

## Hamlet, 24 anos depois: A dramaturgia pessoal do ator como prática de si

Kauan Amora<sup>1</sup>

Na noite de 09 de agosto de 2002, o palco do Teatro Experimental Waldemar Henrique apresentava ao mundo uma adaptação de Hamlet, a tragédia clássica de Shakespeare, em um dos corações da Amazônia. A capital paraense receberia o ator e diretor Cacá Carvalho na sua ousada montagem que transformava Belém do Pará em um Dinamarca assombrada por fantasmas e arruinada pela traição, pela mentira e pelo luto.

O processo criativo de **Hamlet – um extrato de nós**, montagem promovida pelo **Grupo Cuíra**, marcaria a cena teatral paraense pelo procedimento de trabalho com atores, adotado por seu diretor, perante seu grupo de 10 atores. Mais tarde, este procedimento de trabalho seria chamado pela pesquisadora Wlad Lima, em sua dissertação de mestrado, como Dramaturgia pessoal do ator.

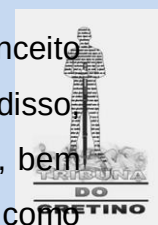
Neste sentido, este pequeno ensaio tem como objetivo investigar este conceito situando-o no âmbito da tradição da Pedagogia Teatral como prática de si. Antes disso, primeiramente, investigarei a definição deste conceito sistematizado por Wlad Lima, bem como seus princípios e métodos. Em seguida, considerando o uso de histórias de vida como elemento fundamental e constitutivo desta matéria prima cênica, pretende-se analisar o uso deste elemento como procedimento criativo no trabalho do ator Alberto Silva, na encenação de Cacá Carvalho. Até o fim do texto, espero responder estas questões centrais: o que é a dramaturgia pessoal do ator? Qual o papel das histórias de vida na sua construção? De que modo a dramaturgia pessoal do ator pode ser compreendida como um exercício de pedagogia teatral enquanto prática de si?"

\*\*\*

Em sua dissertação de mestrado intitulada **Dramaturgia pessoal do ator**, posteriormente publicada como livro pelo grupo Cuíra, a pesquisadora Wlad Lima utiliza a etnometodologia para analisar a produção de conhecimento sobre o fazer teatral do diretor Cacá Carvalho e do elenco do espetáculo *Hamlet – um extrato de nós*, produzido pelo grupo Cuíra, em 2002.

---

<sup>1</sup> Professor substituto da Universidade Federal Rural da Amazônia. Ator, dramaturgo e encenador teatral. Autor das peças teatrais “Deus, meu Deus”, “Pau a pau” e “Joana de Deus”.



Segundo a etnometodologia, a realidade de uma sociedade é construída pelos sujeitos que agem nela por meio de atividades contínuas, geralmente consideradas muito comuns, que funcionam como um método para dar sentido ao mundo. Portanto, a etnometodologia estuda os métodos interativos e dinâmicos pelos quais membros de uma sociedade agem nela. Para Lima (2004), os sujeitos de sua pesquisa são criadores poéticos que possuem vasta experiência nas artes cênicas e que, portanto, seus pensamentos sobre seu fazer artístico são como teorias do teatro porque possuem alto grau de reflexibilidade e ajudam a construir uma realidade inventada.

Desta forma, considerando as concepções de teatro e de atuação cênica do diretor teatral Cacá Carvalho como um etnométodo, ela investiga a construção da dramaturgia pessoal do ator no processo de encenação do espetáculo **Hamlet – um extrato de nós**, realizado pelo grupo Cuíra, em Belém do Pará, no ano de 2002. Sua hipótese é de que as histórias de vida não só funcionam como um elemento fundamental na criação da dramaturgia pessoal do ator como elas influenciam todos os outros elementos.

Mas, afinal, o que é a Dramaturgia pessoal do ator? O conceito se refere a uma escrita cênica de um atuante composta por um repertório de ações físicas codificadas a partir de suas histórias de vida e de outras fontes pessoais de naturezas diversas, tendo como indução uma série de tarefas individuais chamada de “Manual da Cavalaria”, proposto aos 10 atores e atrizes do elenco de **Hamlet** por Cacá Carvalho.



Segundo Alberto Silva, em sua tese de doutorado intitulada **O malocorpo do ator** (2020), estas tarefas que compunham o “Manual da Cavalaria” consistiam em fazer observações de rua, contar histórias pessoais de vida, uso de objetos pessoais, composição de músicas e de desenhos sobre o trabalho de pesquisa etc. Para ele, as observações de rua e o uso de histórias pessoais foram as tarefas fundamentais para a elaboração das ações físicas que faziam parte do seu repertório individual. Este repertório tinha como objetivo neutralizar uma abordagem psicológica dos personagens de Shakespeare por parte do elenco, optando pela ideia de atuação como representação, como defende Luís Otávio Burnier em **A arte de ator: da técnica à representação** (2001). Dessa forma, o ator não busca por um personagem já existente, mas constrói um equivalente. Assim, o ator não deixa de ser si mesmo para se transformar no outro.

