.....	63
Figura 21 – Rosto com aplicação de delineador.....	63
Figura 22 – Rosto com aplicação de cílios posticos.....	64
Figura 23 – Máscara maquiagem finalizada com aplicação do batom.....	64
Figura 24 – Construção da máscara no rosto da aluna atriz.....	65
Figura 25 – Os personagens de D. Flávia, Carmelita e Maura, usando a máscara objeto.....	66
Figura 26 – Cena da Bisavó, iluminada por luz negra.....	69
Figura 27 – Caracterização da Bisavó.....	69
Figura 28 – A aluna atriz Dayana Mello se prepara para entrar em cena.....	70
Figura 29 – Carmelita e Maura entram em cena vestidas de noiva.....	71
Figura 30 – Cenário com os manequins vestidos de noiva.....	73
Figura 31 – As três irmãs fazem reverência ao público.....	74
Figura 32 – Maura coloca sua máscara no manequim.....	75
Figura 33 – Doroteia.....	77
Figura 34 – Das Dores retira a máscara para colocar no ventre da mãe.....	81
Figura 35 – Das Dores volta ao ventre da mãe.....	81
Figura 36 – Doroteia recebe as chagas.....	82
Figura 37 – Doroteia se desespera ao perceber as chagas.....	83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 A MÁSCARA.....	22
2 CONCEPÇÃO E CRIAÇÃO DAS MÁSCARAS EM DOROTEIA.....	39
3 O ESPETÁCULO DOROTEIA E AS MÁSCARAS EM CENA.....	67
4 APORTE CONCLUSIVOS.....	84
REFERÊNCIAS.....	87
ANEXOS.....	91
CARTAZ DO ESPETÁCULO DOROTEIA.....	91
TEXTO DOROTEIA DE NELSON RODRIGUES.....	92

INTRODUÇÃO

Esta é uma pesquisa que tem por base inicial as minhas reminiscências. A escolha desta investigação nasce da lembrança prévia de minha vivência artística, cultural e estética, principalmente no que diz respeito ao objeto em estudo: 'A Máscara'. Em devaneio, num primeiro momento, trago as marcas da lembrança, território de minha experiência até aqui, que podem me ajudar a entender como este recorte foi constituído.

Para se chegar ao foco desta pesquisa, acredito que vale a pena abrir uma fenda no tempo e retomar o espaço da infância, como condição determinante e esclarecedora da minha formação. Narro, inicialmente, em forma de Memorial Descritivo, a minha viagem de formação. Uma espécie de prólogo dramatúrgico, no qual procuro evidenciar a minha relação com o recorte temático desta dissertação; da infância; como espectador, destacando e refletindo sobre o período de experiências como aluno de Artes Cênicas e, posteriormente, do período em que, como professor e educador das disciplinas ligadas à estética do espetáculo, promovo algumas práticas mediadoras constitutivas de instrumentos de aprendizagem.

Nasci e passei, praticamente, toda a vida no conjunto residencial Salvador Lyra, bairro do Tabuleiro, periferia de Maceió. Poucas são as lembranças das brincadeiras nas ruas de casas térreas; grande parte do dia estava a percorrer o terreno cercado por quatro grandes muros, onde estava a minha casa, e, à noite, quando a minha mãe chegava do trabalho, brincava um pouco na rua ou ficava ouvindo, atentamente, as conversas dela com as pessoas da vizinhança.

Narrar uma memória não é algo fácil, principalmente quando os dias teimam em passar cada vez mais rápidos. Mas toda a lembrança marcante continua clara, mesmo que a idade chegue com o rigor do tempo.

Esta história ganha vida entre as quatro paredes do auditório Guedes de Miranda, localizado no Espaço Cultural, na praça Sinimbu, Centro de Maceió,

quando assisti ao primeiro espetáculo teatral da minha vida: “Quando se deu o Eclipse”, da Associação Teatral das Alagoas (ATA). A obra, criada por Homero Cavalcante¹, em 1980, foi dirigida pelo Professor e Diretor Glauber Teixeira².

São apenas cinco as personagens que compõem a referida peça: a lua, Jacy; o Sol, Coaracy; e o Arco Íris; que foram humanizados para contar a história; além do Índio Curumim e do Curupira, que até hoje têm suas lendas contadas nas escolas brasileiras.

Toda a trajetória de “Quando se deu o Eclipse” é contada num único cenário. Consigo vislumbrar, com riqueza de detalhes, as cenas da peça. Pude observar a clareira de uma floresta densa, com muitas folhas, árvores e cipós, distribuídos numa rotunda, de cor preta, praticável em forma de pedra, onde aconteciam as aparições das personagens Jacy (lua) e Coaracy (sol). Uma pequena cabana de palha e gravetos, também, compunha o cenário – o elemento servia de moradia para o Índio Curumim.

Meu fascínio pelas máscaras se deu a partir deste espetáculo. A caracterização do Curupira provocou uma total mutação no ator. Por ser tão grandiosa, a máscara transformava o corpo, o andar e a fala, tais como os elementos que encontramos no Teatro Grego, assumindo a função de amplificador da voz.

Por sua vez a máscara – geralmente feita de linho revestida de estuque, prensada em moldes de terracota – amplificava o poder da

¹ Homero Cavalcante nasceu em Maceió, Alagoas, no dia 11 de janeiro de 1949, próximo ao Teatro Deodoro, onde teve acesso a alguns ensaios. Aos 12 anos se mudou para a Rua da Praia. Durante a infância assistiu a algumas apresentações teatrais. Linda Mascarenhas foi uma presença forte na sua família, de quem se aproximou, quando tinha 17 anos de idade, ao receber o convite para assistir a um espetáculo no Encontro de Teatro da Faculdade de Direito, aonde ele viria a estudar pouco mais tarde. Em 1972, o TUA – Teatro Universitário de Alagoas – convocou-o para montar “A Revolução dos Beatos”. A partir daí a sua vivência teatral esta amplamente marcada pelas suas direções, atuações e produções dramatúrgicas.

² Glauber Teixeira da Silva nasceu em Maceió, Alagoas, no dia 20 de março de 1965. É graduado em Artes Cênicas pela UNIRIO- Universidade Federal do Rio de Janeiro. Durante os anos de 1993 até 2007 esteve presente, no universo teatral alagoano, sobretudo na Universidade Federal de Alagoas - UFAL, como professor convidado e substituto de várias disciplinas. Participou de muitos projetos como diretor de cena e de produção. Na ATA - Associação Teatral das Alagoas, dirigiu, em 1999, “SENHORITA JÚLIA”, de August Strindberg, que entrou em cartaz no Teatro Jofre Soares, SESC-AL, e no Teatro Deodoro; em 2002, “QUANDO SE DEU O ECLIPSE”, de Homero Cavalcante, que esteve em cartaz no Teatro Jofre Soares SESC/AL, no Teatro da Sala Preta, no auditório Guedes de Miranda e no Teatro Deodoro. Em 2005, “A FARSA DO MESTRE PATHELIN”, de Autor Anônimo, apresentado no Teatro Deodoro, no Teatro do Centro Cultural do SESI-AL e no Teatro de Arena Sérgio Cardoso. Glauber Teixeira é um diretor extremamente criativo e possui estilo próprio. Nos seus 52 anos de vida já assinou a direção de mais de 50 peças teatrais.

voz conferindo, tanto ao rosto quanto às palavras, um efeito distanciador. (BERTHOLD, 2005, p.114).

O ator, que dava vida ao Curupira, teve de usar a máscara na nuca para que os pés ficassem apontados para trás, como é reconhecida a personagem em suas lendas. Em concordância ao que Amaral chama de princípio básico da Máscara Teatral, quando diz que, em cena, a máscara “não apenas está, como também é. Um objeto vivo em cena e diferencia-se de todo objeto inerte” (2001, p.48). Cenicamente, ela dá sinais de vida, seja pela respiração, pela concentração do olhar ou pelos movimentos. Esse objeto, diante de todo arsenal visual, me despertou para aquilo que hoje pesquisei.

O Teatro começou a entrar na minha vida a partir desse primeiro encantamento. O visual arrebatador estabeleceu a semente do que hoje escrevo. Foi quando dei início às práticas teatrais, ainda criança, nas Feiras Culturais do colégio em que estudei, Colégio Atheneu, escola de ensino fundamental e médio.

Mesmo sem contarmos com aulas de artes cênicas na grade curricular, eu esperava quase que um ano inteiro para poder atuar e dirigir as peças que seriam expostas nas Feiras de Cultura. Paralelo a isso, minha vida começava a se inserir no mundo da arte. Minha mãe, Maria Célia Cerqueira Lopes, professora da Educação Infantil, foi quem me alfabetizou. Com frequência, ela levava para casa as capas dos trabalhos bimestrais de cada aluno para colorir e, constantemente, confeccionava lembrancinhas ligadas às datas comemorativas e produzia painéis para a ornamentação da sala de aula. Tudo era feito ali, na sala de jantar da minha casa.

Nessa época, comecei a trocar os lápis de cor pelas paletas de sombra da minha mãe, para poder colorir os trabalhos escolares. As caixas de brinquedos serviam como palco, os brinquedos e tabuleiros de xadrez viravam elementos cênicos e rotundas de cenários; os papeis de bala se transformavam em roupas dos palitos de fósforo ou pedaços de paus de árvore; e, durante grande parte do dia, eu “brincava” de desenhar roupas para personagens dos filmes e novelas.

Em 2004, entrei para o curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Alagoas. No ano seguinte, matriculei-me no curso de Formação de Atores e atrizes nesta mesma Universidade. Experimentei, pela primeira vez, a maquiagem no meu próprio rosto, o ‘desconfigurado’ para me transformar na figura de um demônio, na montagem intitulada “Vai Gineide”, dirigida por Glauber Teixeira.

Figura 1 – Caracterização dos personagens de Pauline Lins e Alex Cerqueira.



Fonte: arquivo pessoal, 2004.

Em 2006, tive as primeiras aulas com o professor José Acioli Filho. Na época, ele lecionava a disciplina de Cenografia, onde tive a oportunidade de fazer vários experimentos práticos, ligados à plasticidade cênica, utilizando técnicas como *papier-mâché* para a produção de máscaras e bonecos; máscaras confeccionadas a partir de discos de vinil; maquetes de espetáculos; além da confecção de adereços e figurinos.

Ainda durante a graduação, comecei a ministrar as disciplinas de Artes e Teatro em escolas de ensino Fundamental e Médio, sendo a primeira delas o Colégio Atheneu, onde concluí o ensino médio e retornei como professor a convite da direção da escola. Lá, dirigi algumas *performances*, a exemplo de “Pierre Chalita – do Baile ao Paraíso”; em que foram representados, performaticamente, no palco do Teatro Deodoro, em 2006, uma série de quadros do pintor, em suas várias fases.

Na ocasião, os alunos e alunas usaram máscaras pintadas na mesma

escala de cores, luz e sombra das obras de Pierre Chalita. Os adereços foram confeccionados no rosto dos atores e atrizes, usando a técnica de papietagem, que é um modo artesanal para dar forma a uma escultura ou objeto, utilizando papel recortado e cola.

Em 2007, finalizei o curso de Graduação e tive o prazer de usar a máscara do Curupira, que tanto me envolveu desde a infância, como objeto de estudo para o meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado: “A máscara do Curupira no espetáculo *Quando se deu o Eclipse*, como instrumento de transformação do ator”.

Minha vida profissional ganhou um incentivo engrandecedor no ano de 2010, quando fui aprovado em concurso público, tendo a oportunidade de unir meu conhecimento ao dos mesmos mestres que me formaram.

Ministro, atualmente, as disciplinas relacionadas a figurino, cenografia e maquiagem na Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas. Isso incentivou a continuação da minha pesquisa pelo mundo plural das máscaras.

Meu primeiro exercício cênico, enquanto diretor, intitulado “*Inter-faces do eu*”, tinha como elemento principal a máscara objeto. Neste exercício, a cena se desenvolvia em torno do “desmascaramento humano”. As máscaras usadas pelos atores e atrizes foram produzidas colaborativamente por eles.

A utilização desse elemento tem acompanhado minha vida profissional. Pude confeccionar máscaras para o espetáculo “Romeu e Julieta”³, dirigido pela professora Valéria Nunes⁴, em 2012. Na ocasião, máscaras eram utilizadas no espetáculo, durante a famosa cena do baile. Além da máscara objeto, as maquiagens marcaram presença como elementos de sustentação, que

³ Texto adaptado pelo Grupo Galpão cedido para a montagem formatura do Curso Técnico Formação de Ator/Atriz da Universidade Federal de Alagoas.

⁴ Professora da Universidade Federal de Alagoas pela Escola Técnica de Artes, formada em Artes Cênicas pela mesma Universidade.

traduziam os arquétipos de cada personagem.

Em resumo, os arquétipos são núcleos energéticos carregados, que jazem no inconsciente coletivo há milhões e milhões de anos. Eles possuem uma carga que se manifesta por uma atração magnética do consciente, individual ou coletivo. O consciente possui também uma carga energética e quando essa carga do consciente incide no arquétipo, este passa para uma esfera psíquica e é então conscientemente percebido. Quando a energia do arquétipo é tocada pelo consciente, o arquétipo se manifesta, recebendo uma forma, o símbolo. Em si, o arquétipo é inobservável, mas ele se reflete nos símbolos. E por isso diz-se que os mitos e as lendas, ou símbolos, são a nossa comunicação com o universo. (AMARAL, 1996, p. 299).

Figura 2 – Máscara objeto das personagens Julieta e Ama.



Attom Macário, Tissiani Oliveira e Bárbara Baptista. Fotógrafo: Glauber Xavier, 2012. Ator

Figura 3 – Maquiagem abaixo da máscara objeto do aluno ator, intérprete do personagem Romeu.



Claudevan Leão. Fotógrafo: Glauber Xavier, 2012.

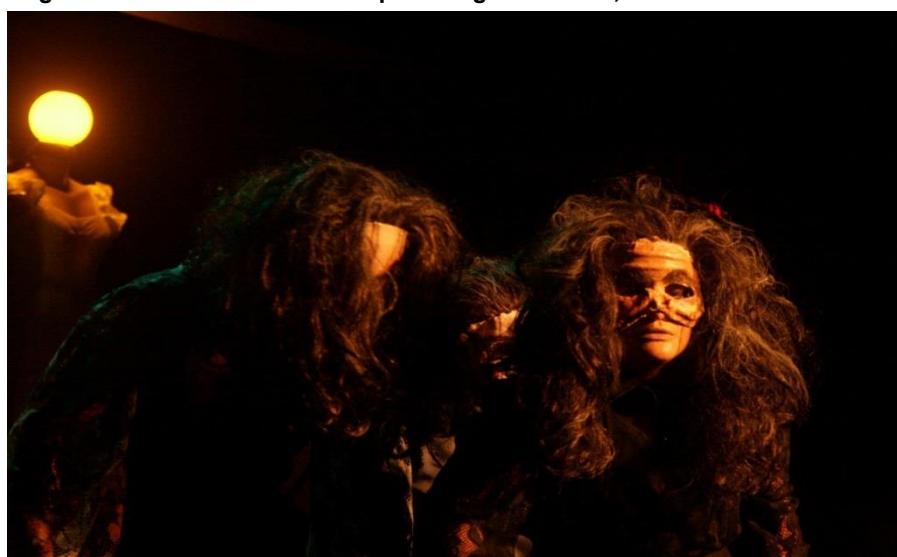
Todas as minhas atividades como mascareiro me conduziram em dois sentidos: o da percepção de um pesquisador, que busca, na sua própria bagagem cultural, as referências teóricas aliadas ao reconhecimento e à aplicabilidade do já lido e do já dito do/no universo técnico-acadêmico; somado a este lado investigativo, o exercício de desenvolvimento da minha percepção enquanto artista, materializando sensações, observações, estímulos, impressões e inventividade.

A compreensão de que em todo processo criativo devemos saber, primeiramente, 'escutar' para depois poder 'deixar falar a imaginação', levou-me a idealizar e concretizar – a partir das diversas narrações repassadas ora pelo autor nas entrelinhas, ora pelo encenador em suas poéticas e ora pelos próprios atores e atrizes, imbuídos que estavam das suas personagens – máscaras diversas; elementos cênicos, compostos de volume, mobilidade e dinâmica, que traduzissem e ressignificassem o sentido do conjunto da encenação.

Nesta direção, refletindo sobre a máscara enquanto elemento cênico do espetáculo “Doroteia”, de Nelson Rodrigues, posso pontuar que o meu estímulo adveio do convite do professor e encenador David Farias, da provocação extraída do texto rodrigueano, e mais ainda da minha capacidade de perceber a sensitividade contida nos corpos e nos rostos do elenco.

A partir do convite para a solução de cena, decidi inserir a máscara no espetáculo. Este foi o meu objeto de estudo durante a primeira pós graduação em Artes e trago, agora, para um maior aprofundamento.

Figura 4 - Cena de Doroteia. As personagens: Maura, Carmelita e Dona Flávia



Wellington Lira, Analice Souza e Roberta Aureliano Fotógrafo: Washington da Cunha | 2011

O tema escolhido para este estudo dissertativo versa sobre o uso das máscaras no espetáculo “Doroteia”, de Nelson Rodrigues, especificamente, na montagem concebida para a obtenção de conclusão do módulo IV dos alunos da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas - ETA/UFAL, representada entre 28 de maio e 02 de junho de 2011 e encenada pelo professor David Farias.

Nessa ocasião, o encenador me propôs (enquanto professor da disciplina Maquiagem e Caracterização do Curso de Formação de Ator/Atriz) o uso de uma maquiagem, visando à solução cênica do espetáculo em questão. Esta maquiagem solicitada me remeteu a uma breve visualização cênica e plástica, que mimetizasse a personagem Doroteia como uma figura emblematicamente

grotesca.

Em contraposição ao que diz Pavis, quando considera que “a máscara desrealiza a personagem, ao introduzir um corpo estranho na relação de identificação do espectador com o ator.” (2003, p.234: 235), a máscara é tratada, neste trabalho, como elemento conceitual, construído para ser parte íntima e essencial da personagem.

O objetivo desta dissertação é, focando neste elemento cênico, discorrer sobre a trajetória do meu processo criativo, não só diante da máscara acima relatada, mas também de todas as outras criadas por mim para representar o universo de Nelson Rodrigues, com toda a carga que emerge deste dramaturgo. Convém salientar que, mesmo sem contato prévio com o texto e rubricas do autor, decidi inserir na cena o uso da máscara objeto que, segundo Roubine, “se distingue da maquiagem por anular, com uma superfície rígida, a mobilidade expressiva do rosto” (1985, p.62). Sabemos que nem todas as máscaras possuem essa superfície rígida, levando em consideração as máscaras feitas de látex, que de certa forma trazem um pouco da movimentação da musculatura facial, porém, especificamente no espetáculo “Doroteia”, a máscara objeto tem sua forma rígida.

O termo 'máscara', de larga abrangência - a depender de seu contexto -, carrega diferentes significados. Trabalhar com o conceito de máscara é mergulhar num complexo tópico de definições, tais como: na religião, objeto de natureza ritualística, que transita entre o mágico e o sagrado; no teatro, ora como papel/personagem, ora como expressão facial; e, ainda, nas festas populares, nas festas profanas e nas festas propiciatórias, dentre outros acontecimentos, que vêm possibilitando contar a História do homem, em seus hábitos e em seus costumes.

Para alcançar os resultados dissertativos desta investigação, realizei leituras de diversos artigos, teses, dissertações e livros. Além deste levantamento bibliográfico, recorri à iconografia coletada ao longo do percurso de montagem e encenação (fotografias, vídeos e croquis), ao diário de bordo e à aplicação de entrevistas, junto a alguns dos envolvidos no processo de

montagem. Aponto os nomes de: ANA MARIA AMARAL (1996; 2004), ROUBINE (1985; 1998), PATRICE PAVIS (2007), RENATA PALOTINNI (1989), BELTRAME E ANDRADE (ORG.; 2010), DARIO FO (1998), MARGOT BERTHOLD (2004) e JOHNSTONE (2003), entre outros, como teóricos desta minha pesquisa, na perspectiva de não somente possibilitar a discussão sobre o tema, mas dispor dos conhecimentos alcançados para revelar uma experiência significativa e enriquecedora, no ponto de vista da teatralidade.

No primeiro capítulo, relaciono o objeto de estudo – a 'máscara' – como elemento de transformação- a partir das teorias de Heloisa Cardoso e Donato Sartori, considerando, ainda, os princípios da transformação, aplicado ao título da pesquisa. Esclareço, neste momento, a minha visão da máscara, como elemento capaz de metamorfosear a personagem.

No segundo capítulo abordo a inserção das máscaras no espetáculo "Doroteia", sob o ponto de vista do encenador David Farias e das intenções do autor, expressas nas entrelinhas do texto. Abordo o processo que antecede à prática da criação, levando em consideração que a criação de uma máscara teatral e sua aplicabilidade cênica estão intimamente ligadas a diversos fatores, tais como: tipificação e suas características, enquanto a postura corporal, contexto na qual estão inseridas, época, figurino, sua relação com o espaço físico, estilo de linguagem e elementos sinestésicos e conceituais. Na perspectiva de que a máscara "é sempre o genérico, é a tipificação, está sempre mais próxima da ideia." (AMARAL, 1996, p.277), este é o nosso propósito.

No espetáculo em questão, os tipos de máscaras presentes, que serão analisadas neste capítulo, compreendem a máscara objeto e a máscara-maquiagem. Finalmente, tratarei do processo criativo, relatando o passo a passo da construção de cada uma dessas máscaras, que compuseram o repertório plástico e cênico.

No terceiro capítulo, intitulado "O espetáculo Doroteia e as máscaras em cena", parti para uma análise das máscaras do espetáculo "Doroteia", enfocando no seu uso em cena, enquanto solução cênica, e em conexão com as implicações estabelecidas no primeiro capítulo desta dissertação.

CAPÍTULO 1 - A MÁSCARA

“É a máscara que esconde o indivíduo-ator.

Protegido por ela,

pode despir a alma até o último,

o mais íntimo detalhe.”

(STANISLAVSKI, 1983, p.53)

Neste capítulo, abordarei a máscara, na perspectiva de integrá-la à minha trajetória de vida, no ir e vir característicos da dualidade constante de quem se pretende ser professor, investigador/pesquisador, diretor/encenador e mascareiro, ou seja: permitindo-me a apropriação dinâmica que subjaz nos processos criativos, altamente sensíveis, imagéticos, contributivos e necessários a um olhar contemporâneo, inerentes à teatralidade corpórea que a máscara e a maquiagem trazem consigo.

Um dos mais recorrentes debates realizados dentro do universo teatral reflete a origem e a importância da máscara. Provavelmente a maquiagem surgiu antes da máscara, derivada de seu caráter facilitador de impregnação cotidiana, como os antigos homens das cavernas que boravam o rosto com as mãos cobertas de terra ou carvão, se encobrindo de pigmentos naturais para cultuar seus deuses, para proteção ou até mesmo caçar ou imitar animais durante rituais. A respeito da etimologia do termo designado a prática da maquiagem, Monica Ferreira Magalhães, em sua tese de Doutorado “MAQUIAGEM E PINTURA CORPORAL: uma análise semiótica”, faz a seguinte consideração:

A etimologia do vocábulo não é fácil. A forma recente deste transitivo direto remonta a 1450, ao francês “maquiller”, de significado “trabalhar”. Passou pelo teatro do séc. XVIII, já com o sentido de “pintar o rosto”, proveniente do picardo antigo “maquier” (fazer), e, este, do holandês “maken id”, a resultar nos comparativos inglês e português. O vocábulo “máscara”, proveniente do italiano “maschera” (1348-1353) a abrigar a acepção de “pessoa disfarçada”, tem como base “masca”,

do baixo-latim, com diversos significados ao longo dos séculos. O italiano “maschera” ainda é tido como derivado do árabe “mashara” (“bufão, ridículo”), que sofreu outras influências na Europa, mas que redundaram em muitos cognatos de língua portuguesa, como por exemplo: máscara, mascaração, mascaramento e maquilhado/maquiado/maquilado. (PEREIRA, 2006, p.2)

A esse respeito, Serres Michel em seu livro “Os cinco sentidos”, reflete que nos referimos à “cosmética ou a arte da maquiagem” de uma maneira equivalente. Esse mérito ele atribui à sabedoria dos gregos que fundiram “numa mesma palavra a ordem e o ornamento, a arte de ornar com a de ordenar” (2001, p.27).

Segundo Mônica Magalhães em seu artigo “A construção da identidade figurativa do personagem na peça teatral O Carrasco: um processo semiótico”, “A maquiagem, de um modo geral, pode ser definida como uma linguagem, constituída de um plano de expressão e um plano de conteúdo, e concretizada em enunciados pintados sobre o rosto e/ou o corpo de um sujeito localizado historicamente num tempo e espaço definidos”. Assim também é a máscara objeto, que em que pese não está pintada na pele, uma vez sobre o rosto pode ser definida de maneira semelhante.

Ainda hoje usamos a palavra máscara associada também à maquiagem. As máscaras, maquiagem ou objeto, formam e agregam uma ação híbrida: a de transformação. Na apresentação de seu livro sobre maquiagem teatral, Jean Louis Barrault define a máscara como consequência extrema da própria maquiagem.

A máscara teatral nasce como uma necessidade, uma ideia para a construção figurativa da personagem, uma 'deformação' do próprio homem. É um fator essencialmente visual ligado, como todo fator estético, a uma premissa, a um núcleo moral. Considerando o rosto como espelho da alma, sede privilegiada da expressão humana, a máscara, nesse sentido, é um meio de identificação da personalidade, que revela as características interiores.

Compreender o sentido da máscara, maquiagem e objeto, como elemento cênico, remete-nos a um campo de análise que, necessariamente, na atualidade,

é decodificado a partir do fenômeno do ser e não ser. O nosso estudo pressupõe tecer considerações sobre a pesquisa teórica aliada ao sentido de *persona* que a máscara 'causou' no espetáculo "Doroteia", de Nelson Rodrigues, exibida na Sala Preta, teatro-laboratório dos Cursos de Artes da Universidade Federal de Alagoas.

Ao verificar que aquela máscara do Espetáculo "Quando se deu o Eclipse" me reportava para outra realidade e, a cada vez que confeccionava máscaras, me sentia um misto de criador de ilusão e fomentador de verdades, concluí que, em "Doroteia", comprehendi que a mola propulsora do 'ser artista' estava calcada, precisamente, em dar a impressão do ser e do não ser. Descobri, neste momento, a minha função no teatro: criar e brincar com as possibilidades de formatação que medeiam e levam à comunicação.

Heloísa Cardoso, em seu artigo o "Ator – Escultor de Personagens" trata das máscaras teatrais como transposição de uma ideia, a partir do conjunto que engloba gestualidade, movimentos e ritmos precisos. Discorre ainda sobre técnicas e conceitos de criação da máscara teatral, observando que personagens tipificadas devem ser traduzidas em máscaras. Cardoso traz citação de Wladislav Theodor Benda, contida na obra *Masks*, referendando, assim, a possível forma de enxergar o seu projeto de criação das máscaras enquanto *status social* do personagem. Vejamos:

Máscara é uma coisa artificial, convencional, tem estilo, é irreal e por estas razões é incompatível com um drama realista. Atuar com máscaras deve ser tão irreal, tão artificial, tão estilizado como as próprias máscaras. Deve ser totalmente diferente de todas as atuações. O pré-requisito é a postura, seus movimentos devem ser rítmicos, expressivos, limitados para os mais significantes movimentos. Movimentos não essenciais devem ser eliminados. A rígida imobilidade da máscara requer que a atuação seja muito mais lenta do que os movimentos naturais. Esse tipo de atuação é claro – extremamente artificial e teatral, exatamente como deve ser no palco: deve ser teatral. (BELTRAME; DE ANDRADE (Org.) 2011, p.192).

Neste sentido, atribuo à *performance* "Inter-faces do Eu" um registro claro que justifica a qualidade escultórica da máscara se transmudando em máscara viva, a partir da gestualidade impressa na encenação. Infelizmente não tenho registro fotográfico deste evento; no entanto, posso descrever, num rápido

exercício de memória, que nesta *performance*, quando os atores e atrizes portavam máscaras, ocorria algo com um quê de ampliação de lente, significando que os gestos possibilitavam uma amplificação da teatralidade que, por si só, já existe no fazer teatral.

O ato de mascarar – intervir na imagem do rosto, da cabeça, de todo o corpo, metamorfoseando-os – é, antes de tudo, um estado de predisposição e entrega à personagem, uma preparação, o compromisso com o significado prescrito pela simbologia da própria máscara; portanto, a máscara vai além de uma peça.

A máscara torna-se parte do corpo de quem a usa, pois as sensações aí são emitidas diretamente [...] É como se a máscara fosse um meio-termo entre o homem e o boneco, uma mistura, fusão de ator e personagem, o vivo e o inerte, uma verdadeira metamorfose. (AMARAL, 2001, p. 22).

Se a morfologia da máscara serve para caracterizar uma personagem, a sua real concretização ocorre, exatamente, na proporção em que o ator, através do corpo, da expressividade vocal e gestual, ao assumir posturas e movimentos, consegue estabelecer uma intimidade tal, assumindo de fato a identidade da personagem. O intérprete veste a máscara e estabelece sua *performance* sobre a “alma” da própria máscara, como explica Iurissevich:

É necessária uma conexão precisa entre pensamento e movimento da máscara, entre sensações e emoções do personagem-máscara e atitudes corpóreas. A máscara demanda compreensão tanto mental quanto física. O ator que a usa deve ser inteligente, seja no plano racional-analítico, como na capacidade de escavar os sentidos do texto, seus vários níveis semânticos, seja no plano físico, tendo corpo inteligente para digerir tais sentidos e retransmiti-los em um todo significativo... Uma vez satisfeitos com o resultado alcançado sobre cada máscara em particular, trata-se de ver seu funcionamento em relações hierárquicas e energéticas, tanto no que se refere a outras máscaras quanto no que concerne ao espaço da ação. (MARTELLI, 2008, p. 32)

Levando em consideração o pensamento de Iurissevich, Caterina Barone, em seu artigo “A Máscara Antiga na Cena Contemporânea: Tragédia e Comédia (Ancient Mask in Contemporary Theatre: Tragedy and Comedy)” diz, na página

31, que

"as máscaras: em toda época e lugar e de qualquer material que sejam construídas, por quaisquer motivos e de qualquer maneira que venham a ser usadas, pois, como ensina Jacques Lecoq, 'o jogo da máscara não é uma ciência exata, mas uma arte exata [...] geometria a serviço da emoção'".

