



# Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## *Correio sentimental de Nelson Rodrigues e A prosa do Nelson, do Núcleo Carioca de Teatro*

Nara Waldemar Keiserman

Para citar este artigo:

KEISERMAN, Nara Waldemar. *Correio sentimental de Nelson Rodrigues e A prosa do Nelson*, do Núcleo Carioca de Teatro. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 49, dez. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573104492023e0104

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## *Correio sentimental de Nelson Rodrigues e A prosa do Nelson*, do Núcleo Carioca de Teatro<sup>1</sup>

Nara Waldemar Keiserman<sup>2</sup>

### Resumo

Descrição e análise de procedimentos de criação e da linguagem cênico-narrativa do coletivo Núcleo Carioca de Teatro nas montagens de *Correio sentimental de Nelson Rodrigues* (1999) e *A prosa do Nelson* (2000), da obra de Nelson Rodrigues, em que a autora esteve como atriz, preparadora corporal e pesquisadora.

**Palavras-chave:** Núcleo Carioca de Teatro. Teatro Narrativo. Ator Rapsodo. Nelson Rodrigues

## *Nelson Rodrigues 's Sentimental Advice Column and Nelson's prose*

### Abstract

Description and analysis of creation procedures and scenic-narrative language by Núcleo Carioca de Teatro in the productions of *Correio sentimental de Nelson Rodrigues* (1999) and *A prosa do Nelson* (2000), by Nelson Rodrigues, in which the author was as performer, body trainer and researcher.

**Keywords:** Núcleo Carioca de Teatro. Narrative Theatre. Rhapsode Actor. Nelson Rodrigues

## *Correio sentimental de Nelson Rodrigues y La prosa de Nelson*

### Resumen

Descripción y análisis de los procedimientos de creación y lenguaje escénico-narrativo del Núcleo Carioca de Teatro en las producciones de *Correio sentimental de Nelson Rodrigues* (1999) y *A prosa do Nelson* (2000), a partir de la obra de Nelson Rodrigues, en los que el autor actuó como performer, entrenadora corporal e investigadora.

**Palabras clave:** Núcleo Carioca de Teatro. Teatro Narrativo. Actor Rapsodo. Nelson Rodrigues.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Diana de Hollanda Cavalcanti, Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ).

<sup>2</sup> Pós-doutorado na Universidade de Lisboa – Portugal. Pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutorado em Teatro na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Graduação em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduação em Teatro pela UFRGS. Professora Titular, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atriz-performer. Diretora em movimento.

 [narakeiserman@yahoo.com.br](mailto:narakeiserman@yahoo.com.br)

 <http://lattes.cnpq.br/8197562800629849>

 <https://orcid.org/0000-0001-7539-0179>



## Apresentação

Esta escrita tem como base a tese de doutorado apresentada em dezembro de 2004, na Unirio, ainda inédita. Teve como orientador Luis Artur Nunes e na banca examinadora Ingrid Dormien Koudela (USP), José Ronaldo Faleiro (UDESC), Maria Helena Werneck (UNIRIO) e Ricardo Kosovski (UNIRIO). Num jogo com o tempo, aparecem aqui pelo menos três camadas: revejo em 2023 o que escrevi em 2003-2004 sobre o que vivi entre 1999 e 2000, com o Núcleo Carioca de Teatro. O olhar/visão de mundo de hoje é que determina o critério de “isso sim, isso não” – o que ainda parece relevante se destaca do que se tornou banal ou mesmo circunstancial.

O Núcleo Carioca de Teatro (NCT<sup>3</sup>) nasce no Rio de Janeiro, após uma feliz experiência na encenação de *A maldição do Vale Negro*, de Luis Artur Nunes<sup>4</sup> e Caio Fernando Abreu, em 1988, com direção do primeiro. As(os) artistas ali reunidos<sup>5</sup> resolvem, por nítidas afinidades, apostar num trabalho em continuidade que resultou na montagem de *A vida como ela é* (1991 e 2002), com contos selecionados de Nelson Rodrigues, seguida por *Cândido ou o otimismo*, novela de Voltaire (1993) e *Tragédias cariocas para rir*, contos de vários autores (1996) – todos dirigidos por Luis Artur Nunes.

Em 1997, ingressei na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio para assumir o cargo de professora de Dança e Expressão Corporal, onde Luis Artur era já professor no Departamento de Direção Teatral. O trabalho que realizávamos no Núcleo passa a ter um caráter assumidamente investigativo, no contexto de nossas pesquisas institucionais: de Nunes, *Teatro Rapsódico: uma investigação de novas formas de interação entre os discursos da épica teatral e da épica literária – a crônica popular e memorialista de Nelson Rodrigues e Ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual*, esta sob minha coordenação. A vinculação entre as duas pesquisas se dá

---

<sup>3</sup> O histórico do Núcleo Carioca de Teatro encontra-se disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399360/nucleo-carioca-de-teatro>. Acesso em set. 2020.

<sup>4</sup> Prêmio Molière de Melhor Autor e Melhor Cenário para Alziro Azevedo.

<sup>5</sup> Ivo Fernandes, Maria Esmeralda Forte, Shimon Nahmias e eu – citando os que formaram o Núcleo, e não todo o elenco de *A maldição do Vale Negro*.

na medida em que o treinamento atoral, do meu projeto, é alimentado e aplicado no trabalho de preparação, criação, ensaios e apresentações das montagens objetivadas no projeto de Nunes, de que eu participava como atriz. Montamos *Correio sentimental de Nelson Rodrigues*, com as cartas escritas sob o pseudônimo de Myrna (1999), *A Prosa do Nelson*, contos, crônicas e reportagens de Nelson Rodrigues (2000) e *Um menino de paixões de ópera*, crônicas autobiográficas de Nelson Rodrigues (2000)<sup>6</sup>. Passei a atuar como atriz e como pesquisadora, dando início a minha experiência como artista-docente-pesquisadora.

