

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

SAMUEL DE SOUZA BARBOSA

**ENTRE MEMÓRIA E CRIAÇÃO: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE ATUAÇÃO
CARICATA A PARTIR DA EXPERIÊNCIA PESSOAL**

Ouro Preto

2026

SAMUEL DE SOUZA BARBOSA

**ENTRE MEMÓRIA E CRIAÇÃO: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE ATUAÇÃO
CARICATA A PARTIR DA EXPERIÊNCIA PESSOAL**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Artes Cênicas - Bacharelado da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel

Ouro Preto
2026



FOLHA DE APROVAÇÃO

Samuel de Souza Barbosa

Entre memória e criação: uma investigação sobre atuação caricata a partir da experiência pessoal

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em interpretação

Aprovada em 25 de julho de 2026

Membros da banca

Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel - Orientador(a) (Universidade Federal de Ouro Preto)
Profa. Dra. Raquel Castro de Souza - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Ms. Alexandre Gustavo da Silva Carvalho - (Cômica Cia de Teatro)

Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 11/08/2026



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Marcos Cardoso Maciel, COORDENADOR(A) DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**, em 11/08/2026, às 13:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1159361** e o código CRC **A958E0F4**.

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre o processo de pesquisa e criação da atuação caricata buscando, por outro lado, compreender as relações possíveis entre as trajetórias pessoais e as formas de atuação apreendidas ao longo do curso de artes cênicas. Trata-se de estabelecer pontes entre a vida no interior de Minas Gerais, o aprendizado das artes cênicas, a história do teatro brasileiro e o processo de criação (atuação). As diferentes dimensões são reunidas em torno processo de criação do espetáculo como uma espécie de arquivo das formas convencionais de atuação praticadas no passado, sobretudo em relação à arte da atriz em cena praticada por Alda Garrido no universo das formas disponíveis de atuação teatral de seu tempo, conforme nos ensina a obra de Marta Metzler (2015). A pesquisa se voltou para o resgate do sistema de papéis que, como dispositivo da história do teatro encenada, norteava no passado as relações criativas entre atores/atrizes e personagens. O sistema de papéis informava as estruturas organizacionais das companhias teatrais e, ao mesmo tempo, delimitava de antemão o funcionamento em cena de cada elenco por meio dos *emplois* teatrais, termo que evidencia as diferentes funções designadas para cada membro (a) do elenco do espetáculo se distanciando, portanto, de uma concepção mais “individual” e psicológica da “vida” do ator/atriz “em cena”. Para trabalhar com este universo histórico como material de criação fiz a opção pela representação e montagem da adaptação dramaturgica do texto “Dona Xepa” de Pedro Bloch, tendo como foco principal a atuação caricata e buscando o artifício caipira para a personagem Xepa. O trabalho evidencia a importância criativa de se tomar como ponto de partida a experiência pessoal e a da história do teatro a fim de interligá-las no espetáculo.

Palavras-chave: Atuação Caricata; Alda Garrido; Sistema de papéis; Dona Xepa; Experiência pessoal.

ABSTRACT

This article aims to reflect on the process of research and creative development of caricature acting while also seeking to understand the possible relationships between personal trajectories and the acting practices acquired throughout undergraduate training in Theatre Arts. It establishes connections between life in the countryside of Minas Gerais, theatre education, the history of Brazilian theatre, and the creative process of performance. These different dimensions converge in the creation of a theatrical production conceived as a kind of archive of the conventional acting practices employed in the past, particularly those associated with the stage artistry of actress Alda Garrido within the range of theatrical conventions available in her time, as discussed by Marta Metzler (2015). The research focuses on recovering the theatrical role system, which, as a historical device of staged theatre, formerly guided the creative relationships between actors, actresses, and their characters. This role system shaped the organizational structures of theatre companies while simultaneously defining in advance the onstage functions of each cast member through the *emploi* system, a term that highlights the distinct functions assigned to each performer and therefore departs from a more individualistic and psychological conception of the actor's or actress's "life" on stage. In order to explore this historical framework as creative material, the study adopts the staging of a dramaturgical adaptation of Pedro Bloch's *Dona Xepa*, focusing on caricature acting and employing the *caipira* performance style in the construction of the character Xepa. The study demonstrates the creative importance of taking both personal experience and the history of theatre as starting points and interweaving them within the theatrical production.

Keywords: Caricature acting; Alda Garrido; Role System; *Dona Xepa*; Personal experience.

Introdução: Prelúdio

“Do zero? Do nada?” (Linkin Park, 2024)

Não é do zero e também não é do nada, a arte sempre esteve presente em minha vida. O teatro tem sido minha fonte da juventude, pois da sua arte me embriago. Juventude, porque quando criança sempre foi meu sonho estar nos palcos e poder compartilhar de diversas histórias e personagens, esses que se transmutaram no meu corpo, e eu que seria a voz para compartilhar sobre os seus pensamentos, desejos, virtudes e vícios.

Escrevo esse artigo pois é parte para o Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Interpretação, do curso de Arte Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Neste sentido, ele vem complementar a minha trajetória pessoal e acadêmica, através da adaptação e montagem da peça teatral “Dona Xepa” de Pedro Bloch como pré-requisito para me graduar em teatro.

“Dona Xepa” deu ao Brasil uma das maiores atrizes caricatas de sua história, Alda Garrido¹. Partindo deste acontecimento da história do teatro brasileiro do século XX, busquei pesquisar qual era a forma tradicional de presença em cena (por meio do resgate do sistema de papéis que organizava a relação entre os os gêneros teatrais, os componentes do elenco, as companhias e os personagens nos espetáculos) e, no interior desta estrutura hierárquica e complexa de fazer e ser teatro, compreender melhor o papel da atuação caricata na construção do espetáculo teatral levando em conta, por outro lado, minhas experiências nos palcos. Teatros, companhias e elencos, na maioria das vezes, eram especializados em determinados gêneros de espetáculo que, por sua vez, orientava a escrita do crítico teatral em função da adequação ou da convergência de tais elementos, no caso da história do teatro no Brasil, essa realidade persistiu mesmo após o chamado “teatro moderno” (1940-1980).