Segundo Cardoso (2010), o ator submetido ao contágio da caracterização, vestido para a cena, transforma-se na própria figura que ousa representar. "Uma máscara é boa quando aparece viva em cena. Quando o corpo do ator responde juntamente com a máscara." (CARDOSO, 2010 p.195). Observada por este prisma, a máscara ganha um sentido lúdico-espétacular, o sujeito transcende a sua própria condição humana; é a máscara que lhe projeta e dá sentido à experiência. A máscara coloca o ator numa posição do 'ser como', não de 'ser real', mas de fazê-lo assumir a irrealidade como tal.

A princípio, a máscara objeto pode gerar certo desconforto ao seu portador, pela restrição do campo visual e vocal, como enfatiza Dario Fo, ao escrever sobre máscara em seu "Manual Mínimo do Ator". O autor diz que o mascaramento contribui para a desconcentração, entretanto, também ressalta que existe, ao colocar a máscara:

[...] outro plano mais abstrato:... mítico, mágico. Envolve a sensação de que quando se veste uma máscara... pelo menos, isso acontece comigo: imagino, angustiado, que uma parte do meu rosto fica grudado nela [...] parece que a máscara me esteja arrancado também o rosto. (FO, 1998, p. 47).

Após o período de adaptação - e este fato, eu tenho ouvido, algumas vezes, dos próprios alunos - consegue-se agir com mais desenvoltura do que estando com o rosto completamente livre. Patrice Pavis nos confirma esta colocação, quando diz que "Escondendo-se o rosto, renuncia-se voluntariamente à expressão psicológica, a qual em geral fornece a maior massa de informações, muitas vezes bastante precisas, ao espectador" (2007, p.234). Apreendemos, consequentemente, que a máscara é movida por impulsos e o corpo do ator termina por acompanhar os movimentos que a máscara, ser inanimado, lhe

impõe. O ator, via de regra, “é obrigado a compensar esta perda de sentido e esta falta de identificação por um dispêndio corporal considerável” (PAVIS, 2007, p.234). Dá-se aí uma espécie de simbiose tão perfeita, onde máscara e corpo se fundem, se interligam e se completam e não conseguem mais se expressar separadamente.

Trazer a questão da credibilidade e da eficácia à tona é fator fundamental. O amplo construtivismo e experimentalismo, que vêm cada vez mais se fazendo presentes em nossos palcos, repercutem, geralmente, no exagero de pormenores de elementos cênicos.

No caso das máscaras, convém salientar que autonomia e funcionalidade, comprometimento e transparência têm fundamentado o meu trabalho. É no projeto estético em que venho abrigando a existência poética das minhas experiências.

Desenvolver a máscara como elo e não como anulação do que se quer comunicar tem me levado a interpretações esclarecedoras e convincentes na minha trajetória de mascareiro, tal como aconteceu em “Doroteia” de Nelson Rodrigues, na concepção de David Farias. O encenador criou uma *performance*, sem que houvesse a devida rubrica textual, e trouxe a cena do casamento de Carmelita e Maura, que estão em trajes de noiva. No determinado momento em que relatam os seus respectivos casamentos, as personagens retiram estes véus, despindo-se dos seus trajes, com movimentos bruscos e de repulsa, expondo as suas faces maquiadas, e com veemência lamentam, de forma dolorosa, as suas náuseas. Logo em seguida, entram nos vestidos castos, que estão estrategicamente posicionados ao fundo do palco, como cortinas, e, vestindo as máscaras, apresentam esta imagem, carregada de expressão e simbologia, ao público, como resultado final do que foi narrado.

Para que a representação atinja o significado pretendido pelo encenador, faz-se necessário superar a etapa da máscara como simples adereço. O ator precisa se predispor a se deixar levar, entregar-se totalmente, num pleno exercício de doação, imiscuir-se do potencial simbólico, desconstruir-se, saindo do domínio racional e indo ao encontro a uma funcionalidade que, muitas vezes,

pode até surpreender as suas próprias expectativas. É preciso criar uma disponibilidade que o afaste de um plano cotidiano. Concordo com o pensamento de Amaral (2002) quando afirma que “Colocar o rosto na máscara significa sair de si, entrar no desconhecido”, e, mais adiante, ao afirmar que “Antes de o ator vestir uma máscara ou introduzir nela seu rosto, se se tratar da mesma pessoa que a construiu, esta pessoa já esteve dentro dela, pois, ao construí-la, o mascareiro já a habita” (2002, p. 47).

A respeito dessa característica da máscara, Michel Saint-Denis, citado por Johnstone, que desenvolveu um profundo trabalho com máscaras teatrais, diz:

A máscara absorve a personalidade do ator e dela se alimenta. Acende seus sentimentos e esfria a sua cabeça. Permite ao ator vivenciar, de forma muito virulenta, a química da atuação: no exato momento em que os sentimentos do ator estão no seu ápice, por trás da máscara, a urgente necessidade de controlar as suas ações físicas obriga-o a ter desapego e lucidez (SAINT-DENIS apud JOHNSTONE, 2003, p. 199).

A caracterização, segundo Pavis (1999, p. 38) é criada a partir da técnica teatral para a criação dos atributos físicos e das características psicológicas das personagens, que vão sendo desvendadas e traduzidas por meio de uma sequência de imagens. São os traços físicos que concretizam uma característica da personagem: “seja ela vista pelo ângulo físico, psicológico ou social – ou outros –, a caracterização é um conjunto de traços organizados, que visam a pôr de pé um esquema de ser humano” (PALOTINNI, 1989, p. 67). Para o ator a caracterização é um conjunto de técnicas que possibilitam a construção da personagem teatral.

A construção de personagens sempre foi durante todos os tempos uma das maiores, senão a maior preocupação dos atores profissionais ou iniciantes. Nas escolas de formação de atores o tema é constantemente revisitado, sobretudo por causa de variedade de correntes teatrais e dos mais diversos caminhos para realizar um trabalho de ator, pois o trabalho sobre a construção de uma personagem caracteriza por ser uma das maiores contribuições individuais do ator dentro do espetáculo. (CARDOSO, 2011, p.195).

A composição visual da personagem, à primeira vista, pode parecer

apenas um figurino de cena, que o ator veste sobre o corpo, algo sem significância. Entretanto, estes elementos plásticos contribuem muitas vezes para a primeira leitura que o espectador faz, permitindo a imediata veiculação das características, como observa Palotinni: “O primeiro meio de apreensão que tem o espectador, a sua primeira forma de atingir essa criatura que é a personagem é a visual” (1989, p. 483). Já a comunicação entre ator, figurino e adereços acontece quando os mesmos se moldam, influenciando muitas vezes na composição da personagem, na atitude e no movimento, na modificação do estado físico, do peso e da tonicidade do corpo. O figurino torna-se a camada externa, a textura e a forma, se incorpora e por fim resulta na extensão do corpo.

Conforme Pavis (1999), em relação à máscara, o corpo amplifica a interioridade da personagem exagerando cada gesto, reforçando a teatralidade. Enquanto esse objeto, a máscara, estiver em uso, a personagem prevalece: “Por sua rigidez, prende o momento, registra e fixa o essencial” (AMARAL, 2002, p. 41). A máscara é um rosto sem interior, e somente ao vesti-la o ator “assume sua parte racional e sensitiva, assim como constrói o seu corpo” (Idem). Ela se preenche com os atributos daquele que se mascara; se impõem então as intenções, que são próprias da ação da personalidade, que o ator manifesta naquele determinado momento com seu uso. Amaral destaca as exigências iniciais sobre o ato de portar uma máscara:

O momento em que se toma uma máscara que está sobre uma mesa, para colocar o rosto em sua parte côncava, é o inicio de sua passagem da máscara-objeto para a máscara-orgânica, ponto inicial de sua animação. [...] Depois que os atores escolhem as máscaras, precisam de um tempo para se acostumar a elas, para passar para o estágio do ator em máscara, quando então a unidade máscara/ator torna-se realidade. Neste momento, o ator deve começar um relaxamento e, para isso, pode traçar um círculo de giz à sua volta, sentar-se e aí permanecer por algum tempo de olhos fechados. O ato de traçar o círculo de giz ao redor de si é um ritual que separa o estar em si e o estar em máscara, é uma preparação para se abrir espaço, criar dentro de si um vazio. É um momento importante para o início do trabalho (AMARAL, 2002, p. 47).

O ato teatral acontece no momento em que o ser humano se modifica e executa uma ação cênica a partir desta nova personalidade, deixando a sua própria em *stand-by*, passando a ter atitudes incomuns: um novo tom de voz;

uma nova forma corpórea, enfim, outra partitura visual e sonora. Ele deixa de lado a sua personalidade e passa a viver, em um tempo determinado, uma personagem. Partindo do princípio de que o teatro é transformação, ele passa a existir no exato momento que essa transformação no ator acontece. Como diz Amaral:

No teatro o ator morre enquanto individuo e renasce enquanto personagem. Assim da mesma forma que o crente oferece seu corpo e torna-se um instrumento para que o contato com o divino aconteça, o ator, para estabelecer comunicação com seu público, torna-se outra pessoa (AMARAL, 2002, p. 21).

Esse processo se dá de forma ascendente. O ator precisa encontrar a relação entre a personagem a ser interpretada com a máscara. Ele, durante a criação da personagem, deve usá-la. A máscara o transformará a partir do momento em que ele perceber que o que está pondo sobre o rosto não é mais um simples adereço, e sim o seu próprio rosto. Essa percepção se dá através do estudo do ator.

Segundo Pavis (2007 p.235), “A máscara deforma propositalmente a fisionomia humana, desenha uma caricatura e refunde totalmente o semblante”. A máscara se trata de uma cópia reduzida ou enfatizada, expressões grotescas ou estilizadas que, através de materiais modernos, resultam em formas e mobilidades surpreendentes.

Estamos, aqui no Brasil, redescobrindo as máscaras, apesar de elas serem há muito tempo conhecidas das nossas festas populares e também nos acontecimentos onde lendas e bichos, por estarem no inconsciente coletivo, são referendados, ganhando volume e forma, cor e voz, e estimulando através das formas animadas a arte de contar histórias.

Dos materiais mais rudes aos mais sofisticados, elas nos levam a ousar, tanto em projetos pedagógicos quanto no fazer teatral; e nos fazem rir ou chorar, num jogo intenso de prazer e emoção.

[...] os côncavos e convexos de uma máscara são o que faz parecer “viva” em cena. Mostra claramente que a máscara é uma escultura e não um “desenho”. A escultura bem trabalhada faz com que a máscara

se transforme conforme a luz, o movimento, e o trabalho de um ator.
(in: CARDOSO, 2010, p.191).

Segundo Marcelo Dênnny, em sua dissertação de Mestrado em Artes Cênicas pela USP, as funções comunicativas da máscara objeto e maquiagem tem atravessado séculos, e apesar de terem ficado esquecidas em vários momentos da história, ainda podem representar, segundo a citação do Professor Dr. Cyro Del Nero durante aula na ECA-USP, “defesa e ataque”, a máscara e maquiagem estariam a serviço da defesa e ao mesmo tempo de ataque. Características presentes independentes das transcendências míticas religiosas e das meras transformações momentâneas do teatro. Podemos perceber essa defesa até mesmo no ato de maquiagem social, maquiagem cotidiana de uma mulher (face real), que sai para uma festa maquiada (uma face não real), ao mesmo tempo em que procura uma elaboração estética. É inegável o poder de sedução (ataque) e de ocultamento de sua real pele/face (defesa). O mesmo acontece com a máscara objeto, e no teatro essa relação de ataque e defesa acontece de maneira mais clara pela diversidade de emoções que devem ser ora “atacadas”, ora “defendidas”. “A maquiagem, como toda linguagem, cria códigos socialmente interpretáveis pelo hábito ou produz sentidos inesperados a partir da articulação que promove entre o sensível e o inteligível” (MAGALHÃES, 2010).

Ainda que o teatro busque, em sua maioria, o realismo, os encenadores estão redescobrindo as máscaras e a maquiagem como elementos de artifícios artísticos de alta produtividade. É inegável o mágico efeito psicológico que as máscaras e a maquiagem exercem no público assim como aconteceu comigo em “Quando se Deu o Eclipse” de Homero Cavalcante na década de 90. No início da evolução teatral, a máscara e a maquiagem eram um meio de distanciar o ator do mundo real, fazendo-os ter mais contato com seu interior. Aos poucos, sua função se aproxima da aparência do homem moderno. A evolução, pois, parte de uma característica estática, artificial e congelada para revelar uma graduação de qualidades humanas. Esse efeito tem sido conseguido por meio de abstrações, generalizações e características da humanidade. O ator, de certo modo, é praticamente prisioneiro da máscara e maquiagem, em sua maioria, e

deve interpretar seu discurso não dando margem às emoções que vão além do enunciado. A máscara e a maquiagem colocam uma barreira entre o ator e o espectador. Ao público não é permitido criar uma empatia com o ator. Trata-se de uma abordagem objetiva. Quando o ator está oculto, ele também está dispensado da necessidade de externar seu ego.

O ator, quando mascarado, estabelece uma relação de cumplicidade com ela – enquanto a máscara oculta o ator, ela dá estímulos a ele, afinal a máscara (na maioria das vezes) já carrega consigo um arsenal de símbolos e emoções.

Ainda de acordo com Pavis (2007, p.360), o uso do termo *símbolo* generalizou-se na crítica dramática, com todas as imprecisões imagináveis e sem que a teoria seja beneficiada por isso. Segundo o autor, a cena é somatizável, ela faz “signo (sinal) ao espectador”. Considerando a cena como retórica, os processos cênicos de simbolização poderiam ser analisados como: metáfora, utilização icônica do símbolo – cores e músicas, por exemplo, estão ligados a determinada atmosfera; metonímia, utilização inicial do signo – uma floresta é remetida por uma árvore; alegoria – quando, a gaivota “simboliza” a inocência. Os signos teatrais devem ser sentidos e entendidos pelos espectadores. Se a mensagem do espetáculo não atingir o público causando efeitos, ele não vai interagir com a personagem transmitindo as reações e emoções.

Amaral (2002), considera que os signos teatrais são artifícios planejados onde os atores e os elementos cênicos (cenário, iluminação, figurino, adereço e etc.) são encarregados de passar informação ao espectador. A máscara é um signo teatral. O ator que não promove uma estreita relação com a máscara que irá caracterizá-lo em cena, não consegue se comunicar com os intérpretes do espetáculo. Aquele que usa a máscara sem a devida preparação, faz desta um objeto qualquer.

Para Jung, arquétipos são energias psíquicas aglomeradas, núcleos com significados comuns, enigmas comuns que ultrapassam a nossa capacidade racional. Eles só se tornam conscientes depois de uma apresentação imagética. Estão presentes nas lendas, mitos, contos tradicionais e na religião, assim como

se manifestam em imagens e nos símbolos.

Segundo Adam Schaff em seu livro “Introdução à Semântica”, o termo “símbolo”, designa um tipo de signo em que a realidade concreta representa algo abstrato. Charles Sanders Pierce desenvolveu uma classificação geral dos signos. Sendo um signo, o “símbolo” é sempre algo que representa outra coisa para alguém. Embora existam símbolos que são reconhecidos internacionalmente, outros só são compreendidos dentro de um determinado grupo ou contexto. O “símbolo” é um elemento essencial no processo de comunicação e são difundidos nas mais variadas vertentes do saber humano. Para Ana Maria Amaral (2002), os símbolos nascem espontaneamente, não são inventados, nem são totalmente abstratos, são ideias expressas em figuras concretas, em imagens ou objetos, os quais podem ser da natureza ou construídos pelo homem.

[...] o símbolo é um “signo que apresenta pelo menos um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado” (SAUSSURE, 1971, p.101). A balança é o símbolo da justiça, pois evoca analogicamente, por seus pratos em equilíbrio, o peso do pró e do contra. Aquilo que PEIRCE chamava de símbolo, SAUSSURE denomina signo ou signo arbitrário. (PAVIS, 2007, p.360).

Vestir a máscara é manipular signos. O uso dela está diretamente associado a personagens, atores/atrizes e plateia. A máscara, enquanto objeto, não tem vida (PAVIS, 2007). Portar uma máscara abre, para o ator, um intrincado leque de possibilidades. O ato de vestir a máscara é o estímulo inicial para a animação, e a partir deste é gerada a ação na extensão da máscara, em todo o corpo do portador, que, mesmo em repouso, está atento e em estado de predisposição, disponível à variação oriunda de qualquer estímulo externo para, a partir dos gestos e dos movimentos, criar e recriar significados e valores da máscara. Em seu livro “Teatro de Formas Animadas”, Amaral diz que existe uma inversão de papéis, o ator se metamorfoseia, passa a ser outro; a partir da ação de vestir o objeto, ele muda de dimensão, do natural para o sobrenatural, do indivíduo para o social.

“A máscara tem um extraordinário poder de simbolização em Doroteia”.

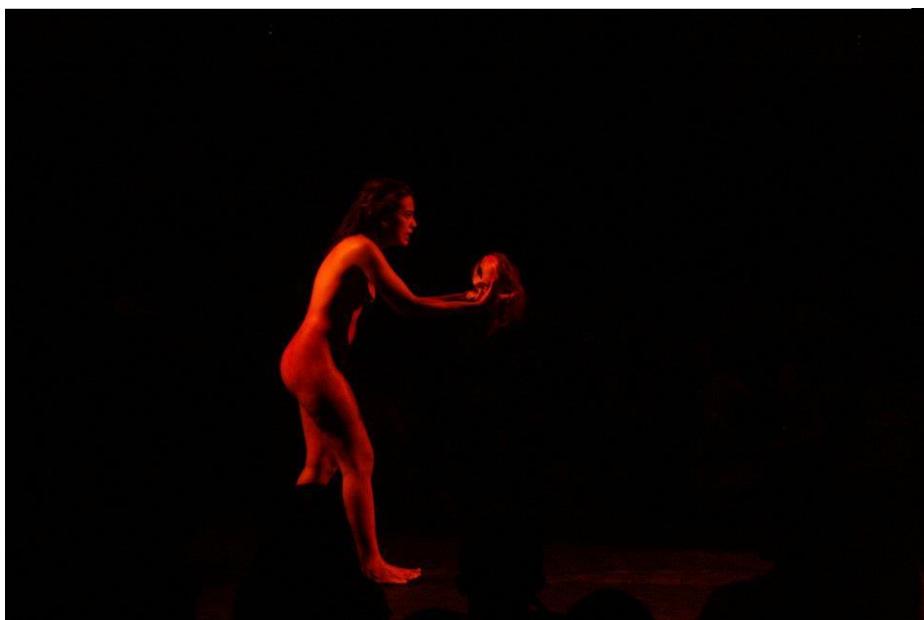
(INTRODUÇÃO – *in: MAGALDI*, p. 09) A máscara é um instrumento de criação de signos e sinais simbólicos, veículo de criação de personagens, que determina ao ator os códigos de expressão, intensificando os canais da comunicação com o espectador, a partir das intenções e dos sentimentos humanos que se deseja representar. Deste modo, a máscara não pode fechar o leque de possibilidades de escolhas do ator, para a expressão como artista, diante da ação cênica.

A maquiagem teatral soma traços do rosto do ator a novas formas e cores, revelando outro ser. Conforme Roubine (1985, p.59), “[...] é a alteração dos traços que manifesta afetos, reações, sentimentos”. Como dito anteriormente, o autor afirma que a máscara objeto se distingue da maquiagem por anular a mobilidade expressiva do rosto com uma superfície rígida, eliminando da face do ator suas características próprias e revelando o outro com características independentes daquele que o recebe. “A maquiagem não é uma extensão do corpo, como podem ser a máscara, o figurino, ou o acessório” (PAVIS, 1998, 172).

O impacto de uma maquiagem influí profundamente na aceitação de um indivíduo em um grupo social, em uma hexis corporal. Por ser um enunciado, a maquiagem pode ser entendida como um fazer persuasivo, uma vez que, para a semiótica, entende-se que a enunciação prevê um fazer persuasivo e interpretativo entre um enunciador e um enunciatário. Assim, ao maquiar o rosto ou o corpo, ao adotar as mesmas marcas de um sujeito coletivo, um actante sujeito encarnado tenta conseguir adesão do enunciatário, que se condiciona pelo fazer interpretativo. (MAGALHÃES 2010, p.93).

Pavis (2007 p.232) ainda pondera, em relação à maquiagem, que “ela não mais se limita ao rosto, o corpo inteiro pode ser pintado”. O autor relaciona a maquiagem a um cenário ambulante, “estranhamente simbólico”, que contribui para a elaboração de formas teatrais, assim como os demais objetos de representação, a exemplo das máscaras em “Doroteia”. “Ao renunciar a seus efeitos psicológicos, assume sua qualidade de sistema significante, que faz dela um elemento estético total da encenação.” (PAVIS, 2007, p.232). Observemos um exemplo literal através da imagem abaixo:

Figura 5 – Rosto e corpo maquiado da aluna atriz Dayana Mello, além de portar nas mãos, a máscara que vestiu sua face durante o espetáculo Doroteia.



Dayana Mello Fotógrafo: Washington da Anunciação, 2012.

Nesta imagem, percebam que a aluna atriz Dayana Mello, tem em suas mãos uma máscara. A cena inicial do espetáculo – a que o encenador David Farias denomina “prólogo performativo”, apresenta o nascimento da personagem Das Dores. Nela, é vestida a máscara-objeto e a personagem é a única que permanece fazendo uso deste adereço até o momento final. Nelson Rodrigues (2004) surpreende a plateia, no segundo ato, ao revelar através da personagem D.Flávia, mãe de Das Dores, que sua filha nascera de cinco meses e morta. Das Dores, por sua vez, não aceitando seu fim: a morte, numa cena de fúria, agressividade, revolta e determinismo, arranca sua máscara, e diz: “Mãe! Para o meu nada não, voltarei a ti! Nasci morta... Não existo, mas quero viver em ti. Em ti! Serei, de novo, tua carne e teu sangue e nascerei de teu ventre e nascerei viva... E crescerei... E me farei mulher!”. Nelson ainda traz a seguinte legenda: “A própria D. Flávia, com uma das mãos, mantém a máscara de encontro ao peito. Este é o símbolo plástico da nova maternidade” (*in: MAGALDI, p. 194*).

A máscara-maquiagem é um instrumento que o encenador tem em suas mãos, podendo manuseá-la de acordo com suas ideias e poéticas atreladas ao espetáculo. Pode ser vista como uma faca de dois gumes, pois o encenador

deve entender que a maquiagem facial é parte do rosto dos personagens, o local de maior foco e atenção do público, o rosto dos atores/atrizes. Dentro desse problema, portanto, podemos levantar como perigosa a inclusão de um profissional que não seja da prática teatral ou não esteja em sintonia com as decisões dos processos do espetáculo. Essa ferramenta, para exercer com rigor sua comunicação coerente, deve ser compartilhada com o cenógrafo, figurinista, iluminador e atores/atrizes, pois as máscaras, em qualquer uma de suas formas, podem ter uma ligação com a linha estética principal do espetáculo, mas que não dialogue com o espetáculo como um todo.

A iluminação pode trazer à tona o melhor da estética do espetáculo assim como pode minimizar ou até esconder a potencialidade da informação que se pretende. Há um grande controle da iluminação sobre os elementos visuais da cena. Uma boa maquiagem pode perder sua força comunicativa quando a iluminação não é favorável. Portanto, é necessária uma colaboração entre o iluminador e o maquiador/mascareiro.

Muitas correções podem ser feitas com a maquiagem, podendo a luz exaltá-las ou neutralizá-las. Nisto consiste a importância da combinação de cores, levando em consideração a relação entre pigmento e luz, ou seja, uma maquiagem pensada para resultar em uma determinada cor pode ter seu resultado completamente invertido mediante as misturas entre cor luz e cor pigmento. O ideal é sempre testar as cores pigmentos (em maquiagem, cenografia e figurinos) sobre as luzes que serão usadas no espetáculo.

Etimologicamente o termo 'metamorfose' se origina do latim *metamorphosis*, que significa transformação (SILVA & MONTAGNER, 2009). Na tentativa de dissecar os termos que compõem o título desta dissertação, encontramos no dicionário de Aurélio Buarque de Holanda a palavra 'transformação' significando metamorfose. À guisa de explicação, podemos considerar que o 'acontecer' da máscara se revela como um 'mascaramento', impelindo-nos a refletir no valor da máscara por mostrar/apresentar o que não se vê, o que possibilita o revelamento 'do que não se vê no cotidiano', e conforme Albuquerque (2002, p. 467), na sua dissertação de mestrado intitulada "Máscara, uma experiência estética", este elemento de transfiguração como "instrumento

capaz de revelar uma realidade oculta".

Buscando entender a relação da máscara com a maquiagem, extraí do dicionário de Patrice Pavis (2007) alguns aspectos significativos e curiosos, concordantes com o meu pensamento: o autor pontua que a maquiagem, dentre as suas funções comprehende 'embelezar'; 'codificar o rosto'; 'teatralizar a fisionomia'; e 'estender a maquiagem'.

Neste sentido, a maquiagem termina por assumir um relevo particular, pois ao tempo em que exerce o papel de composição e enaltecimento da cena (o maquiador faz reparos, melhoramentos, disfarces e eliminações de traços próprios da fisionomia do ator), de estabelecimento de significações e sinais (o maquiador busca correspondências, simbólicas e características sociais), de flerte com a máscara (figurino vivo do ator, esculpe a face, acentua a teatralidade e a maquinaria facial), de não se limitar apenas ao rosto (o corpo inteiro pode ser pintado, redesenhadado, desrealizado, descaricaturalizado), passa a ser o cenário ambulante e estranhamente simbólico descrito por Pavis (2007, p.232); contribuindo para a produção de "formas teatrais", e assumindo, definitivamente, a função de 'sistema significante', que eleva a maquiagem ao patamar de 'elemento estético' total da encenação.

Como sujeito que passa por experiências e possibilidades 'de', neste trabalho associo a tudo relacionado à maquiagem o termo "transformação", remetido ao título desta dissertação, entendendo que em todas as suas especificidades, esta máscara mantém, de alguma forma, traços reais do ator, mesmo enquanto personagem; consequentemente, sobre a máscara, objeto concreto, associo ao termo "metamorfose".

O rosto pode se tornar metáfora. Símbolo ou signo, as maquiagens, "finas membranas", como as define Pavis, tornam-se uma arte consubstancial a do ator a partir do momento em que oferecem um suporte à representação, um elo entre a realidade e a ficção, entre o cotidiano e a representação, a passagem entre o mundo e a cena. Para isso, deve-se considerar a distância entre público e plateia e a iluminação como requisitos determinantes para o resultado da recepção. A informação sobre a distância público-plateia é fundamental, influenciando da

escolha dos materiais cosméticos e plásticos até a própria interpretação. Não apenas a máscara, mas a expressão corporal, onde a distância entre o ator e o público é significante. A máscara, seja ela maquiagem ou objeto, assim como a interpretação, deveria suprir esta necessidade de comunicação. A distância projetada no camarim entre rosto e espelho deve ser projetada numa proporção maior: do palco para os lugares mais distantes, para que consigam captar a emoção que se pretende.

A máscara é um dos elementos que possibilitam a materialidade do fenômeno teatral. Somada às demais sobreposições do corpo, materializa a personagem, mesmo compondo a sua camada mais superficial, faz parte da camada mais subjetiva na construção desta imagem, que é o produto final obtido pelo ator; impulsionando a criação da personagem e ampliando a expressividade do corpo; ocultando o ator num fenômeno de metamorfose. Estes processos se iniciam quando o mascareiro confecciona as máscaras, especificamente nesse caso, já que as máscaras foram criadas nos rostos do próprio elenco. Os processos continuam no momento em que o ator se encontra no camarim. Ele, ao se olhar no espelho, predispõe-se à caracterização para a composição externa de seu personagem. Vestir a máscara é para o ator um dos rituais de passagem entre ator e personagem.

CAPÍTULO 2 – CONCEPÇÃO E CRIAÇÃO DAS MÁSCARAS EM DOROTEIA

A máscara, em suas formas objeto e maquiagem, é vista nesta dissertação como elemento fundamental para a composição da cena, construção dos personagens e interpretação do público, partindo do princípio de que os elementos visuais da cena teatral influenciam, na maioria das vezes, diretamente na leitura do espectador. Portanto, estas “máscaras comunicativas” devem ser estudadas desde o início do processo de montagem, para que o resultado contemple uma unidade coerente de informação.

O primeiro contato de David Farias com o texto “Doroteia”, de Nelson Rodrigues, foi em 2002, enquanto ainda cursava licenciatura em Teatro, pela Universidade Federal de Alagoas – UFAL. Na época, David Farias participou do projeto Leituras em Cena do Serviço Social do Comércio – SESC. A oficina “Dramaturgia - Leituras em Cena” tinha como objetivo estimular a prática de leituras de textos teatrais, visando oportunizar o ritual de ouvir/ver leituras encenadas de textos inéditos e consagrados da dramaturgia nacional e internacional. A oficina foi ministrada para 30 participantes. Dentre eles, cinco seriam escolhidos para dirigir leituras com os demais. David Farias foi um dos escolhidos pelo oficineiro e, como as leituras eram de obras de Nelson Rodrigues, ele ficou encarregado de dirigir Doroteia.

Tratando-se de uma leitura dramatizada e não de uma encenação, segundo David Farias, o mais importante era que o público entendesse o contexto por meio da voz e dicção dos atores/atrizes. Nesta ocasião, David Farias, pensando numa estética que dialogasse com o texto, tomou emprestadas algumas máscaras grotescas, com aparências horrendas, produzidas pela aderecista Geusa Correia. A aparência delas condizia com a proposta que David Farias havia concebido para a leitura, porém, em se tratando de máscaras inteiras e não de meias máscaras, impediam totalmente a visão do rosto dos portadores e dificultavam a fala, a não ser que fossem confeccionadas de silicone ou látex, que nesse caso, seriam completamente aderentes à pele.