Os princípios do trabalho já se colocavam: exploração da teatralidade como linguagem, envolvendo todos os aspectos da encenação; literatura ficcional como material textual, com a voz narradora mantida no palco e convertida em personagem narradora, que eventualmente introduz os diálogos, as formas épica e dramática convivendo num jogo produtivo de intercâmbios. A explicitação do jogo é parte da linguagem, que se propõe a revelar seus próprios procedimentos. Assim como o autor não desaparece nos personagens, a cena não esconde o uso dos recursos e estratégias de encenação.

Coexistem nas montagens do Núcleo Carioca de Teatro duas categorias principais de entidade narradora, a que denominamos de narrador-personagem e de personagem-narrador, que determinam (Keiserman, 2005, p. 18) a composição de diferentes corpos-gestos-attitudes.

O narrador-personagem é onisciente e se manifesta com maior ou menor grau de adesão afetiva ao relato. É o dono da voz autoral que conduz a narrativa, mas não pretende corporizá-la, no sentido de assumir o seu papel, de “ser” Nelson Rodrigues, por exemplo, ao narrar os contos de *A vida como ela é*. Em relação à espacialização da cena, poderá estar colocado num lugar afastado, ou compartilhar o espaço da cena com (Keiserman, 2005, p. 18) as personagens, podendo mesmo estabelecer com elas uma interação fisicalizada em toques e/ou olhares.

O personagem-narrador se manifesta na primeira pessoa e sua visão do

---

<sup>6</sup> Em 2004, o NCT encenou *A tempestade*, de Shakespeare, com direção de Nunes, de que não participei.



relato será sempre parcial, já que participou dos eventos ficcionais como protagonista ou coadjuvante.

Há situações em que a narrativa introduz personagens que se expõem através de diálogos e, ainda, em que esta personagem, fruto do relato, é também incumbida de narrar. Assim, há um transitar entre esses corpos, uma passagem de um para o outro com fluência e ostentação, podendo a atriz, o ator habitá-los simultaneamente, no caso em que empresta a voz à narração pretérita, enquanto seu corpo fisicaliza a personagem, presentificando-a.

Esse trabalho ecoa, evidentemente, certos princípios brechtianos, como a não-metamorfose no personagem, por exemplo.

O fato de não estar colado ao personagem, oferece um espaço a ser preenchido por uma opinião, um ponto de vista – fundamental tanto no teatro brechtiano quanto no rapsódico. Mesmo no caso de o personagem narrador ser o protagonista da história narrada, ele estará sempre colocado, por diferentes recursos da linguagem da encenação, em algum grau de distanciamento que permita revelar seu caráter de manipulador e de encaminhador do relato (Keiserman, 2005, p. 18).

A atriz e o ator são incumbidos de corporizar (dar corpo e voz), fisicalizar (em atitudes, gestos, posturas, ações), de ostentar (em linguagem teatral) a interface entre o épico e o dramático. Nesse ato, apoderam-se da voz autoral, tanto no sentido do autor do texto quanto no do autor da cena, pela manipulação revelada da linguagem e seus recursos.

Quando afirmo que a atriz e o ator compõem, tenho em mente a disponibilização de um nível de consciência perceptiva, da orquestração do aparato expressivo, da organização dos esforços imprimidos, gerando uma gestualidade que implica em organização postural e tônica e carrega a intencionalidade de revelar o trabalho já realizado, como se dissessem para o espectador, durante a apresentação: “meus gestos foram ensaiados, preparados cuidadosamente, exigiram-me esforço e maestria, e agora, eu observo minha execução tanto quanto vocês” (Brecht, 1978). Abordamos o espectador pela via intelectual, apostando na configuração de um teatro em que pensar emociona.

Munidos de tais princípios e de intenso treinamento em procedimentos gestuais, a que chamamos de “manipulações” e base da linguagem em A vida



como ela é, assim como no modo improvisacional de criação, a partir de indicações precisas de Nunes, lançamo-nos na criação de *Correio sentimental de Nelson Rodrigues*.

### *Correio sentimental de Nelson Rodrigues*

Entre abril e dezembro de 1949, Nelson Rodrigues manteve uma coluna de correio sentimental, no jornal *Diário da Noite* sob o pseudônimo de Myrna. Chamava-se *Myrna Escreve*. Este material encontrava-se digitalizado na hemeroteca da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro e, nesta pesquisa, encontramos o *folhetim A mulher que amou demais* – Cartas e Folhetim vieram a se constituir na base textual da encenação.

Demos início à etapa de preparação, com práticas de treinamento corporal (as manipulações) e vocal, sendo este baseado em Cicely Berry (1973). O objetivo principal está na compreensão da palavra como construtora de cenários, ambientes e imagens, a palavra como carne.

As sequências de manipulação foram experimentadas pela primeira vez para a encenação *de A vida como ela é* e exercitadas a cada nova montagem, não só como possível procedimento a ser utilizado na cena como também como um aquecimento de chegada a cada ensaio. O trabalho é realizado em duplas, numa relação ativo-passivo, em que o primeiro é o manipulador e o segundo é o manipulado, numa dinâmica análoga a do bonequeiro e boneco. O foco da corporeidade está em fatores como peso e contrapeso, apoio e contato, estímulo e resposta. As mudanças em qualquer desses fatores alteram as diferentes qualidades da gestualidade produzida. As etapas sequenciadas do trabalho com as manipulações se dão a partir da modificação, principalmente, do fator peso no corpo do boneco. São denominadas de Morto, Macaco, Bêbado, Impulso, Mola, Bonecos Chineses, “Justino”/Clone<sup>7</sup> e Fotograma/Escultura. Todas têm suas especificidades e desdobramentos possíveis, adequados a esse ou aquele efeito cênico desejado ou objetivo pedagógico, mas há alguns princípios básicos que

---

<sup>7</sup> Justino é o nome do personagem do conto *Dentro da Noite*, de João do Rio, para cuja composição a técnica foi criada, a partir da ideia de sombra: em duplas, o ator que se coloca atrás segue os movimentos do que está na frente. Este conto era parte do espetáculo *Tragédias cariocas para rir*, de 1996.



norteiam o trabalho como um todo, e que podem ser traduzidos por uma colocação muito simples. Trata-se de não trair a proposta, ou seja, do ponto de vista do boneco, seguir fielmente os impulsos recebidos do manipulador, permitindo que se manifestem no corpo todo, mesmo que apenas internamente e de maneira muito sutil, num trabalho inequívoco de ressonância e de acordo com grau de tensão, contato entre os corpos, força, direção e parte do corpo que recebe o toque do manipulador. Cabe a este investir na sua condução com absoluta precisão, no que se refere aos mesmos fatores de força, direção, partes do corpo, de modo a produzir o movimento desejado, o que implica em clara intencionalidade.