A peça “Dona Xepa” (1950) é uma comédia de costumes escrita pelo dramaturgo naturalizado brasileiro Pedro Bloch, teve sua estreia em 1953 e firmou-se como um dos grandes clássicos da comédia brasileira. A obra retrata a vida de Xepa, uma feirante de origem humilde, que sonha em dar um futuro melhor aos filhos. É uma comédia que retrata a relação entre mãe e filhos e até quando essa relação permanece intacta quando os próprios interesses

¹ Alda Garrido (1895 - 1970). “Atriz cômica, atuou em mais de cem peças, transitando livremente entre os territórios do musical (revistas e burletas) e do teatro declamado (comédias). Fez incursões esporádicas no cinema (dois longas-metragens), na música (oito LPS) e na televisão (algumas peças de teleteatro). Em seus cinquenta anos de vida artística, cruzou à vontade as fronteiras entre os diversos campos de trabalho das artes cênicas e musicais: escrevia, cantava, compunha, dirigia e empresariava sua companhia. Notabilizou-se por sua interpretação de personagens caipiras.” (METZLER, 2015, p.15 e p. 16)

dos filhos tomam conta de suas atitudes. Mas, a mãe é também signo do “popular” e de sua feição “heróica”. Neste artigo busco discutir de que modo a peça pode ser recuperada em consonância à linguagem teatral da comédia de costumes, sua estrutura de papéis fixos e sua relação com a vida cotidiana da minha cidade de origem.

Desbravando caminhos

“Eu quero encontrar algo que sempre quis. Algum lugar ao qual eu pertença” (Linkin Park, 2003)

Tudo começou em 2010, aos meus oito anos de idade. A idade em que as crianças já começam a aprender contas mais difíceis e que eram um pesadelo para mim. Eu só queria brincar, estudar e fazer amizades, era muito cedo para pensar no ser ator. Lembro que tive vergonha quando fui convidado para ser orador de uma apresentação teatral que minha turma faria. Estava em meio aos choros, berros e desespero. Hoje, aos meus 24 anos, não entendo o porquê daquela vergonha, uma vez que o que mais gostava de fazer em casa com essa idade era performar Michael Jackson para os meus pais, vestia todas as roupas, sabia de todas as coreografias, então por que o medo?

Tive que enfrentá-lo e, com as lágrimas escorrendo no meu rosto à medida que cada palavra saía da minha boca, consegui terminar a apresentação. No fim, saí de lá com um sentimento diferente, não entendia o que era, não era raiva, não era tristeza. Era admiração, interesse, êxtase. Algo em mim naquele dia tinha mudado. Aos poucos fui entendendo que estar no palco e poder compartilhar histórias com o espectador, e também comigo mesmo, nos fazia mais íntimos. E finalmente pude entender que uma criança poderia escolher sua profissão da vida sem ser a de médico, advogado, dentista e astronauta. E sim a de ator.

Foi só o ‘start’ para o que viria a ser um sonho e depois realidade. A passagem do sonho à realidade demorou um certo tempo e pode ser descrita como uma espécie de tela de carregamento de um jogo de competição informando: “Sonho carregando... 80%”. Na graduação acabei descobrindo que ser ator é estar em constante investigação de si e de seu personagem que um dia precisará desempenhar na cena. Ambas as dimensões se cruzam no processo de criação quando se exige do ator ou da atriz a descoberta dos seus temperamentos, seus jeitos, suas psicologias, a sua investigação corporal, as dificuldades e as necessidades do mesmo. A criação da personagem transforma o processo numa espécie de auto investigação do outro de si mesmo quando o objetivo é o de entender e buscar separar o “eu” do nosso

personagem, claro que isso não é uma regra, é apenas uma das formas com as quais tento e busco trabalhar para compreender melhor todo esse processo cênico.

A técnica e o trabalho da atuação não se limita ao decorar o papel, pois, conforme meu aprendizado, engloba todo um processo de entendimento acerca do que a dramaturgia exige e do método de estudo que cada um tem a seguir. Neste sentido, podemos observar que os métodos de criação do ator se modificam ao longo do tempo, pois, diferente da minha formação universitária, no passado teatral brasileiro, o ator e a atriz aprendiam diretamente no palco, muitas vezes as trupes teatrais eram formadas por integrantes de uma mesma família. Essa formação profissional de palco aparece no comentário de Marta Metzler sobre a atriz Alda Garrido, em *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira* (2015):

Os métodos de criação de Alda Garrido desenvolvem-se segundo uma formação calcada no antigo sistema do teatro popular francês do século XIX. Trata-se de uma formação que se dá na “escola do palco”, onde o conhecimento é adquirido por meio da experiência e da transmissão oral entre as gerações de atores” (METZLER, 2015, p. 32)

Podemos perceber pela citação de que não havia uma formação (escolar ou universitária) destinada ao atuante teatral dentro daquele sistema tradicional de papéis previamente configurados, de acordo com a adequação do físico e do temperamento do (a) ator/atriz. O ofício resultava do tirocínio ou seja da técnica repetida, ensinada e transmitida entre as gerações de atores e ou atrizes, companhias e empresários, que faziam da rotina uma garantia da prática teatral profissional no Brasil do século XIX e em parte do século XX. Conforme a crônica de Lima Barreto, publicada em 1913, o aprendizado teatral era baseado num conjunto de artifícios, os “segredos do palco”. Os “segredos do palco” faziam parte de uma pedagogia teatral centrada num sistema teatral baseado justamente na divisão em gêneros dos elencos por papéis fixos. A arte da atuação era determinada por uma “moldura” pré-existente ao espetáculo (DORT, 1977). A partir dessa estrutura teatral tradicional, Décio de Almeida Prado (1988) argumenta:

Os elencos deviam comportar em princípio um intérprete para cada diferente tipo de papel. Entre os homens, por exemplo, um galã, um centro cômico, um centro dramático, sem computar os numerosos "característicos", encarregados de conferir pitoresco às chamadas pontas. Entre as atrizes, no mínimo, uma ingênua, uma dama-galã (mulher já em plena posse de sua feminilidade), uma caricata (as solteironas esprevidadas) e uma dama-central, que viveria no palco as mães dedicadas ou as avós resmungonas e compassivas. Assim aparelhada, com atores cobrindo todas as idades e todas as especializações interpretativas, podia a companhia enfrentar com segurança qualquer texto, tanto mais que este também fora concebido quase certamente obedecendo a esta mesma tipologia dramática. (PRADO, 1988, p. 15)

Distintamente desta estrutura profissional, funcional e histórica do palco teatral brasileiro, na minha experiência como ator amador, quando integrei o Grupo de Teatro Apoena² de Patos de Minas/MG, pude me aproximar da troca de experiências relacionadas aos desejos pessoais do coletivo na produção de um espetáculo, o que tornou um disparador para minha investigação enquanto ator.