A inserção da máscara na leitura dramatizada de Doroteia, de Nelson Rodrigues, naquela ocasião, servia para que todos, inclusive os próprios atores/atrizes, relacionassem as indicações de aparência grotesca a essas figuras representadas pelas máscaras. A solução para sua aparição em cena era a criação de uma entrada performativa e a remoção das mesmas ainda no palco. No início da leitura, as atrizes entravam portando-as no rosto e, performaticamente, faziam uma reverência à plateia que se encontrava à esquerda, em seguida, aos que estavam à direita, e depois aos que estavam à frente do palco, em alusão à Santíssima Trindade – referência à religiosidade e à obra “Álbum de Família”, do mesmo autor, já que “Doroteia” também trata de um conflito familiar. Pai, Filho e Espírito Santo estavam representados imageticamente como sendo fotografias.

Após a sequência, o público assistia às máscaras sendo removidas do rosto e colocadas no alto do encosto de suas cadeiras, que assumiam o significado de cabeceiras, já que, na obra, Rodrigues descreve que as personagens não dormem, em permanente vigília. As máscaras existiam em cena, porém, não mais na face das atrizes.

A retirada das máscaras no processo de construção da leitura dramatizada surgiu por impedirem a fala, porém, após remover os objetos, o diretor percebeu que suas imagens expostas nos encostos das cadeiras, mesmo não estando fixadas no rosto dos personagens, estavam diretamente associadas à face. No rosto das atrizes, apenas algumas referências às máscaras eram expressas por meio da maquiagem, como olheiras e algumas chagas, além do desenho de um olho, aplicado sobre a pálpebra móvel, concebido pela atriz Valeska Machado. A intenção era que, mesmo quando as atrizes, durante a leitura, estivessem com a cabeça abaixada, permanecessem sempre com os olhos bem abertos, já que nunca dormiam.

O efeito que a máscara causava era de suma importância pelo impacto visual, que ecoou durante anos na Universidade e entre as companhias teatrais da cidade, como referência de um novo formato estético de leitura. Pessoalmente, tive a informação desse trabalho como exemplo dado em sala de

aula, em 2005, pelo professor de Estética, Washington da Anunciação, durante o segundo ano da graduação em Artes Cênicas: Teatro Licenciatura.

Uma década se passou e David Farias, no ano de centenário de Nelson Rodrigues, mais uma vez, deparou-se com a possibilidade de trabalhar o mesmo texto rodrigueano. Desta vez em 2012, juntamente comigo, ambos já professores da Escola Técnica de Artes - ETA da Universidade Federal de Alagoas. David Farias, responsável pela montagem do módulo IV com os alunos formandos: Gabriela Ferreira, Wellington Lira, Nelly Teles, Dayane Melo, e as atrizes convidadas: Roberta Aureliano, Analice Sousa e Sidiane Lima⁵. O espetáculo não possuía cunho de leitura, como o trabalho anterior por ele dirigido, sendo assim, nem toda a estética aplicada anteriormente seria conveniente ao momento atual, como por exemplo, a maquiagem sobre as pálpebras, embora o encenador, com a experiência do ano de 2002, quisesse fazer uso do mesmo artifício de ilusão.

Quando fui procurado por David Farias para contribuir com a estética do espetáculo, por ser professor da turma concluinte naquele ano das disciplinas de Maquiagem e Caracterização, Figurino e Cenografia, sua ideia inicial era fazer uso de algum tipo de maquiagem, com o auxílio de próteses de espuma de látex coladas ao rosto. O objetivo era que a aluna e atriz Gabriela Ferreira, que representaria a personagem-título, pudesse rapidamente ser transformada – estar esteticamente perfeita num primeiro momento, utilizando a maquiagem em sua vertente social, a fim de evidenciar a beleza da própria atriz e, logo em seguida, ao receber as próteses com chagas e cicatrizes, tornar-se feia, assim como suas parentes.

As próteses de látex, assim como a máscara rígida que tem como base o próprio rosto, feita sobre a pele, guardam a memória da origem corporal. Mesmo fora do rosto, elucidam a face e o contato entre os dois. Origem e reprodução,

⁵ As atrizes convidadas: Roberta Aureliano, Analice Souza e Sidiane Lima são atrizes formadas pelo curso técnico de formação de ator e atriz da Escola Técnica de Artes – ETA – UFAL em turmas distintas, 2003, 2004 e 2011, respectivamente.

ambas guardam a forma e um novo sentido emerge, a partir da necessidade cênica. A face original se oculta, em prol daquela, que na cena, ganhará vida.

Ainda não familiarizado com o texto, estando completamente isento das influências do autor, expressas em suas rubricas em relação à plasticidade, eu apenas ouvia opiniões e concepções do encenador que, de acordo com Roubine (1985, p. 41), “é quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos”.

No entanto, não haveria tempo hábil para a troca de maquiagem com os efeitos necessários, já que a transformação que a personagem vivenciaria seria durante a fala “eu sou tão linda que sozinha em meu quarto seria amante de mim mesma”. O encenador poderia criar uma cena para que a transformação existisse, porém, o impacto da mutação “instantânea” era o objetivo do encenador nessa cena.

Entendendo essa necessidade e pessoalmente influenciado por experiências anteriores com máscaras, sugeri o uso da máscara objeto, uma vez que, colocada a máscara, a metamorfose acontece de maneira imediata, por bloquear as características do rosto e impor as que estão expressas no objeto. Doroteia usaria a máscara para ficar com aparência parecida com a das tias, estas, desde o início do espetáculo, estariam usando máscaras semelhantes. A máscara-maquiagem que até então seria usada pela personagem-título, carregada de formas e volumes, surgia de um processo longo, inviável ao curto tempo de transformação de Doroteia.

David Farias acatou a sugestão e solicitou apenas que a máscara não impedisse as movimentações da face e não prejudicasse as falas. Percebi, então, a necessidade de produzir meias máscaras.

Outro ponto observado pelo encenador foi o da importância de que o público visse os olhos dos portadores das máscaras. A solução encontrada foi confeccionar a abertura dos olhos, maior que o tamanho normal, para que assim, as expressões do olhar pudessem ser percebidas pela plateia, bem como a movimentação da boca.

Após a primeira experiência como mascareiro, ainda no processo de concepção, busquei o texto “Doroteia: uma farsa irresponsável em três atos” na íntegra, no intuito de extrair informações que corroborassem com a concepção dos elementos cênicos que iria construir. Ainda nas primeiras páginas, tive uma feliz surpresa, quando li as intenções do autor, expressas nas entrelinhas do texto:

Casa das três viúvas – d. Flávia, Carmelita e Maura. Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina. De rosto erguido, hieráticas, conservam-se em obstinada vigília, através dos anos. Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis. Ao fundo, também de pé, a adolescente Maria das Dores, a quem chamam, por costume, de abreviação, Das Dores. D. Flávia, Carmelita e Maura são primas. Batem na porta. Sobressalto das viúvas. D. Flávia vai atender; as três mulheres e Das Dores usam máscaras. (RODRIGUES, 2012, p.09).

As informações a respeito das características dos personagens podem ser captadas nas rubricas do texto, através das indicações do encenador ou, indiretamente, através dos diálogos e ações que sugerem comportamento. Em sua maioria, os diálogos carregam muitas características possíveis a serem traduzidas para a construção da caracterização. Este processo consiste em familiarizar-se com as aparências, personalidades e idades, para então, a partir desse entendimento, transpor tais características para a visualidade.

O autor deixa clara a estética que pretende. Consegue em poucas palavras, fornecer informações primordiais ao vislumbramento plástico do leitor. A partir de então, as primeiras imagens que idealizei, durante reunião com David Farias, foram acrescentadas e fundidas às novas informações expressas no texto.

Rodrigues introduz, na página 10, informações sobre as características de D. Assunta da Abadia:

D. FLÁVIA - Podeis entrar, D. Assunta da Abadia!

(ENTRA D. ASSUNTA ABADIA. VIÚVA COMO AS OUTRAS E TAMBÉM DE LUTO. TRAZ UMA MÁSCARA HEDIONDA.)

D. ASSUNTA - Entrei, senhora viúva. (RODRIGUES, 2012, p.36).

Embora o autor aponte a máscara como parte constituinte da composição visual da personagem Dona Assunta da Abadia, David Farias, na montagem que concebeu na Escola Técnica de Artes, preferiu manter com máscaras apenas Dona Flavia, Carmelita e Maura, tias de Doroteia, compondo assim, além da caracterização, a função da máscara como símbolo e signo de dor e sofrimento obtidos através da “náusea”.

D. Assunta coincidentemente não é dotada de beleza e, como é portadora de algumas erupções na face, o que permite a aproximação com as três viúvas, D. Flavia, Carmelita e Maura, estas marcas poderiam ser feitas com auxílio da maquiagem. Para mim, a máscara objeto, além de caracterizá-la, iria ligar sua personagem ao sofrimento que a família carrega de geração em geração, simbolizado pela máscara.⁶

Optei, concordando com o pensamento de David Farias, por excluir a máscara da composição visual da personagem Dona Assunta Abadia, interpretada pela atriz convidada, Sydiane Lima, configurando o objeto máscara como símbolo e signo de sofrimento e fardo, oriundos da maldição que assombra a família de Doroteia.

A máscara, além de poder elucidar o personagem na relação com o público, oferece aos atores/atrizes uma extraordinária ajuda, pois contribui na projeção de uma funcional imagem da personagem, ao mesmo tempo em que pode equivocar ou distrair a atenção deste público.

A máscara, maquiagem ou objeto, junto aos demais componentes da caracterização visual, não cria o personagem, mas exerce a função de revelá-lo. Nenhuma caracterização está finalizada sem que o ator esteja pronto para dar-lhe vida. Portanto, a proposta da máscara que é concebida para determinada cena tem a intenção de dialogar com ela e deve ser usada diante de correlações conceituais com o espetáculo, a fim de fortalecer a comunicação, para que não se projete uma imagem distante da ação física e do texto – a não ser que este seja o propósito da encenação. “Apesar de a maquiagem cênica ser uma

⁶ Depoimento de David Farias ao pesquisador Alex Cerqueira Lopes 22/05/2014.

linguagem artística que faz parte de um todo, ou seja, de uma encenação, ela forma ‘um sistema estético que obedece apenas às suas próprias regras’” (PAVIS, 2003, p. 172). Sistema estético, que apesar de identidades figurativas, configuradas muitas vezes de maneira ampliada, surpreende os observadores com efeitos verdadeiros, levando-lhes a acreditar no que está sendo visualizado.

A máscara pode conceber ao seu portador uma contribuição na construção psicológica e visual no desenvolvimento de sua caracterização. Imbuído do que vislumbrou muitas vezes, o ator vê-se promovendo um pretexto psicológico, além de que a construção da máscara deverá fazer parte de um momento de concentração dele, em busca do personagem que já foi estudado em seus demais aspectos – aos poucos, o ator vai se “metamorfoseando” em personagem.

A partir da face, conseguimos decodificar uma série de revelações do ser, desde a idade e sexo a, de maneira primária, traços da personalidade. As faces são inquestionavelmente o mais importante estímulo social humano encontrado. Da mais sumária exibição de uma face, observadores obtêm acesso a uma multidão de indícios preciosos referente à identidade de um alvo. (MASON; CLOUTIER; MACRAE, 2006, p.5 apud CARDOSO, 2010).

Cada traço de expressão de um rosto revela pensamentos e sentimentos que, somados à musculatura, formam linhas que identificam emoções. É este o princípio da fisionomia que, embora não tenha reconhecimento científico, é uma técnica milenar, de análise da personalidade por meio dos traços de expressão do rosto. Segundo o site do IBRAFIS, Instituto Brasileiro de Fisionomia e Hipnose Clínica, os primeiros registros a respeito datam do Egito Antigo, em 3000 a.C., e levam a substanciar cada vez mais a teoria de que por meio das expressões, pode-se analisar a personalidade de acordo com a estrutura facial, que é própria e única.

Canevacci , afirma que “o rosto é o grande concentrado do corpo inteiro” (2001, p.131). Informações são cedidas a partir da imagem de uma face e coletadas num sistema de geração de informação, que supostamente traduz brevemente a personalidade daquele a quem se analisa.

Primeiro, (...) a informação de personalidade deduzida do rosto é acessível aos processos cognitivos do observador e é usado na interpretação de outras informações relevantes, assim como em julgamentos, decisões e avaliações posteriores (...) Segundo, pessoas usam dados de personalidade disponíveis como fonte de informação a respeito do rosto. Deste modo, dados a respeito da “pessoa por detrás da face” podem ser usadas na percepção e interpretação da face. (HASSIN; TROPE, 2000 p.839 apud CARDOSO, 2010).

Sendo assim, tomando como base tais princípios, na atmosfera do espetáculo, a face do ator promove, junto aos demais componentes da caracterização, uma primeira leitura do personagem. A maquiagem, sobre o rosto, passa a ser um sinal constitutivo da construção de uma identidade figurativa.

Sobre a protagonista do espetáculo, Doroteia, Rodrigues revela:

Rápida, D. Flávia escancara a porta. Maura e Carmelita abrem, a título de vergonha, um leque de papel multicor. Doroteia entra, com expressão de medo. É a única das mulheres em cena que não usa máscara. Rosto belo e nu. Veste-se de vermelho, como as profissionais do amor, no princípio do século. (RODRIGUES, 2012, p.10)

Após idealizar maquiagens e máscaras, numa etapa final, é necessário transpor as ideias para o papel. Pensar a maquiagem no papel é, para mim, algo bastante familiar, já que, quando pequeno, eu substituía os lápis de cor nas atividades escolares pelos pigmentos das paletas de sombra da minha mãe.

Devemos partir de elementos indicados pelo diretor, pelo texto, e a imagem que queremos seguir. O trabalho do mascareiro é o de selecionar estes elementos contribuindo para a construção desta máscara, correspondendo ao espetáculo no qual ela será utilizada, sem esquecer a iluminação e a distância entre plateia e o ator que estará usando máscara. (CARDOSO, 2010, p.197).

Segundo Cardoso, o projeto de criação de uma máscara teatral, em sua maioria, comprehende diversos itens, tais como tipologia, estudo do movimento, postura, contexto, época, relação com o figurino e atmosfera do espetáculo, estilo de linguagem, elementos sinestésicos e conceituais; alcançando todos os

processos culturais que venham ao encontro das bases fundamentadoras à construção de determinada máscara.

Para compreender tais relações, recorremos ao método empregado pelo escultor Donato Sartori. Trata-se do preenchimento de uma tabela, denominada “o sentimento e seu contrário” (figura abaixo):

Figura 6 – O sentimento e seu contrário, de Donato Sartori.

Exemplo:								
Sentimento	Sensação	Componente	Dinâmica	Estado paralelo	Contrário Personalidade	Caract. tipológica	Idade	
Sabedoria	Positiva	Masculino	Força	Virtuosidade/Austeridade	Extrovertnida	Velho	70	

Continuação:									
Animal	Forma	Cor	Odor	Sabor	Som	Sensação tátil	Material	Movimento	
Coruja	Aguda	Marron	Intenso	Arrojado	Circular	Aspero	Couro	Orgulhosos/Soberbo	

Fonte: Beltrame e Andrade, 2010.

Figura 7 – Tabela de criação – Máscara Objeto

Zoroteca - Máscara Objeto

Sentimento	Sensação	Componente	Dinâmica	Caract. Tipológica
<i>Angustia</i>	<i>negativa</i>	<i>Feminino</i>	<i>Força</i>	<i>Sisuda</i>

Idade	Forma	Cor	Sensação tátil	Material
<i>+ 20 anos</i>	<i>Aguda</i>	<i>Pele</i>	<i>Aspero</i>	<i>Madura gressada.</i>

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 8 – Tabela de criação – Máscara-maquiagem

<i>Dorotia - Máscara Maquiagem</i>				
Sentimento	Sensação	Componente	Dinâmica	Caract. Tipológica
Arrogância	Positiva	Feminino	Forte	Visual
Idade	Forma	Cor	Sensação tátil	Material
+20 anos	Simétrica	Pele	Incluída	Maquiagens

Fonte: Arquivo pessoal

Quando se olha para uma imagem qualquer, ela é processada pelo tálamo, que a envia para a amígdala e para o córtex visual. No entanto, ela chega antes da amígdala, que reage à estrutura e a qualquer outra coisa que desperte uma memória emocional. Isso provoca uma reação emocional, que é sentida pela pessoa antes que possa compreender o significado da imagem o que acontece quando ela chega ao córtex visual.

Na realidade esses símbolos são parte da linguagem mais primitiva do ser humano, e toda imagem provocará uma emoção determinada por sua estrutura. Perceba que a estrutura pode “dizer” algo que não tem nenhuma relação com o conteúdo da imagem, ou pode até ser contraditória. Por exemplo, uma mulher séria e competente que deseja passar uma imagem de profissionalismo estará expressando justamente o contrário se usar roupas com babados e rendas e cabelos longos e cacheados.

Portanto é muito importante para o visagista saber qual emoção provocará com a imagem que criar. (HALLAWELL, 2008, p.55).

Um *croquis*, palavra francesa, eventualmente incorporada à língua portuguesa como “croqui”, ou traduzida como “esboço” ou “rascunho”, faz parte do desenvolvimento e da criação de projetos. Esboçar uma ideia independente do grau de detalhamento direciona a criatividade para o foco, e nos permite refletir a respeito dos resultados idealizados. Após a idealização, podemos

transcrever para o papel o pensamento e, muitas vezes, durante este exercício, já pensamos no processo de execução daquilo que está sendo projetado.

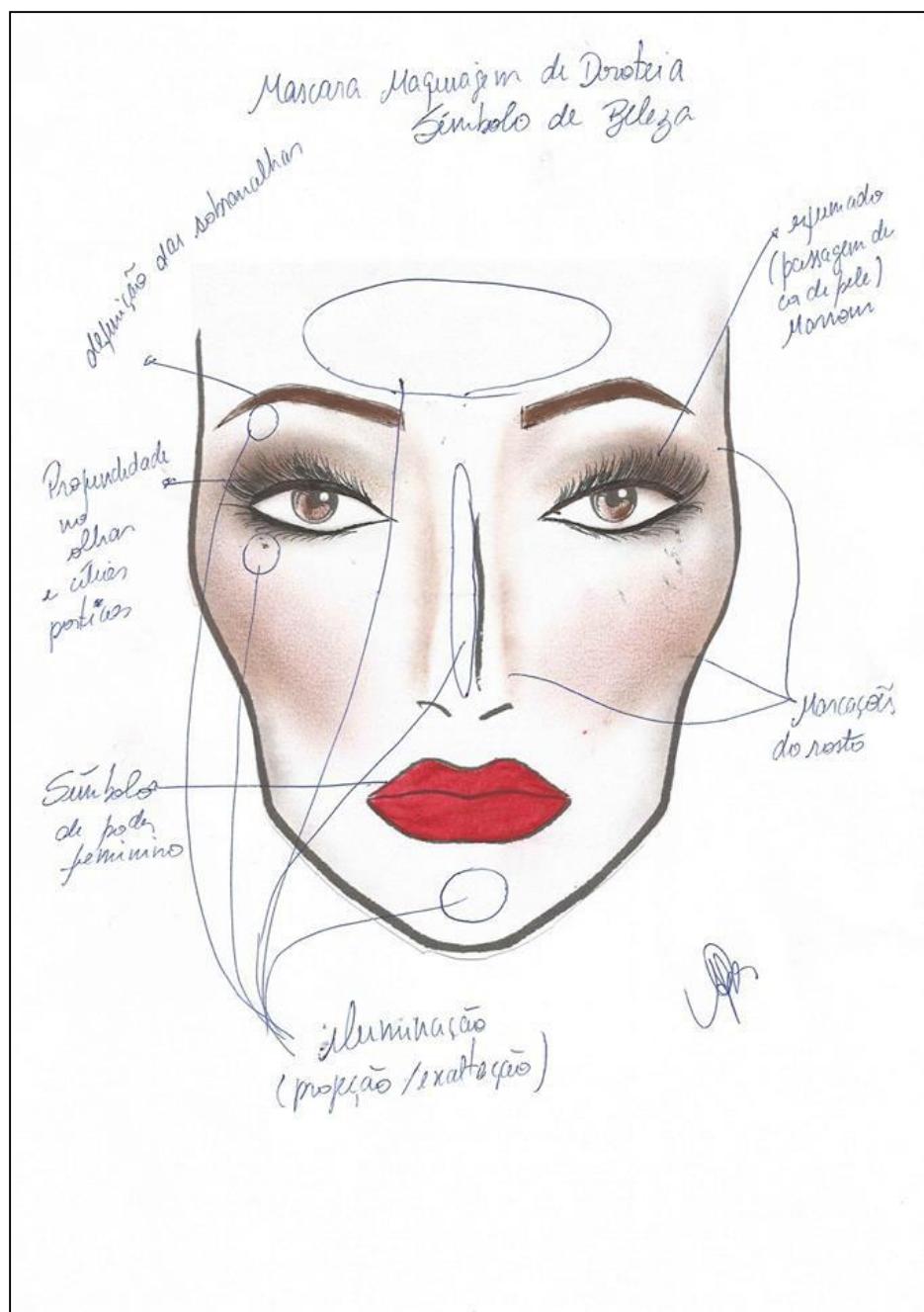
O desenho é uma linguagem, uma forma de expressão, que “interage no processo projetivo com conteúdos cognitivos, comunicativos, simbólicos e culturais, bem mais decisivos que o simples registro de imagens gráficas” (SCHUNCK, 1999, p.51).

No início da criação do projeto, os croquis são recursos que funcionam como signos: uma ideia, elementos físicos ou outras condicionantes, determinantes para a concepção do mesmo. As informações esboçadas nesta etapa interferem nas primeiras decisões projetuais que, em sua maioria, resultam em outros croquis. Estes primeiros signos, que traduzem um conjunto de condicionantes, são interpretados pela mente do mascareiro, que gera outro croqui, que por sua vez já constitui outro signo, que será interpretado, dando continuidade a uma rede de possibilidades para a criação das máscaras.

Tal processo intelectual e motor une a ação deliberada do desenho e o processamento da leitura que a mente faz do signo produzido. O processo expõe ideias, pensamentos, conflitos e leva em consideração a experiência pessoal e profissional que o indivíduo possui.

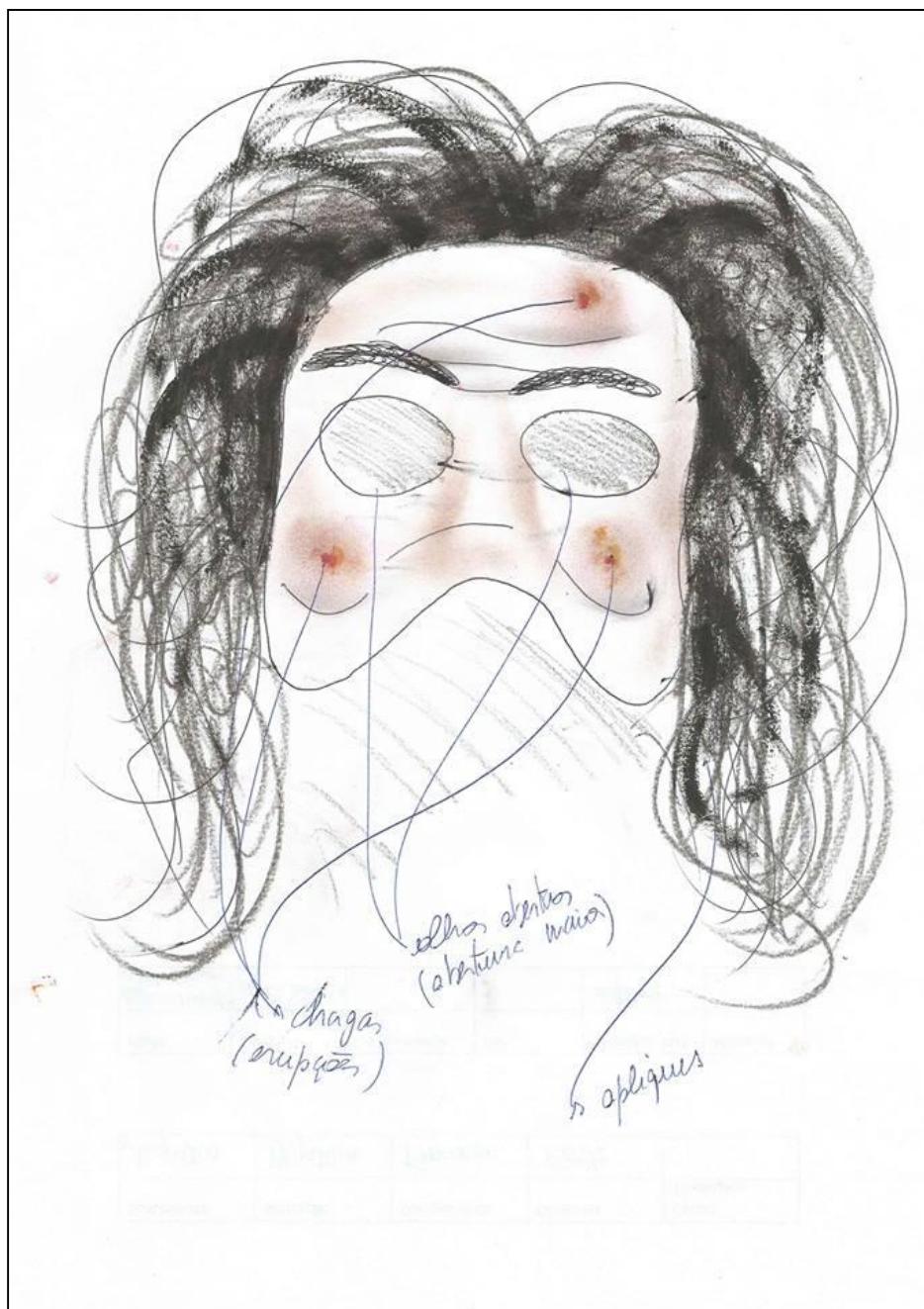
Quando, na etapa de criação do projeto, usamos o desenho à mão-livre, passamos por um processo de introspecção, em que a consciência se funde ao todo, e se expande, se reduzimos as resistências, abandonamos o autocontrole, confiando numa consciência universal. “O artista se torna a sua obra, pois nela penetra, se entregando ao ato criativo” (KRONEMBERGUER, 2012, p.114). O desenho, para o mascareiro, é uma habilidade que mostra como e o que ele pensa, sua visão de mundo, como se expressa e a forma que se comunica.

Figura 9 – Croqui da Máscara-maquiagem



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 10 – Croqui da Máscara Objeto



Fonte: Arquivo pessoal

Projetos prontos. É hora de colocá-los em prática. O rosto pode ser comparado a uma tela – após a aplicação de base cosmética e corretivo, que tem como função “atenuar manchas, olheiras, vincos e outras imperfeições” (TORQUATTO, 2011 p.33), neutralizando alguns indesejáveis traços de cansaço, os tons do rosto são uniformizados. Sobre a pele, preparada para receber novas características, enunciando novos personagens, pincéis, pós, sombras, blushes, delineadores e batons, associados às técnicas, revelam novas cores e texturas.

O rosto do ator deixa de ser simplesmente o que é para aparentar ou simbolizar algo além de si próprio, e passa a revelar outra realidade: a personagem. A maquiagem teatral é uma máscara que não dissimula totalmente os traços do ator, como acontece com grande parte das máscaras objeto – ela permite a mímica, assim como na expressividade dos *onnagata*, como são conhecidas as personagens femininas do teatro Kabuki, interpretadas por homens. A “maquiagem-máscara” insere no personagem seus traços distintos, a movimentação, tensão e contração dos músculos do rosto, que fazem encenar sobrancelhas, cantos de boca, rugas, a partir da expressão facial.

No teatro, a pintura corporal e/ou facial é capaz de transformar o corpo do atuante em cenário. Sobre o rosto ou o corpo, a maquiagem é um recurso produtor de sentido e, ainda, de acordo com Pavis (2003), é uma arte que possui certa autonomia em relação às demais. De livre acesso, a maquiagem permite dizer o que o enunciador desejar. Do simples truque de esconder olheiras e dar mais vivacidade ao rosto, a maquiagem pode chegar ao extremo de esconder o corpo suporte. Pode se manifestar escandalosamente para alguns, pode demonstrar a elegância natural do seu enunciador ou pode denunciar revoltas sociais, dependendo da cultura em que se encontra. (MAGALHÃES, 2010. p.19).

Rodrigues cita o vermelho, como a cor predominante ao vestuário usado pelas profissionais do amor. A cor vermelha é utilizada ao longo da história e, por meio dela, é possível distinguir e narrar o que está impregnado na memória. Isso acontece, segundo Magalhães, devido ao colorido e à vibração, em algum lugar e momento vividos e fixados culturalmente. Como exemplo relacionado à cor vermelha, ela destaca a maquiagem de um ícone sensual glamouroso do cinema americano: Rita Hayworth, durante os anos 40. Nessa época, a cor

vermelha intensa vibrava, e somada às sobrancelhas delineadas, causavam um efeito agressivo e sensual. Tal discurso, expresso nas cores vibrantes, contrapunham as sóbrias marcas do sofrimento da guerra. Além disso, resgatam-se os cílios postiços, o pancake e o rouge. A maquiagem com tais características ficou cristalizada como marco da maquiagem dos anos 40. Ela está ligada aos momentos históricos e sociais de cada época. Cores e efeitos de iluminação transitam no tempo e consolidam os valores da maquiagem glamourosa dos atuais dias.