As etapas do Morto, Macaco, Bêbado, e Mola não foram usadas nas encenações do Núcleo, como linguagem narrativa. As demais foram largamente exploradas com inúmeras variações e desdobramentos.

Tivemos acesso à cerca de 40 cartas de Myrna dando conselhos sentimentais, e ao folhetim *A mulher que amou demais*, em que Myrna conta a história da personagem Lúcia, envolvida pelo amor de dois irmãos, Paulo e Carlos que já haviam, em épocas passadas, amado a mesma mulher, Virgínia – tida como morta, num acidente com Paulo.

Depois das várias leituras que fizemos do material, o diretor selecionou para montagem as cartas “A mulher faz o homem”, “O homem que foi abandonado nove vezes”, “O mistério da felicidade matrimonial”, “É bom ser fiel”, “A esposa sem amor é como a solteirona” e o romance-folhetim “A mulher que amou demais”.<sup>8</sup> A dramaturgia do espetáculo foi organizada numa estrutura em quadros, os capítulos do folhetim sendo interrompido pelas Cartas, de forma a preservar o sabor do seu relato episódico.

Trabalhamos sobre os textos das cartas experimentando diferentes modalidades da fala coral, o que nos levou à descoberta do efeito do uníssono e à busca de um timbre comum entre os atores – adequado ao narrador coral em que investimos como linguagem.

Passamos então às improvisações, considerando como princípios

---

<sup>8</sup> Coloco aqui os títulos das Cartas por seu sabor inequivocamente rodriguiano.

estabelecidos para a encenação: a utilização de recursos já experimentados, privilegiando a linguagem das manipulações; o uso de máscaras e bonecos, a narração coral, os atores operando, em cena, a sonoplastia. Eram dados estabelecidos: a fala narradora passando com fluidez de um narrador para outro; simples mudanças de posição do ator, no uso do plano espacial, definindo mudanças de ambiente; mudanças de tom evidenciando a transformação de um mesmo ator de narrador em personagem e vice-versa.

Nas improvisações, fomos testando a adequação de cada Carta às técnicas de manipulação e a outros procedimentos que o diretor foi sugerindo. Nesse período de criação, atrizes e atores, seguindo as indicações do diretor, iam elaborando suas composições vocais e gestuais e à medida em que estas vão se afinando com as propostas do diretor, passa-se a uma repetição rigorosa dos resultados alcançados. Cria-se tal tessitura rítmica na atuação que, por menor que seja a alteração que uma atriz ou ator eventualmente imprima, faz sair do lugar a partitura milimétrica dos demais, o que não impede que, mesmo durante as temporadas e a qualquer momento, o elenco e diretor proponham modificações, exigindo quantos ensaios forem necessários na busca do resultado que se considere perfeito.

Deixo de descrever elementos cenográficos e de figurinos, por acreditar que as fotos dão conta das informações necessárias para a visualização por parte da leitora(or). Vale a pena acentuar que pela primeira vez num trabalho do Núcleo, usamos uma maquiagem elaborada e igual para todo o elenco. Rosto bem claro, sombra alaranjada nas pálpebras e lentes de contato azuis fazem o desenho do rosto do elenco se assemelharem. Fundo e figurinos pretos trazem destaque para o rosto e as mãos claras.

A música atuava em duas modalidades, ambas executadas pelo elenco. Uma sonoplastia gravada, muito presente no folhetim, era operada de cena pelo elenco, num equipamento de som colocado na direita alta, devidamente iluminado para que fosse revelado. Vale lembrar que o ano é 1999 - a sonoplastia estava gravada em fitas cassete. Duas das Cartas eram sonorizadas ao vivo com vozes e instrumentos de percussão, como parte da própria cena. Ao final, cantávamos em coro a “Canção de Myrna”, composta por Demetrio Nicolau, com um dos atores ao



violão.

Segue o detalhamento cênico de duas Cartas que considero exemplos emblemáticos dos procedimentos e linguagem cênico-narrativa adotada para teatralizar este universo rodrigueano específico. Adoto uma linguagem mais pessoal, por se tratar de uma narração de dentro – estou como atriz nas cenas que descrevo.