O grupo de Teatro Apoena realizou diversos espetáculos ao longo dos 7 anos que estive presente com o núcleo. Querendo ou não, o grupo teve uma forte influência na forma de como vejo o teatro, o ator e a atuação. A primeira apresentação se prendia às histórias dos povos ribeirinhos que viviam às margens do Rio São Francisco e era intitulado de “No Velho Chico”³. O processo de pesquisa foi árduo e cansativo e, ao mesmo tempo, divertido e reflexivo. Ali entendi o que seria um trabalho teatral investigativo técnico, de forma pessoal e de forma grupal.

Figura 1, 2 e 3: Apresentações “No Velho Chico” (2015 e 2021):



Foto 1: Folder da primeira apresentação de “No Velho Chico (2015) / Foto 2 (2015): Personagem Criança (à direita) / Foto 3 (2021): Personagem Contador de Histórias (em pé) . Fonte: Arquivo Pessoal

² Criado em 2012, o Grupo de Teatro Apoena é um projeto cultural realizado pela Faculdade Patos de Minas (MG). Dirigido pelo ator e pedagogo Milton Soares. O grupo realizou diversos espetáculos entre os anos de 2013 à 2021. O núcleo foi premiado no ano de 2019 no Festival de Teatro da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM) com o espetáculo *In-Sanidade*.

³ Espetáculo autoral do Grupo de Teatro Apoena, de Patos de Minas, foi escrito e dirigido pelo ator e diretor do grupo Milton Soares, com co-direção de Margareth Peixoto. A história perpassa o povo ribeirinho que vive às margens do Rio São Francisco, onde as histórias e causos da região são contados de forma poética e musicada. O espetáculo teve sua estreia em 2015 pelo festival “Balaio de Arte e Cultura” de Patos de Minas. Em 2019, o grupo foi convidado à encená-lo na Universidade Federal de Minas Gerais (UFTM) em Uberaba. Em 2021, foi apresentado no “1º Festival de Teatro & Dança: Corpo e Som” via Youtube, ação realizada pela Prefeitura de Patos de Minas/MG.

Entretanto, nem tudo foram flores, pois, durante muitos anos tentei realizar meu sonho de ser um ator profissional, entretanto, não consegui a aprovação no curso de Artes Cênicas. Não cheguei a desistir e, embora tenha iniciado e não terminado o curso Ciências Contábeis, acabei no final sendo aprovado e ingressando no curso dos sonhos (Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto em 2021). Ingressei no curso de Artes Cênicas, aprendi muito e consegui ampliar o rol dos meus conhecimentos acerca da arte, não apenas na atuação, mas também na cenografia, sonoplastia, iluminação.

É sempre complicado pensar no que podemos fazer de trabalho criativo para a conclusão de um curso, uma vez que é o encerramento de um ciclo e o início de outro. Essa dúvida parece acompanhar a pessoa discente em seu processo de formação, porém, no meu caso, já sabia o que gostaria de pesquisar para a realização do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).

Queria aproveitar a experiência vivida na mudança para Ouro Preto/MG quando percebi que havia muita diferença entre a cultura local e a da minha cidade, Carmo do Paranaíba/MG. A diferença principiava no linguajar em geral, seja no vocabulário ou nas expressões utilizadas pela população; algo que me intrigou bastante, pois pude compreender como o regionalismo⁴ é fenomenal, tanto no âmbito linguístico, como também cultural, econômico, político e geográfico. Desta maneira, descobri de certa forma que trazia comigo o ‘mineirês’ interiorano.

Este tipo de diferença encontrada numa certa regionalidade do ser e do sentir em Minas Gerais, linguística, cultural e social, me interessava explorar no Trabalho de Conclusão de Curso como, por exemplo, por meio da inserção dos trejeitos mineiros na forma de atuação, utilizar do linguajar e da cultura como forma de compartilhar com o espectador um pouco das vivências e referências que diziam respeito a vida na minha cidade. O outro fator que contribuiu para a escolha do tema de TCC foram as aulas de história do teatro brasileiro do século XX. Nelas, encontrei a valorização da cultura brasileira pelo teatro, sobretudo aquele considerado popular ligado à comédia de costumes e ao teatro de revista.

Com o objetivo de se aproximar das classes populares, essa vertente mistura os artifícios cômicos vindo das comédias de costumes juntamente com o lado burlesco do teatro de revista. As obras enfatizavam, de modo crítico e muitas vezes cômico, as situações corriqueiras da sociedade e o modo como a mesma se comportava, de acordo com o

⁴ Característica daquilo que é particular e próprio de determinada região; qualidade do que expressa costumes e tradições regionais.

argumento de Luciano Corrêa Loureiro (2021):

Uma possível e plausível explicação para o êxito frente ao público ao longo desse período parece estar não apenas na utilização de recursos cênicos disponíveis então – eminentemente imagéticos, grandiosos, com técnicas que acentuavam todo um conjunto “plástico”, moderno, futurista para as coreografias, os cenários e figurinos – mas em especial pela empatia frente ao público, seja pela contemporaneidade dos temas tratados, a fácil apreensão dos enredos, a apresentação de tipos brasileiros faceiros, com seus modos e costumes, as melodias e ritmos com nossas cores, o corpo “carnavalizado”, representando sempre com muita graça mas, sobretudo, com um modo de fazer teatral onde, sem se abster da crítica social, mas com muita imaginação, os desejos e mazelas de um povo por demais sofrido estavam sempre presentes na cena. (LOUREIRO, 2021, p.5 e p.6)