Desaparece o pancake, considerado muito artificial, e propagam-se as bases suaves com um leve brilho dourado sobre todo o rosto e colo. Cai em desuso o vermelho vivo para os lábios e surgem os tons de cereja sobre os lábios delineados com lápis em um tom mais escuro que a pele natural da modelo. Os cílios postiços se tornam excessivos para os olhos atuais, são aceitos apenas para os shows, ópera e teatro. Destacam-se as máscaras para alongar os cílios, continuam os lápis para sobrancelhas. Sombras num tom cinza marrom em toda a pálpebra e na linha dos cílios inferiores são usados para expressar todo o erotismo sensual da *femme fatale* moderna. (MAGALHÃES, 2010, p.110)

A cor vermelha sugere motivação, atividade e anseios. Está associada ao calor e à excitação, à iniciativa e à disposição para agir. Persistência, força física, estímulo e poder são seus traços típicos. Segundo o Professor Luiz Aurélio Fontana, da Universidade Católica de Goiás, em seu artigo “O estudo da cor”, o vermelho é a cor da paixão e do sentimento. Simboliza o amor e o desejo, mas também simboliza orgulho, violência e agressividade, indecência, falta de polidez, crueldade física, brutalidade e perigo. A intensidade e força intrínsecas do vermelho podem transformar-se em raiva e fúria belicosa, brutalidade, crueldade, rancor ou revolta.

Figura 11 – Tabela de relação de vermelhos.

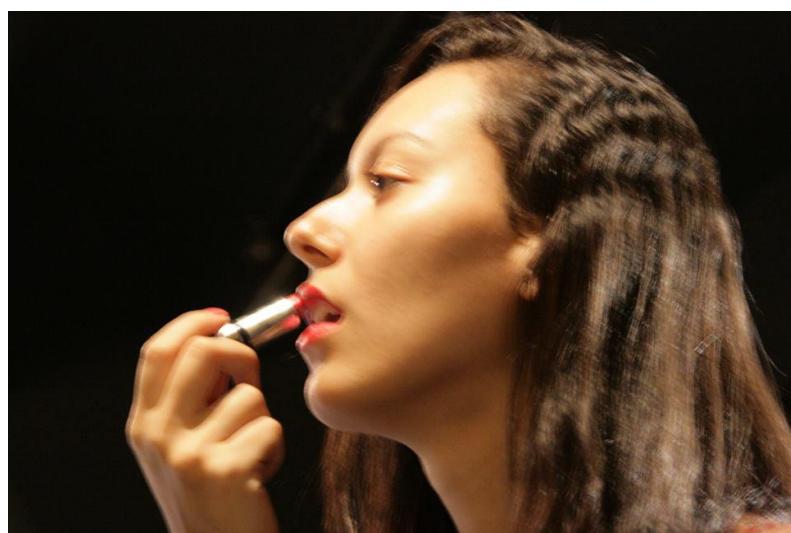
TABELA 5. RELAÇÃO DE VERMELHOS			
	Cor quente	Cor média	Cor fria
Cor clara	Cor-de-pêssego	Cor-de-camarão	Pink
	Cor-de-tangerina	Coral	Rosa
	Cor-de-abóbora	Cor-de-melancia	Fúcsia
	Cor-de-tomate	Vermelho	Magenta
Cor escura	Cor-de-tijolo		Cor-de-vinho escuro

Fonte: Philip Hallawell, 2008.

O vermelho utilizado no espetáculo, na composição da personagem Doroteia, é um tom médio. As cores exercem diferentes efeitos fisiológicos sobre o organismo humano e tendem, assim, a produzir vários juízos e sentimentos. Aparentemente, damos peso às cores. Na realidade, olhando para cada cor, damos um “valor-peso”, que é somente psicológico. A cor, elemento fundamental em qualquer processo de comunicação, merece uma atenção especial e é um componente com grande influência no dia a dia de um indivíduo, interferindo nos sentidos, emoções e intelecto; pode portanto, ser usada deliberadamente para se atingir objetivos específicos.

Devido às qualidades intrínsecas, a cor tem a capacidade de captar rapidamente - e sob um domínio emotivo - a atenção do comprador. Exerce ação tríplice: a de impressionar, expressar e construir. É vista: impressiona a retina. É sentida: provoca emoção. É construtiva: pois tendo um significado próprio, possui valor de símbolo, podendo assim, construir uma linguagem que comunique uma ideia.

Figura 12 – Atriz Gabriela Ferreira passando o batom vermelho.

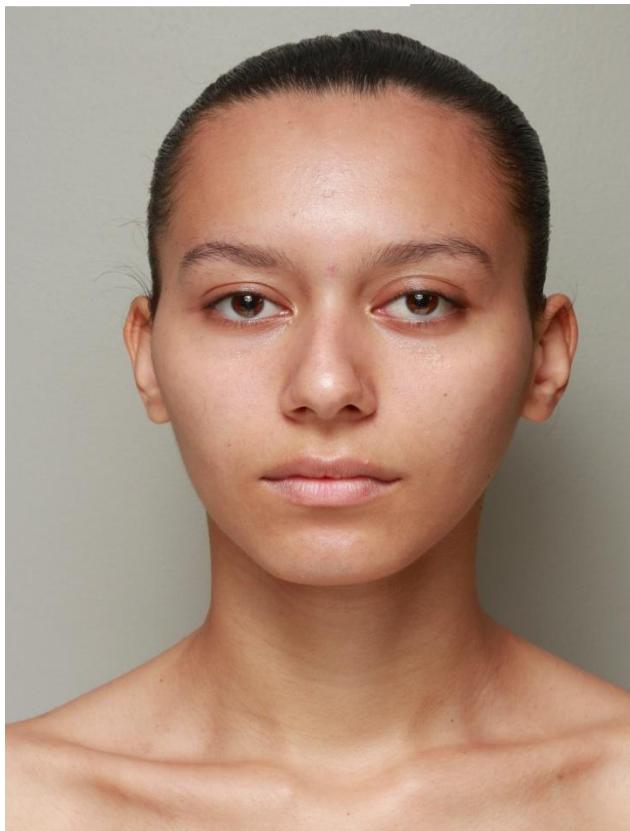


Gabriela Ferreira. Fonte: Arquivo pessoal

O ato de passar o batom vermelho é, para a atriz Gabriela Ferreira, uma etapa fundamental dos ensaios. Após colocar a fina camada de pigmento sobre a pele, ela se sente preparada para entrar em cena. Coco Chanel declarou para o mundo ouvir e gravar: “o batom é a primeira arma de sedução feminina”. Frase profética, afinal, um século depois, ele continua ocupando a posição de cosmético mais vendido do mundo.” (TORQUATTO, 2011, p.22) Embora o batom vermelho desempenhe uma enorme função na maquiagem da personagem Doroteia, outras etapas importantes para a formação dessa imagem devem ser executadas.

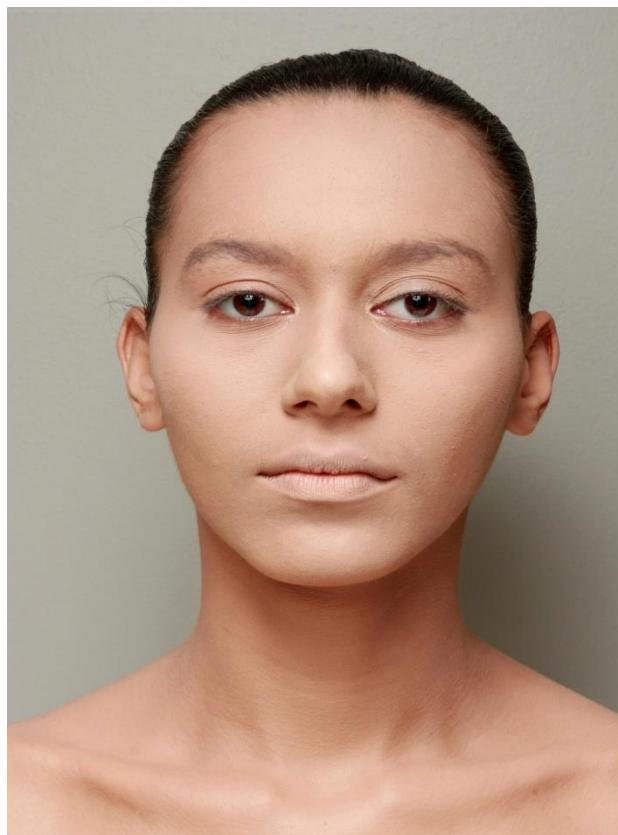
O rosto, após passar por um processo de neutralização, está pronto para receber novas inscrições e ficar nu, como indica Rodrigues. Base e corretivo cumpriram seu papel de neutralizar o rosto, uniformizando os tons. Para o teatro, esta primeira etapa deve ser desenvolvida com produtos de cobertura média a alta.

Figura 13 – Pele natural



Gabriela Ferreira. Fotógrafo: Gian Gadotti, 2014.

Figura 14 – Pele uniformizada



Gabriela Ferreira. Fotógrafo: Gian Gadotti, 2014.

Percebe-se na figura 13, que naturalmente o rosto tem tons diferentes – canto de nariz, boca, região abaixo dos olhos, pálpebras superiores e inferiores, compõem uma paleta de tons, que traduzem o aspecto natural. Após neutralizar a pele, figura 14, é preciso devolver a naturalidade. Esta etapa consiste em revelar outros tons à pele uniformizada. Desta vez, o rosto recebe tons mais escuros que o próprio tom da pele, dentro da mesma escala de cor, evidenciando o formato do rosto, tomando como base inicial as cavidades ósseas.

O sistema esquelético é a principal estrutura do nosso corpo. Além da função de sustentação, é ele quem dá formato ao corpo e possibilita a fixação dos músculos. Por isso para um maquiador profissional, além da intimidade com a textura e cor dos produtos de maquiagem, também é importante conhecer e entender a estrutura que dará sustentação e exuberância à beleza da face. (FERNANDES, 2012, p.51).

A maquiagem social, referência para a maquiagem usada por Doroteia, busca a reestruturação ilusória do rosto para o que seria o rosto perfeito. “Um

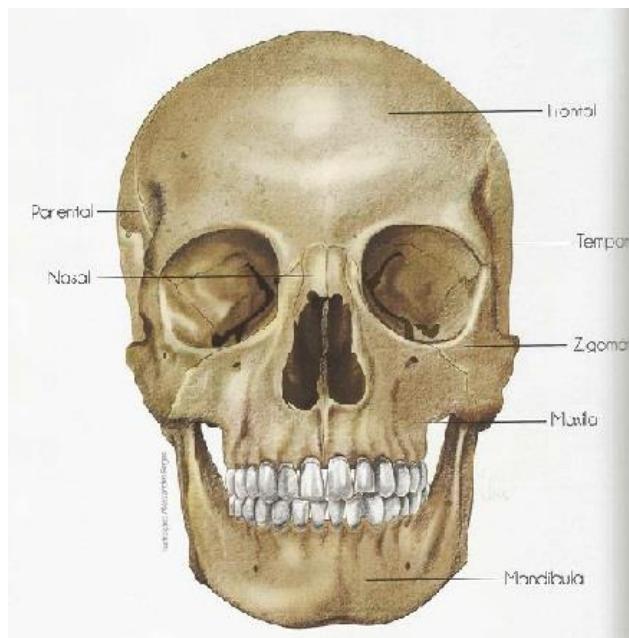
oval perfeito, uma feição harmoniosa e uma estrutura simétrica do rosto, garantem que sejamos percebidos como belos” (idem). Este padrão de beleza não é universal, já que cada pessoa, dependendo da sua idade, gosto e círculo cultural de que procede e a maneira que define um conceito de beleza, tem uma opinião peculiar. Mas “graças a uma maquiagem apropriada, podemos modelar o rosto opticamente, para esconder os defeitos e realçar o que tem de original e harmonioso” (Idem).

Desde o começo da civilização se buscou fervorosamente um modelo estético das proporções do corpo humano. Na antiguidade em cada ramificação da arte se aceitava a proporção matemática idealizada pelo escultor. O escultor grego Policleto, foi o formulador das regras para a anatomia humana na arte baseada na chamada regras de “proporções áureas” e em bases de determinações matemáticas no considerado como mágico número phi. A análise segundo esse sistema era muito trabalhosa e exigiam várias medidas minuciosas, por isso, para as necessidades de maquiagem, entre outros, há um modelo simplificado de análise das proporções do rosto, com igual precisão. (idem, p. 56)

O conceito de proporção áurea, embora carregue uma carga controversa de padrões de beleza, ela foi utilizada para a maquiagem de Doroteia, porque se trata de uma proporção considerada “perfeita”. “Áurea quer dizer dourada, o que significa perfeita. A proporção áurea é matemática e geometricamente perfeita e foi descoberta por matemáticos gregos da Antiguidade” (HALLAWELL, 2008, p.35).

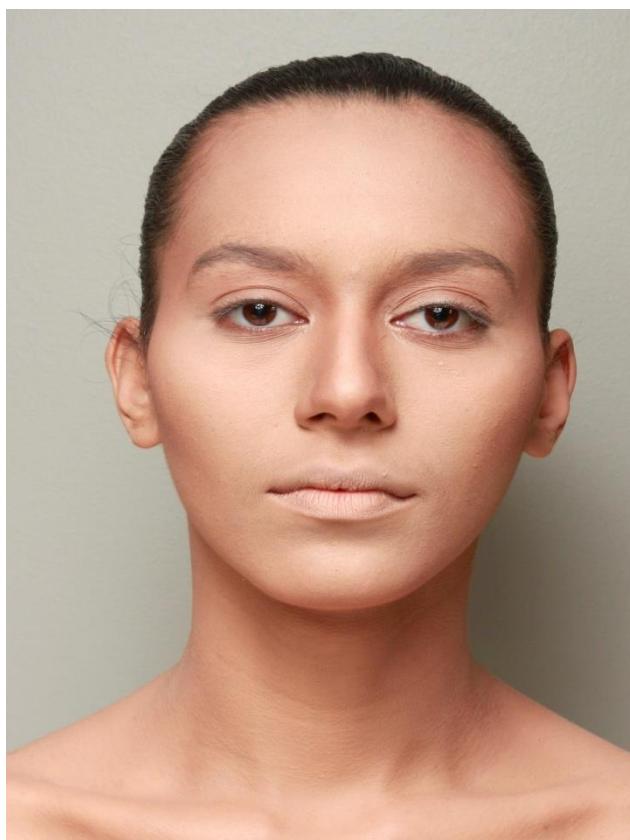
Até muito pouco tempo atrás o rosto oval era considerado o formato ideal para a mulher e o mais harmônico, proporcional e feminino, por causa das curvas leves e da proporção 2:3, ou seja, a largura do rosto oval é dois terços de sua altura, o que é aproximadamente igual a proporção áurea. (HALLAWELL, 2008, p.91- 92).

Figura 15 – Cavidades ósseas



Fonte: Revista Makeup Profissional, n. 02, 2012.

Figura 16 – Rosto sombreado



Gabriela Ferreira. Fotógrafo: Gian Gadotti, 2014.

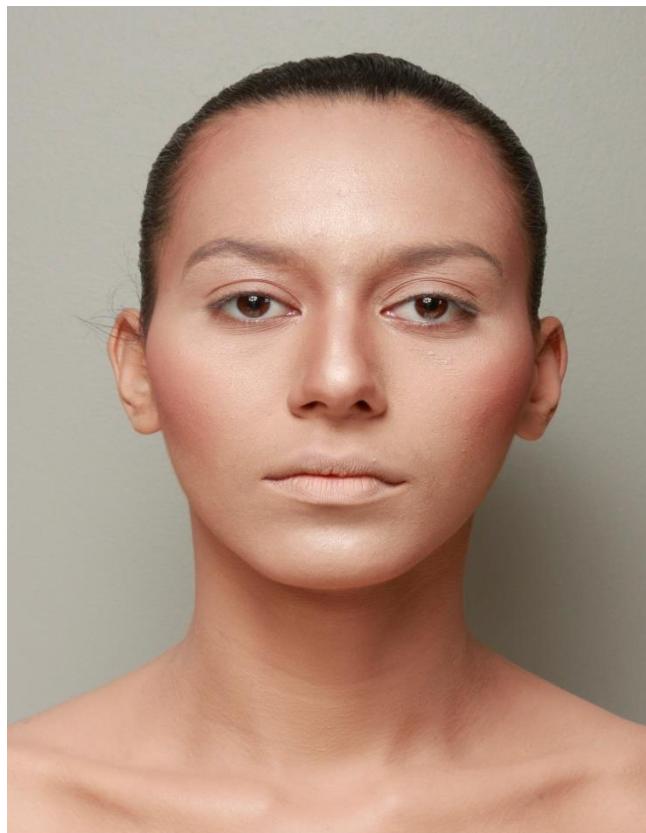
As formas e características faciais, na maioria das pessoas, revelam muito sobre elas. Segundo Albaneja, cada rosto possui características peculiares, que podemos interpretar e conhecer ou deduzir traços da personalidade e “quando olhamos para alguém intuitivamente, fazemos a leitura inconsciente do seu rosto. O semblante poderá demonstrar uma pessoa de confiança ou estranha, cansada ou cheia de energia, com saúde ou doente, tudo está ligado às formas das linhas do rosto” (ALBANEJA, 2012, p.58)

Grande parte das técnicas de maquiagem baseia-se em conservar, aumentar ou diminuir o volume das partes diversas do rosto e direcionar o olho de quem vê a pessoa para as áreas que se deseja destacar. Usam-se produtos como pó, blush, brilho, rímel e delineador para criar os efeitos desejados. O principal recurso do visagista é a manipulação da luz, usando tons de cor. (HALLAWELL, 2010, p.187).

Após o tom escuro que evidencia a forma, destacando a profundidade, são inseridos sobre o rosto produtos que desempenham o papel de iluminadores. “Se um plano mais recuado for clareado, ele será levantado” (HALLAWELL, 2008, p.67). Num jogo de claro x escuro, as partes que recebem iluminação, contrapondo-se às partes escuras, são imediatamente projetadas para frente, criando volume e evidenciando a forma.

Antes de dar continuidade à maquiagem, é preciso analisar o rosto e perceber se o mesmo encontra-se como se não estivesse maquiado. Tudo que foi acrescentado à pele teve como objetivo reestruturar a forma e tons do rosto para traços mais “belos”, como o nariz da aluna Gabriela Ferreira, que foi afinado já que “numa pele clara, a aplicação de um pó mais escuro pode levantar o nariz” (HALLAWELL, 2008, p.), conforme a imagem seguinte:

Figura 17 – Rosto com traços afilados.



Gabriela Ferreira. Fotógrafo: Gian Gadotti, 2014.

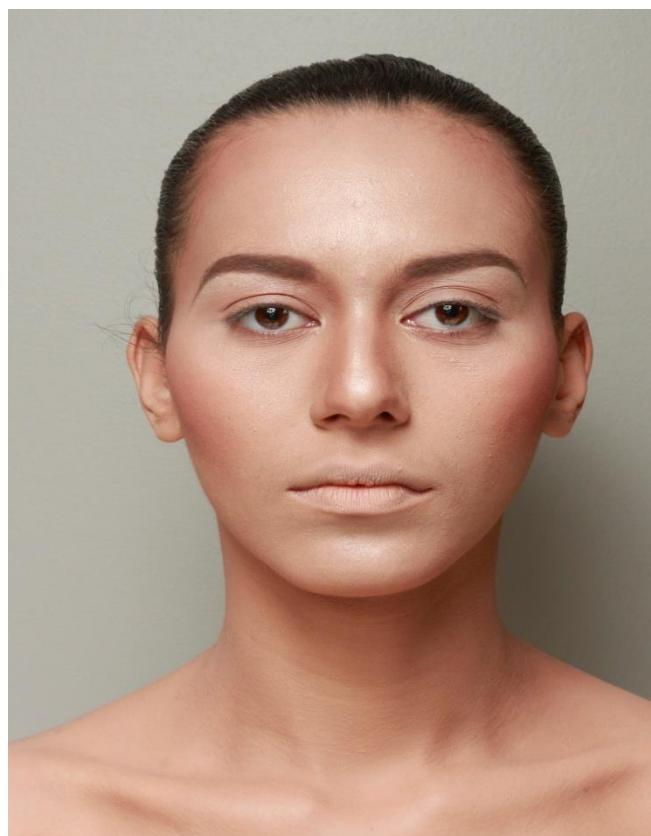
Em pensarmos no conceito de belo para o homem e a mulher, recorremos à reflexão de Hallawell (2008 p.91) quando nos informa:

O conceito do que é belo no homem e na mulher mudou muito desde os anos 1960 por causa da mudança dos seus papéis na sociedade. A liberação da mulher de um papel submisso na sociedade, limitada a família e ao lar, a crescente sensibilização do homem foram o que mais contribuiu para uma visão radicalmente do que é belo.

Também deve ser levado em conta que os padrões de beleza aplicavam-se principalmente às pessoas de pele branca e não incluíam negros e orientais. Hoje esse preconceito é inaceitável, portanto é preciso expandir o conceito daquilo que é belo. O que é uma característica normal de um grupo étnico deve ser valorizado, do contrário afetará negativamente a autoestima das pessoas, que tentarão se adaptar a um tipo diferente do seu. (HALLAWELL, 2008, p.91).

Assim como os cabelos são considerados molduras do rosto, as sobrancelhas formam, juntas, a moldura do olhar. Neste caso específico, o desenho das sobrancelhas é essencial para evidenciar a expressão e a segurança do poder feminino, expresso pela personagem Doroteia. Para tanto, “é considerado ideal ter as sobrancelhas levantadas e o espaço entre a extremidade externa da sobrancelha e o olho, do tamanho da íris. A extremidade interna da sobrancelha fica abaixo da extremidade externa. A sobrancelha curva-se perto da extremidade externa.” (HALLAWELL, 2008, p.134). A atriz Gabriela Ferreira possui sobrancelhas de pelos finos e esparsos, que evidenciam os olhos amendoados e com poucos cílios. Percebe-se na figura 18 o acréscimo de expressividade adquirido a partir do desenho e arqueamento das sobrancelhas.

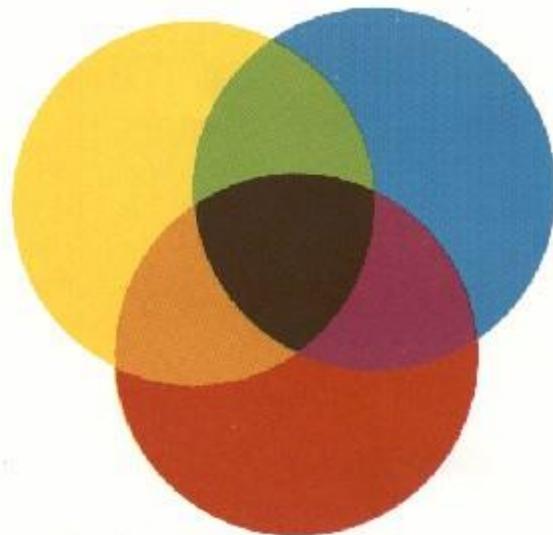
Figura 18 – Rosto com definição de sobrancelha



Gabriela Ferreira. Fotógrafo: Gian Gadotti, 2014.

As bases para nossa pele têm como matiz a cor marrom, formada pelas três cores primárias: vermelho, amarelo e azul (figura 19), depois acrescentado o branco ou o preto, de acordo com a tonalidade de cada pele. A dosagem de pigmentos vermelhos, amarelos, azuis, brancos e pretos nessa mistura é que determina se o tom da pele é mais quente ou frio.

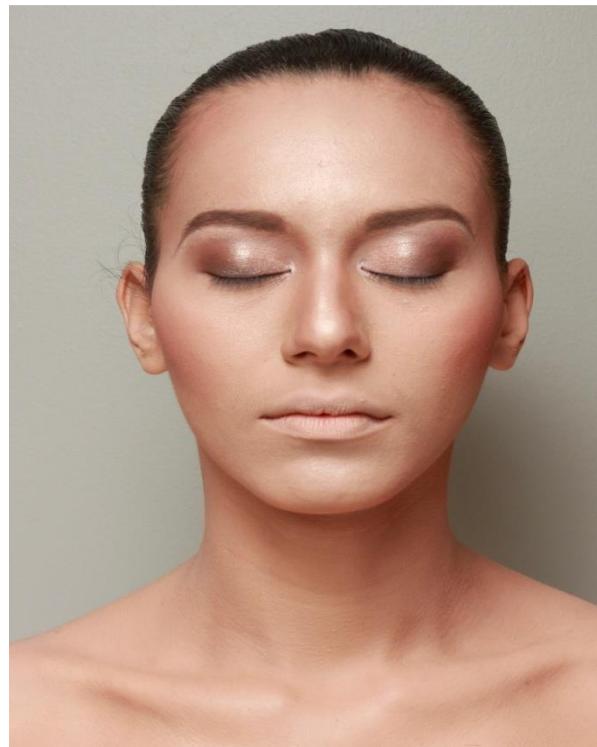
Figura 19 – Cores primárias que originaram o marrom



Fonte: Arquivo pessoal

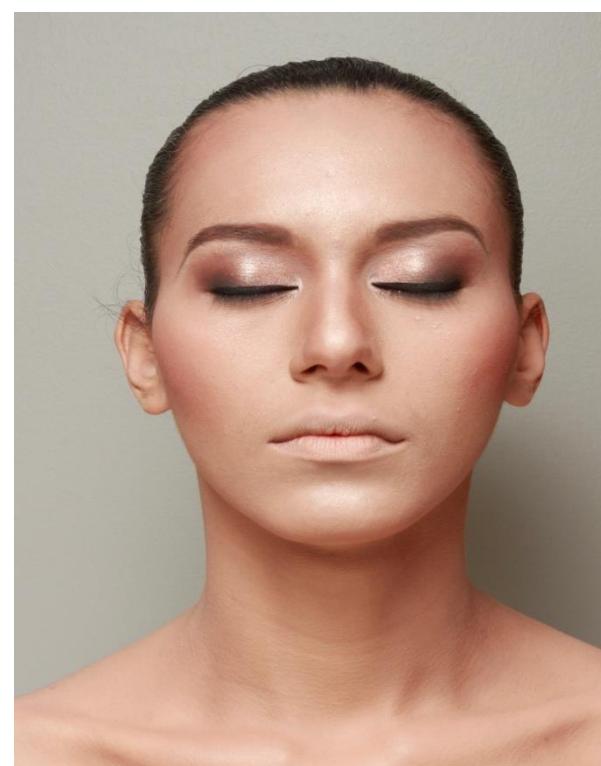
Por ser o marrom a cor base da pele humana, os contornos que definirão o formato do rosto, independente da iluminação cênica, devem ser feitos com estes tons, assim como, ainda baseando-se nas cavidades ósseas, os sombreados dos olhos devem ser feitos, primeiramente, com tons de marrom, depois acrescidos da cor desejada. O marrom vai criar a passagem da cor para o tom de pele, resultando em um *dégradé* harmonioso. Chegou o momento de evidenciar o olhar. Sombra, delineadores e cílios fortalecem a expressão e o glamour comentado anteriormente, começa a ser constituído.

Figura 20 – Rosto com aplicação de sombra.



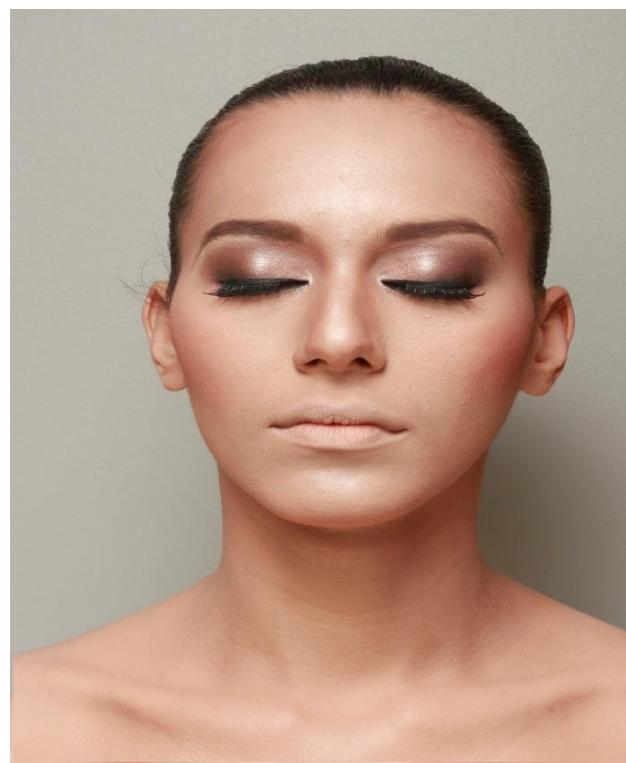
Gabriela Ferreira. Fotógrafo: Gian Gadotti, 2014.

Figura 21 – Rosto com aplicação de delineador.



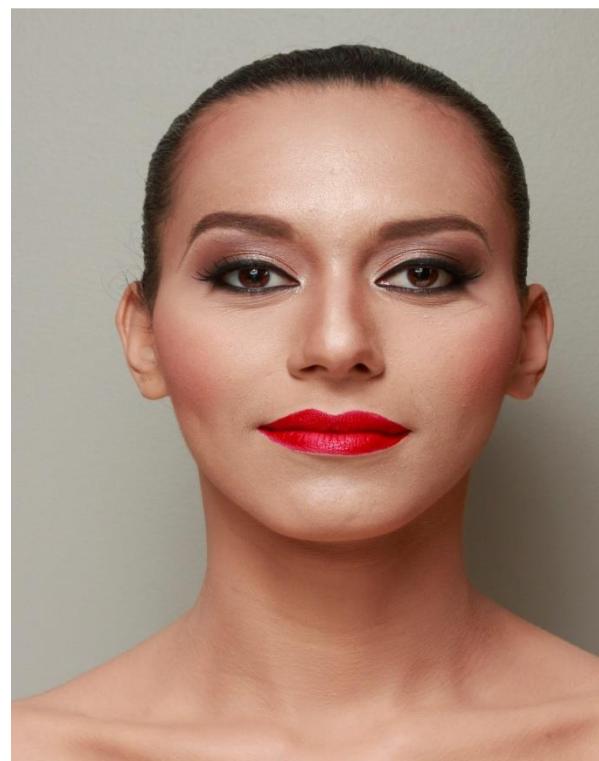
Gabriela Ferreira. Fotógrafo: Gian Gadotti, 2014.

Figura 22 – Rosto com aplicação de cílios postiços.



Gabriela Ferreira. Fotógrafo: Gian Gadotti, 2014.

Figura 23 – Máscara-maquiagem finalizada com aplicação do batom.



Gabriela Ferreira. Fotógrafo: Gian Gadotti, 2014.

A máscara objeto foi confeccionada no rosto do elenco. Este contato durante o processo de confecção estabelece um vínculo desde o primeiro momento. O processo de construção foi coletivo e passou por mudanças, provocadas pelos resultados estéticos desta experiência.