### *O mistério da felicidade matrimonial – Dalva, Minas*

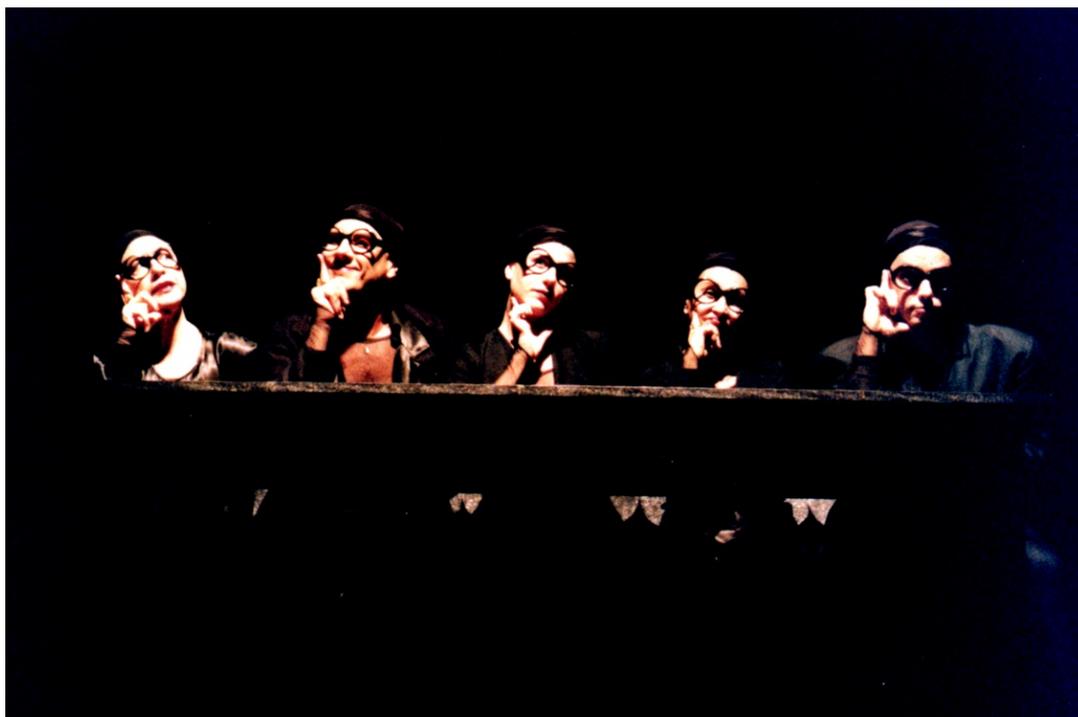
Feita a opção por uma Myrna coral, enfatizando uma coletividade rapsódica, estabeleceu-se um desenho inicial em que as três atrizes e os dois atores estão sentados em linha, no centro do palco, de frente para a plateia. Após algumas experiências, colocou-se em cena a mesa, com os atores sentados atrás dela. Veio daí o primeiro traço do caráter da personagem Myrna: didático, professoral, conferencista. Os gestos e as atitudes começaram a surgir de acordo com o tom adotado para a fala e foram tomando diferentes qualidades em relação a fatores como tempo, uso do espaço e peso, de acordo com a personalidade narradora de cada uma, cada um, o seu modo de expressão pessoal, repertório e vocabulário gestual. Assim, quanto ao uso do espaço, alguns gestos se tornaram maiores ou menores, com ênfase nos planos horizontal e/ou vertical. Na relação com o tempo, os gestos variavam entre as possibilidades de iniciar antes, durante ou mesmo depois da emissão da fala, preenchendo ou não a fala inteira, o que determinava, para o gesto, os seus andamento e duração. No uso do peso, os gestos poderiam permanecer num mesmo tônus, leve ou pesado, enquanto outros ostentavam um acento, que poderia coincidir ou não com a ênfase do texto. O trabalho evoluiu de tal forma - e para acentuar a ideia de se ter uma mesma Myrna – que se optou pela realização simultânea da partitura gestual resultante da realização sequenciada do gesto criado por cada uma(um). No momento em que se fez essa opção, os gestos sofreram modificações em função do encadeamento necessário. Por exemplo: se o gesto anterior finalizava com as duas mãos sobre a mesa, o próximo deveria, necessariamente, iniciar desta posição.

Esta partitura gestual acabou por ganhar vida própria, identificada num dos ensaios quando experimentamos uma execução da sequência toda em silêncio,

com o texto apenas mentalizado, com o objetivo principal de ganharmos clareza no uso dos tempos de realização de cada gesto e das pausas entre eles. O resultado mostrou-se de tal forma interessante como procedimento, atraente para o elenco e aparentemente instigante para a plateia, que foi mantido no espetáculo. Decidimos iniciar a cena por essa execução muda e simultânea da partitura gestual, que será repetida em seguida com texto. Pareceu-nos que o caráter aberto (em sentidos possíveis) e ao mesmo tempo definido (nas qualidades formais dos movimentos) da sequência gestual proporcionaria ao espectador uma espécie de interessante jogo de fruição e de adivinhação, solucionado na segunda realização.

A ausência das palavras, ou a presença delas, trouxe a necessidade de diferentes usos do tempo nas duas execuções. A palavra como que esgarça o tempo, escandindo o gesto. O silêncio obriga ao gesto sintético, único e necessário. Elimina o supérfluo, secando o gesto de qualquer tendência cotidianizada, natural. Posso afirmar o prazer que tivemos em todo o processo de criar, realizar, adaptar, aprender e se apropriar dos gestos criados, executar nos tempos adequados, perceber e fazer parte de um coro vocal e gestual.

O mistério da felicidade matrimonial. Nara Keiserman, Francisco de Figueiredo, Maria Esmerada Forte, Alexandre Bordalo. O mesmo gesto, em execução própria.  
Foto: Chico Lima. Acervo da autora.





## *O Homem que Foi Abandonado Nove Vezes – Romano, Varginha*

É a única carta em que, na encenação, o consulente não é imaginário - Romano está colocado em cena como personagem. Houve também uma interferência dramaturgicamente maior, estabelecendo-se diálogos entre Myrna e Romano.

Myrna é feita pelas três atrizes, no procedimento de manipulação que chamamos de Clone<sup>9</sup>, e Romano, portando meia-máscara, pelos dois atores na técnica dos Bonecos Chineses<sup>10</sup>, com alternância entre as funções de manipuladora(or) e manipulada(o).

Como em outras cenas, a música é usada como comentário. Cada atriz tem um tema musical que cantarola em solo, em determinado momento da cena. Em outro, o fazem simultaneamente, criando um efeito de desarmonia, salientando as diferenças contidas na unidade. As canções são os temas musicais dos filmes *E o vento levou*, composta por Victor Young, *Casablanca*, por Herman Hupfeld e *Amacord*, por Nino Rota.