Mas por que trabalhar com isso? Por que pesquisar algo que já passou? São indagações que faço todos os dias por escolher justamente esta temática. Penso que é uma forma de trazer à memória do presente situações que foram perdidas ou esquecidas ao longo dos anos e, ao mesmo tempo, buscar as semelhanças e diferenças entre os dois momentos da vida teatral no Brasil. O interesse aos poucos foi ganhando contorno mais claro e recaía sobretudo na arte do ator ou da atriz de um outro tempo, de um outro teatro, cuja prática só pode ser recuperada por meio dos vestígios e ou dos indícios informados pela literatura especializada, imagens e textos, bem como pelos dados da trajetória histórica da atuação, segundo as biografias de atores e atrizes, empresários e companhias, como é o caso de “A carteira do artista” de Sousa Bastos (1898). Essa forma de fazer teatro baseada numa tipologia de papéis fixos não pode ser compreendida sem lembrarmos da importância da comédia de costumes, enquanto gênero dileto do teatro brasileiro (PRADO, 1988). Uma forma de comédia que, segundo Jacob Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima (2006):

Comédia centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica - o que não impede que, por vezes, certos autores consigam um notável efeito realista na reprodução dos tipos sociais, apesar da necessária estilização cômica (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.88)

Conforme informam os autores, a comédia de costumes privilegia o cotidiano, especialmente o das transformações que se processavam na cidade do Rio de Janeiro, na época corte do Império e depois capital da Primeira República. Além de explorar técnica e profissionalmente um sistema de papéis fixos em detrimento das psicologias, a tipologia moralizadora. Deste modo, a comédia de costumes se transformou numa forma poética

adequada para minha aproximação com a regionalidade da memória vivida no interior de Minas Gerais. Aos poucos percebia a confluência de seus jeitos, seu modo de se expressar, seu modo de agir em sociedade. A história do teatro brasileiro e a memória da cidade se tornaram elementos compositivos para a criação da persona (caricata) mineira do interior, a partir de uma tipificação cômica do olhar teatral voltado à tradição do “mineiros”.

Nas comédias de costumes que foram escritas por Martins Pena, geralmente, o “mineiro” e o “paulista” apareciam como os dois modos de ser do caipira, da pessoa de província. A investigação dessa tradicional tipologia cômica, que sugere uma forma estereotipada da presença da regionalidade no palco brasileiro, foi sendo contaminada pelos costumes do interior de Minas Gerais, constituintes de algumas imagens do ser “mineiro” que fala com “r” bem puxado, ou melhor, estilo “caipira”, como muitos dizem.

Os sotaques no geral, ao mesmo tempo que são compartilhados, são algo íntimo e, enquanto manifestação com o outro, precisam ser valorizados. Na próxima parte vou buscar mostrar como a busca do ser mineiro do interior se transformou na questão da atuação caricata.

Emplois

“Duas caras, dividido” (Linkin Park, 2024)

A atuação caricata faz parte de um sistema de papéis que orientava a formação das companhias teatrais da época e a distribuição das personagens pelo elenco segundo as especialidades de cada ator ou atriz em determinados gêneros teatrais. O elenco devia corresponder às especialidades necessárias ao funcionamento das companhias que comportavam os papéis de ingênua, dama galã, dama central, centro cômico, centro dramático, soubrette e caricata. Atores e atrizes eram criticados quando insistiam em desobedecer à sua especialidade, teimavam em fugir de seu temperamento, segundo a receita da crítica teatral do século XIX

Uma das grandes referências teatrais no Brasil, quando se trata de atuação caricata, é a atriz Alda Garrido, portanto, a bibliografia crítica da atriz se tornou fundamental para a pesquisa do tema de meu TCC.

A noção de “emprego” deve ser entendida como uma espécie de tradução da palavra francesa que, segundo argumento, definia uma certa topologia do ator profissional desde seu

lugar como profissional numa determinada companhia/elenco até sua função em cena, uma concepção da atuação baseada mais no efeito a ser buscado diante do público e a ser explorado segundo o enquadramento da peça ao seu gênero e de acordo com o sistema de papéis.

Ela era estrutural para a formação das companhias que deviam contemplar todas as exigências do sistema de papéis distribuído e ou organizado segundo o *emplois* de cada ator/atriz. Além disso, vale ressaltar que empresas, teatros e companhias também eram especializados em gêneros teatrais. Este sistema não apenas definia as especialidades no interior de um certo elenco como, também, as hierarquizava segundo as funções dramáticas que cumpriam (BRANDÃO, 2001).

Neste sentido, o termo designava os recursos específicos físicos e técnicos que cada ator/atriz deveria comportar para representar um rol particular de personagens, conforme exigiam as companhias teatrais. O sistema de papéis fixos, de acordo com os *emplois*, era um regime de vida profissional e um modo de organizar a presença do ator/atriz em cena segundo o universo convencional da moldura cênica do teatro brasileiro até as primeiras décadas do século XX. Assim como dava forma a uma hierarquia profissional que diferenciava os papéis centrais e adjuvantes de acordo com os recursos reconhecidos de cada atuante.

“*O Dicionário de Teatro*” (1996), de Patrice Pavis⁵ explica de forma objetiva que *emploi* é um termo associado aos tipos de papel de um ator que correspondia à idade, aparência e estilo de apresentação (2008, p.121). Veremos que o mais importante do termo está no tipo de relação que pressupõe a adequação do tipo físico e do temperamento de cada ator ou atriz para distinguir sua especialidade profissional por meio, também, do gênero fixo de cada um deles segundo a função e ou emprego cômico, dramático ou trágico. Por sua vez, Jacob Guinsburg (J. Guinsburg), João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima nos informam melhor sobre o termo no *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*:

Com base em seu típico físico, idade e aparência, os artistas especializavam-se em determinados papéis, que se repetiam nas várias peças que eram encenadas em sistema de rodízio. Os próprios dramaturgos escreviam muitas vezes com os olhos em determinado elenco de uma companhia dramática, criando personagens que se adequavam às características dos artistas. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.123)

⁵ Patrice Pavis (1947) é um professor britânico e teórico teatral, dentre as suas obras mais famosas estão o “*Dicionário do Teatro*” (2008). Ficou famoso por suas análises acerca do sentido que o teatro produz e suas discussões acerca do teatro contemporâneo.