Figura 24 – Construção da máscara no rosto da atriz.



Alex Cerqueira e Cidyane LimaFonte: Arquivo pessoal

A figura 24, nos permite visualizar a criação do molde em negativo. Criei o molde negativo com ataduras gessadas, reproduzindo o formato do rosto do elenco. Ao retirarmos o molde do rosto do “modelo”, o seguramos na altura do nosso ombro, virado para as pessoas – com a luz, vemos a figura dele como algo “negativo”, se transformar em “positivo”. Em seguida, seria confeccionado o molde positivo.

Para obtermos um molde positivo basta passarmos vaselina por dentro do molde e enchê-lo com gesso novamente: primeiramente batemos os dedos ou um pincel com o gesso, formando uma camada bem fina – verificamos se a camada está toda preenchida com o gesso e depois completamos até o topo do molde. Esperamos que ele seque. (CARDOSO, 2010, p. 200)

Após o molde positivo pronto, com a técnica de papietagem, as máscaras seriam moldadas nas formas da face de cada aluno-ator. Depois percebi que o próprio molde negativo serviria para a máscara, pois ela era “imperfeita”, finas arestas se quebravam nas bordas e a textura que a atadura gessada adquiria ao secar era perfeita para a representação dessa pele áspera e sem viço. A pintura e os cabelos sintéticos forma acrescentados ao molde negativo, dando acabamento às máscaras.

Figura 25 – Os personagens de D. Flávia, Carmelita e Maura, usando a máscara objeto.



Wellington Lira, Roberta Aureliano e Analice Souza. Fotógrafo: Washington da Anunciação, 2014.

CAPÍTULO 3 – O ESPETÁCULO DOROTEIA E AS MÁSCARAS EM CENA

Não quero falar tão somente das belas maquiagens com acabamento impecável, que ressaltam a merecida beleza física de um atuante, mas daquela que, para além da beleza, em traços muitas vezes imperfeitos, enaltece o ser teatral. Uma arte viva, que acontece no aqui e no agora, a partir dos sentidos presentes de atuantes e de espectadores, que juntos seguem para um novo tempo e novo espaço representado, em jogos de máscara e de vertigem. A maquiagem cênica é um dos elementos da caracterização da personagem e, assim como a pintura corporal, diferentemente de todos os outros tipos de maquiagem (sociais, televisivas, cinematográficas), tem maior liberdade de expressão. Muitas vezes, o que é “proibido” em algum estilo de maquiagem social é muito bem-vindo na teatral. Apesar de a maquiagem cênica ser uma linguagem artística que faz parte de um todo, ou seja, de uma encenação, ela forma “um sistema estético que obedece apenas às suas próprias regras” (PAVIS, 2003, p. 172). Sistema estético que, por si só, leva aos choques sensíveis, arrepios e vertigens, pelo simples fato de surpreender os espectadores com algumas identidades figurativas inesperadas, porém com efeitos verdadeiros, que levam os observadores a acreditar em tudo o que vêem. Maquiagem que beneficia o desaparecimento do atuante em prol do aparecimento de diversas personagens, deixando o Eu carne adormecido para que os Seus outros despertem sobre a superfície de inscrição. (MAGALHÃES, 2010, p.171)

As máscaras, maquiagem e objeto, em “Doroteia”, interagem no espetáculo como um todo. “A maquiagem teatral seria uma expressão plástica a serviço de um todo de sentido que é a obra de teatro” (MAGALHÃES, 2010, p.175). Além de objeto estético fundamental para a caracterização, a máscara auxiliou na compreensão do espetáculo, uma vez que “é utilizada para destacar o *Gestus Social* que contem a palavra e a ação” (BELTRAME, 2009, p.113). Ela e todos os demais elementos presentes tem sua importância determinante no espaço cênico para a construção dessa atmosfera. Quando a máscara está imersa de maneira integral no espetáculo, auxilia na sua compreensão. Ainda o referido perquisador:

Ao referir-se à teoria de Brecht, fala da necessidade de todas as artes ou habilidades estarem em função da fábula, assim, nega-se o uso da máscara como mero adorno estético, devendo esta estar a serviço do ator, que deve narrar a fábula através de sua atuação. Ou seja, a máscara e todos os demais elementos presentes em cena têm seu valor e contribuição particulares, porém devem contemplar a unidade estando em função da fábula. Dessa forma “a máscara, perfeitamente

integrada na encenação, auxilia na compreensão geral do espetáculo teatral” (idem).

No percurso investigativo desta dissertação, buscando responder meus anseios nas lembranças e nos registros do espetáculo Doroteia, percebi uma relação de função contributiva às funções dos personagens na história. Essas contribuições são essenciais para a leitura do espectador sobre cada cena.

Rodrigues enreda os acontecimentos, no primeiro ato, a partir de certo ponto da história. Alguns fatos antecedentes, essencialmente importantes, precisaram ser deduzidos através do enredo, retomando fatos descritos pelo autor nas entrelinhas e rubricas.

Segundo a lenda familiar a bisavó recusou-se casar com um homem por amor, preferindo casar-se com outro sem amá-lo, cometendo dessa forma, uma traição ao amor, por este motivo, foi vítima de uma praga que se vincularia à família, perpetuando de geração em geração, porque o pecado criador é tão grande que não recai sobre quem cometeu, mas sim sobre toda as gerações da família.

Aquela casa de chão frio, sem leito, é bem o símbolo da morte, que se tornou a herança da estirpe, desde que a bisavó traiu o amor. Ela amou um homem e se casou com outro, e, na noite do matrimônio, teve a náusea – a fatalidade familiar, que passa de uma mulher a outra, maldição semelhante à que marca os Átridas, por exemplo, na tragédia grega. O pecado contra o amor é tão grande, para Nelson, que não se volta apenas contra quem o comete, mas se transmite de geração a geração. (MAGALDI, 2004, p. 4)

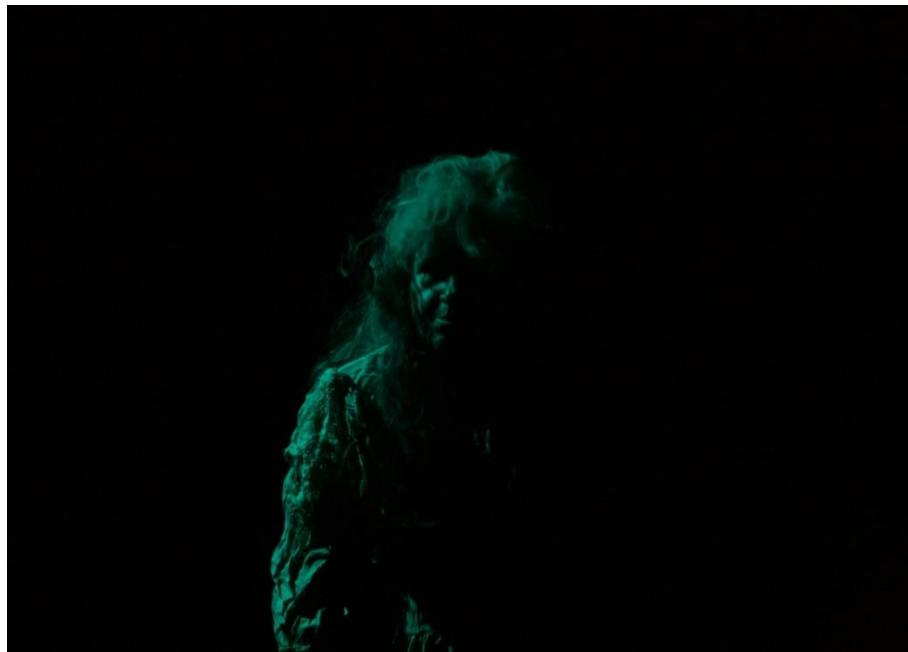
O personagem da bisavó é apenas mencionado nas rubricas do livro, mas foi personificado durante a montagem, num primeiro momento, para recepcionar o público na entrada da plateia. Sua presença referenciava à energia da matriarca da família sobre o local como um espírito. A personagem possuía nas mãos as chaves da casa, resgatando a ideia de dona do recinto. Essa cena inicial criava a atmosfera necessária para aquilo o público iria assistir.

A aluna atriz Neli Teles, que interpretou a bisavó, trajava um vestido longo de cor branca. Sabendo que sua cena seria iluminada com o auxílio de luz negra⁷, a pele da atriz, em tons de bege claro, foi clareada com auxílio de

⁷ Trata-se do resultado da incidência da luz comum sobre o vidro de uma lâmpada especial, mais escura e sem fósforo. Nas lâmpadas fluorescentes brancas, a incidência da luz só é possível graças à camada de fósforo que reveste o tubo de vidro - isso porque a maior incidência é da luz ultravioleta, que só se torna visível quando passa pelo fósforo. Quando o fósforo é retirado e o vidro escurecido, a luz ultravioleta passa direto pelo vidro. Ao incidir sobre superfícies claras, elas

pigmentos brancos. O cabelo recebeu apliques que foram 'desgrenhados' para criar uma relação com o velho, áspero, sem viço.

Figura 26 – Cena da Bisavó, iluminada por luz negra.



Nele Teles. Fotógrafo: Washington da Anunciação, 2012.

Figura 27 – Caracterização da Bisavó.



Nele Teles. Fotógrafo: Washington da Anunciação, 2012.

fazem o mesmo papel do fósforo. Há também elementos invisíveis em outras superfícies que também possuem fósforo e, ao serem banhados pela luz negra, passam a brilhar.

A encenação inicia com o nascimento de Das Dores, traduzido através da nudez e do sangue que reveste seu corpo. Dona Flavia, a mãe, carrega um novelo de lã para simbolizar o cordão umbilical e uma máscara presa ao ventre.

Até então todos os personagens fazem uso apenas da máscara-maquiagem, sem recorrer à utilização de máscaras objetos. Dona Flavia retira a máscara do ventre e põe na face da criança, simbolizando o nascimento, e a conduz, ligada pela linha de lã, a uma espécie de redoma, no qual abandona a criança juntamente com o cordão umbilical, onde permanece custodiada. Esta é a primeira aparição da máscara objeto utilizada em cena, mas ainda sem ser evidenciada, pois os cabelos longos e volumosos juntamente com a luminosidade rarefeita da cena, aliados ao fato de a personagem estar com a cabeça abaixada não permitem muita expressividade ao seu uso, porém não excluem sua relevância neste momento, uma vez que representa o nascimento de Das Dores. A máscara é disforme, ou seja, não tem desenho de olhos, sobrancelhas, nem detalhes de cores, pois representa um aborto. Na figura 28, vemos a atriz Dayana Mello já caracterizada de Das Dores entrando no praticável para o nascimento que acontece na primeira cena.

Figura 28 – A aluna atriz Dayana Mello se prepara para entrar em cena.



Daiana Melo. Fotógrafo: Washington da Anunciação, 2012.

As personagens Carmelita e Maura, entram em cena, vestidas de noiva, em harmonia melancólica com o fundo musical da marcha nupcial (figura 29). Ambas fazem uso da máscara-maquiagem, que caracterizam suas chagas faciais, porém, um véu transparente cobre suas frontes, que com a pouca iluminação não deixam estes detalhes evidentes. Ao sentirem a náusea, rasgam seus vestidos, seguem rastejando pelo cenário, cada uma entra em um novo figurino, já presente no palco, e reaparecem vestidas de forma casta, como Nelson Rodrigues descreve na obra.

Figura 29 – Carmelita e Maura entram em cena vestidas de noiva.



Wellington Lira e Analice Souza. Fotógrafo: Washington da Anunciação, 2012.

Todas as mulheres da família tiveram a indisposição, na noite do casamento. Elas tem um defeito visual, que as impede de ver homem... “(...) nós nos casamos com um marido invisível...” e a adolescente Das Dores, filha de D. Flávia, que ali está, se casa no dia seguinte, com “um noivo que não viu nunca e que jamais verá”. (MAGALTTI, 2009, p. 04)

No lado esquerdo da cena estão as máscaras objetos, que são alcançadas pelas mãos esquerdas das personagens e levadas ao rosto, num movimento corporal de contração, característico de dor. Encaram a plateia, com seus semblantes grotescos, deixando nítida a metamorfose da mulher comum

que sonha com o casamento para a mulher que sente a náusea e adquire as chagas definitivamente impostas pela maldição que recaiu sobre as mulheres da família.

As chagas representam, para elas, a purificação, mas ao mesmo tempo o sacrifício de não poderem dar vazão aos seus desejos amorosos. As personagens sofrem pela abdicação dos sonhos de mulher. Quase como reflexo desse sofrimento, elas recorrem novamente aos vestidos de noiva, segurando-os entre os braços, denotando o desejo latente, colocando-os em repouso sobre os manequins que são os encostos das cadeiras, como quem enterra seus sonhos.

A máscara carrega um 'signo de transformação', da vida normal cheia de sonhos para um sofrimento extremamente dramático, ela revela um fardo com o qual, a partir de então, elas terão que aprender a conviver.

Para o ator, a máscara, ao mesmo tempo em que limita certas performances no palco, permite descobrir novas possibilidades de exploração de seu corpo cênico, exigindo outro tipo de concentração – como se ela tivesse o poder de transportar o ator de um sentimento para outro em poucos instantes, possibilitando a ele um senso mais aguçado de sua própria flexibilidade corporal.

Tomando como exemplo as mãos dos personagens – em um primeiro momento, seus dedos se articulam de forma leve e delicada; logo após a colocarem as máscaras, seus dedos já se transfiguram, adotando uma forma curva e rígida, como pede a própria cena em que as tias tentam convencer Doroteia de que sua feiúra é digna de elogios, enquanto a beleza da personagem título não o é: “Olhem nossas mãos, que não acariciam” (RODRIGUES, 2010, p. 21)

Pode-se notar que a caracterização como um todo e a maquiagem em particular são recursos importantes para o atuante, pois irão ajudá-lo a revelar a sua personagem para si mesmo, tanto durante o processo de sua construção quanto, mais adiante, no desenvolvimento a que irá proceder o público que o assistirá. (MAGALHÃES, 2010 p.175).

O primeiro contato do elenco com as máscaras finalizadas foi através de

um exercício, dentro do que David Farias chama de “Drama - Performance”, em que cada máscara foi colocada dentro de sua respectiva caixa no centro do palco e, ao som de uma das músicas do espetáculo, eles foram orientados a ir ao encontro de sua caixa, com as seguintes reflexões: “Qual o sentimento de saber que dentro dessa caixa está a sua própria náusea?” e “Qual o sentimento de não querer, mas ter que aceitar?”. Isso possibilitou o primeiro impacto com a máscara e tudo o que ela representava, então, cada ator as vestiu, trazendo todo o drama sugerido pela prática do exercício.

Ao colocar os vestidos de noiva nos “manequins”, que representam os encostos das cadeiras como podemos conferir na figura 30, ao som da marcha nupcial, entra em cena o espírito da bisavó, trazendo dois pares de botinas que representam a presença masculina na casa, já que mesmo com a ausência física de homens, elas constantemente fazem referência à figura masculina.

Figura 30 – Cenário com os manequins vestidos de noiva.



Fotógrafo: Washington da Anunciação, 2012.

David Farias faz referência a “Álbum de Família” – obra do mesmo autor,

com a qual teve contato dez anos antes, através de uma leitura dramatizada, sob direção de René Guerra – quando compara a família à Santíssima Trindade e até mesmo quando utiliza a proposta cênica de enquadrar o elenco no palco, como em pose fotográfica, em uma das cenas em que as máscaras objeto aparecem.

Até este momento, as faces dos personagens não são enfatizadas, com exceção do rosto de Das Dores, que já recebeu a máscara. O único momento em que a iluminação destaca totalmente a cena é quando as três personagens fazem uso das máscaras, fazem reverência ao público que está à direita, à esquerda e depois à frente, como se fizessem o sinal da cruz, em alusão à religiosidade de “Álbum de Família”.

Figura 31 – As três irmãs fazem reverência ao público.



Roberta Aureliano, Wellington Lira e Analice SOuzaFotógrafo: Washington da Anunciação, 2012.

Na figura 31, onde se vê as máscaras sobre o rosto de Dona Flávia, Carmelita e Maura, representadas pelas máscaras, os cabelos compridos complementam a conotação religiosa, ao mesmo tempo em que retratam certo descuido com a aparência pela ausência de vaidade, já que os cuidados com a aparência eram considerados pecado pelas personagens.

Segundo David Farias, o palco foi planejado para funcionar em formato triangular, ou seja, o elenco explora sempre três lados espacialmente delimitados: esquerda, direita e meio frontal, referenciando novamente à religiosidade, na figura da trindade.

As máscaras são colocadas nas cabeças dos manequins, que se tratam de dois globos de luz, que são acesos no momento do mascramento. Os globos tem a função de representar a ausência de energia corporal, a morte dos sonhos e da vaidade dos personagens. Na figura 32 observamos a personagem Maura, colocando sua máscara no manequim que a representa em cena.

Figura 32 – Maura coloca sua máscara no manequim.



Analice Souza. Fotógrafo: Washington da Anunciação, 2012.

O figurino de Doroteia é uma contraposição às vestes das outras mulheres, onde predominavam as cores escuras e frias e a falta do desenho da

silhueta, que dão a conotação de castidade. A cor mais quente do círculo cromático, o vermelho, pigmentado na lingerie, esmalte, unhas e batom, remetem à interpretação do vermelho como a cor representativa da luxúria, o tecido leve da saia sobreposta, e também contrasta com o vestido pesado das tias. O cetim reflete o brilho dos olhos, dos lábios, além de trazer caimento, delineando as curvas do corpo e movimento, acrescentando sensualidade. Magaldi, 2004, p.13 reforça a condição do contraponto das primas de Doroteia:

As primas D. Flávia, Carmelita e Maura são mulheres comuns. Na rubrica inicial, Nelson indica serem viúvas, de luto, “num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina”. Nenhuma nunca dormiu “para jamais sonhar” – isto é, todas reprimiram qualquer possibilidade de abandono, de fantasia, de desejo que não fosse rigidamente subjugado pela razão. (MAGALDI, 2004, p.13).

Figura 33 – Doroteia.



Gabriela Ferreira. Fotógrafo: Washington da Anunciação, 2012.

Os vestidos pretos das outras mulheres traziam detalhes em renda, como uma tentativa de resgatar a sensualidade que um dia foi presente em suas vidas. Já o da personagem Doroteia trazia no vestido vermelho detalhes pretos, como forma de revelar que seu futuro também seria de sentimentos recalados. Posteriormente, o vermelho vira apenas detalhes num vestido preto que, assim como nas outras senhoras, tem a mesma função de resgate do passado.

David Farias fala que a entrada da personagem Doroteia no palco precisava ser impactante para o público. Por este motivo, esmerou-se em trabalhar uma entrada performativa, exigida pelas próprias características da personagem, de forma a transmitir à plateia todo o encanto que Rodrigues passa ao descrevê-la, ao tempo em que posteriormente haja um segundo impacto ao perceber sua transformação degradante. Sobre isso David Fariais comenta:

Eu poderia ter seguido apenas a indicação das rubricas no que diz respeito a primeira entrada de Doroteia em cena. A entrada de Doroteia seria única seguindo a ordem do texto, porém decidi criar uma entrada performativa para a evidenciação da beleza. A entrada de Doroteia tem a função de exaltação à beleza, acentuando a diferença dela para as outras personagens.⁸

A personagem faz uso da máscara-maquiagem, que foi elaborada considerando os padrões sociais de beleza contemporâneos, utilizando técnicas de afinamento de rosto e nariz, alongamento dos cílios, aumento dos lábios, redesenho do olhar, destaque das “maçãs” do rosto, possibilitando uma estética facial mais condizente com estes padrões.

Sobre a composição do personagem e mais especificamente sobre a máscara-maquiagem, a atriz Gabriela Ferreira diz que a mesma é elemento crucial da formação da imagem final e nos descreve a sua relação com a maquiagem de Doroteia assim como as sensações sentidas a partir da transformação:

No início dos ensaios eu não utilizava o batom vermelho, e era muito difícil pra eu conseguir chegar a personagem, até porque era uma personagem que precisaria tirar toda a minha timidez, meu pudor. Inserir o batom vermelho durante os ensaios fez tudo acontecer. Foi

⁸Depoimento de David Farias ao pesquisador Alex Cerqueira Lopes em 20/05/2014

como se o batom vermelho tivesse conseguido arrancar dentro de mim meu lado mulher, e uma mulher linda, pois Doroteia é o símbolo da beleza no espetáculo. O batom pra toda mulher é praticamente um aliado, uma pequena ferramenta de transformação que nos injeta, poder, confiança a sedução. Não consigo imaginar Doroteia sem esse rosto esteticamente perfeito, essa simetria extremamente harmoniosa, sedutora, envolvente. Quando penso em beleza, a imagem que logo me vem a mente é o rosto perfeito. Em cena muito mais forte em que minhas pernas estavam à mostra e minha lingerie era provocativa, era minha expressão facial e a movimentação que surgia em mim. A ação cênica que se desenrolava se permitia a partir do momento que a maquiagem me transformava⁹.

Das Dores permanece presa durante grande parte da encenação, quando, por fim, recebe a indicação da mãe de que chegara o momento tão esperado de seu casamento. As cortinas de tule, que até então a prendiam, agora exercem a função de vestir seu corpo, e com a máscara no rosto, ela segue ao casamento com Euzébio, representado por um par de botinas brancas, trazido por Dona Assunta da Abadia, mãe do noivo.

O casamento já era um evento indicado desde o início do espetáculo e ansiado pela personagem, pois é o momento em que, finalmente, ela deverá sentir a náusea, sentida tradicionalmente por todas as mulheres da família. Contudo, ao experimentar o prazer sexual, Das Dores encanta-se e apaixona-se por seu noivo, em oposição ao que sua mãe esperava que tivesse acontecido antes mesmo da consumação do ato.

Carmelita e Maura entram em conflito por conta desse estilo de vida abnegado, em que fingem acreditar na “verdade” criada por elas mesmas, que é desafiada no momento em que Das Dores revela seu prazer no contato com o homem e traz à tona todos os sentimentos reprimidos pelas outras. Num misto de prazer, dor e culpa, Carmelita e Maura desesperam-se a ponto de desejar a morte.

A morte de ambas é representada cenicamente pelos dois manequins, que representam os desejos latentes, os sonhos de mulher, apagando-se e tombando pra frente, de forma sincronizada. Doroteia entra e percebe o que

⁹Deopimento de Gabriela Ferreira ao pesquisador Alex Cerqueira Lopes em 20/06/2014

aconteceu na casa, aproximando-se dos dois corpos e observando que as primas não estão mais vivas. Neste ponto, inicia-se a transformação de Doroteia. Dona Flavia veste na sobrinha um vestido preto, casto, com poucos detalhes em vermelho e tira suas antigas vestes para pôr em um outro manequim, no centro do palco.

Das Dores conta detalhes de seu envolvimento com o noivo, enquanto, em desespero, Dona Flávia exige-lhe que implore aos seus ancestrais já mortos que sejam intercessores, para que tenham piedade e lhe possibilitem sentir a náusea. Das Dores recusa-se. A mãe, tomada pelo ódio, revela-lhe o grande segredo capaz de mudar todo o contexto: sua filha nascera de 5 meses e morta.

Diante dessa obstinação, só resta a D. Flávia revelar à filha que ela não existe, pois nasceu de cinco meses e morta. E foi bom que acontecesse assim – do contrário seria uma perdida. D. Flávia pergunta por que Das Dores continua na casa, se é morta. A filha não deseja voltar para os eu nada, mas para a mãe: “Não existo, mas quero viver em ti...”E completa: “Escuta: serei, de novo, filha de minha mãe. E nascerei viva... e cresceré e me farei mulher...”A rubrica informa que, num gesto brusco e selvagem, Das Dores tira a própria máscara e a coloca no peito da mãe. Com uma das mãos, D. Flávia mantém essa máscara de encontro ao seio, num símbolo plástico da nova maternidade. (MAGALDI, 2008, p. 07).

Dona Flávia questiona o que a filha ainda faz na casa, já que está ciente de que está morta, ou seja, não existe. Ela diz que vai partir, mas antes, tem algo a falar. Sua mãe permite e pede que seja breve. Ela então revela que vai retornar ao ventre da mãe e que Doroteia, que testemunhou todo este momento de Das Dores com a mãe, também testemunhará este fato. Tira o vestido de noiva e então, nua, segue em direção ao ventre da mãe. Vejamos acena dramaturgicamente:

DAS DORES (feroz) - Olha! (num gesto brusco e selvagem tira a própria máscara e coloca-a no peito de D. Flávia)

D. FLÁVIA - Não! Não!

(A própria D. Flavia, com uma das mãos, mantém a máscara de encontro ao peito. Este é o símbolo plástico da nova maternidade).

D. FLÁVIA (gritando histericamente) - Não te quero na minha carne!
Não te quero no meu sangue!

(D. FLÁVIA DIRIGE SUAS PALAVRAS À MÁSCARA)

D. FLÁVIA - Eu seria mãe até de um lázaro, menos de ti!

(Segurando a máscara de encontro ao peito, D. Flavia se torce e retorce no seu medo e no seu ódio). (RODRIGUES, 2012 – p. 66)

Figura 34 – Das Dores retira a máscara para colocar no ventre da mãe.



Daiana Melo. Fotógrafo: Washington da Anunciação, 2012.

Figura 35 – Das Dores volta ao ventre da mãe.



Daiana Melo e Roberta Aureliano. Fotógrafo: Washington da Anunciação, 2012.

A representação do retorno ao ventre ocorre através da máscara, quando Das Dores a retira da face e a posiciona em cima da barriga de Dona Flávia. A máscara de Das Dores foi confeccionada com poucos detalhes de forma e expressão, já que a personagem é um aborto. Não existiria símbolo melhor para representar esse retorno. “Nelson foi feliz com sua indicação e decidi manter a cena com esse formato”, afirmou o encenador David Farias.

Neste momento, Doroteia percebe a degradação da família e sente que a proteção familiar a que recorrera desde o início, estava cada vez mais distante. Dá-se conta de que, na verdade, seus desejos pelas chagas, não passavam de necessidade da aceitação pela família, que agora, via esfacelar-se. Então, num misto de revolta e desespero, atenta contra a remanescente Dona Flavia, afrontando-a com sua beleza. Porém, Dona Flavia, nota que todo o corpo de Doroteia cobriu-se de chagas e marcas. Nesse momento, a personagem-título passa a usar a máscara também.

Doroteia ainda se embala no narcisismo, do fundo do qual exclama: “Sou tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de mim mesma...” esta altura, porém, as chagas pedidas a Nepomuceno já desabrocharam. Ao voltar-se para a plateia, ela exibe uma máscara hedionda. Consumou-se a purificação. O jarro é tirado de cena e as botinas se afastam. D. Assunta, com cuidado, leva embora o filho – um simples embrulho debaixo do braço. (MAGALDI 2008 PAG. 08)

Figura 36 – Doroteia recebe as chagas.



Roberta Aureliano e Gabriela Ferreira. Fotógrafo: Washington da Anunciação, 2012.

Figura 37 – Doroteia se desespera ao perceber as chagas.



Roberta Aureliano e Gabriela Ferreira. Fotógrafo: Washington da Anunciação, 2012.

Dessa forma entendemos que “A máscara tem um extraordinário poder de simbolização em Doroteia” (MAGALDI 2010 p.09). A máscara objeto traz a transformação da personagem, o corpo sinuoso e de movimentos leves torna-se enrijecido e sem fluidez. Tirar a máscara durante a cena e colocá-la nos manequins fornece ao público a informação de que ao mesmo tempo em que desejam e se vangloriam de suas chagas, elas revelam o rosto junto dos verdadeiros desejos impregnados.

Grande parte das transformações do espetáculo “Doroteia” acontece no decorrer das cenas, percebidas tanto pelo ator, que ao passar pela experiência sente cada etapa interferindo diretamente nas sensações e, consequentemente, nas ações, quanto pelos espectadores que compreendem e costuram o enredo a partir dos símbolos e signos apresentados.

4 APORTE CONCLUSIVOS

Ao longo desta dissertação, salientei a importância da afirmação que consta no título desta pesquisa: “Máscaras: transformações em Doroteia de Nelson Rodrigues”. Esta relevância é construída a partir das relações encadeadas nesse processo investigativo e o desenvolvimento sistemático qualitativo impresso ao longo dos três capítulos.

Para se chegar à afirmação citada, trouxe à cena, na introdução, minhas vivências elencadas em torno das máscaras. História real que embala a imaginação e me impulsiona ao desenvolvimento de conceitos e técnicas, fatores constituintes a criação das máscaras objetos e maquiagens em Doroteia de Nelson Rodrigues.

O primeiro capítulo, trata de conceitos e reflexões sobre a máscara. Apossando-me do termo usado por Amaral, 'máscara objeto', apliquei o termo 'máscara-maquiagem', refletindo a aplicabilidade de ambas, estabelecendo relações e concluindo resultados que geram informações contributivas ao trabalho do ator.

No segundo capítulo me pareceu primordial elencar o percurso criativo das máscaras no espetáculo “Doroteia” de Nelson Rodrigues. Faço uma análise dos primeiros apontamentos, desde as informações cedidas pelo encenador David Farias, passando pelas extrações nas entrelinhas destacadas por Nelson Rodrigues no texto original, até o relato do processo de construção das máscaras. As máscaras são resultados de um processo que desde sua concepção, tem a incumbência de, somadas às demais sobreposições do corpo, contribuir com o espetáculo.

O terceiro e último capítulo, é dedicado à aplicabilidade da máscara em cena no espetáculo Doroteia de Nelson Rodrigues, uma vez que, mascarados, o “eu carne” dos portadores das máscaras adormecem, para que seus “outros eus” despertem. Esse despertar, ou seja, a transformação, acontece em cena à medida que o ator se conscientiza das novas inscrições adquiridas; gera ação,

que por sua vez comunica símbolos que serão pelo público decodificados e diluídos nos conceitos e conclusões do espetáculo como um todo.