Estou no papel de Myrna, feita pelas três atrizes na técnica do Clone, também usado em outras cartas. Nesta, há entre nós um jogo espacial que permite diferentes tipos de deslocamentos e composições corporais, com gestos que seguem os procedimentos vocais: falas e gestos uníssonos e idênticos, falas e gestos com diferentes tipos de repetições.

Esta construção foi estabelecida logo de início, e no processo de ensaios, à medida em que os gestos de cada Myrna, os encaixes dos três corpos, a sincronia dos movimentos e a harmonia adequada entre a corporeidade e o texto foram sendo conquistadas novos códigos iam sendo criados, tanto para Myrna/Clone quanto para Romano/Boneco Chinês.

Myrna aparece neste conto como uma conselheira sentimental mais dura, impositiva, quase cruel. Nossa gestualidade é forte, ágil, com um caráter de

---

<sup>9</sup> No Clone, o movimento do ator que está à frente é seguido pelos demais.

<sup>10</sup> Nos Bonecos Chineses, a manipulação é feita em ação contínua, o ator boneco no seu grau de tensão normal, equilibrado.

determinação, resultando numa composição por vezes distorcida, aproximada do grotesco. Nos momentos em que trocamos olhares, usufruindo do mesmo texto e com gestos de comentário, o tom é claramente “diabólico”.

É evidente que o entrosamento entre nós, as três atrizes, foi fundamental e por vezes, durante os ensaios, esbarrava-se em algum tipo de resistência ou dificuldade de qualquer ordem que, por menor que fosse, prejudicava a fluência desejada. Isto era sanado com ajustes, correções e repetições, que realizamos inúmeras vezes, incansáveis.

### *A mulher que amou demais*

Escrito em 25 capítulos, com todos elementos melodramáticos típicos de um folhetim, *A mulher que amou demais* foi transposto para o espetáculo em cinco inserções, intercaladas pelas cartas de Myrna, abrangendo toda a gama de acontecimentos do original e preservando o seu caráter.

São várias camadas de narração: Myrna (feita por uma única atriz, diferentemente do que ocorre nas cartas, em que se tem sempre o coletivo de narradores) onisciente, introduz os personagens da história de Lúcia, a protagonista. Estes, se expressam através de diálogos e, algumas vezes, estão encarregados de falas em que narram seu próprio passado. Lúcia trafega entre os dois mundos, o habitado por Myrna e o dos personagens que presentificam a sua história. É a única a perceber a presença de Myrna e faz-lhe confidências, manifestando os seus desejos, angústias, esperanças. Constitui-se, assim, em uma colaboradora na narração da história, chegando mesmo a completar frases iniciadas por Myrna. No caso dos personagens de Virgínia e Paulo, há um passado mais remoto. Um *flashback* narrativo se encarrega de trazer para o espectador o passado do passado.

A manipulação ostensiva com que Myrna conduz o relato fez optarmos, na composição das personagens, pela criação de uma corporeidade que sugere a presença de manipulador imaginário, o que resulta em gestos extremamente desenhados no espaço e sustentados no tempo. Próximos à impositação melodramática, gestos vocais e corporais possuem acentos descotidianizados e

complexos. De caráter predominantemente evocativo, pode-se ter, por exemplo, uma realização géstica de um conteúdo verbal já explicitado ou que está por vir. Exemplos: na cena do momento em que Paulo tenta matar Virgínia, o movimento do corpo da atriz que designa o movimento do barco em que estavam, é iniciado antes mesmo do texto evocar o passeio que faziam; quando Virgínia conta que foi ela quem matou Paulo, já no final do folhetim, o gesto indicativo da ação de apunhalá-lo conclui a narração feita.

Houve uma peculiaridade na construção do desempenho atoral no folhetim. O texto nos foi entregue pelo diretor em capítulos, como um folhetim que se preze. Portanto, lidávamos, para a criação das primeiras cenas, com informações incompletas sobre os personagens e a trama.

Nos papéis de Dona Dorinha, mãe de Lúcia, e de Dona Olívia,<sup>11</sup> mãe de Carlos e de Paulo, noivo de Lúcia, trabalhei a partir da ideia de estabelecer uma diferença corporal entre as duas - que aliás contracenavam em certos momentos - pela colocação nitidamente contrastante da coluna vertebral. O uso de um xale sobre os ombros para uma e ao redor do pescoço para outra, também oferecia uma distinção. Mas, no momento em que eu fazia as duas dialogarem, nem tocava no adereço. A diferenciação dava-se tão somente no corpo e na voz (Keiserman, 2005, p. 32).

Já definida a corporeidade de Dona Olívia, é que se revelou para mim a possibilidade do contraste radical com Dona Dorinha. Assim, coloquei Dona Olívia ereta, quase rígida no seu sofrimento e austera autoridade. Gestos econômicos, realizados nunca acima da linha da cintura, os braços próximos do corpo, andar firme, lento e cadenciado, de quem não perde o autocontrole - característica que o texto aponta também para o seu filho Paulo.

Para Dona Dorinha, então, por contraste e servindo às circunstâncias do texto, arredondei as costas. Deixando que esta postura repercutisse no corpo inteiro, obtive: inclinação acentuada na cervical para trás, o queixo alto, gestos elevados sempre na altura do peito, ganhando amplitude para frente e para os lados, ágeis, nervosos. O caminhar era igualmente rápido, de passos curtos e leves. Na cena em que as duas mães dialogam tornou-se muito simples passar de um corpo para outro com a fluência e prontidão necessárias (Keiserman, 2005, p./32).

---

<sup>11</sup> De Dona Olívia, por conta desta forma de entregar o texto aos atores, só fui ter a compreensão que me permitiu a sua composição, quando li a cena em que ela revela que Paulo, o noivo de Lúcia e Carlos, o seu novo apaixonado, são irmãos.



Para a composição dos personagens Carlos e Virgínia foram usadas meias máscaras neutras. Carlos é descrito como um homem belíssimo, quase sobrenatural. Virgínia, tida como morta, reaparece sem memória. Se, como já explicitado, na composição dos personagens do folhetim há uma sugestão corporal de manipulador imaginário, nestes dois, na construção com o uso de máscaras, tal alusão é quase uma presença.