Não podemos deixar de observar a existência de uma forte relação entre o sistema tradicional de papéis e o sucesso da comédia de costumes nessa arte da atuação no teatro brasileiro até as primeiras décadas do século XX. Neste contexto, a especialização em determinados tipos de personagens e em certos gêneros teatrais estruturava o sistema existente da arte do ator ou da atriz a partir de uma visão estereotipada e simplificada da sociedade centrada, em geral, sua ação principal em meio a representação da família patriarcal e de acordo com alguns papéis que deveriam ser desempenhados por homens e mulheres em cena, conforme observou a crítica: “Os tipos não representam propriamente indivíduos, mas são caracteres recorrentes na tradição teatral que representam traços – vícios, virtudes – ou estados humanos” (METZLER, 2015, p. 93).

Mais do que tipos, os empregos nos dizem sobre uma arte da atuação nascida das funções dramatúrgicas a serem consideradas na preparação e na montagem dos espetáculos, ou seja, eles eram importantes para a dinâmica e o ritmo das cenas, pois previam temperamentos que eram arranjados segundo a atração que exerciam entre si. Assim entre ator (atriz) e personagem estava disposto o papel: Galãs, Centro-Cômicos ou Centro-Dramáticos, além de papéis de composição como vegetos; já as mulheres podem subdividir-se os seus papéis entre: Dama-Galã, Ingênua, Dama-Central, Soubrette e Caricatas.

Os “galãs” representavam e deviam ser interpretados por rapazes jovens e charmosos, deveriam ser bem vestidos e falantes, e pródigos em qualidades podendo ser desprezíveis ou não, tornando-se o primeiro papel masculino na trama (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.151). Portanto, a depender da história a ser contada cada galã poderia obter uma espetacularidade diferente, sendo cínico, cômico ou amoroso; as “damas-galãs” representavam e deviam ser representadas pelas moças de belezas estonteantes e de educação almejada e sua função era e é a de expor conflitos ou crises dramáticas (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.105); o “centro” compreendia a galeria dos homens mais velhos que deviam funcionar como conselheiro em meio ao conflito das ações dramáticas. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.80 e p.81); a “ingênua” compreendia a galeria das personagens inocentes que desconheciam os fatos da vida (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.161); a “soubrette” era uma espécie de criada e compreendia o rol das personagens falantes que estavam preparadas a complicar determinadas situações na trama, agem como alcoviteiras (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.279); e as caricatas, abordadas abaixo.

As caricatas

“Esse rosto interior está aqui dentro de mim, bem embaixo da minha pele” (Linkin Park, 2000)

O que me intriga nessa busca do eu ator agora no de outrora é o temperamento da caricata, pois geralmente quem os realizava e/ou realizavam eram as mulheres. Devemos distinguir a "caricata", enquanto função dramática especializada em cena, da caricatura, afinal de contas esse sistema de papéis não deixa de ser “caricato” em sua totalidade e conservador com relação aos tipos que constituem seu universo. Em geral, a atriz caricata representava nas dramaturgias a tia ou a mãe escandalosa, exagerada. A que falava alto pensando que estava falando baixo. A personagem com traços fortes e andar marcante. O contraste é aqui um procedimento cômico comum.

Porém, a escolha da caricata como desafio para o ator ou atriz em formação no dia de hoje diz respeito, também, ao universo “caricato” que vejo “familiar” nas memórias de Carmo do Paranaíba/MG enquanto era criança, convivendo com mulheres que me parecem carregar um tipo de temperamento semelhante a deste emprego ou tipo. Essa semelhança de “mundos” pode ser observada na peça com a figura de “Xepa”, tipo da mãe batalhadora que luta pela melhoria de vida de sua cria, símbolo ideal da maternidade de um ponto de vista popular, ela precisa ser resistente e capaz de ignorar ou perdoar a falta de seus filhos. A força de Xepa vem de mesclar em sua figura a ideia patriarcal da mãe com a visão tradicional do povo.

Por conta de seus traços, mesmo que exagerados nas peças, a caricata me permite sugerir uma lente de aumento do que era a sociedade no passado. Neste sentido, o desafio é reencontrar o passado teatral para dar vida ao do interior de Minas Gerais, logo, interessava ao meu exercício de atuação explorar a figura de “Dona Xepa” como “modelo” deste tipo de papel, numa versão da caricata caipira. Uma Xepa originária do interior de Minas Gerais para que pudesse, a partir deste reconfiguração, trazer de volta via memória emotiva minha vida na cidade, Carmo do Paranaíba/MG, visto pela ótica da caricata caipira.

Para alcançar este resultado cruzado, a pesquisa se voltou para a atriz Alda Garrido que, segundo comentou Metzler (2015), fazia o tipo caipira distinto da representação do “homem que trabalha na fazenda”, uma vez que Alda Garrido não nasceu em uma fazenda e não tinha família de origem rural, sendo assim, se viu na necessidade de descobrir o seu próprio tipo caipira:

O caipira que Alda Garrido apresenta no teatro não reproduz diretamente o homem do campo, “nativo da terra”, encontrado “na natureza”, em sua manifestação cultural

espontânea. Como se viu no estudo das peças, a representação do interiorano corresponde a uma pintura estilizada do caipira - numa certa perspectiva do Belo -, uma figura da pureza, da saúde, da inocência e da honestidade, portanto, uma construção de uma idealização. (METZLER, 2015, p.98)

O caipira de Alda carrega consigo os signos ou traços de uma certa “identidade” do “homem do campo” ligada à da nação, segundo o ponto de vista do interior. Essa perspectiva de abasileiramento da comédia de costumes pode ser encarado nas primeiras décadas do século XX, o “caipira” era encarado por meio de uma dupla visão: representava o atraso e ou o tipo nacional contra o estrangeiro ou o brasileiro moderno das cidades. Podemos observar como o caipira acaba sendo transformado numa figura nova que, em virtude da República, se aproximava da imagem do “povo” ou do “popular”, do interiorano como signo do que havia de mais “brasileiro” em detrimento do ser urbano, do morador das cidades. Tem se tornado um desafio buscar essa atuação da atriz caricata, logo eu, um ator. Poderia dizer que se levasse à risca os *emplois*, não me encaixaria na caricata e sim no tipo galã do espetáculo, Édison, filho de Xepa. Entretanto, busco encontrar o tipo percorrendo a trilha da memória afetiva, por ter crescido rodeado de pessoas que poderiam ser encaradas, segundo o sistema tradicional, como portadoras desse temperamento. Neste sentido, é preciso dar vida a caricata caipira segundo a memória que tenho da cidade.