A partir dessas afirmações, novas relações se estabelecem entre o mascaramento e as demais composições das artes visuais teatrais: o disfarce se rende às referências, apontando para diálogos com a encenação e com as poéticas. As máscaras, maquiagem e objeto, almejam um efeito mais forte e mais expressivo, comunicativo. Evoluindo em função do teatro moderno, a maquiagem teatral hoje se apropria de técnicas que dialogam com outras formas de arte: As máscaras maquiagem de efeitos, oriundas do cinema, assim como a aparição de pigmentos multicolores, contribuem ao desenvolvimento da pintura facial ou corporal. É necessário que o encenador amplie seu leque de possibilidades e a encare não somente como ferramenta especificamente teatral, mas uma “cenografia do rosto/corpo” que busca em seu produto final diálogos que resultam em contribuições expressivas no todo do espetáculo. Pavis define a maquiagem teatral como uma vertigem e afirma a dificuldade em analisá-la:

Muitas vezes a maquiagem se torna uma encenação contemporânea muito mais que um disfarce ou uma acentuação dos traço existentes: é uma vertigem que bloqueia toda interpretação segura e toda metamorfose definitiva. (...) Difícil analisar uma vertigem! (PAVIS, 2003, p.172)

Com base neste raciocínio, o fenômeno da transfiguração, operado esteticamente pelo objeto máscara, nos impele a examiná-la não como um simples adereço ou ornamento, mas, concretamente, quando acontece na cena, se revelando em um outro.

Mascarar-se é transformar a face em outra forma que não é a do rosto anatômico, significa transfigurar-se: um conjunto de materiais são acrescentados ao rosto com a intenção de construção de uma nova aparência, uma nova esfera de significados. A face coberta parcialmente ou de maneira integral, se transforma em imagens, provocando interpretações e/ou impressões no espectador.

O sentido do enredo se amarra com a ação cênica: colocar a máscara traz

consciência no portador e o entendimento da plateia, que ao visualizar o ator é imediatamente direcionada a decodificar as novas inscrições sobre o rosto. A partir da percepção, o público poderá interpretar a imagem e assim validar informações coerentes com o todo do espetáculo.

Por construir ferramenta determinante, a transformação dos atores/atrizes em personagens é um signo comunicativo que contribui com a formação da linha de pensamento da cena teatral em Doroteia. As máscaras construídas para essa especificidade atendem particularmente as suas necessidades.

Os dados são prescritos pelo autor e pelo encenador, traduzidas e transportadas pela imaginação do mascareiro/maquiador que materializa as informações formadas na mente. Esse momento de transposição é fundamental para a obtenção de uma imagem final coerente com a responsabilidade que comprehende a máscara. A organização do pensamento por meio do croqui filtra e reorganiza as ideias, inclusive, nesse momento é programada a linha de raciocínio da prática, o passo a passo.

Reafirmando o que Cardoso (2010) explicita sobre projetar a máscara, a etapa comprehende diversas abordagens que vêm ao encontro das bases fundamentadoras à construção de determinada máscara.

A informação é o resultado da soma dos fatores externos visuais que a máscara projeta e as sensações que ela causa. É preciso conexão entre o pensamento e o movimento, como afirma Martelli (2008), para que se estabeleça uma relação de cumplicidade carregada de símbolos e emoções.

As máscaras em Doroteia, concordando com Ana Maria Amaral quando reflete sobre máscaras, são símbolos dentro do espetáculo.

Enquanto pesquisador, dentro do universo técnico acadêmico, essa investigação se desenvolveu somada às percepções, observações e estímulos concebidas pela experiência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBANEJA, S. O rosto ideal. **Makeup Profissional**, São Paulo, ano I, n. 2, jul/ago. 2012. 82p.

ALBUQUERQUE, D. M. Máscara uma experiência estética. In: ABRACE, V, 2001, Salvador. **Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**. Salvador: Press Collor, 2001.

AMARAL, A. M. **Teatro de formas animadas**. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **O ator e seus duplos**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: SENAC, São Paulo, 2002.

ASLAN, O. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BARONE, C. **A máscara antiga na cena contemporânea**: tragédia e comédia. Universidade de Pádua. Tradução de Maria de Lourdes Rabetti. v. 5, n. 5, jul./ago. 2014.

BELTRAME, V. N.; ANDRADE, M. (Org.) **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRANCO, Carlos Castello. Dorotéia. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: Peças míticas. 3. ed. Organização e Introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v.2, 2004.

BUCHBINDER, M. J.; MATOSO, E. **Las mascaras de las mascaras**: Experiencia expresiva corporal terapêutica. Buenos Aires: Letra Viva, 1980.

CADERNOS DE TEATRO. Rio de Janeiro: Tablado, n. 42, abr./maio/jun. 1968.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia de comunicação visual**. Tradução: Alba Olmi. Rio de Janeiro, DP&A 2001

CARDOSO, H. Ator - Escultor de personagens. In: BELTRAME, V. N.; ANDRADE, M. (Org.) **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010. p. 189-207.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DUNCAN, E. Corpo e Personagem. In: CASTILHO, K. GALVÃO, D. (org.). **A**

Moda do Corpo, o Corpo da Moda. São Paulo: Esfera, 2002.

ELLIOTA, A. J.; GREITEMEYERB, T.; PAZDAA, A. D. Women's use of red clothing as a sexual signal in intersexual interaction. **Journal of Experimental Social Psychology**. Issue 3. V. 49, May. 2013. Disponível em: <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S002210311200203>>. Acesso em: 20 abr. 2014.

FERNANDES, E. F. A estrutura facial. **Makeup Profissional**, São Paulo, ano I, n. 2, jul/ago. 2012. 82p.

FLORES, M. O Teatro Grego. In: FLORES, Moacyr. (Org.) **Mundo Greco-Romano, o Sagrado e o Profano**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

FO, D. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

FONTANA, L. A. **O estudo da cor**. Goiás: Universidade Católica de Góias. 2014. Disponível em: <<http://professor.ucg.br/siteDocente/admin/arquivosUpload/13949/material/ESTUDO%20DA%20COR.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2014, 02:23.

GHISLERI, J. M. **Figurinos para espetáculos**. Florianópolis: UDESC, Centro de Artes, 2001.

GIRARD, G.; OUELLET, R. **O Universo do Teatro**. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

HALLAWELL, P. **Visagismo: Harmonia e estética**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo – Parte I**. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. 8. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo dicionário Aurélio**. 1. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 10ª impressão. S/D.

HOLT, M. **Costume and Make-up**. London: Phaidon, 2001.

JOHNSTONE, K. **Impro: improvisación y el teatro**. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 2003.

KRONEMBERGER, M. L. M. **A importância do croqui como instrumento de criação do projeto arquitetônico e o ensino de projeto**. Universidade de Brasília. Brasília: 2012.

LEITE, A.; GUERRA, L. **Figurino: uma experiência na televisão**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LEITE, M. D. T. **Funções expressivas e comunicativas da maquiagem na arte teatral**. São Paulo: USP, 2004.

LINARES, F. **A máscara como segunda natureza do ator:** o treinamento do ator como uma “técnica em ação”. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2011.

LOPES, S. H. S. S. **Corpo, Metamorfose e identidades. Corpo e significado:** ensaios de antropologia visual. Organizadora: Ondina Fachel Leal. 1. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1995.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro.** 4. ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

MAGALHÃES, M. F. **Maquiagem e pintura corporal:** uma análise semiótica. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras. 2010.

MANTOVANI, A. **Cenografia.** São Paulo: Ática, 1989.

MATELLI, E. **Menandro. Dyscolos (Lo scorbuto).** Tradução de Ezio Savino. Messina: GBM, 2008.

MUNIZ, R. **Vestindo os Nus:** o figurino em cena. Rio de Janeiro: SENAC, 2004.

PALOTINNI, R. **Dramaturgia:** construção da personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro.** Tradução de J. Guisburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RODRIGUES, N. **Doroteia:** farsa irresponsável em três atos. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 104 p.

_____. **Teatro Completo:** Peças míticas. 3. ed. Organização e Introdução de Sábatu Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 2, 2004.

ROUBINE, J.J. **A arte do ator.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **A linguagem da encenação teatral.** Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SARTORI, D.; LANATA, B. **Maschera e Maschere.** Firenze: La Casa.

SCHAFF, A. **Introdução à semântica.** Coimbra: Almedina, 1968.

SCHUNCK, Dulcinéia. A construção gráfica do espaço como método de ensino de Desenho e Plástica. In: GOUVÉA, L. A. C.; BARRETO, F. F. P.; GOROVITZ, M. (Org.). **Contribuição ao Ensino de Arquitetura e Urbanismo.** Brasília: Inep, 1999.

SERRES, M. **Os cinco sentidos.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

STANISLAVSKI, C. **A construção da personagem**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

SILVA, A. J. **Para Evitar o Costume**: figurino-dramaturgia. Florianópolis: UDESC, Centro de Artes, 2005.

SILVA, A. C.; MONTAGNER, A. C. **Dicionário Latino Português**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

STANISLAVSKI, C. **A construção de um papel**. 11. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

_____. **A construção do personagem**. 15. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

_____. **Manual do Ator**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TELLES, Narciso. (Org.). **Práticas contemporâneas na sala de aula**. São Paulo: Papirus, 2013.

TORQUATTO, F. **O Boticário Maquiagem**. Curitiba: Posigraf, 2011. 252p.

ANEXO 1

ΣΤΑ
SCHOOL OF ARTS

apresenta

Gaby Ferreira Roberta Aureliano Wellington Lira Analice Souza Sidyanne Lima Dayana Mello Nelli Teles

Doroteia

De **NELSON RODRIGUES**

Direção e Adaptação Prof. Esp. **DAVID FARIA**

Módulo IV 2011.02
28 de maio a **02** de junho de 2012
Sala Preta - Espaço Cultural
às **19:30** (segunda a sexta)
e **18:00** (sábado)
Entrada Franca



Classificação: 16 anos

Figurino: Andréa Almeida Cenário: Jeamerson Santos Iluminação: Gelly Silva
Maquiagem e Adereços: Alex Cerqueira Sonoplastia: Esmeralda Xavier Preparação Vocal: Geová Amorim
Edição de Som: Edilberto Sandes Foto: Washington da Anunciação Design Gráfico: Andrey Melo

ANEXO 2

DOROTÉIA

DE NELSON RODRIGUES

Direção e adaptação: Profº. Esp. David Farias

Montagem do IV semestre de Teatro 2011.2 da Escola Técnica de Artes
ETA-UFAL

Personagens - Elenco

D. FLÁVIA – Roberta Aureliano I atriz convidada

DOROTÉIA – Gaby Ferreira

CARMELITA – Valdenise Lins

MAURA – Wellington Lira

D. ASSUNTA DA ABADIA – Elifabiana e Analice Souza I atriz convidada

DAS DORES – Dayana Mello

BISAVÓ – Neli Teles

Dorotéia

Texto de abertura - Bisavó

(Público ainda fora do teatro. Bisavó abre as portas bruscamente)

Bisavó - Boa noite senhores, senhoras, desculpem a demora, mas chegar aqui de onde eu venho, não é tão fácil, e hoje especialmente tive uma indisposição terrível, só não superou a que eu tive em minha noite de núpcias. Então preferi descansar um pouco, pois não seria convincente receber visitas mal disposta.

(olha para todos os lados, por cima)

Então todos aí? Vieram todos como acertado? (olha mais uma vez) Pois bem, vamos! Não quero ninguém pisando no assoalho com os pés sujos de lama. (grita) Todos acomodados, vamos ganhar tempo, não que eu me preoculpe com isso, por mim vocês ficariam aqui o tempo que quisessem. (num rumpante) Por mim vocês nem saiam mais daqui pra deixarem de ser curiosos! (respira, se acalma) Como prometi resolvi matar a curiosidade de todos, afinal de contas, nesta vizinhança só se fala daqui, da minha casa. Nesta noite vocês compreenderão o porquê nunca saímos, porque não frequentamos festas, nem mesmo as quermeceas (explicativa) apesar de sermos religiosas e orarmos sempre (pausa) quer dizer, elas ainda oram, eu como já morri há muitos anos, não tenho tempo para rezas. Sim! Este é um dos segredos, eu não tenho mais vida na terra, mas recuso-me a sair daqui. Tenho que ficar para seguir e observar cada passo das mulheres desta família... afinal de contas para nosso criador o pecado contra o amor é tão grande para Nelson, que não se volta apenas contra quem o comete, mas se transmite de geração em geração. (sentindo cheiro, começa a farejar) Que perfume é este? (com nojo) Alguém que usa uma fragânciacia agradaváel. (visualiza mentalmente Dorotéia e fala feroz) Não! Como ela pode ousar, já posso vê-la se aproximando (apreensiva) se preparando para bater em nossa porta, como se atreve a vir aqui? (pensativa) Não serviu de nada o jarro persegui-la todo esse tempo... Me desculpem, mas vou ter que ir na mata ter-me com o Senhor Nepomuceno para dar-lhe umas orientações necessárias...

Fiquem a vontade, que esta noite promete. Não é pela razão, mas sim pela fé que vocês conhecerão a história desta família.

PRIMEIRO ATO

(CASA DAS TRÊS VIÚVAS – D. FLÁVIA, CARMELITA E MAURA. TODAS DE LUTO, NUM VESTIDO LONGO E CASTÍSSIMO, QUE ESCONDE QUALQUER CURVA FEMININA. DE ROSTO ERGUIDO, HIERÁTICAS, CONSERVAM-SE EM OBSTINADA VIGÍLIA, ATRAVÉS DOS ANOS. CADA UMA DAS TRÊS JAMAIS DORMIU, PARA JAMAIS SONHAR. SABEM QUE, NO SONHO, ROMPEM VOLÚPIAS SECRETAS E ABOMINÁVEIS. AO FUNDO, TAMBÉM DE PÉ, A ADOLESCENTE MARIA DAS DORES, A QUEM CHAMA, POR COSTUME, DE ABREVIAÇÃO, DAS DORES, D. FLÁVIA, CARMELITA E MAURA SÃO PRIMAS. BATEM NA PORTA. SOBRESSALTO DAS VIÚVAS. D. FLÁVIA VAI ATENDER; AS TRÊS MULHERES E DAS DORES USAM MÁSCARAS).

D. FLÁVIA - Quem é?

DOROTÉIA - Parente.

D. FLÁVIA - Mas parente tem nome!

DOROTÉIA - Dorotéia!

(COCHICHAM MAURA E CARMELITA)

CARMELITA - Dorotéia não é uma que morreu?

MAURA (*num sopro*) - Morreu...

CARMELITA - E afogada, não foi?

MAURA - Afogada. (*lenta, espantada*) Matou-se...

DOROTÉIA (*em pânico*) - Abram! Pelo amor de Deus, abram!

D. FLÁVIA (*rápida*) - Teve a náusea?

DOROTÉIA - Não ouvi...

D. FLÁVIA (*calcando bem as sílabas*) - Teve a náusea? (*SILENCIO DE DOROTÉIA*)

MAURA (*para Carmelita*) - Não responde!

CARMELITA - Ih!

DOROTÉIA - Tive sim, tive!

(RÁPIDA D. FLÁVIA ESCANCARA A PORTA. MAURA E CARMELITA ABREM, A TÍTULO DE VERGONHA, UM LEQUE DE PAPEL MULTICOR. DOROTÉIA ENTRA, COM EXPRESSÃO DE MEDO. É A ÚNICA DAS MULHERES EM CENA QUE NÃO USA MÁSCARA. ROSTO BELO E NU. VESTE-SE DE VERMELHO, COMO AS PROFISSIONAIS DO AMOR, NO PRINCÍPIO DO SÉCULO).

DOROTÉIA (*ofegante*) - Oh! Graças, graças!

MAURA (*com o rosto protegido pelo leque*) - Será mesmo Dorotéia?

CARMELITA (*protegida pelo leque*) - Que nada!

MAURA - Claro... Dorotéia morreu...

D. FLÁVIA (*para Dorotéia*) - Mentirosa! Sua mentirosa! Não é Dorotéia!

DOROTÉIA - Sou!

D. FLÁVIA (*em pânico*) - Não! Juro que não!

MAURA (*a Carmelita*) - Vamos espiar!

(AS DUAS SOBEM NUMA CADEIRA, ESTIRAM O PESCOÇO E OLHAM POR CIMA DO LEQUE. AGORA D. FLÁVIA E AS PRIMAS, UNIDAS EM GRUPO, RECUAM PARA A OUTRA EXTREMIDADE DO PALCO, COMO SE A RECÉM-CHEGADA FOSSE UM FANTASMA HEDIONDO; AGACHAM-SE SOB A PROTEÇÃO DOS LEQUES. E SEGREDAM, DE ROSTO VOLTADO PARA A PLATÉIA).

MAURA - Não é, não!

CARMELITA - Nunca foi!

(DOROTÉIA APROXIMA-SE DO GRUPO. FICA DE PÉ, DE FRENTES PARA A PLATÉIA);

D. FLÁVIA - Já sei... Nossa família tinha duas mulheres com esse nome... Uma que morreu e a outra que largou tudo, deixou a casa...

MAURA (*em desespero*) - Desviou-se!

DOROTÉIA - Não... Não...

(*D. FLÁVIA ERGUEU-SE. FALA A DOROTÉIA POR CIMA DO LEQUE*).

D. FLÁVIA - Você é a Dorotéia ruim... a que se desviou... mergulhou na prostituição.

DOROTÉIA - Eu não!... Sempre tive bom proceder... Nunca fiz vergonha... E garanto que só um homem tocou em mim...

D. FLÁVIA - Só um?

CARMELITA (*a Maura, rápido e baixo*) - Mentira!

DOROTÉIA - Só um... o senhor meu marido...

MAURA (*baixo e rápido para Carmelita*) - É falsa...

D. FLÁVIA - Pensas que eu não soube?

(*DOROTÉIA RECUA, ASSUSTADA*).

DOROTÉIA - De quê?

D. FLÁVIA (*num grito*) - De tudo!... Soube de tudo... (*baixo*) uma pessoa me contou...

DOROTÉIA - Que pessoa?

D. FLÁVIA - Não me lembro, nem precisa... Sabemos de tudo que acontece com parente... Quando alguém na família morre ou dá um mau passo, recebemos a notícia imediatamente... É como se a voz fosse, de porta em porta, anunciando... e um dia nós estávamos na mesa...

MAURA - Foi, sim foi!

D. FLÁVIA - A toalha era de linho... Eu acabara de dizer a oração, que as outras repetiram... De repente, a voz anunciou: Uma Dorotéia morreu... (*baixa a voz, espantada*) Outra perdeu-se... (*JUNTAM OS ROSTOS*). E foi como se estivéssemos vendo... Uma rua de muitas janelas acesas... (*os três todos juntos*)

E você mesma numa janela acesa... Passos de homem na calçada... Olhos de homens por toda parte... Não foi?

AS DUAS - Foi...

DOROTÉIA (*desesperada*) - Essa não era eu... Era a outra – a Dorotéia que se afogou... Foi lavar seus pecados ao banho do rio... Eu, não... Eu me casei!

MAURA (*a Carmelita*) - Será?

CARMELITA - Não vê logo?

DOROTÉIA - Eu sabia o que aconteceu com a nossa bisavó... Sabia que ela amou um homem e se casou com outro... No dia do casamento...

D. FLÁVIA - Noite.

DOROTÉIA - Desculpe. Noite... Na noite do casamento, nossa bisavó teve a náusea... (*desesperada*) do amor, do homem!

D. FLÁVIA (*num grito*) - Do homem!

DOROTÉIA (*baixo*) - Desde então há uma fatalidade na família: a náusea de uma mulher passa a outra mulher, assim como o som passa de um grito a outro grito... Todas nós – eu também! A recebemos na noite do casamento...

D. FLÁVIA (*feroz*) - Menos você!

MAURA (*a Carmelita*) - Ela não!

DOROTÉIA (*gritando*) - E se eu jurar, como jurei? Se der minha palavra de honra? (*novamente em tom informativo*) Tive a náusea e acontece uma coisa interessante... Meu marido estava junto de mim e vivo e eu...

D. FLÁVIA (*feroz*) - Nem mais uma palavra!

DOROTÉIA (*acovardada*) - Mas que foi que houve?

D. FLÁVIA - O que ias contar era mentira, tudo mentira... Isso aconteceu, não contigo, mas com as outras mulheres da família... Com a Dorotéia que morreu...

CARMELITA - Com Maura

MAURA - Com Carmelita...

D. FLÁVIA - (*grave e lenta*) e comigo... As mulheres de nossa família têm um defeito visual que as impede de ver homem...

MAURA - (*frenética*) E aquela que não tiver esse defeito será para sempre maldita...

CARMELITA - (*novo tom*) Nós nos casamos com um marido invisível... (*violenta*) Invisível ele, invisível o pijama, os pés, os chinelos...

D. FLÁVIA - (*Apenas informativa*) É assim desde que nossa bisavó teve a sua indisposição na noite de núpcias... (*em crescendo*) Assim como será igual a primeira noite de minha filha, que se casa amanhã... Tudo isso acontecerá com minha filha, como aconteceu comigo...

AS DUAS - E conosco também...

DOROTÉIA - E comigo...

AS TRÊS (*num grito*) - Menos contigo!

DOROTÉIA (*chorando*) - E se eu jurar?

D. FLÁVIA - Não acreditaria... ÉS doce demais... (*sem transição, violenta*) Tiveste um filho!

DOROTÉIA - Morreu, o anjinho!

D. FLÁVIA (*desesperada*) - E nem ao menos foi uma menina... (*apavorada, para as primas*) Teve filho homem!

(*EM CONSEQÜÊNCIA DA REVELAÇÃO AS TRÊS VIÚVAS TÊM UMA CRISE DE PUDER: ESCONDEM OS ROSTOS DETRÁS DO LEQUE*).

DOROTÉIA - Não tive culpa... Até que eu queria um menina...

D. FLÁVIA - Juras por ele?...

DOROTÉIA (*com medo*) - Pelo meu filho?

D. FLÁVIA (*cruel*) - Por esse filho, a quem chamaste anjinho...

DOROTÉIA - Não, não!... Pelo meu filho não posso!

D. FLÁVIA - Juras por ele que não tens liga com monograma... Combinação cor-de-rosa, guarneida de renda preta...

DOROTÉIA (*em pânico*) - Não! Não!

D. FLÁVIA (*implacável*) - jura que não moraste num quarto... Parece que eu estou vendo esse quarto... Havia um guarda-vestidos com espelho... (*para as primas, crispando-se*) Detrás desse guarda-vestidos uma bacia e (*lenta*) um jarro...

(NOVA MANIFESTAÇÃO DE PUDOR DAS VIÚVAS: ESCONDEM OS ROSTOS SOB A PROTEÇÃO DO LEQUE).

DOROTÉIA (*dolorosa*) - O jarro!

D. FLÁVIA (*violenta*) - Jura, agora, neste momento, pela memória do teu filho!... Tu o viste no caixão... (*subitamente doce*) Num caixão forrado de seda branca...

DOROTÉIA - Sim, de seda branca... (*muda de tom*) Me disse um conhecido meu que essa era a cor dos anjos e das virgens...

D. FLÁVIA (*feroz*) - Jura, na minha frente, de olhos fechados...

DOROTÉIA (*soluçando*) - Pelo meu filho não posso.

CARMELITA (*a Maura*) - Então mentiu!

D. FLÁVIA (*doce e cruel*) - Confessa... Confessa...

DOROTÉIA (*chorando*) - Menti, sim! É mentira, tudo mentira!

D. FLÁVIA (*numa curiosidade abominável*) - Teu quarto era assim? Como eu disse? E tinha jarro?

DOROTÉIA - Assim... (*num grito*) E tinha, sim, tinha o jarro! (*continuando*) Não tive o defeito de visão que as outras mulheres da família têm... (*segreda*) Eu era garotinha e via os meninos... Mentia que não, mas via... E maiorzinha, também via os homens...

MAURA - Amaldiçoada desde criança!

DOROTÉIA - Comecei, então, a pensar: "Se me caso não vou ter a náusea"... Fiquei com essa idéia na cabeça, me atormentando... Não dormia direito e estava emagrecendo... Comecei a ficar acho que meio doida... Ouvia vozes me chamando para a perdição, me aconselhando a perdição...

D. FLÁVIA (*frenética*) - E a náusea?

DOROTÉIA (*sem ouvi-la*) - Comecei a me dar com soldados, embarcadiços e fiquei muito amiguinha de um rapaz que trabalhava em jóias... Porém minha preferência maior era para senhores de mais idade...

D. FLÁVIA (*para as primas*) - Estão ouvindo?

D. FLÁVIA - E a morte do teu filho?

CARMELITA (*escandalizada, para Maura*) - Ela não conta a morte do filho!

DOROTÉIA (*num crescendo de angústia*) - Meu filho estava no braço da ama e era sujeito a convulsões. "Doutor", disse eu ao médico. "sare meu filho!" Querendo salvar o anjinho aleguei que não fazia questão de conta. O doutor me olhou muito – meu filho estava ao lado com febre... Respirava cansado, assim... Olhos fechadinhos, fechadinhos... Pois o doutor me olhava, sem dizer nada, até que falou baixo: "Não é o seu dinheiro que eu quero", disse. Veio para mim com seus olhos de fogo. Também disse outra coisa – que eu reconhecesse a minha profissão...

D. FLÁVIA (*triunfante*) - Eu te conto o resto, mulher ruim!

DOROTÉIA (*apavorada e soluçando*) - Não! Não!

D. FLÁVIA (*em crescendo*) - Quando espiaste, de novo, teu filho estava morto!

DOROTÉIA (*chorando*) - Pois é... (*DOROTÉIA AVANÇA, DESESPERADA, ATÉ À BOCA DE CENA.*).*(de um lado para outro)* - Estava morto... (*feroz*) meu filho estava morto!

D. FLÁVIA (*exultante*) - E tu o enterraste!

DOROTÉIA (*feroz*) - Nunca!... (*crispando as mãos, na altura do peito*) Eu não enterraria um filho meu... Um filho nascido de mim... (*doce*) Enterrar, só porque morreu?... Não, isso não... (*muda de tom*) Vesti nele uma camisolinha de seda, toda bordada a mão, comprei três maços de vela... Quando acabava uma vela, acendia outra... antes, tinha fechado tudo... Fiquei velando, não sei quantos dias, não sei quantas noites... Até que bateram na porta... Tinham feito reclamação, porque não se podia suportar o cheiro que havia na casa... (*feroz*) Mas eu juro, dou minha palavra de mãe, que o cheiro vinha de outro quarto, não sei. De lá, não... (*muda de tom*) E sabe quem foi fazer a denúncia? Uma vizinha, que não se dava comigo... (*doce*) Levaram o anjinho. (*agressiva*) Mas tiveram que me amarrar, senão eu não deixava...

D. FLÁVIA (*vingativa*) - Tudo porque não tiveste a náusea de família!

MAURA - Bem feito!

CARMELITA - Claro!

DOROTÉIA (*ofegante*) - Fiquei com ódio de mim, de tudo! E mais ainda da vida que levava... Quis quebrar os móveis... Ia jogar, pela janela, o jarro! Partir o espelho do guarda-vestidos... Mas a senhorinha me convenceu que não... Disse

que o guardavestidos ainda não estava pago... (*para as outras, baixando a voz*)
Então...

D. FLÁVIA (*baixo*) - O quê?...

DOROTÉIA (*ofegante*) - Então eu pensei na minha família... Em vós... Jurei que havia de ser uma senhora de bom conceito... E aqui estou...

(AS VIÚVAS UNEM-SE EM GRUPO. ESTÃO NA DEFENSIVA CONTRA INTRUSA).

D. FLÁVIA - Esta casa não te interessa... Aqui não entra homem há vinte anos...

DOROTÉIA - Sempre sonhei com um lugar assim... Quantas vezes em meu quarto...

D. FLÁVIA (*num crescendo*) - Só falas em quarto! Em sala nunca! (*aproxima-se de Dorotéia que recua*) Aqui não temos quartos!

(A PALAVRA QUARTO OBRIGA A VIÚVAS A COBRIREM-SE COM O LEQUE, EM DEFESA DO PRÓPRIO PUDOR).

D. FLÁVIA (*dogmática, sinistra e ameaçadora*) - Porque é no quarto que a carne e alma se perdem!... Só nos deitamos no chão frio do assoalho...

CARMELITA (*sob a proteção do leque*) - E nem dormimos...

MAURA (*num lamento*) - Nunca dormimos...

D. FLÁVIA (*dolorosa*) - Velamos sempre... Para que a alma e a carne não sonhem...

DOROTÉIA (*em desespero*) - Deixa-me ficar ou me perco!... Por tudo, peço... Tendes uma filha... E direi, em sinal de agradecimento, direi (*vacila*) que vossa filha, Das Dores, (*com admiração*) é linda!

D. FLÁVIA (*vociferante*) - Não blasfemes, mulher vadia!... (*acusadora*) Linda és tu!

(*MAURA E CARMELITA APROXIMAM-SE PARA LANÇAR, À FACE DE DOROTÉIA, A INJÚRIA SUPREMA*).

AS DUAS (*como se cuspissem*) - Linda!

D. FLÁVIA (*ampliando a ofensa*) - E és doce... Amorosa... E triste! Tens tudo que não presta. (*ofegante*) Minha filha, nunca! (*lenta e sinistra*) Nós somos feias...

DOROTÉIA (*fora de si*) - Mas eu não sabia... Não podia imaginar...

D. FLÁVIA (*crescendo*) - As mulheres de nossa família não têm quadris, nem querem... (*desesperada*) E olha as nossas mãos que não acariciam...

(NUM MOVIMENTO ÚNICO, AS VIÚVAS ERGUEM AS MÃOS CRISPADAS).

D. FLÁVIA (*rosto a rosto com Dorotéia*) - Sabes tu por que se afogou a outra Dorotéia?

DOROTÉIA (*num sopro*) - Não...

(RÁPIDA E AGRESSIVA VIRA-SE PARA DOROTÉIA. MAURA E CARMELITA COLOCAM-SE SOB A PROTEÇÃO DO LEQUE).

D. FLÁVIA (*frenética*) - A outra Dorotéia se afogou de ódio, de dor... Ela não podia viver sabendo que por dentro do vestido estava seu corpo nu...

MAURA E CARMELITA (*apavoradas*) - Despido! (NOVA E CATEGÓRICA MANIFESTAÇÃO DE PUDOR).