\*\*\*

Após a investigação do conceito de dramaturgia pessoal do ator, agora joga o foco sobre a sua operacionalização como procedimento criativo na atuação de Alberto Silva no espetáculo **Hamlet – um extrato de nós**. Nele, Silva atuou como o personagem Laertes,

filho de Polônio, o conselheiro do rei, e irmão de Ofélia, a noiva de Hamlet, atuado por Cláudio Barros.

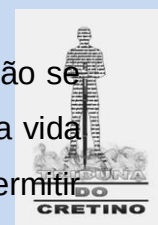
Em sua dissertação de mestrado intitulada **Memórias de um ator em construção: reinvenção de processos criativos como fonte de aprendizado** (2012), o ator Alberto Silva, agora como pesquisador, reflete sobre a importância das observações de rua no processo de **Hamlet** ao fazê-lo confrontar-se com os “vícios da cena” construídos por ele ao longo de sua carreira, criticando a ideia equivocada de que a cena é lugar de movimentação exacerbada e defendendo a economia de gestos como um caminho para atingir qualidades de energia e de presença mais sutis e vitais. Para ele, parte importante do processo é a capacidade do ator de traçar conexões entre as suas observações de rua e a busca pela transformação de si mesmo.

Segundo o ator e pesquisador, fragmentos de suas histórias de vida foram utilizados na construção do repertório de ações físicas de Laertes, como, por exemplo, uma corrida por um campo de futebol na adolescência que serviu como base para as corridas leves de brincadeiras entre crianças nas cenas entre Laertes e sua irmã Ofélia.

Para Cacá Carvalho, segundo Alberto Silva, a dramaturgia pessoal do ator não se restringe a reprodução de um sentimento vivido ou de ações de um fato ocorrido na vida ordinária, mas na construção de algo equivalente ou análogo a ponto de permitir associações. Foi o que aconteceu no processo de **Hamlet** quando uma simples brincadeira doméstica com seus cães se transformou na ação enfurecida de Laertes ao perseguir o Rei Cláudio. O ator fez uma associação desta história pessoal com a memória do fantasma de seu avô aparecendo numa janela. Portanto, era isso que ele imaginava quando Laertes se confrontava com a figura ameaçadora do rei. Seu espanto pessoal era equivalente ao pavor de Laertes.

O ator ainda relata que uma experiência decisiva ocorreu durante a cena do enterro de Ofélia, quando percebeu que Laertes deveria estar em um estado de intenso desespero emocional. No entanto, esse momento ocorria depois de um longo tempo fora do palco, após a saída desesperada de Laertes que, depois de descobrir a morte do pai, acaba descobrindo a morte da irmã por afogamento.

Para alcançar esse efeito, o ator passou a manter, nos bastidores, o mesmo impulso físico da cena anterior, marcada por tragédias familiares, transformando-o gradualmente, por meio da respiração alterada, em um estado de choro compulsivo. O esforço, segundo o ator, “resultava quase sempre numa emoção verdadeira, mas que havia sido estimulada de maneira consciente pela via das sensações físicas concretas” (Silva, 2012, p.56).



Esta reflexão é muito interessante, sobretudo no campo da Pedagogia teatral (que discutiremos a seguir). Alberto Silva nos revela uma concepção de atuação cênica que desloca o centro do trabalho do ator da interioridade psicológica e emocional do personagem para a concretude física da ação. Sendo assim, em vez de identificar-se e sentir para agir, o ator age fisicamente para criar condições concretas para que as emoções possam emergir.

Neste caso, o choro não nasce de uma tentativa de identificação subjetiva e psicológica com o sofrimento de Laertes, isto é, ele não busca emocionar-se imaginando a morte de sua irmã ou de qualquer outra pessoa querida, tampouco busca lembrar-se de sofrimentos pessoais que possam ajudá-lo a entender os sofrimentos do seu personagem, ele busca a emoção, de forma consciente, por meio do desbloqueio de determinados impulsos corporais, como respiração alterada e a manutenção do estado físico da cena anterior. Neste panorama, a emoção não causa a ação, mas é efeito dela.

Esta experiência permitiu ao ator compreender que emoções verdadeiras podem ser produzidas em cena a partir de estímulos físicos conscientes, ainda que inseridas em uma situação ficcional. Quando questionou seu mestre Cacá Carvalho sobre essa relação, ouviu que o ator não deve nunca depender da emoção verdadeira. “E se ela vier?”, o ator perguntou. “É um presente para o ator”.

Este procedimento de criação marcou a sua carreira e a sua vida: “esse contato com o repertório pessoal de ações físicas em **Hamlet** foi (e tem sido) um aprendizado fundamental para mim, inclusive largamente utilizado em processos de criação posteriores, nos quais dirigi outros atores” (Silva, 2012, p. 56).