A composição de Virgínia trouxe-me várias questões. Primeiramente, considerando a própria máscara, foi preciso ter movimentos muito definidos comandados pelo pescoço, já que o olhar do personagem é dado pela direção para onde aponta o nariz. Optei por ter a coluna naturalmente ereta, sem o tônus adotado para Dona Olívia, e alguma coisa me fez trabalhar com as palmas das mãos apontando para fora - o que me dava uma sensação inequívoca de solidão, carência e abandono.

O diretor concebeu a primeira cena de Virgínia e Lúcia ao redor da mesa. Pediu que além de a circundarmos, também girássemos ao redor de nós mesmas. Os giros fizeram-me sentir a presença forte das pernas, e todo o jogo de peso/equilíbrio que traduzia a inquietação do personagem. Estabeleci uma ênfase nas transferências de peso, com ou sem locomoção, o que possibilitou a execução do balanço sincronizado entre tronco e pernas, que sugere o movimento do barco em que Paulos e Virgínia estão quando ele tenta matá-la. Da mesma forma, na cena em que o personagem caminha pelas ruas como uma sonâmbula o foco vai, mais uma vez, para o controle do movimento das pernas.

Mas alguma coisa, a música talvez, trazia um forte chamamento para os meus punhos<sup>12</sup>. Estou em pé, sobre a mesa/praticável, de frente para a plateia. Carlos, atrás de mim, pronuncia um nome, Virgínia, que ainda não reconheço como meu. Mas é grande a minha comoção. Levo as mãos na altura dos ouvidos, os cotovelos apontando para os lados. Em seguida, vou aproximando-os à frente do corpo, até que as palmas das mãos encubram o rosto/ máscara, os cotovelos baixos, ao mesmo tempo em que me ajoelho. Já ajoelhada, giro os cotovelos para fora, e vou, então, estendendo os braços lateralmente, com uma tensão tão forte nos punhos, que demoro a desfaze-la. Tenho que promover um esforço para estender finalmente as mãos, repetindo sempre “Virgínia, Virgínia...” (Keiserman, 2005, p.33).

---

<sup>12</sup> Trata-se do *Prelúdio da Suíte nº 2, em ré menor*, de J.S. Bach. Muito tempo depois, ao ouvir essa música casualmente, ainda pude sentir como se fios presos aos meus punhos fossem puxados firmemente, obrigando-me a dobrá-los.

É a posição das mãos que marca a diferença na personagem, quando ela recupera a memória suas palmas voltam-se decididamente para baixo, apontando para dentro, para o corpo.

O prazer de passar com imediatismo de um corpo para outro, pude experimentar também quando, logo após o momento em que Dona Olívia vê seu filho Paulo morto, a narração evoca a cena do assassinato. Coloco-me de costas para a plateia. Auxiliada por um dos atores, entrego-lhe meu xale e recebo de suas mãos a máscara de Virgínia, que coloco imediatamente. O movimento de girar sobre mim mesma, voltando à cena, já se dá em seu nome.

No trabalho que fiz com o Núcleo Carioca de Teatro, foi em *A mulher que amou demais* que me ofereceu maiores oportunidades de aprendizado: a composição elaborada de diferentes personagens, dialógicos e narradores, numa dramaturgia com fortes elementos melodramáticos e abordagem genuinamente fundada no épico-gestual-narrativo.

*A mulher que amou demais*. Nara Keiserman. Virgínia “sentindo os punhos”.  
Foto: Chico Lima. Acervo da autora.





## A Prosa do Nelson

Este espetáculo nasceu de circunstância determinada por um fato muito simples e singular. O Núcleo Carioca de Teatro solicitou pauta no então chamado Teatro do Planetário, no Rio de Janeiro - atualmente, chama-se Teatro Domingos Oliveira, diretor e dramaturgo que era o diretor do Teatro naquele momento. A resposta que recebemos foi que interessava que ocupássemos o espaço não com um único espetáculo já estreado, mas com um novo trabalho e ainda a ocupação de todos os horários disponíveis, durante os meses de janeiro, fevereiro e março daquele ano de 2000.

Adeptos do sim, com a coordenação geral de Demetrio Nicolau<sup>13</sup>, criamos o Verão Cultural 2000. Nossa programação, então, incluiu apresentações de *Correio sentimental de Nelson Rodrigues* e uma nova criação. Outros horários seriam (e foram) ocupados por apresentações de música e poesia. A necessidade de uma estreia, num tempo menor que o necessário para o modo de produção e criação do Núcleo Carioca de Teatro, fez nascer *A prosa do Nelson*, com três diretores (Luis Artur Nunes, Demetrio Nicolau e eu), três elencos diferentes, o tempo multiplicado por três.

Explorando linguagens próprias de encenação, o ponto de convergência deveria ser o ator narrador, fonte primordial dos procedimentos de cena. Nenhum cenário, pouquíssimos adereços e um coral de 20 vozes fazendo a trilha musical.

Sobre as crônicas autobiográficas de Nelson Rodrigues, pesquisadas nos livros *A menina sem estrelas* (1999) e *O óbvio ululante* (1993), Nunes construiu duas cenas, em que o autor evoca a sua infância. Demetrio Nicolau selecionou passagens dos livros *A pátria em chuteiras* (1998) e *À sombra das chuteiras imortais* (1993) para falar dos jogadores ídolos do futebol como Almir, Garrincha e Pelé, das paixões da torcida e dos dramas pessoais vividos nas Copas do Mundo.

