

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

CAMILA SILVA FRANCO

**ESTÍMULOS PARA ARTISTAS DE TEATRO: A DIREÇÃO E A CONSTRUÇÃO DA
PERSONAGEM**

**BRASÍLIA – DF
2017**

CAMILA SILVA FRANCO

**ESTÍMULOS PARA ARTISTAS DE TEATRO: A DIREÇÃO E A CONSTRUÇÃO DA
PERSONAGEM**

Monografia apresentada ao curso de graduação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília - UNB, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Luís Carlos Ribeiro dos Santos

**BRASÍLIA – DF
2017**

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia), autoria de: **Camila Silva Franco**, sob o título/subtítulo: **ESTÍMULO PARA ARTISTAS DE TEATRO: A DIREÇÃO E A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM**, apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, em 27 de novembro de 2017, defendida e aprovada pela banca examinadora abaixo assinada:

Orientador: Prof. Dr. Luís Carlos Ribeiro dos Santos (IdA-CEN-Um)

Profa. Dra. Luciana Hartmann (IdA-CEN-UnB)

Profa. Dra. Soraia Maria Silva (IdA-CEN-UnB)

“Todas as pessoas podem entender e sentir prazer com uma obra de arte porque todas têm algo de artístico dentro de si. (...)Assim como é verdade que em todo homem existe um artista, que o homem é o mais artista dentre todos os animais, também é certo que essa inclinação pode ser desenvolvida ou perecer. Subjaz á arte um saber que é um saber conquistado através do trabalho”.

Bertolt Brecht

AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus por me dar força, paciência e coragem para encarar os obstáculos e os desafios. E porque “o homem não pode receber coisa alguma se do céu não lhe for dada” (João: 3- 27).

Aos meus pais pelos ensinamentos de vida e amor que moldaram a pessoa que hoje sou e por todos os sacrifícios que fizeram para criar-me.

Aos mestres por despertarem em mim minhas próprias expectativas.

Ao meu namorado Arthur Porto pelos estímulos valiosos e por acrescentar razão e beleza aos meus dias.

Aos amigos pela contribuição direta ou indireta na elaboração deste trabalho e pela amizade dedicada.

RESUMO

Este trabalho analisa a influência do diretor na construção da personagem, bem como as estratégias utilizadas pelos atores para dar vida à personagem e à cena, tendo como referência a peça “Os Mamutes” de Jô Bilac, encenada pela turma de formandos da Universidade de Brasília. O objetivo é analisar os tipos de estímulos para a atuação de atores/atrizes na criação de cenas e personagens no contexto teatral. A pesquisa caracteriza a direção de atores em seus aspectos gerais e conceituais, assim como analisa elementos relevantes acerca do ator e do processo criativo. Também são identificados a partir do enredo, os métodos utilizados pelo diretor/diretora teatral, abordando nesse contexto minha experiência com as diretoras que participaram do processo de criação da peça, bem como os estímulos trazidos por cada diretora/pedagoga, enfatizando quais deles tiveram melhor receptividade, tanto para o processo criativo e a construção da minha personagem, como para a minha formação como atriz. Ressalto aspectos relevantes nesse contexto, tais como a cenografia, a maquiagem, o figurino e a sonoplastia. A parte qualitativa da pesquisa apresenta entrevistas com as diretoras/professoras e com as alunas atrizes.

Palavras-Chave: Interpretação Teatral. Direção Teatral. Processo Criativo em Teatro. Pedagogia do Teatro.