\*\*\*

É o sutil e importante deslocamento do trabalho do ator de uma lógica apenas técnica ou representacional para uma lógica ética e subjetivamente implicada que nos permite aproximar a construção da dramaturgia pessoal do ator de um campo do saber chamado Pedagogia teatral, relacionando-a com a ideia de cuidado de si, haja vista que, sob essa lógica, o ator não apenas executa ou aprimora uma técnica, ele a elabora e, ao fazer isso, ele também se constitui e se transforma como ator e como sujeito.

O pesquisador Gilberto Icle, em **Pedagogia teatral como cuidado de si** (2010), diz que um conjunto de práticas, de pensamento e experiências teatrais que visam educar o sujeito a fim de torná-lo melhor podem ser chamadas de Pedagogia teatral. Segundo ele, o marco inicial repousa sobre a investigação cênica de Stanislavski sobre o trabalho do ator, no início do século XX, sobretudo quando o encenador russo realiza a distinção entre teatro



e espetáculo. Foi a partir desta cisão que, segundo ele, o teatro deixou de se limitar aos círculos artísticos e profissionais para se tornar uma prática de trabalho sobre si mesmo, em que o ator busca constituir-se ética e esteticamente.

Para o pesquisador, no artigo **Pedagogia teatral como cuidado de si: problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski** (2007), o ator desempenha um papel fundamental na pedagogia teatral de Stanislavski, que, ao contrário das tradições anteriores, centraliza no seu trabalho a condição criativa do teatro. Essa condição diz respeito à uma postura ética de exercício constante sobre si mesmo. Esse si mesmo, para ele, não é o eu do personagem, tampouco o eu narcisista do ator, mas o próprio ser humano revelando-se para além do trabalho do ator e da sua profissão.

Para além das encenações estudadas neste texto, a dramaturgia pessoal do ator, essa matéria prima pessoal e intransferível, é um ensinamento que continua sendo utilizado ao longo destes anos como procedimento de criação em diversos outros espetáculos de Alberto Silva, mostrando consistência e versatilidade ao se adaptar a diferentes contextos de criação. Dentre estes espetáculos, podemos citar **Tambor d'água** (2004), que possui um repertório codificado de 77 ações cotidianas capturadas a partir de observações de rua feitas em espaços urbanos da cidade de Belém, a fim de representar um corpo caboclo. Em **Parésqui**, de 2006, a técnica da *mímesis* corpórea foi utilizada para narrar as histórias de vida de uma família de ribeirinhos da Ilha do Combu.



Tudo isso nos mostra que o método de trabalhar com o ator, proposto por Cacá Carvalho em **Hamlet – um extrato de nós** é um ensinamento que vem sendo apropriado e reinventado por diversos artistas da cidade de Belém, consolidando-se como um campo fértil sobre a pesquisa do trabalho do ator e sobretudo para a produção de conhecimento sobre artes cênicas na Amazônia. Dentre estes artistas que vem se apropriando da dramaturgia pessoal do ator, Alberto Silva destaca-se por sua investigação cênica que resultou nos dois espetáculos citados acima.

Por fim, a dramaturgia pessoal do ator vem contribuindo, enquanto prática pedagógica e artística, para a transformação do papel do ator no teatro contemporâneo paraense ao possibilitar a articulação entre histórias pessoais de vida, experimentação estética e práticas de si. Dessa forma, o ator deixa de ser um mero intérprete do texto, sempre preocupado com a palavra, e passa a ser autor da sua própria dramaturgia ao se concentrar na concretude da sua própria experiência e na revelação de algo que transcende a natureza do seu próprio trabalho. Nesse sentido, a dramaturgia pessoal do ator não se

reduz ao uso de material biográfico como o uso de histórias de vida para a criação da cena, mas como prática pedagógica de constituição ética e estética do sujeito.

**Maio de 2026**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURNIER, Luís Otávio. *Arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

ICLE, Gilberto. *Pedagogia teatral como cuidado de si: problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski*. In: 30ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação, 2007, Caxambu-MG. Anais da 30ª Reunião Anual da ANPED. Rio de Janeiro: ANPED, 2007. v. 01. p. 01-20.

ICLE, Gilberto. *Pedagogia teatral como cuidado de si*. 1. ed. São Paulo: HUCITEC, 2010. 97p.

LIMA, Wlad. *Dramaturgia Pessoal do Ator*. Belém: Grupo Cuíra, 2005.

SILVA NETO, Alberto da Cunha. *Memórias de um ator em construção: reinvenção de processos criativos como forma de aprendizado*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) — Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

SILVA NETO, Alberto da Cunha. *O malocorpo do ator: diálogos entre processos de atuação e saberes de povos ameríndios*. 2020. Tese (Doutorado em Artes) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