D. FLÁVIA - É também esta a nossa vergonha eterna!... (*baixo*) Saber que temos um corpo nu debaixo da roupa... Mas seco, felizmente, casto...

DOROTÉIA - Acredito... Mas escutai-me... Ajoelhei diante da memória do meu filho e, então, jurei que homem nenhum havia de tocar nessa pu! (*espeta o dedo no próprio peito, todas apitam piiii! Ela concerta:*) Em mim, não!... Porém preciso de vossa ajuda... Para ser como vós e uma de vós... Não ter quadris e, conforme possa, um buraco no lugar de cada vista... (*exaltando-se*) perdoai-me, Das Dores, se vos chamei de linda! (*desesperada*) Eu queira ser como a outra Dorotéia, que se afogou no rio... (*baixo e sinistra*) Se duvidardes, eu me afogarei no rio...

D. FLÁVIA - Não!

DOROTÉIA (*eufórica*) - ...Me matarei...

D. FLÁVIA - Não, mulher miserável! Em nossa família, nenhuma mulher pode morrer antes de náusea...

MAURA - E aquela que morrer antes, morre em pecado e paixão...

CARMELITA - (*lenta*) E nem terá sossego na sua treva... Não podes morrer ainda, talvez não possas morrer nunca...

DOROTÉIA (*apavorada*) - Nunca?

D. FLÁVIA (*baixa, apontando das Dores*) - Vês?

DOROTÉIA (*num sopro*) - Das Dores?

D. FLÁVIA - Sim, Das Dores... Quando Das Dores se gerava em mim, tive um susto... Eu estava no quinto mês...

MAURA (*para Dorotéia*) - Foi, sim!...

D. FLÁVIA - E, com susto, Das Dores nasceu de cinco meses e morta...

AS DUAS (*choramingando*) - Roxinha...

D. FLÁVIA (*também com voz de choro*) - Mas eu não comuniquei nada à minha filha, nem devia...

AS DUAS (*choramingando*) - Claro!

D. FLÁVIA - Sim, porque eu podia ter dito “Minha filha, infelizmente você nasceu morta” etc. etc. (*patética*) Mas não era direito dar esta informação... Seria pecado enterrá-la sem ter conhecido o nosso enjôo nupcial... (*tom moderado*) De forma que Das Dores foi crescendo... Pôde crescer, não ignorância da própria morte... (*ao ouvido de Dorotéia*) Pensa que vive, pensa que existe... (*formalizando-se e com extrema naturalidade*) E ajuda nos pequenos serviços da casa.

DOROTÉIA (*olhando na direção de Das Dores*) - Morta...

D. FLÁVIA (*agressiva*) - Tu ousarias morrer antes? Te deixarias enterrar sem cumprir tua obrigação?

MAURA (*rosto a rosto, com Dorotéia*) - Linda!

DOROTÉIA - Deixai-me ficar...

CARMELITA - Não!

DOROTÉIA - Deixai-me ser uma de vós...

MAURA - Não!

DOROTÉIA - Preciso de vosso auxílio (*olha apavorada, para os lados*) antes que ele apareça... Porque se ele aparecer – será tarde demais...

D. FLÁVIA - Quem?

DOROTÉIA (*cochichando para as três*) - No meu quarto havia um jarro...

D. FLÁVIA - Jarro...

DOROTÉIA - Depois que meu filho morreu, não tenho tido mais sossego... O JARRO ME PERSEGUE... Anda atrás de mim... Não que seja feio... Até que é bonito... De louça, com flores desenhadas em relevo... E inteligente, muito inteligente... (*de novo olha para os lados*) (*com exasperação*) Quando um homem qualquer vai entrar na minha vida eu o vejo... Direitinho... (*baixa a voz*) Sei, então, Que não terei remédio senão agir levianamente... (*com terror*) É isso que eu não quero... (*feroz*) Depois que meu filho morreu, não! (*suplicante*) Porém, se me expulsardes, (*terror*) o jarro aparecerá...

D. FLÁVIA - Não faz mal!

DOROTÉIA (*estende as mãos*) - Pela vossa filha que se casa amanhã!

D. FLÁVIA - Não!

DOROTÉIA - A única família que eu tenho é a vossa... (*doce*) Acho lindo ter parente... dizer, por exemplo, “minha prima”, “minha tia”... (*desesperadamente*) E o juramento que fiz ao meu filho, não vale nada?

D. FLÁVIA - Vai! E que o jarro te apareça no meio da noite!

DOROTÉIA - Vocês são tudo que tenho, encontrem minha salvação! (*DOROTÉIA CAMINHA NA DIREÇÃO DAS PRIMAS. ESTAS RECUAM. AS VIÚVAS COCHICHAM ENTRE SI*).

D. FLÁVIA (*para as primas*) - Há quanto tempo Nepomuceno não tem namorada?

MAURA - Não teve nunca...

D. FLÁVIA (*sonhadora*) - Nunca...

CARMELITA - Adoeceu pequenininho...

D. FLÁVIA (*virando-se, rápida, para Dorotéia*) - Quem sabe se te deixaríamos ficar?

DOROTÉIA (*Encantada*) - Aqui? (*sôfrega*) Decida, então, antes que o jarro (*olha para os lados*) apareça... Porque, se ele aparecer, eu terei de aceitar minha desgraçada sina, ainda que seja por uma vez, uma única vez.

D. FLÁVIA (*baixo*) - És bonita...

DOROTÉIA (*numa mímica de choro*) - Me desculpe...

D. FLÁVIA (*num crescendo*) - Renegarias tua beleza? Serias feia como eu, como todas as mulheres da família?

DOROTÉIA (*ardente*) - Sim, seria... Feia como tu, ou até mais...

D. FLÁVIA - Mais do que eu, duvido... Tanto, talvez...

DOROTÉIA - Só lhe digo que desejaria ser – horrível! Juro... Ser bonita é pecado... por causa do meu físico tenho tudo quanto é pensamento mau... Sonho ruim... Já me vi tão desesperada que, uma vez, cheguei a desejar ter sardas... Eu que acho sardas uma coisa horrível... Talvez assim os homens não se engraçassem tanto comigo e eu pudesse ter um proceder condizente...

D. FLÁVIA (*cariciosa*) - E nunca pensaste numa doença?... Numa doença que consumisse tua beleza?...

DOROTÉIA (*impressionada*) - Tenho muito medo de doença, muito!... (*exultante*) agora me lembro: houve uma vez, sim, em que pensei numa doença.... (*compungida*) Foi quando houve a separação de um casal, por minha causa... Roguei praga contra mim mesma... Pedi... (*trava*)

D. FLÁVIA - O quê?

DOROTÉIA -...Para apanhar Catapora... (*ofegante*) que me enfeiasse... Marcasse o meu rosto...

D. FLÁVIA - Mas Catapora é tão pouco!... (*doce, para as primas*) Vocês não acham?

AS DUAS (*cordialíssimas*) - Achamos.

D. FLÁVIA (*grave*) - Nós exigimos, mas é para teu bem...

DOROTÉIA - Sei, claro... (*veemente*) Eu mesma acho que a família tem o direito de exigir! (*mais positiva*) E de humilhar... (*humilde*) Não pensem que eu estou contra a minha humilhação... Nunca! Até quero ser humilhada... Me desfeiteiem, se quiserem (*misteriosa*) Estou desconfiada que a morte do meu filho já foi um aviso...

D. FLÁVIA - Não te faremos mal, Dorotéia... Houve um momento em que pensamos em te...

DOROTÉIA (*completando, rápido*) -... Em me esganar.

D. FLÁVIA - Mas não foi por mal...

DOROTÉIA - Sei, sei, foi sem intenção...

D. FLÁVIA - Seria para livrar você mesma de sua beleza... Mas você ainda não teve a náusea...

MAURA (feroz) - Fala em Nepomuceno!

D. FLÁVIA (gritando) - De joelhos! (*APAVORADA, DOROTÉIA CAI DE JOELHOS*).
(feroz) - Agora escuta; vou-te dizer qual será tua salvação. E me

agradecerás, assim, de joelhos... (*NA SUA VEEMÊNCIA D. FLÁVIA ESTÁ AGARRANDO DOROTÉIA PELOS CABELOS*).

DOROTÉIA (ofegante) - Só não queria sardas... Acho muito feio sardas...

D. FLÁVIA (lenta) - Precisa de chagas...

DOROTÉIA - (atônita) Eu? Em mim? No meu corpo?

MAURA (feroz) - E no teu rosto!

DOROTÉIA - Não!...

D. FLÁVIA - No teu rosto... Pelo menos, numa das faces... No ombro...

CARMELITA (ávida) - No seio também!

DOROTÉIA - Se ainda fosse só catapora! Pois catapora...

D. FLÁVIA (fanática) - Diacho de catapora! Tua beleza precisa ser destruída!
Pensas que Deus aprova tua beleza? (*furiosa*) Não, nunca!...

DOROTÉIA - Já disse que estou arrependida de ser como sou... Mas me dá pena... Não sei, mas me dá uma pena como você não imagina!... (*agarrando-se a D. Flávia*) E se eu pudesse ser bonita e ao mesmo tempo ter um proceder correto...

D. FLÁVIA - Dorotéia se não aceitares, Serás cada vez mais linda... e mais amorosa... então, aceitas as chagas? (*PAUSA*).

DOROTÉIA (ofegante) - Devo fazer o quê?

D. FLÁVIA (delirante) - É simples, tão simples: (*baixo, cariciosa*) Basta procurar Nepomuceno... Nada mais...

DOROTÉIA - Se eu “tenho” que ir, se eu “devo” ir, então, é bom me preparar logo... Quem sabe se vocês podiam me dar uma mãozinha?

D. FLÁVIA (amabilíssima) - Ora!

(AS VIÚVAS APOSSAM-SE, VORAZMENTE, DE DOROTÉIA. E TRATAM DE EMBELEZÁ-LA). (IMOBILIZAM-SE TODOS OS PERSONAGENS E VIRAM-SE NUM MOVIMENTO ÚNICO, PARA O FUNDO DA CENA. ACABA DE APARECER O JARRO).

D. FLÁVIA - Viste?

DOROTÉIA - Agora sei... Diante de mim está o caminho de Nepomuceno... (feroz) Peço maldição para mim mesma... Maldição para o meu corpo... E para os meus olhos... E para os meus cabelos... (num último grito estrangulado) Maldição ainda para a minha pele!...

D. FLÁVIA - É este o momento...

CARMELITA - Quando voltares será como nós...

MAURA - Ou pior!

DOROTÉIA (lírica) - Tomara! ... Tomara!...

(AS VIÚVAS LEVAM DOROTÉIA À PORTA. DOROTÉIA ABANDONA A CENA. AS VIÚVAS DÃO ADEUSINHO. FIM DO PRIMEIRO ATO).

SEGUNDO ATO

(DOROTÉIA ABANDONOU A CENA. AS TRÊS VIÚVAS, EM MOVIMENTOS SIMULTÂNEO, UNEM-SE EM GRUPO CERRADO E CADA UMA COBRE O ROSTO COM O LEQUE. E COMO SE ESTA ATITUDE NÃO BASTASSE, VIRAM AS COSTAS PARA A PORTA DA ENTRADA. DAS DORES ESTENDE OS BRAÇOS, EM APELO. É UM MOMENTO DE MEDO).

DAS DORES (em desespero) - Mãe! E meu noivo não vem?

D. FLÁVIA (com angústia) - Vem... Agora vem... Mais um instantinho só...

DAS DORES - E é hoje a primeira noite?

D. FLÁVIA - Hoje. (APESAR DA DISTANCIA QUE A SEPARA DA FILHA, D. FLÁVIA FALA BAIXO. E TODA A SUA ATITUDE EXPRIME MEDO E ESPANTO).

DAS DORES - Oh! Graças! E terei a náusea logo na entrada da noite?... Ou no meio?... Ou já ao amanhecer? (*grita*) mãe!

D. FLÁVIA - Talvez na entrada da noite...

MAURA - Ou no meio...

CARMELITA - Ou quase ao amanhecer...

DAS DORES (*para si mesma*) - Por que tarda a minha primeira noite?... Por que não vem logo?...

D. FLÁVIA - Sinto que tua sogra vem se aproximando...

CARMELITA (*num sopro*) - Conduzindo o noivo pela mão...

D. FLÁVIA - Vai bater... (*BATEM NA PORTA*).

CARMELITA - Piedade, Senhor! Piedade de nós!

MAURA (*rápida*) - E de nosso pudor!

CARMELITA - Piedade do nosso pudor! (*SEMPRE DE COSTAS PARA A PORTA DA ENTRADA, D. FLÁVIA GRITA*).

D. FLÁVIA - Podeis entrar, D. Assunta da Abadia!

(*ENTRA D. ASSUNTA ABADIA. VIÚVA COMO AS OUTRAS E TAMBÉM DE LUTO. TRAZ UMA MÁSCARA HEDIONDA*).

D. ASSUNTA - Entrei, senhora viúva.

D. FLÁVIA - Estais sozinha, D. Assunta?

D. ASSUNTA (*erguendo o braço, declamatória*) - Sozinha, sim! (*VIRAM-SE AS TRÊS VIÚVAS NUM MOVIMENTO ÚNICO*).

AS TRÊS - E o noivo?...

D. ASSUNTA - Na varanda, senhoras... à espera que eu o convide.

D. FLÁVIA (*pigarreia*) - Bem-vinda nesta casa, D. Assunta da Abadia!

(*D. ASSUNTA BEIJA E SE DEIXA BEIJAR PELAS TRÊS VIÚVAS. UNEM-SE AS QUATRO CABEÇAS*).

D. ASSUNTA - Como vai, D. Flávia?

D. FLÁVIA - Assim assim.

MAURA - E vós, D. Assunta?

D. ASSUNTA - Ai de mim!

CARMELITA - Ora essa, por quê?

D. ASSUNTA - Os rins, D. Flávia.

MAURA (*num suspiro*) - Caso sério!

(AS SENHORAS PRESENTES ADOTAM UM TOM CONVENCIONALÍSSIMO DE VISITA. GRANDE ATIVIDADE DOS LEQUES).

D. ASSUNTA - Cada vez mais feia, D. Flávia!

D. FLÁVIA - A senhora acha?

D. ASSUNTA - Claro. Bem pior que um caminhão virado.

D. FLÁVIA - E a senhora está com uma aparência péssima!

MAURA - Horrível!

(A CONVERSA ANTERIOR REPRESENTA O CÚMULO DA AMABILIDADE).

D. ASSUNTA - Acredito. Me apareceram umas irrupções aqui... Bem aqui...

D. FLÁVIA - Estou vendo.

D. ASSUNTA - De forma que estou muito satisfeita!

D. FLÁVIA - Faço uma idéia.

D. ASSUNTA - Carmelita e Maura também estão com uma aparência muito desagradável...

AS DUAS (*numa mesura de menina*) - Ora, D. Assunta!

D. FLÁVIA - Aliás, não é novidade nenhuma, toda a nossa família é de mulheres feíssimas...

MAURA - Se é...

D. ASSUNTA - E por isso tenho por vós consideração... Por que sois horríveis, como eu... Nunca, vos garanto, daria a uma mulher de outra família o meu filho... Deus me livre... E sabeis que, na minha noite de núpcias, tive uma coisa parecida com vossa indisposição...

D. FLÁVIA - Não diga!

D. ASSUNTA - Mas não... Foi um doce que eu comi!

MAURA - Que pena, D. Assunta!

DAS DORES - Mãe! Já veio a minha primeira noite?

D. FLÁVIA - Quase, minha filha, quase! (*para D. Assunta*) Está aflita que a senhora nem faz idéia!

D. ASSUNTA - Também é natural...

(CONTINUAM AS QUATRO VIÚVAS O SEU JOGO DE FRIVOLIDADES).

D. FLÁVIA - Voltemos ao assunto... Digo-lhe mais, a senhora piorou muito da última vez em que a vi... Não há nem comparação!

MAURA - Não tinha tanta espinha...

D. ASSUNTA (*lisonjeada*) - Acham?

CARMELITA - Tem muito mais!

D. ASSUNTA - Foi bendita irrupção!

D. FLÁVIA - Espinha em mulher é bom sinal! Não acredito em mulher de pele boa...

MAURA - Nem eu...

D. FLÁVIA - Observei uma coisa: a mulher que tem muita espinha geralmente é séria... Não prevarica...

MAURA - Lógico!

CARMELITA (*para D. Assunta*) - De forma que a senhora está de parabéns...

D. ASSUNTA (*modesta*) - Não posso me queixar!

D. FLÁVIA - Antes assim...

(DO FUNDO DA CENA DAS DORES ESTENDE OS BRAÇOS NA DIREÇÃO DAS QUATRO MULHERES).

DAS DORES - E esse noivo que não vem nunca... E essa primeira noite que não aparece...

D. FLÁVIA - Hoje em dia os filhos são assim – não gostam de esperar.

MAURA - É a educação moderna.

D. ASSUNTA - Bem – já fiz a minha cortesia... Agora vou buscar meu filho.

(*D. ASSUNTA QUE, ATÉ ENTÃO, SE CARACTERIZARA POR UMA CORDIALIDADE CONVENCIONAL DE VISITA, TRANSFIGURA-SE. RECUA DOIS OU TRÊS PASSO E DRAMATIZA A VOZ.*)

D. ASSUNTA - Eu, D. Assunta da Abadia, viúva triste, venho trazer, pela mão, conforme o prometido, o meu filho – Eusébio da Abadia...

DAS DORES (*saboreando*) - Eusébio... E Da Abadia...

AS TRÊS VIÚVAS (*artificialíssimas*) - E nós agradecemos em nosso nome, assim como no de nossa filha, Maria das Dores, chamada Das Dores... Ali presente...

D. FLÁVIA - Amém.

(*D. ASSUNTA DA ABADIA VAI BUSCAR O FILHO QUE FICARA NA VARANDA. RÁPIDAS, AS TRÊS VIÚVAS COLOCAM-SE EM GRUPO NUMA DAS EXTREMIDADES DO PALCO E FICAM DE COSTAS PARA A PORTA DE ENTRADA. TODAS COBREM O ROSTO, INCLUSIVE DAS DORES. REGRESSA D. ASSUNTA DA ABADIA, TRAZENDO UM EMBRULHO, AMARRADO EM CORDÃO DE PRESENTE.*)

D. ASSUNTA - Eu, D. Assunta da Abadia, residente ali adiante, aqui deposito meu filho... (*D. Assunta põe-se a desamarrar o embrulho*)... Eusébio da Abadia... (*encontra sérias dificuldades para desfazer o nó*) Nô impossível! (*Até que, enfim, o nó desfeito, surgem duas botinas desabotoadas*) Coloco onde?

D. FLÁVIA - Em cima da mesa!

D. ASSUNTA - Não tem mesa...

D. FLÁVIA - No chão mesmo...

(*D. ASSUNTA PÔE AS DUAS BOTINAS EM CIMA DE UMA ESPÉCIE DE PEDESTAL.*)

D. ASSUNTA - Falando de viúva para viúva.

D. FLÁVIA (*de costas*) - Como não, D. Assunta?

D. ASSUNTA - ... quando devo passar por aqui para apanhar meu filho?

D. FLÁVIA - Depende.

D. ASSUNTA - Mais ou menos...

D. FLÁVIA Às 11 horas, meia-noite, por aí... A não ser que a náusea venha antes... E como eu disse – depende... Essas coisas variam...

MAURA - Mandaremos avisar na ocasião...

(*D. ASSUNTA DESPEDE-SE DO FILHO E FÁ-LO COM UMA DRAMATICIDADE CARICATURAL.*)

D. ASSUNTA - Eusebiozinho – adeus... Cuidado com o sereno... Não apanhe friagem... (*D. ASSUNTA JÁ VAI SAINDO, EM LÁGRIMAS, QUANDO, DE REPENTE, PÁRA E BATE NA TESTA.*) (*dramática*) - Quando saímos eu podia ter pingado em você o remédio de ouvido. E me esqueci. (*abandona a cena levando na alma o desespero atroz do lapso de memória.*)

DAS DORES (*num grito desesperado*) - Mãe!

D. FLÁVIA (*para as primas*) - Ela pensa que tem cordas vocais...

MAURA - Pensa que pode falar...

D. FLÁVIA (*baixo, embora a distancia*) - Diz, minha filha...

DAS DORES (*espantada*) - Ouviste?

D. FLÁVIA - O quê?

DAS DORES (*em desespero*) - Ela saiu e se esqueceu de pingar o remédio de ouvido...

D. FLÁVIA - Que coisa, hem!...

DAS DORES - Horrível!

D. FLÁVIA (*num grito brusco*) - Das Dores, já está aí a tua noite de núpcias!

DAS DORES (*ofegante*) - Sei...

D. FLÁVIA (*Num crescendo declamatório*) - E arredondei, para tua noite de núpcias, uma cúpula de silêncio e azul... Bem como providenciei algumas estrelas vaditas...

DAS DORES - Posso, então, conhecer a minha primeira noite?

D. FLÁVIA (*como quem dá a partida para uma prova de velocidade*) - Já!

DAS DORES - Mas... E eu verei meu noivo, mãe?

D. FLÁVIA (*num grito histérico*) - Não!

DAS DORES – Tudo bem? Posso virar?

D. FLÁVIA - Sim, Das Dores, podes virar...

(DAS DORES VOLTA-SE LENTAMENTE, COM O MEDO NO CORAÇÃO. IMOBILIZA-SE DE COSTAS PARA AS BOTINAS, PROTEGIDAS SOB OS LEQUES DAS TRÊS VIÚVAS).

D. FLÁVIA - Estás olhando na direção do teu noivo?

DAS DORES (*aproximando-se das botinas*) - Sim...

D. FLÁVIA (*exultante*) - Eu não disse que não verias nada? Não te disse sempre?

DAS DORES - Sempre...

D. FLÁVIA - Te jurei que não verias...

DAS DORES (*num sopro de voz*) - Juraste...

D. FLÁVIA -... Nem um botão de punho...

DAS DORES - Nem isso... (*À medida que se aproxima Das Dores exprime seu espanto e seu deslumbramento.*)

D. FLÁVIA -... Nem um pivô na boca.

(DAS DORES QUE VINHA RASTEJANDO EM DIREÇÃO DAS BOTINAS ERGUE-SE, FRENÉTICA).

DAS DORES - Olha, então! (*AS TRÊS VIÚVAS VOLTAM-SE NUM MOVIMENTO ÚNICO. SOBEM NAS CADEIRAS E OLHAM POR CIMA DOS LEQUES*).

DAS DORES (*num sopro*) - Estás vendo?

D. FLÁVIA (*num sopro*) - Onde?

DAS DORES (*exultante, gritando*) - Ali!

D. FLÁVIA (*apavorada*) - Não... Não vejo nada...

AS DUAS OUTRAS - Nem nós... (*NUM MOVIMENTO SIMULTÂNEO AS TRÊS PRIMAS ABREM OS LEQUES DE CORES BERRANTES, DETRÁS DOS QUAIS ESCONDEM OS OLHOS.*)

DAS DORES - Por que mentes, mãe?

D. FLÁVIA - Minto sim... Eu vejo e não queria... São meus olhos que não me obedecem mais... Vêem contra a minha vontade...

MAURA (*sempre por detrás do leque*) - Antes não víamos nada... Coisa nenhuma...

CARMELITA (*sempre por detrás do leque*) - Antes não víamos nada... coisa nenhuma...

CARMELITA (*sempre por detrás do leque*) - Eu não vi meu marido... Deitei-me e não o vi... Tive a náusea sem vê-lo...

MAURA - Também não vi meu marido... Nem homem nenhum... Uma vez...

(*JUNTAM-SE OS TRÊS ROSTOS DE VIÚVA PARA MELHOR OUVIREM O BREVÍSSIMO RELATO.*)

CARMELITA (*sôfrega*) - Quando?

MAURA (*baixo*) - Há muito tempo... Acho até que eu usava meia curta e saia em cima do joelho...

D. FLÁVIA (*sôfrega*) - Continual...

MAURA - Entrei num velório de homem... (*D. FLÁVIA E MAURA, RÁPIDAS, COBREM O ROSTO COM O LEQUE*).

CARMELITA (*em pânico*) - Deus me livre! (*LEVADAS PELO MEDO COMUM, FOGEM PARA A OUTRA EXTREMIDADE DO PALCO, ONDE SE AGACHAM FAZENDO DO LEQUE UM FRÁGIL ESCUDO DE PUDOR*).

DAS DORES - Pensei que não veria coisa nenhuma... Nem mesmo um pivô entre os dentes vivos...

CARMELITA - Tenho medo!

MAURA - E agora?

CARMELITA - Ó Deus de todas as misericórdias!...

D. FLÁVIA (*erguendo os dois braços, num fundo gemido*) - Por que nos destes olhos?

(*NO SEU DESLUMBRAMENTO NUPCIAL, DAS DORES ESTÁ EM PLENO IDÍLIO. ELA MESMA, PORÉM, EMPURRA AS BOTINAS PELOS CALCANHARES. ESTE MOVIMENTO SIGNIFICA QUE AS BOTINAS SE AFASTAM DA NOIVA.*)

DAS DORES (*persuasiva*) - Não fuja... Te juro que tomarei conta de ti direitinho... Melhor que tua mãe... E nunca esquecerei de pingar o remédio de ouvido... Por que foges de mim, se não te fiz nada?

D. FLÁVIA - O noivo não quer a noiva!

MAURA (*rápida*) - Refuga!

DAS DORES - Talvez não me aches bonita... Mas se eu fosse bonita me perderias... Não me incomodo que tenhas dores de ouvido... Te dou minha palavras que não considero isso defeito – Deus me livre! E se tivesses ataques eu não ligaria também... Cuidaria ainda de ti...

(*AS TRÊS VIÚVAS, TEMEROSAS, APROXIMAM-SE DO IDÍLIO. MAS OS FESTIVOS LEQUES ESTÃO NA FRENTES.*)

MAURA - E a náusea?

D. FLÁVIA - Virá...

MAURA - E se não vier?

D. FLÁVIA (*grave e profética*) - Eu sei... De repente virá, de repente... E Das Dores se torcerá diante de nós...

MAURA (*gritando*) - Pode não vir!

D. FLÁVIA (*ameaçadora*) - Veio para nós...

MAURA (*em desespero*) - Para nós veio... Para mim veio... E eu me torci... Eu gritei... Mas Das Dores não gritou, nem se torceu...

D. FLÁVIA (ameaçadora) - Ou duvidas?

MAURA (recuando) - Não, não...

D. FLÁVIA (feroz) - É pecado duvidar da náusea!

MAURA - Sei que é... Ou deve ser... Pecado... Mas... (*MAURA FASCINADA PÔE-SE NA PONTA DOS PÉS, OLHA O IDÍLIO POR CIMA DO LEQUE*).

CARMELITA (num grito) - Maura está olhando!

MAURA (cobrindo o rosto com o leque) - Alguma coisa mudou o ar desta casa...

CARMELITA (apavorada) - Olhaste por cima do leque!

D. FLÁVIA (para Maura) - Estás doida?

MAURA (num sopro) - Doida? Por que não? Posso estar doida sem saber... (*muda de tom*) Mas se estou doida, salva-me, então, da minha loucura! Salva-me do que eu fizer, salva-me dos meus próprios atos! (*MAURA AGARRA D. FLÁVIA PELOS DOIS BRAÇOS, SACODE-A*). (*lenta e feroz*) - Tu que és a mais velha de nós e a mais feia...

D. FLÁVIA - Sou...

MAURA (num crescendo) - Tu que inicias as orações na mesa e, no final, dizes

Amém... Salva-me do que eu estou pensando... (*SEM TRANSIÇÃO AS VIÚVAS VOLTAM-SE NA DIREÇÃO DE DAS DORES E DAS BOTINAS*).

D. FLÁVIA - O que foi que ela disse?

DAS DORES (doce e arrebatada) - Bonito como um nome de barco...

D. FLÁVIA (em pânico) - Ela disse isso?

AS DUAS (categóricas) - Não!

D. FLÁVIA (lenta e aliviada) - Não disse... Nós que ouvimos mal... Não podia ter dito...

AS DUAS (com acento doloroso) - Sim, ouvimos mal...

MAURA (num brusco lamento) - Se eu pudesse não pensar, se pudesse não sonhar!

D. FLÁVIA - Pensas em quê?

MAURA - Tenho medo!

D. FLÁVIA - Que sonho é o teu?

MAURA (*recuando*) - Não diria a ninguém, nem a mim mesma – nunca...

D. FLÁVIA (*persuasiva*) - Diz baixinho...

(*MAURA CAI DE JOELHOS*).

MAURA (*num sopro*) - Não!...

D. FLÁVIA - Pensas...

MAURA (*completando*) -... Em botinas!

D. FLÁVIA (*num sopro*) - Em quê?

MAURA -... Em botinas e muitas... Vejo, em toda parte (*baixa a voz e conclui*)
botinas...

CARMELITA (*fascinada*) - Desabotoadas?

MAURA (*no seu pavor*) - Desabotoadas, sim...

D. FLÁVIA (*num grito feroz*) - Não!

MAURA (*feroz, também, e na sua euforia*) - Não há mais horizontes, nem águas, nem proas, nem vôos... (*em adoração*) e sim botinas... (*VIRA-SE, RÁPIDA, PARA OLHAR E APONTAR AS BOTINAS*). Onde havia um vôo – botinas... Onde havia um grito – outras...

(*D. FLÁVIA E CARMELITA, APAVORADAS, JUNTAM-SE, NO CANTO DA CENA, AGACHADAS, PARA VER O DELÍRIO DA OUTRA*).

D. FLÁVIA - Está possessa!

MAURA - Aquilo que Das Dores disse – “bonito como um nome de barco”... Ou não disse? ... Talvez seja uma falsa lembrança minha... Mas “quem” ou “que” seria bonita assim? Quem? Imagino... O noivo...

(*MAURA APROXIMA-SE DAS PRIMAS QUE SE LIGAM MAIS NUM MEDO MAIOR*).

MAURA - Tu sabes...

D. FLÁVIA (*num sopro*) - Não...

MAURA (*feroz*) - Só o noivo podia ser bonito assim ou mais...

D. FLÁVIA – Estás possessa.

MAURA - Estou possessa, sim!