ABSTRACT

This work analyzes the influence of the director in the construction of the character, as well as the strategies used by the actors to give life to the character and the scene, with reference to the play "The Mammoths" by Jô Bilac, staged by the graduating class of the University of Brasília. The objective is to analyze the types of stimuli for the performance of actors/actresses in the creation of scenes and characters in the theatrical context. The research characterizes the direction of actors in their general and conceptual aspects, as well as analyzes relevant elements about the actor and the creative process. Also identified from the plot are the methods used by the director / theatrical director, addressing in this context, my experience with the directors who participated in the process of creation of the piece, as well as the stimuli brought by each director/pedagogue, emphasizing which of them had better receptivity, both for the creative process and the construction of my character, and for my training as an actress. Highlight relevant aspects in this context, such as set design, makeup, costumes and sound design. The qualitative part of the research presents interviews with the directors / teachers and with the female actresses.

Keywords: Theatrical Interpretation. Theatrical Direction. Creative process in Theater. Pedagogy of the Theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I -DIREÇÃO E ESTÍMULOS PARA O TRABALHO DO ATOR	12
1 HISTÓRIA DA DIREÇÃO TEATRAL	12
1.1 RECURSOS DA DIREÇÃO NO PROCESSO CRIATIVO.....	14
1.2 ESTÍMULOS DAS DIRETORAS PARA OS ATORES.....	17
1.3 ENTREVISTA COM AS PROFESSORAS/DIRETORAS.....	20
CAPÍTULO II – ESTÍMULOS QUE O ATOR TRAZ PARA SI E PARA A CENA	25
2 FORMAÇÃO DO ATOR	25
2.1RELATO DA EXPERIÊNCIA COMO ATRIZ NO PROCESSO CRIATIVO.....	28
2.2ENTREVISTA COM AS ALUNAS/ATRIZES.....	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS	37
ANEXOS	39

INTRODUÇÃO

Embora existam diferentes formas artísticas relativas à arte da representação, tais como cinema e televisão, no teatro, atores e público estão juntos e ambos participam de uma experiência com características bastante peculiares.

O teatro como arte no mundo ocidental, segundo a autora e professora Olga Reverbel (1997, p. 28), foi formalizado pelos gregos, que apresentavam o teatro com função eminentemente pedagógica, isto é, não se resumia à diversão, mas, sobretudo, para abordar temas que dividiam a opinião pública. Com os gregos o teatro foi reconhecido como demonstração de cultura e conhecimento.

Atualmente, o teatro pode ser pensado como uma das manifestações artísticas mais completas, tendo em vista que na composição de um espetáculo teatral tem-se a possibilidade de se trabalhar com a música e as artes plásticas, os figurinos, os adereços e o cenário, evidenciando-se, nesse contexto, todos os desdobramentos gerados pela combinação desses elementos. Também se tem a dança e a expressão corporal, através do movimento e da qualidade de gestos, e a literatura, com os diálogos, as rubricas e o enredo, contado e vivido pelos atores.

O teatro é uma arte que exige do ator uma presença completa, isto é, o corpo, a fala, o gesto, para assim manifestar sua expressão e comunicação. Nessa perspectiva, cada um dos envolvidos em uma produção teatral tem uma função específica, de cujo trabalho resultará a parcela de contribuição para o resultado final.

O teatro é uma atividade de equipe, exigindo que se saiba também como lidar com o outro, utilizando ainda, a capacidade de comunicar com a plateia criando empatia e despertando um carisma necessário à transmissão da arte, estabelecendo a comunicação.

É essencial que o ator possua autoconhecimento, considerando que seu instrumento de trabalho é ele próprio, seu corpo e sua mente, o que implica na necessidade de administrar seus sentimentos e emoções, para poder ser capaz de demonstrar os sentimentos adequados ao momento específico da representação.

Para o diretor de cinema Carlos Gerbase, (2010, p. 49), um trabalho efetivo nesse contexto também implica na necessidade de embasamento teórico e técnico

por parte do ator/atriz, que envolve trabalhos de pesquisa, exercícios corporais, exercícios de voz e de interpretação. Para tanto se exige do ator/atriz aptidão, identidade própria e conhecimento técnico específico, que possa capacitá-lo a enfrentar os múltiplos desafios profissionais. O ator deve também apresentar versatilidade enquanto intérprete, fator que contribui significativamente para o acesso a um mercado de trabalho cada vez mais exigente e competitivo.