É preciso ressaltar que a caricata era desempenhada pelas atrizes e, por este motivo, retomar sua vida de outrora no processo de investigação de um ator exige um distanciamento do *physique du rôle*⁶ próprio do tipo do papel caracterizado pelo comportamento escrachado. Ao tentar interpretar uma caricata acabo levando o tipo ao quadrado, pois se trata de uma representação de uma representação, um exercício criativo com o papel mais do que uma “encarnação”.

Nas dramaturgias que contém o emprego das caricatas, elas geralmente cumprem com a função de contrabalançar o caráter do espetáculo por meio do desempenho cômico do espetáculo, por seu temperamento exacerbado, escandaloso e de gestos bem marcados grandes poses e palavreado exagerado, fazendo com que um dos maiores objetivos da comédia venha à tona, o riso do espectador.

⁶ “Physique du rôle” é uma expressão teatral que se refere-se ao conjunto de características físicas coerentes para um ator representar um papel.

O processo cênico

“Você vive o que aprendeu. Você quer dividir o que passou” (Linkin Park, 2010)

Como disse anteriormente, a inspiração artística para a realização da pesquisa acerca da comédia de costumes e sua relação com a atuação caricata, em termos históricos, remonta ao conhecimento do estudo sobre Alda Garrido, atriz bastante recorrente na cena carioca do século passado, sobretudo se tivermos em mente seu papel da mãezona zelosa e escandalosa Dona Xepa (1953), a figura que reúne em sua aparição as ideias de mãe e de povo.

Escrita por Pedro Bloch⁷, a peça é ambientada no Rio de Janeiro dos anos de 1950 e conta a história de uma família que vive no subúrbio carioca. A peça retrata a vida de Carlota, mulher de origem humilde, tanto na feira onde trabalha quanto no bairro que vive, sendo conhecida por todos como Xepa. Após ser abandonada pelo marido, Esmeraldino, Xepa diz que trabalha arduamente para dar um futuro melhor aos seus dois filhos, Édison e Rosália. Porém, ambos sentem vergonha da mãe por seu temperamento tido por escandaloso e objeto de chacota para toda a vila. Édison é um rapaz sério que sonha ser um cientista renomado e para isso, durante a trama, constrói uma máquina buscando ser reconhecido e ter fama. Rosália é advogada e uma mulher de “nariz em pé” que pensa em ascender na vida por meio do casamento com alguém rico, o tipo da arrivista, logo seu temperamento de mulher é a de dama-galã. Por outro lado, sua personagem tem vergonha de sua mãe e acha o irmão louco, como o pai.

Ao longo do desenvolvimento da trama conhecemos mais alguns personagens que, reunidos ao núcleo familiar, complementam a imagem da vida na vila onde se passa a comédia como, por exemplo, Ângela (Ângelo na versão original, não adaptada) uma italiana, amiga de Xepa, cujo sonho é salvar sua pizzaria da falência e convencer seu filho José a largar a carreira de jogador de futebol para ter um futuro promissor (galã dramático); Hilda uma jovem sonhadora que é atual namorada de Édison e sonha ser aceita por Xepa como sua nora e ter mais atenção e carinho do namorado (ingênua); por fim, temos Camila (outra ingênua), confidente e braço direito de Xepa, encontrada junto da protagonista todo o tempo, a apoia e concorda com todas as suas decisões. Além de ignorar as gafes que Xepa comete durante a trama.

A comédia é dividida em três atos. Os dois primeiros apresentam as personagens

⁷ Pedro Bloch (1914 – 1970). Médico foniatra, escritor, jornalista, dramaturgo e compositor. Autor de cerca de 30 peças encenadas, algumas de incontestável popularidade, elogiado por sua carpintaria teatral, ressalta valores humanistas revestindo-os com um jogo de cena melodramático, de inegável empatia com o grande público.

principais e situam a vida simples de Xepa e de seus filhos. O terceiro ato é o da virada na vida da Xepa, no qual aparece rica e desejando ser integrada à alta classe.

A peça possui nove personagens em sua composição, sendo quatro homens e cinco mulheres, entretanto na adaptação para o TCC, reduzimos para seis os tipos reunidos. A adaptação foi concebida por mim (Samuel Barbosa), Matheus Frezarin e Beatriz Oliveira. O processo de adaptação do texto para a montagem cênica foi árduo e feito de forma a dinamizar mais o espetáculo e trazer o público para junto das histórias e conflitos dos personagens. Na montagem, por exemplo, o personagem Ângelo foi substituído para fazer papel de uma mãe: Ângela. Logo, mudou o seu *emploi* de centro-galã para dama-central. A decisão de substituir Ângelo por Ângela teve por objetivo criar uma personagem que fosse próxima e cúmplice de Xepa, relação que pode ser vista como a de comadres, pois ambas compartilham de experiências semelhantes como ascensão de vida, o cuidado e preocupação com o futuro dos filhos.

Por outro lado, optamos por suprimir dois dos personagens da ação, transformando suas presenças em citação como, por exemplo, a de José, que é filho de Ângelo/Ângela, um jogador de futebol de bairro que sonha em ser chamado para seleção brasileira. No texto de 1950, José é apaixonado por Rosália, mas a jovem não sente nada além de desprezo pelo mesmo e Manfredo surge como um diplomata rico que se torna pretendente de Rosália no terceiro ato, quando Xepa e sua família enriquecem devido ao sucesso do experimento de Édison. Na versão adaptada, ele é preso por ser descoberto como principal “bicheiro⁸” do Rio de Janeiro. Na versão original ainda contamos com a personagem chamada Guiomar, uma moleca de vila que vivia entrando e saindo da casa de Xepa para falar no telefone e contar fofocas, uma verdadeira *soubrette*, na versão da ação adaptada, algumas de suas funções foram delegadas à Camila.