Optei pela encenação das reportagens policiais escritas pelo jovem Nelson no jornal *Crítica*, de seu irmão Mário Rodrigues, ao redor de 1930 - fruto da pesquisa

---

<sup>13</sup> Demetrio Nicolau foi diretor musical dos espetáculos do Núcleo Carioca de Teatro: *Correio sentimental de Nelson Rodrigues*, *A prosa do Nelson* e *Um menino de paixões de ópera*; é diretor da Companhia Pop de Teatro Clássico.

de Caco Coelho, intitulada *O Baú do Nelson*<sup>14</sup>, cuja meta era resgatar sua produção jornalística ainda não publicada em livro. Interessavam-me, especialmente, as reportagens com temas recorrentes nas crônicas de *A vida como ela é*, como suicídios, assassinatos, pactos de morte entre amantes. Selecionei, entre as que tinham uma escrita mais acabada - em algumas havia lacunas que deixavam as histórias inconclusas: “Sofro só por sua culpa”, “Um tiro ecoou entre os rumores da festa e a jovem tombou morta”, “A paixão religiosa de Maria Amélia”. Fui para a encenação movida pelo desejo de explorar uma gramática da cena rapsódica não experimentada pelo NCT, tendo por princípios as ideias de aludir mais que ilustrar, evocar mais do que descrever, essencializar mais do que detalhar, buscando a intensificação da teatralidade e da poesia gestual.

No trato dramaturgício, segui os princípios de teatralização do material textual, com cortes apenas os necessários para manter a fluência narrativa e preservando o rebuscamento literário utilizado pelo autor, de modo a tirar proveito do possível estranhamento provocado no espectador.

Com um elenco formado por três atrizes e dois atores que haviam sido meus alunos, familiarizados com as técnicas de manipulação e outras linguagens de movimento trabalhadas em sala de aula, e uma afinidade própria com as coisas corporais optei por uma cena que enfatiza as corporeidades.

Evitando a fase dos chamados ensaios de mesa, o texto verbal foi trabalhado em ação. Fizemos uma ou duas leituras para que se estabelecessem as primeiras impressões dos conteúdos e o elenco passou à fiscalização, atendendo aos procedimentos corporais indicados por mim ou respondendo a seu próprio impulso criador. Caminho de mão dupla, os movimentos esclarecem e ampliam os sentidos e imprimem um modo específico de enunciação do texto verbal.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> A pesquisa de Caco Coelho foi realizada dentro do Projeto de Bolsas da extinta RIOARTE, da Prefeitura do Rio de Janeiro. A publicação que consta em Referências é posterior à encenação. O acesso às reportagens foi através de contato telefônico, com o pesquisador ditando os textos.

<sup>15</sup> Essa experiência fez nascer no grupo o desejo de prosseguir as investigações e fundamos o coletivo AtoresRapsodos que encenou, sob minha direção (eu)Caio – Jogo Teatral, contos de Caio Fernando Abreu, *O narrador*, contos de vários autores, *A incrível bateria – histórias de carnaval*, contos de vários autores. Atores do coletivo: Helena Borschiver, Natasha Corbelino e Rodrigo Dias.



## *Um tiro ecoou entre os rumores da festa e a jovem tombou morta*

A reportagem segue a trajetória da jovem Nair, da casa dos pais em São Paulo até o Rio de Janeiro, onde vem a se suicidar durante uma festa.

Optamos por ter as duas vozes masculinas como narradoras e as três atrizes performando a personagem de Nair, simultaneamente, com movimentos realizados cada uma ao redor de uma cadeira num ponto fixo do espaço. Algumas poucas falas, que poderiam ser ditas pela personagem Nair como pensamentos, um deles aparecendo inclusive entre aspas no original, eram ditas pelas atrizes em uníssono, ou encadeadas, numa mesma frase, as palavras passando de uma para outra. Outras, apenas por uma delas. Os dois atores se encarregam do texto narrativo no mesmo jogo de uma mesma frase dividida entre eles palavra por palavra, outras ditas em uníssono ou ainda tendo um parágrafo inteiro cada um.

Seguindo indicações do texto sobre o temperamento da personagem Nair, como “jovem e insinuante, a alegria estonteante que lhe caracterizava, nervosa, muito nervosa”, por exemplo, as três atrizes compuseram uma partitura gestual inspirada em alguns estudos da Biomecânica de Meierhold (1974). O objetivo desta composição era revelar, com movimentos de caráter alusivo, os pensamentos, sentimentos e ações da jovem Nair, seguindo a narração que vai descrevendo o seu desejo de morte até que esse seja finalmente concretizado.

A construção da cena resultou em um texto verbal claro e fluente, certos movimentos surgindo como que uma ampliação da fala, outros só lhe seguindo o ritmo e outros designando estados interiores do personagem, às vezes mesmo contradizendo o texto. Nas primeiras execuções, foi fácil constatar o excesso gestual que tomava conta da cena. Havia tanto movimento e de execução tão detalhada, que se tornaria impossível para o espectador acompanhar o que quer que fosse. Mesmo o texto parecia impossível de se entender, devido ao acúmulo de informações. Optamos então pelo recurso de alternância, de modo que o movimento passava de uma atriz para outra, e só algumas poucas vezes a sua execução era simultânea. Com muito pesar, tivemos que “jogar fora” bons momentos da partitura gestual de cada uma das atrizes, em favor da cena como

um todo.

A partitura de movimentos da cena constitui-se da combinação da partitura de cada uma das atrizes, com momentos de execução simultânea; movimentos assemelhados e de realização alternada; movimentos sucessivos; movimentos idênticos de execução simultânea e um único movimento assemelhado de execução simultânea, que se dá quando é narrado o suicídio de Nina. As três atrizes batem duas palmas curtas e consecutivas, inspiradas no *dactyl*, um dos estudos da Biomecânica de Meierhold (1974).