D. FLÁVIA (*num sopro*) - Perdida...

MAURA (*violenta*) - E tu? ... És a mesma... Continuas a mesma?...

D. FLÁVIA - SEMPRE!

MAURA - Não tens medo?

D. FLÁVIA - Nenhum!

MAURA (*soluçando*) - Juro que queria odiá-las e não consigo... Ou esquecê-las... Mas não posso... Queria estrangulá-las, assim... Com as minhas próprias mãos... Porém sinto o que nunca senti... Ensina-me um meio de esquecê-las e para sempre de não pensar nelas... (*lenta*) E se, ao menos, eu não as visse desabotoadas... (*num lamento*) como poderei viver depois que as vi desabotoadas?

D. FLÁVIA (*doce*) - Eu te salvarei...

MAURA - Ó graças... Porque, enquanto viva, eu pensarei nelas... Viva eu mil anos e elas estaria diante de mim, espiando até no meu sono, no fundo do meu sono...

D. FLÁVIA (*doce*) - Dormirias?...

MAURA - Dormiria, sim... (*veemente*) mas o sono não me salvaria... O sono é pouco... E eu poderia sonhar...

D. FLÁVIA - Imagino...

MAURA (*com medo*) - Não quero nenhum sonho!

D. FLÁVIA (*baixo*) - Morrer?

MAURA - Talvez... Mas queria uma morte em que não houvesse botinas...

D. FLÁVIA (*com secreta alegria*) - Esta morte sim... e não outra... te darei esta morte, esperarei só o tempo da tua última oração e de teus lamentos.

CARMELITA – Vai matá-la? Ficaremos sozinhas...

D. FLÁVIA - Mas existirá uma morta entre nós duas...

CARMELITA - Só uma morta?

D. FLÁVIA - Sim... mas, também te matarei.

CARMELITA - Não, não!

D. FLÁVIA - Tens medo?...

CARMELITA - Morrer por quê?

D. FLÁVIA - Sei em que pensas, com que sonhas... matarei vocês duas!

CARMELITA (*apavorada*) - Não penso em nada, nem sonho...

D. FLÁVIA - Confessa...

CARMELITA - Eu não pensaria em botinas nem sonharia... (*feroz*) E aqui já tem uma morta... Alguém já morreu.

D. FLÁVIA - Quem?

CARMELITA - E não sei se já é morte ou agonia... Alguém está morrendo ou agonizando dentro da família... Alguém se retorce e agoniza... (*grita*) Não imaginaste ainda? Não adivinhas quem?

D. FLÁVIA - Não.

CARMELITA (*exultando*) - A náusea... Agonia ou morte, não sei... Mas se não morreu ainda, morrerá... Atravessada por uma lança, como na gravura de S. Jorge...

D. FLÁVIA (*espantada*) - É mentira!... Não morreu...

CARMELITA (*em tom de monólogo*) - Devo morrer? ... Preciso morrer?... (*espantada*) Sim, devo (*destacando as sílabas*) Pre-ci-so... (*exaltada*) Depois de tantas vigílias, a febre cinge minha fronte, um delírio rompe de mim... E se, ao menos, eu pudesse mergulhar o rosto numa chama e levá-lo no fogo!...

D. FLÁVIA - Te darei uma morte sem sonhos...

CARMELITA (*dolorosa*) - Não!

D. FLÁVIA - Precisas morrer...

CARMELITA - Não...

D. FLÁVIA - Blasfemaste contra a náusea... Nenhuma outra mulher da família ou sou tanto.. E por isso deves expiar a tua culpa...

CARMELITA - Prefiro a vida... Antes, queria morrer, e agora não...

D. FLÁVIA - É tarde...

CARMELITA (*em delírio*) - Não eram tantas... Só um par.. E agora são muito mais... Quantas... Morreria mil vezes se me prometesses uma morte como nenhuma outra mulher teve...

D. FLÁVIA - Fala.

CARMELITA (*arquejante*) - Uma outra eternidade... (*veemente*) Eu não aceitaria uma eternidade em que não houvesse um par de botinas...

CARMELITA - Eu não desejaría nada mais... As botinas, só... E bastariam... Não haveria testemunha... (*veemente*) Tudo que não tem testemunha deixa de ser pecado... (curto silêncio, eis que surge Maura)

MAURA (que surge eufórica) - Depressa... Quero morrer... Ainda as vejo... É delírio...

D. FLÁVIA - É teu delírio...

MAURA - (*MAURA DE JOELHOS*) Delírio ou não, estão diante de mim... As duas... mata-me de uma vez!

CARMELITA – (delirando) Tudo que não tem testemunha deixa de ser pecado...

D. FLÁVIA – Chega! Agora escutem...

AS DUAS (*arquejantes*) - Escuto...

D. FLÁVIA - Gravem na tua agonia estas minhas palavras... Estou apertando, mas não o bastante para perderes os sentidos... Tuas mortes serão um deserto de botinas... Não vão ver um único par na tua eternidade... E agora morrem assim, morrem...

(*A DISTÂNCIA, SEM TOCAR NAS VÍTIMAS, D. FLÁVIA FAZ UM ESTRANGULAMENTO “SIMBÓLICO”. ELAS MORREM.*)

D. FLÁVIA - Mortas.

(D. FLÁVIA PREPARA UMA ESPÉCIE DE CÂMARA ARDENTE PARA AS DUAS PRIMAS. COBRE O ROSTO DE CARMELITA COM UM LEQUE E AOS PÉS DE CADA UMA, UMA VELA ACESA. QUANDO ACABA, DOROTÉIA APARECE NA PORTA).

D. FLÁVIA (aproximando-se, sôfrega, da outra) - Viste o Nepomuceno?

DOROTÉIA (com angústia) - Deixe-o agora mesmo! (PAUSA).

D. FLÁVIA (ávida) - Fala!

DOROTÉIA - Me recebeu muito bem... É um senhor educado... me chamava de menina... (*num suspiro de reconhecimento*) Foi distintíssimo comigo...

E no fim me acompanhou à porta...

D. FLÁVIA (ávida) - Pediste as chagas?

DOROTÉIA (baixando a cabeça e virando o rosto em sinal de pudor) - Pedi...

D. FLÁVIA – Quantas?

DOROTÉIA (cedendo ao desespero) - Muitas!

DOROTÉIA - Pois foi este o ponto que eu e o senhor Nepomuceno discutimos... (*hesita*) Uma no ombro...

D. FLÁVIA - Teu ombro não importa... Sei que é bonito...

DOROTÉIA (encantada) - Muito!

D. FLÁVIA - ... Mas importa menos... Primeiro o teu rosto... Depois do rosto, ainda vem o seio... Só no fim, o ombro... Eu quero saber, para o rosto... Quantas para o rosto?...

DOROTÉIA (sem prestar atenção) - Outra num ponto qualquer da coluna vertebral...

D. FLÁVIA (com mímica de choro) - Para o rosto quantas?...

DOROTÉIA (dolorosa, caindo em si, cobre o rosto com uma das mãos) - Um as duas...

D. FLÁVIA (frenética) - Não!... Não!... É pouco: é muito pouco! (*bruscamente doce*) Eu te digo que (*novamente feroz*) se não mudares de rosto, continuarás perdendo a todos os homens e a ti mesma... Continuarás separando os casais... Ardendo em paixão... Pensa, um momento que seja, nas tuas feições... (D. FLÁVIA ACARICIA O ROSTO DE DOROTÉIA).

DOROTÉIA (*doce e triste*) - São muito delicadas...

D. FLÁVIA - E sabes o que te aconteceria, se não fosse eu? (*sinistra*) Teu rosto estaria sempre contigo!...

DOROTÉIA (*apavorada*) - Não!

D. FLÁVIA - Tuas feições te perseguiriam... (*violenta*) Imagina por um instante, imagina! Acabarias louca... vendo que tua beleza nem por momento te largaria...

DOROTÉIA (*soluçante*) - Vendo a minha beleza em todos os espelhos, (*num apelo feroz*) Passa as unhas pelo meu rosto... (*sôfrega agarra as mãos da outra, examina as unhas*) (*ofegante*) Arranca minhas feições... Para longe de mim...

D. FLÁVIA (*muito doce*) - Eu não posso... Desejaria, mas não posso... (*ainda mais doce*) Eu, não... Elas...devoraram

DOROTÉIA (*num fio de voz*) - As chagas...

D. FLÁVIA (*ainda doce*) - Nepomuceno te deu certa quantidade de sua moléstia, Tua beleza vai ser destruída. Agora vamos esperar... (*na sua felicidade realizada*) esperar a moléstia que vai reinar em ti, e a náusea que vai reinar na minha filha... (*iluminada*) E se viesssem ao mesmo tempo?

DOROTÉIA (*doce*) - Seria tão bom!...

(*D. FLÁVIA SENTA-SE DE FRENTES PARA A PLATÉIA; ABRE SOBRE OS JOELHOS UM NOVELO DE LÃ E INICIA A MAIS CASTA DAS ATIVIDADES; O TRICÔ. DOROTÉIA DE PÉ, A SEU LADO, ERGUE O ROSTO, OS OLHOS FECHADOS, AS MÃOS POSTAS. FIM DO SEGUNDO ATO.*)

TERCEIRO ATO

(*ABRE O PANO. D. FLÁVIA E DOROTÉIA ESTÃO AGACHADAS NUMA DAS EXTREMIDADES DO PALCO. OLHAM, APAVORADAS, PARA O JARRO, QUE ACABA DE APARECER. DESLOCAM-SE, EM PÂNICO, DE UM LUGAR PARA O OUTRO. MAS NEM ASSIM SE LIBERTAM DA VISÃO.*)

D. FLÁVIA (*com mímica de choro*) - O jarro!

DOROTÉIA (*justificando-se*) - Deve ser algum engano... (*para D. Flávia*) eu agora sou direita!... Com certeza ele não sabe ainda... Então é preciso avisar...

D. FLÁVIA (*rosto a rosto com Dorotéia*) (*baixo*) Acho que ele veio porque (*vacila, olhando para Dorotéia*)... Resta alguma coisa em ti... (*baixa a voz*) Resta em ti alguma coisa de tua beleza... Algo que ainda não foi condenado...

DOROTÉIA (*em pânico*) - Não...

(*D. FLÁVIA APANHA, NUMA DAS MÃOS, UMA TRANÇA DE DOROTÉIA*).

D. FLÁVIA - Quem sabe se o jarro veio, continua vendo, por causa de teus cabelos?

DOROTÉIA (*espantada*) - Meus cabelos... (*aperta a fronte entre as mãos*) São tão calados que a gente até esquece que eles existem...

D. FLÁVIA - Se eu fosse homem, gostaria deles...

DOROTÉIA (*meio assustada*) - Acredito...

D. FLÁVIA (*com brusco ódio*) - Por isso mesmo, devem ser arrancados de ti!

DOROTÉIA (*apavorada*) - Eu sei que não fica bem para uma senhora honesta ter cabelos assim... Não convém... Mas...

D. FLÁVIA (*agressiva*) - Ou tens medo?

DOROTÉIA - E se nós os perdoássemos?

D. FLÁVIA (*feroz*) - Não... O jarro não te deixaria em paz nunca... O jarro não perdoaria... Mas as chagas poderão morder em paz... cravar na tua carne a fome silenciosa... (*num grito*) Mas tardam!

DOROTÉIA - A culpa não é minha!

D. FLÁVIA (*desesperada*) - E a náusea de minha filha que também não veio? (*um súbito grito*) Das Dores!

(*DAS DORES ESTÁ MERGULHADA NO SEU IDÍLIO COM AS BOTINAS*).

DAS DORES (*em sonho*) - Não ouvi teu chamado, mãe... Grita outra vez...

D. FLÁVIA (*num grito maior*) - Minha filha!

DAS DORES (*sempre doce*) - Ainda não ouvi... Talvez ouça o grito seguinte...

D. FLÁVIA - Já veio a náusea?

DAS DORES - Ainda não.

D. FLÁVIA (*com voz de choro*) - Não veio...

DOROTÉIA - Virá?...

D. FLÁVIA (*suplicante*) - Tens certeza, minha filha?

DAS DORES (*sonhadora*) - Certeza absoluta.

D. FLÁVIA (*num lamento, para Dorotéia*) - Sempre veio... Sempre...

DOROTÉIA - Vamos esperar.

D. FLÁVIA (*aproximando-se da filha, sob a proteção do leque*) - Pede, minha filha... Implora esta náusea... Que venha depressa...

DAS DORES (*lírica*) - Não sei se te ouço... Não sei se escuto tua voz...

D. FLÁVIA - Ouve, minha filha; grava em ti estas palavras... Nossas cômodas, nossos gavetões... Estão cheios de vestes conjugais... São roupas de falecidas parentas... (*num crescendo oratório*) De parentas que sofreram a náusea em plena noite de núpcias...

DAS DORES - Não importa!

D. FLÁVIA - Das Dores, invoca os espíritos da família... Chama os protetores...

Implora!

DAS DORES - Não!

D. FLÁVIA - Porque, se não pedires, tudo te amaldiçoará nesta casa!... As rendas antigas, os velhos bordados, os espelhos... (*profética*) Sim, tudo gritará contra ti...

DOROTÉIA (*feroz*) - Tudo!

DAS DORES - Não quero.. Para chamar os protetores da casa eu teria que me ajoelhar e eu estou deitada...

D. FLÁVIA (*num grito*) - Ajoelha!

DAS DORES - Não quero ficar de joelhos...

DOROTÉIA - É medo... Medo da indisposição...

DAS DORES (*com certo medo*) - Nem escuto...

DOROTÉIA - Arrasta tua filha!...

D. FLÁVIA - Não posso... Só depois da náusea!...

DOROTÉIA (baixo) - Ou então...

D. FLÁVIA - O quê?

(AS DUAS ESTÃO JUNTAS, ROSTO A ROSTO. ESTRANHO SEGREDO VAI UNILAS).

DOROTÉIA - Nós duas...

D. FLÁVIA (baixo também) - Eu e você?

DOROTÉIA - Adivinhou?

D. FLÁVIA (virando o rosto) - Não adivinhei, nem quero... (*muda de tom*)
Adivinhei sim... leio nos seus olhos... Sei em que você está pensando neste momento...

DOROTÉIA (excitada e ainda em surdina) - E não seria crime...

D. FLÁVIA (ofegante) - Claro que não... Seria até – bonito!

DOROTÉIA (com certa ferocidade) - Então vamos!

D. FLÁVIA - Mas... e quando a mãe viesse buscar o filho? Diríamos o quê?

DOROTÉIA - Diríamos que tinha havido um (*triunfante*) acidente... Ou então (*muda de tom*) um suicídio... Por desgostos íntimos”...

D. FLÁVIA - Não! Não!

DOROTÉIA - Garanto que, neste momento, alguém há de estar matando alguém, em algum lugar... (*tentadora*) E se você tem medo, eu farei tudo... (*baixo*) E você só ajuda a carregar...

D. FLÁVIA - Não!

DOROTÉIA - Covarde!

D. FLÁVIA - Depois... Assim que Das Dores receber a náusea... e não antes...

(D. FLÁVIA ESTÁ AGORA DE JOELHOS DIANTE DA FILHA, MAS SEMPRE DEFENDENDO O PRÓPRIO ROSTO COM O LEQUE).

D. FLÁVIA - Nenhum sinal?

DAS DORES - Nenhum.

D. FLÁVIA (*ergue-se como uma possessa*) - Por que, Senhor? Por que o destino nega a náusea da minha filha? Ó protetores desta casa... Desta casa, onde todos os quartos morreram e só as salas vivem!

DAS DORES - Mãe...

D. FLÁVIA (*num apelo*) - Das Dores, minha filha... Não sentes como se estivesses formando em ti, nas tuas profundezas, uma espécie de golfada?

DAS DORES - Eu tive um aviso, mãe... e sei que não vou ter a náusea... Nem quero...

DOROTÉIA (*num sopro*) - Doida!

D. FLÁVIA - Não blasfemes!

DAS DORES (*com absoluto fervor*) - Não quero, agora não quero... Contou uma história muito bonita... Disse que tinha dores de ouvido... Dessas que atravessaram de uma fronte à outra fronte... E conheceu uma menina que morreu assim... E Gritando com essa dor... Tanto que foi enterrada com o seu martírio... (*veemente*) Meu noivo diz que a menina morreu porque não pingaram o remédio... Eu acredito, mãe! Preciso ficar junto de meu noivo, sempre!

D. FLÁVIA - Queres perder a tua alma?

DAS DORES - Talvez...

D. FLÁVIA - E se eu te chamar de maldita?

DAS DORES - Chama!

D. FLÁVIA - Maldita!

DAS DORES - Sou maldita... Mil vezes maldita... Mas olha: (*ergue as duas botinas nas mãos*)

D. FLÁVIA - Não! (*D. FLÁVIA DEFENDE COM O LEQUE O AMEAÇADO PUDOR*).

DAS DORES - Minhas mãos pousadas... Quietas... Queria que minhas mãos morressem assim... Podes me amaldiçoar...

D. FLÁVIA - Já te amaldiçoei!

DAS DORES - ... Quantas vezes quiseres... Só não podes tirar o amor que já é meu...

D. FLÁVIA (*virando-se, lenta*) - Posso!

DAS DORES (*fremento*) - Nunca!

D. FLÁVIA - Quem sabe... (*para Dorotéia*) Ela diz que eu não posso, mas... (*rápida, na direção da filha, embora com o leque na frente*) E se eu disser que vou matar teu amor? Não acreditarias?

DAS DORES (*feroz*) - Não!

D. FLÁVIA - E se eu disser que deixarás de amar? E de odiar... Se eu disse que de mim, só de mim, dependem a vida e a morte dos teus sentimentos?...

DAS DORES (*erguendo-se*) - Mentira!

D. FLÁVIA - Sim, tenho em mim este poder... (*ri, cruel*) Não acreditas, sei que “ainda” não acreditas... Nesse momento, tu estás-me olhando... Se eu disser que perderás todos os olhares teus?...

(*DAS DORES ESTENDE AS MÃOS, NUM GESTO DE DEFESA*).

D. FLÁVIA - E que este gesto de mão tu não poderás repetir... (*lenta*) porque perderás o gesto e a mão... as duas mãos...

(*DAS DORES, COMO A DEFENDER-SE DE UMA AMEAÇA ABOMINÁVEL, APANHA AS DUAS BOTINAS E PÕE DEBAIXO DO BRAÇO*).

DAS DORES - Não acredito...

D. FLÁVIA - É o que vai acontecer contigo... Por minha vontade... Porque eu quero... (*bruscamente doce*) Há uma coisa que ignoras... Uma coisa que eu nunca te disse e que o resto da família escondeu de ti... Tenho uma testemunha – aquela mulher, outrora de vida airada e hoje de bom conceito... (*grita*) Dorotéia!

DOROTÉIA - Eu.

D. FLÁVIA - Serás testemunha...

DOROTÉIA - De que se trata?

D. FLÁVIA - ... Testemunha de minhas palavras, perante minha filha!

DOROTÉIA - Se estiver no meu alcance!

D. FLÁVIA - Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta...

DAS DORES - Morta!

D. FLÁVIA - Muito morta! Não te dissemos nada, com pena...

DOROTÉIA (*condoída*) - Para não dar decepção...

D. FLÁVIA - Tu não existes!

DAS DORES (*atônita*) - Não existo?

D. FLÁVIA - Tu não podias ser enterrada antes da náusea, sem teres tido a náusea... A família esperava que, na noite de núpcias, tu a sentisses... Então, voltarias para o teu nada, satisfeita, feliz... Dirias “que bom eu ter nascido morta! Mas não aconteceu nada na tua noite de núpcias... O conto do teu noivo – essa história da dor de ouvidos – te enfeitiçou. (*para Dorotéia*) Minto?

DOROTÉIA (*para Das Dores*) Sua mãe disse a pura verdade!

DAS DORES (*espantada*) - Nasci de cinco meses... (*desesperada*) Então esse gesto... (*Esboça, no ar, um movimento com a mão*) Não tenho mão para fazê-lo?

D. FLÁVIA (*feroz*) - Foi bom que tivesses nascido morta!... (*lenta*) Porque serias uma perdida... E não como nós... Não aceitasse em tia a náusea... Em vez de enjoar, a volúpia... a adoração... Jamais serias como eu, que jamais amei ninguém, nem a mim mesma! (*gritando*) Por que continuas nesta casa, se és morta?

DAS DORES - Vou partir!

D. FLÁVIA - E já!

DAS DORES - Mas antes quero que me ouças...

D. FLÁVIA (*cruel*) - Fala, mas depressa... Diz tuas últimas palavras... E não te aproximes.. Quero-te longe de mim... Volta para o teu nada...

DAS DORES - Para o meu nada, não... Voltarei a ti!

D. FLÁVIA (*com medo*) - Não!

DAS DORES - Nasci morta... Não existo, mas (*incisiva*) quero viver em ti...

D. FLÁVIA (*apavorada*) - Nunca!

DAS DORES (histérica) - Em ti... Serei, de novo, tua carne e teu sangue... E nascerei de teu ventre...

D. FLÁVIA (recuando) - Não quero!

DAS DORES (para Dorotéia) - E tu, Dorotéia...

DOROTÉIA (numa mesura) - Às ordens...

DAS DORES - Outrora de vida airada e hoje de bom conceito... Foste testemunha de minha mãe... Agora serás de mim contra minha mãe... Escuta: serei, de novo, filha de minha mãe! E nascerei viva... e crescerei... e me farei mulher...

D. FLÁVIA - Não! Não!

(A PRÓPRIA D. FLÁVIA, COM UMA DAS MÃOS, MANTÉM A MÁSCARA DE ENCONTRO AO PEITO. ESTE É O SÍMBOLO PLÁSTICO DA NOVA MATERNIDADE)

D. FLÁVIA (gritando histericamente) - Não te quero na minha carne! Não te quero no meu sangue! (D. FLÁVIA DIRIGE SUAS PALAVRAS À MÁSCARA). Eu seria mãe até de um lázaro, menos de ti! (com medo) - Minha filha está dentro de mim... Minha filha é, de novo, minha carne e minha alma... Quer que eu tenha pensamentos... e que tudo em mim sonhe... que eu peque contra a náusea.

(Dorotéia aproxima-se as botinas)

DOROTÉIA - Não queres olhar?

D. FLÁVIA - Não!

(D. FLÁVIA COMEÇA A CANTAR, MAS É UM MISTO DE CANTO E CHORO).

DOROTÉIA (gritando) - Você está parecida com alguém... Já sei! Agora me lembro (*cruel*) com a minha senhoria, a dona do meu quarto... igualzinha... Quando bebia ficava assim... Muito liberal, dada... Ri, anda, ri!

D. FLÁVIA - Não! (MAS CONTRA A PRÓPRIA VONTADE OBEDECE, NUMA MISTURA REPULSIVA DE RISO E SOLUÇO. SEU RISO VOLUNTÁRIO SE FUNDE NUM INVOLUNTÁRIO SOLUÇO).

DOROTÉIA - Parece uma velha bêbeda!

(D. FLÁVIA CORTA BRUSCAMENTE O PRÓPRIO SOLUÇO. ESTAVA COM A MÁSCARA ERGUIDA NAS DUAS MÃOS. COLOCA-A NA ALTURA DO PEITO).

D. FLÁVIA - Voltei a meu normal... Me sinto eu mesma... Minha filha agora está quieta, não está?

DOROTÉIA - Parece.

D. FLÁVIA (*para a máscara*) - Estou descansando um pouco do teu ódio...

(O MESMO FANTASMA QUE TROUXERA O JARRO ESTÁ EMPURRANDO AS BOTINAS, PELOS CALCANHARES.) AS DUAS MULHERES SE COLOCAM NUMA DAS EXTREMIDADES DA CENA.

D. FLÁVIA - Agora não tenho medo... Estou, de novo, forte... Senhora de mim mesma e de minha virtude...

DOROTÉIA – Elas estão me olhando, me perseguindo, me desejando. (SEM NOÇÃO DO QUE ESTÁ FAZENDO, DOROTÉIA PENTEIA-SE). (*caindo em si*) - Que faço?

D. FLÁVIA - Teu penteado.

DOROTÉIA - Mas não sou eu... São os meus movimentos que me penteiam... Juro...

D. FLÁVIA - Bem que eu disse – teus cabelos deviam estar mortos!

DOROTÉIA - Talvez... (*apavorada*) Estou sorrindo, não estou? Porém é contra a minha vontade... E agora, tenho certeza, que vou botar pó... (*começa a botar pó*) nos ombros, no pescoço...

D. FLÁVIA - Basta!

DOROTÉIA - E agora debaixo do braço...

D. FLÁVIA (*indicando as botinas*) - É por isso que elas te perseguem, te espreitam, não te largam! Estou vendo daqui... Desabotoadas. (*chorando*) Não posso! Só tuas chagas nos poderão salvar... Olha no teu ombro... Examina tua pele... Nada ainda?

DOROTÉIA - Nada!

D. FLÁVIA - Nem ao menos uma espinha? Uma irrupção?

(ILUMINA-SE, NO FUNDO DA CENA, O JARRO; AS DUAS VOLTAM-SE MARAVILHADAS).

DOROTÉIA - O Jarro... A minha sina... (*cai, de joelhos diante das botinas*) Bem que eu queria mudar de proceder. Porém o destino é mais forte...

D. FLÁVIA (*possessa*) - Nunca, ouviste, nunca! Teus poros vão explodir...

DOROTÉIA (*eufórica*) - As chagas não vieram... Nem virão mais... Minha pele é uma maravilha... (*avança para D. Flávia de dedo em riste*) Como poucas... Se olhares nas minhas costas, não encontrarás uma espinha... Nem sarda... Por isso nenhuma mulher gosta de mim... Por isso até minha sabedoria implicava comigo... Porque não tenho manchas... Há no meu corpo sempre um cheiro bom...

D. FLÁVIA (*chorando*) - Danada!

DOROTÉIA (*selvagem*) - E agora, vai para teu canto...

D. FLÁVIA - Não...

DOROTÉIA - Vai! (*ri sem transição*) Fica no teu canto agachada – ruminando, com olhos de pavor... Tua boca torta... Ri, agora! (*D. FLÁVIA TEM UM RISO SOLUÇANTE*). Riso aleijado! (*riso musical de Dorotéia para fixar o contraste*) Esconde teu rosto debaixo de qualquer coisa...

D. FLÁVIA (*gritando*) - Amaldiçôo tuas feições... E cada um dos teus ombros...

Maldito esse hálito bom... Cada seio teu... Malditas tuas costas sem espinhas...

DOROTÉIA - Sou tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de mim mesma...

(NA SUA EXALTAÇÃO NARCISISTA DOROTÉIA FAZ UM MOVIMENTO RÁPIDO: VIRA AS COSTAS PARA A PLATÉIA E AO VOLTAR-SE ESTÁ COM UMA MÁSCARA HEDIONDA).

D. FLÁVIA (assombrada) - Teu rosto!

DOROTÉIA (de joelhos diante das botinas) - Minha sombra tem perfume... Sou linda...

D. FLÁVIA - Agora nem Nepomuceno te aceitaria!

DOROTÉIA (imersa em sonho) - Respira meu hálito bom... (ergue-se espantada) Por que citaste Nepomuceno? Não me aceitaria, por quê? Se foi tão amável comigo? (O JARRO É LEVADO DE CENA).

D. FLÁVIA (feroz) - Ri!

DOROTÉIA (espantada) - Vou rir... (começa a rir. O som é apavorante) Eu não iria assim... Este riso não é meu... (continua rindo contra a vontade)

D. FLÁVIA (exultante) - Fica no teu canto... Rumina tua boca torta... E tua vista de sangue... Esconde teu rosto de bicho debaixo de qualquer coisa...

(AS BOTINAS SE AFASTAM). (ENTRA D. ASSUNTA DA ABADIA. PÉ ANTE PÉ, OLHANDO PARA TODOS OS LADOS. NÃO VÊ NEM D. FLÁVIA NEM DOROTÉIA. ESTAS, RÁPIDAS, ESTÃO COLADAS À PAREDE).

D. ASSUNTA - Ninguém... (devagarinho, com muitíssimo cuidado para não fazer barulho, aproximando-se das botinas. Faz psiu para o filho) Silêncio, meu filho – psiu... (ralhando) Não faça barulho para não incomodar... (descobre um papel e põe-se a embrulhar o filho e a comentar com ele a noite de núpcias) Já sei, não precisa contar, que já imagino tudo, tudinho... Em certa altura sua noiva teve a náusea etc... Pois é, aqui nesta família é assim, sempre foi assim e pronto. Diabo de barbante. (está, no momento, amarrando o embrulho do filho com barbante de presente) E agora vamos andando, que já está amanhecendo e (suspira) tenho muito o que fazer em casa... A louça está em cima da pia, ainda por lavar... (pé ante pé, com o embrulho das botinas debaixo do braço, D. Assunta abandona a cena)

DOROTÉIA - Eu não merecia ser destratada... Nunca ninguém me fez a desfeita de me recusar... Eu tinha muita sorte, muita... Basta dizer que, até nas segundas-feiras, de manhã, havia quem me quisesse...

D. FLÁVIA - Nesse tempo não tinha as chagas...

DOROTÉIA - Elas chegaram tão de repente que nem as senti... Foi preciso que avisasses...

D. FLÁVIA - Foi...

DOROTÉIA - E já começam a me devorar... Várias no rosto, como desejavas... eu pensei que só fossem cinco... Agora o jarro não quer me acompanhar... Deve estar interessado em alguma mulher de pele boa... Eu não poderei mais ser leviana... (*violenta para D. Flávia*) Qual será o nosso destino?

(AS DUAS FICAM JUNTAS DE FREnte PARA A PLATÉIA. MUITO ERETAS E UNIDAS. FAZEM A FUSÃO DE SUAS DESGRAÇAS. D. FLÁVIA CONTINUA SEGURANDO MÁSCARA DA FILHA NA ALTURA O PEITO. E DÁ À COMPANHEIRA A MÃO LIVRE. SÃO PARA SEMPRE SOLIDÁRIAS).

DOROTÉIA (*num apelo maior*) - Qual será o nosso fim?

D. FLÁVIA (*lenta*) - Vamos apodrecer juntas.

(FIM DO TERCEIRO E ÚLTIMO ATO).