O espetáculo baseado na versão adaptada conta com a direção de Matheus Frezarin e procurou dar a ver em cena fragmentos da arte do ator e ou da atriz que atuavam nas tradicionais companhias teatrais brasileiras. Neste sentido, cada personagem lembra seu próprio *emploi*: Xepa [Caricata] – Samuel Barbosa; Édison [Galã Dramático] – Felipe Carrilho; Rosália [Dama-Galã] – Laura Góes; Ângela [Dama-Centro] – Fernanda Cruz; Hilda [Ingênua] – Nicole Gonçalves; Camila [Ingênua] – Sol Bitencurte

A ação da comédia se passa como na versão original nos anos de 1950 e, sendo

⁸ Bicheiro: pessoa que organiza e explora financeiramente o jogo do bicho. O jogo do bicho é considerada uma loteria informal, ilegal e não válida no Brasil. É realizada a partir de combinações numéricas ou com imagens de animais. Cada animal possui 4 números. É considerado crime decretado por lei desde 1946 em todo o território brasileiro.

assim, buscou reviver elementos da estética do período no figurino, sobretudo, como uma forma de situar e delimitar os temperamentos remetendo à moda feminina da época, como os vestidos de bolinha para as atrizes mais jovens: Azul (Camila), Rosa (Hilda), Preto e Branco (Rosália). Porém, o vestido de Ângela (Branco) e de Xepa (Florido - Ato 1) são de tecidos mais simples e mais longos, desta maneira marcando a simplicidade de suas vidas. A preocupação em reconstituir o “tempo passado” por meio do figurino surge, no segundo ato, no vestido de baile utilizado por Xepa com plumas exuberantes. O seu estilo glamoroso tinha por objetivo rememorar o figurino das atrizes do antigo Teatro de Revistas⁹. No ato 3, Xepa retorna com seu vestido florido e um sobretudo com estampas de onça, signo que naquela época simbolizava o luxo e o sofisticado, utilizado por mulheres consideradas elegantes. O figurino de Édison já é mais simples contendo um paletó e colete, pois diferente de seu pai, Esmeraldino, Édison é um rapaz mais sério e ao mesmo tempo elegante.

Figura 4, 5, 6, 7, 8 e 9: Vestidos principais elaborados para a construção da adaptação “Dona Xepa”



Fonte: Arquivo pessoal

⁹ “Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança que passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer crítica e alegre diversão” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.88)

Uma vez delimitada a importância do figurino para contextualizar a ação da peça e, ao mesmo tempo, homenagear momentos ou personagens da história do teatro brasileiro, é preciso observar a dificuldade da atuação em função da mudança de gênero, temperamento e físico do ator e do papel de Xepa. Tenho buscado traçar sua figura a partir da imagem que guardo do ser mãe desde a infância com o tipo de atuação de Alda Garrido nos ensaios por meio da improvisação. Neste sentido, tenho procurado reconstruir um dos tipos de sua especialidade a de caricata caipira, conforme salientou Marta Metzler:

Alda Garrido é uma atriz que opera no que se poderia chamar de regime estelar de atuação, em que a celebração do ator está à frente da fruição espetacular. Quando entrava em cena, na condição de atriz célebre, o público via, muito possivelmente, uma imagem dúplice, composta por duas camadas, materializada no corpo da atriz: em superposição, lá estavam no palco as figuras da personagem e da cômica, coladas, inseparáveis, mas que se deixam entrever uma a outra (METZLER, 2015, p. 135)

A autora chama nossa atenção para uma arte baseada num regime estelar que privilegiava o diálogo direto com o público por meio de diversos artifícios, numa forma fixa dos papéis no interior da organização das companhias e os interesses comerciais de seus respectivos ou respectivas empresários (as). Pensando na performance de Alda da caricata caipira buscamos ao longo da adaptação referências mais recentes de atrizes portadoras de um temperamento comum relacionado ao desempenho típico por meio da recriação dos trejeitos caipiras, das falas arrastadas e marcantes que, também, identificamos na atuação de Elizabeth Savala¹⁰, que fez com esmero o papel de “Cunegundes” nas novelas “Êta Mundo Bom”¹¹ e “Êta Mundo Melhor”¹². Entretanto, Cunegundes tem o artifício de ser picareta e aplicar golpes juntamente com seu marido Quinzinho (Ary Fontoura¹³), já Xepa é uma mulher honesta e trabalhadora.

Para desenvolver as habilidades necessárias ao desempenho dos *emplois*, durante os ensaios, foram inseridos alguns exercícios de fortalecimento e conexão dos atores, nos

¹⁰ Elizabeth Savala (1954) é uma atriz brasileira. Conhecida por interpretar papéis ecléticos de uma grande variedade de gêneros televisivos, ela é reconhecida como uma das atrizes mais prolíficas das décadas de 1980 e 1990 no Brasil.

¹¹ Êta Mundo Bom (2016) foi uma novela transmitida no horário das 18 horas pela Rede Globo de Televisão. Escrita por Walcyr Carrasco, a história conta a história de Candinho, um caipira que foi separado da mãe enquanto bebê e o seu maior sonho é poder encontrá-la, entretanto ele terá que ir para a cidade grande para encontrá-la.

¹² Êta Mundo Melhor (2025) foi uma novela do horário das 18 horas transmitida pela Rede Globo de Televisão. Escrita por Walcyr Carrasco e Mauro Wilson, a história continua com Candinho sendo seu protagonista, entretanto o mesmo tem seu filho roubado e agora seu maior sonho é encontrá-lo e tê-lo novamente em seus braços.

¹³ Ary Fontoura (1933). Ator. De grande versatilidade e talento cômico. Dedicou parte de sua carreira à comédia ligeira e aos personagens que, na televisão, marcam sua habilidade de composição e a expressividade de sua personalidade interpretativa.

treinamentos de grupo, como rodas de peteca, aprendidos na disciplina de Interpretação V com o objetivo de explorar o trabalho em grupo, além de explorar a base corporal, o estado de presença e atenção dos atores. Além disso, exercícios de equilíbrio com bolinhas para exercitar o estado de prontidão dos atores a receber e mandar a informação desejada. Todos esses exercícios foram realizados com músicas que constam na adaptação da peça, como as cantigas de roda: “Alecrim dourado”, “Na Mão Direita”, “Sambalelê”, “Cravo e a Rosa” e “Se Essa Rua Fosse Minha”.