*Um tiro ecoou entre os rumores da festa e a jovem tombou morta. Renata Porto.  
Nair no gesto do suicídio. Foto: Guga Melgar. Acervo da autora.*



### *A paixão religiosa de Maria Amélia*

Esta reportagem tem uma estrutura bastante aproximada da crônica jornalística. Nela, Nelson faz o criminoso falar na primeira pessoa, o repórter

narrador diz apenas que “O assassino fez uma pausa. Tomou um gole de cognac e continuou”. Optamos por alternar o uso do pronome na primeira e terceira pessoa, fazendo o relato ser narrado tanto pelo assassino quanto por Maria Amélia, sua vítima e pelo repórter Nelson Rodrigues, mantendo o tempo sempre no pretérito, as falas divididas entre todo o elenco. Como nas outras cenas, algumas falas são corais, outras divididas palavra por palavra. As três atrizes figuram Maria Amélia e os dois atores, o seu assassino. Todos narram. Foi a cena de construção mais sofisticada em todos os sentidos, de intervenção no texto, de troca de funções entre os atores, de elaboração da partitura de movimentos. A fonte dos movimentos está nas sequências de manipulação - Clone, Fotograma<sup>16</sup>, e Bonecos Chineses e no trabalho com foco no fator peso, em que o jogo é “sair do chão com a ajuda do outro”. O processo de trabalho foi estabelecido a partir da divisão do texto em blocos de ação e para cada um deles selecionamos a técnica a ser utilizada, a que atores caberia o texto de narração e quais os casais, ator e atriz, que se formariam.

*A paixão religiosa de Maria Amélia.* Início da cena. Natasha Corbelino narrando. Vivian Duarte e Henrique Pinho, Renata Porto e Saulo Rodrigues, Performando a etapa de manipulação chamada Morto. Foto: Guga Melgar. Acervo da autora.



<sup>16</sup> Fotograma - o manipulador coloca o manipulado em posturas/attitudes corporais expressivas.



## Memoração, Rememoração

Escrevi em 2004, à propósito de *A prosa de Nelson* (2000): “[ ] gostaria de destacar que há duas impressões sobre o trabalho. Uma, que tenho na memória em relação ao espetáculo propriamente, outra é a lembrança afetiva que guardo dele”. Relendo o que escrevi sobre o *Correio* e a *Prosa*, reafirmo as afetividades e acrescento os aprendizados, as experiências da artesanaria do nosso *métier*, o quanto tudo isso se encontra instalado no meu próprio corpo-pensamento. As coisas que “faço sem pensar” foram arduamente conquistadas através de muito fazer e muito pensar. Tenho aqui-agora o impulso de dizer que fiz isso incansavelmente – mas não é a verdade. Cansa. É preciso resistência, força e fé. Fé no poder transformador da nossa arte – me arrisco aqui ao lugar comum e cito Dorrit Harazim citando Rita Lee, na coluna *Em carne viva* publicada no jornal *Globo* em 20/02/2022: “O que a gente mais quer no mundo neste momento? Mudar! Mudar para melhor, para mais consciência, mais luz!” A citação parece deslocada. Explico. Neste momento, estou prestes a estrear *Retratos da Alma Brasileira 2019-2022*, com textos de Harazim. Mergulhada mais uma vez (e sempre?) no teatro narrativo, que aprendi no Núcleo Carioca de Teatro, me regozijo de tudo que ali vivi. E agradeço.

## Fichas Técnicas dos Espetáculos

### *Correio sentimental de Nelson Rodrigues*

**Texto:** Nelson Rodrigues

**Direção:** Luis Artur Nunes

**Elenco:** Maria Esmeralda Forte, Nara Keiserman, Francisco de Figueiredo, Ludmila Breitman e Alexandre Bordalo.

**Cenário:** Carlos Alberto Nunes

**Figurino:** Francisco de Figueiredo

**Direção Musical:** Demetrio Nicolau

**Adereços:** Carlos Alberto Nunes, Francisco de Figueiredo e Fernando Sant’Anna

**Maquiagem:** Francisco de Figueiredo

**Iluminação:** Luis Carlos Nem

**Preparação Corporal:** Nara Keiserman

**Pesquisa:** Bárbara Carolino

**Assistente de Direção:** Alex Machado

**Produção Executiva:** Ângela Blazo

**Direção de Produção:** Francisco de Figueiredo



**Realização:** Núcleo Carioca de Teatro  
**Estreia:** Teatro Gláucio Gill, Rio de Janeiro, 1999

***A prosa do Nelson***

**Texto:** Nelson Rodrigues

**Direção:** Luis Artur Nunes, Nara Keiserman e Demetrio Nicolau

**Elenco:**

**Crônicas Autobiográficas:** Maria Esmeralda Forte, Nara Keiserman, Francisco de Figueiredo, Ludmila Breitman, Alexandre Bordalo, João Paulo Pantoja

**Reportagens Policiais:** Henrique Pinho, Natasha Corbelino, Renata Porto, Saulo Rodrigues, Vivian Duarte

**Crônicas de Futebol:** Isabel Penoni, Luciana Ferreira, Maria Luiza Cavalcanti, Mohamed Harfouch, Pedro Rocha, Tatiana Nogueira, Thales Coutinho e Thiago Magalhães.

**Músicas e Direção Musical:** Demetrio Nicolau

**Arranjos Vocais e Regência:** Sérgio Sansão

**Coral:** Quebra-Vozes

**Figurino:** Francisco de Figueiredo

**Iluminação:** Luca Pergon

**Assistente de Direção:** Alex Machado

**Direção de Produção:** Demetrio Nicolau

**Produção Executiva:** Aduni Benton

**Realização:** Núcleo Carioca de Teatro

**Estreia:** Teatro de Planetário, Rio de Janeiro, 2000

## Referências

BERRY, Cicely. *Voice and the Actor*. New York: 1st Collier Books, 1973.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

COELHO, Caco (Org). *O Baú de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

GORDON, Mel “Meyerhold’s biomechanics”, *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts., vol.18, n.3, setembro de 1974, p 77-89.

KEISERMAN, Nara. O desempenho atoral rapsódico. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.1, n.7, p. 017-037, 2005.

RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.



RODRIGUES, Nelson. *A pátria em chuteira*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.

RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: primeiras confissões*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

Recebido em: 19/09/2023

Aprovado em: 02/11/2023