Figura 10: Exercício: Jogo da peteca



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 11: Exercício: Bolinhas com nome de personagem



Fonte: Arquivo Pessoal

Podemos perceber a variação típica e rítmica do signo caricata, especialmente da caricata caipira através dos exemplos citados anteriormente. Para tanto, antes de iniciarmos o trabalho de composição de cenas, todos os atores e atrizes foram convidados (as) a improvisar as partituras corporais, a partir dos gestuais físicos e suas possíveis formas. O objetivo aqui era criar o porte físico e o temperamento exigidos pelo papel que cada um (a) desempenha na versão adaptada da montagem. Acompanhando a ambientação da ação numa vila do Rio de Janeiro se deu a escolha das músicas como, por exemplo, “Feira de Mangaio” na versão de Clara Nunes, “Viva la pappa col pomodoro” na versão de Rita Pavone e a “Vamos à Luta” de Gonzaguinha. Tratava-se de investigar o modo pelo qual cada corpo do elenco reagia às músicas sugeridas, a partir do modo que ela contribui para a interação dos atores/atrizes e personagens e de maneira a auxiliar no ritmo das cenas e das falas. O objetivo é criar a partir da música a ambientação de um outro período temporal.

Figura 12: Exercício: Investigação Corporal com Música



Fonte: Arquivo Pessoal

No processo de criação se forjaram as corporeidades das personagens, jeito de andar, postura, peso, insumos que contribuíssem para a fixação dos papéis do elenco em função das personas. Ao lado da recriação dos gestos e comportamentos das personagens era preciso justificar tais escolhas e as mudanças de postura e vida vivenciadas ao longo da peça. Nesta direção, como ator procurei emprestar a Xepa uma versão caipira próxima da minha memória emotiva redefinindo, por sua vez, as ações e os caracteres da peça, segundo a relação do elenco com a prática ensaiada dos seus *emplois*.

A personagem Xepa mistura a vila suburbana do Rio com o interior de Minas Gerais,

através da versão adaptada e do jogo que propõe com a versão original. Nesta adaptação, a caricata se tornava também caipira por meio da memória do Alto Paranaíba, região de Minas Gerais, onde vivi toda a minha vida. Pude presenciar e guardar um modo de falar arrastado que comumente é tido como sendo o famoso ‘mineirin’. Xepa agora é uma espécie de ponte para a criação do ator ao fazer valer sua versão em trânsito da caricata. Para isso fizemos exercícios vocálicos, dirigidos por Sol Bitencurte, acerca da descoberta da voz de cada personagem como vocalizes¹⁴, trava línguas e exercícios de sotaque. Tais recursos possibilitaram cumprir a difícil tarefa de encontrar a forma de entonação adequada ao papel de uma senhora entre os seus 60 anos.

Figura 13: Exercícios Vocálicos para investigação da voz do personagem



Fonte: Arquivo Pessoal

Em suma, a versão adaptada cruza o subúrbio carioca com o interior mineiro a fim de delimitar a relação renovada entre atores/atrizes e suas personagens por meio do sistema de papéis que, como memória, retorna à cena para dar vida a montagem da comédia de costumes que, antigamente, tinha por caipiras os paulistas e depois os mineiros. Logo, a caricata caipira, tomada de empréstimo ao que foi pesquisado sobre Alda Garrido, serviu como chave para o ator na recuperação da Xepa, recriando seu tipo como se fosse uma citação do passado na sua atualidade do riso diante do espectador.

¹⁴ São exercícios vocálicos feitos para aquecer e desenvolver a voz. Exemplo: Buscar articular bem a boca ao dizer os seguintes disparadores: Ma, me, mi, mo, mu

Figura 14: Ensaio da adaptação de “Dona Xepa”



Fonte: Arquivo pessoal

Considerações Finais

“A parte mais difícil do final é o começo novamente”
(Linkin Park, 2010)

O processo de investigação foi e tem sido periódico e intenso e o modo como, ao longo de seu percurso, nos transformamos na criação e ela ganha atualidade por meio de nossa presença, dependendo da experiência de cada um (a) do elenco. A principal dificuldade foi encontrar o método pelo qual traríamos de volta à cena o sistema de papéis que, até as primeiras décadas do século XX, determinou o funcionamento e a vida da atuação teatral no Brasil. Era preciso investigar como atualizar os *emplois* em virtude da sua mediação entre ator/atriz e personagem, afinal de contas os papéis existem antes mesmo da construção do espetáculo. Espetáculo que era criado a partir de uma moldura pré-existente em função da divisão e da hierarquia das especialidades que fixavam a atuação numa rotina, o que permitia a troca de cartaz com mais frequência do que imaginamos. Não por acaso Tania Brandão (2001) descreve este teatro como sendo uma máquina mantida por algumas estrelas que, por sua vez, garantiam a repetição do mesmo à cada abertura das cortinas.

Em meu processo de criação de Xepa tive grande dificuldade em dar um corpo segundo os parâmetros dos papéis já estudados. Como fazer com que o corpo se torne um signo da rememoração e nos mostre o funcionamento do personagem via o temperamento estudado de cada papel, sua voz e sua postura, etc.

Acredito que a regionalização ajudou neste cruzamento da ação entre o subúrbio carioca e o interior mineiro, a versão encenada da adaptação de Xepa busca reunir e dar vida novamente aos seus signos ou aos seus vestígios junto da memória pessoal que faz a ponte para a constituição de seus corpos em cena.

Entendo cada dia mais que trabalhar no teatro e com o teatro, por mais desafiador que seja, é importante. Saímos de nossas órbitas e habitamos outros espaços, outros corpos, outras mentes. Ambos cheios de desejos e sonhos mais íntimos e únicos. Sejam juntos ou separados, nós atores/atrizes, encontraremos sempre motivos para indagarmos sobre o teatro de outrora como fonte de criação da cena no agora da relação com o espectador.

Referências

BRANDÃO, Tania. **Teatro brasileiro no século XX**: origens e descobertas, vertiginosas oscilações. *Revista IPHAN*, Rio de Janeiro, n.º 29. 2001.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Coleção Debates, v. 127).

FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**: volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: SESCSP: Perspectiva, 2012.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: Temas, Formas e Conceitos. São Paulo: Perspectiva, SESC SP, 2006.

LOUREIRO, Luciano. O teatro cômico e musicado na Primeira República: A presença da cultura afro-brasileira na cidade do Rio de Janeiro. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1–22, 2021. DOI: 10.5965/1414573102412021e0106. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20450>. Acesso em: 12 jun. 2026.

METZLER, Marta. **Alda Garrido**: as mil faces de uma atriz popular brasileira. 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1988. (Coleção Debates, v. 211).