Partindo-se da consideração desses aspectos, procura-se neste trabalho identificar a influência do diretor na construção da personagem, bem como as estratégias utilizadas pelos atores/atrizes para dar vida à personagem e à cena, tendo como referência a peça “Os Mamutes” encenada pela turma de formandos da UNB. Assim, a pesquisa a seguir tem como objetivo geral analisar os tipos de estímulos para a atuação de atores na criação de cenas e personagens no contexto teatral.

Como objetivos específicos, a pesquisa busca caracterizar a direção de atores/atrizes em seus aspectos gerais e conceituais, assim como analisar aspectos relevantes acerca do ator/atriz e do processo criativo.

O exercício teatral e os desdobramentos que envolvem essa temática, embora carreguem em si certa dose de subjetividade, existem fatores objetivos em seu desenvolvimento, cujo estudo pode contribuir para a identificação de aspectos importantes relativos à direção de atores e de cena.

Em termos acadêmicos, a pesquisa se justifica pela contribuição teórica de autores sobre o assunto, tais como Anne Bogart, Eugênio Barba, Edgar Cebalos, Josef Kelera, entre outros, e pela importância da direção na criação de um ambiente de aprendizagem permanente, promovendo melhoria dos resultados, respeitando-se as peculiaridades de cada ator/atriz na criação de seu personagem.

Considerando os objetivos propostos, esta é uma pesquisa qualitativa e pode ser classificada como descritiva de caráter exploratório. De acordo com o autor Antônio Carlos Gil (2002, p. 96), esse tipo de pesquisa tem como principal finalidade; desenvolver; esclarecer e modificar conceitos, com vistas à formulação de problemas ou hipóteses pesquisáveis, apresentando menor rigidez no planejamento.

Inicialmente, apresenta-se a história da direção e a experiência da pesquisadora com as professoras/diretoras, demonstrando os recursos utilizados

para estimular os alunos/atores. Em seguida aborda-se a história da atuação e a experiência com a equipe. Em ambas as abordagens são apresentadas entrevistas sobre o tema desta pesquisa.

CAPÍTULO I – DIREÇÃO E ESTÍMULOS PARA O TRABALHO DO ATOR

Nesse capítulo falo sobre a história do diretor teatral, também sobre a minha experiência com as três professoras/diretoras que participaram do processo de criação da peça “Os Mamutes”, de Jô Bilac. Assim, abordam-se os estímulos trazidos por cada uma delas, procurando enfatizar quais estímulos funcionaram. O fechamento desse capítulo se dá com a transcrição das entrevistas realizadas com cada uma das diretoras.

Sulian Vieira Pacheco, professora na Universidade de Brasília desde 2002, atua principalmente em vocalidades e formação de atores/atrizes, gêneros performativos e o estilo nos processos de atuação no teatro contemporâneo. Márcia Duarte Pinho, professora na Universidade de Brasília desde 1987, com experiência na área de Artes, com ênfase em Direção, Criação Coreográfica e Educação Artística, atuando principalmente no Jogo, cena, dança e teatro. Rita de Cássia, professora da Universidade de Brasília desde 1995, com experiência na área de Antropologia e Artes, com ênfase no trabalho do ator teatral.

1 HISTÓRIA DA DIREÇÃO TEATRAL

A direção de cena e de atores, quando compreendida em seu sentido mais geral, isto é, como coordenação das etapas e elementos pertinentes à representação de um espetáculo, ocorre de um modo ou de outro, sendo um processo inerente ao ambiente teatral, mesmo sem a designação específica de uma figura chamada diretor para cuidar dessa função.

Acerca da origem da direção teatral, todos os procedimentos na organização cênica, de acordo com o crítico Josef Kelera (2011, p. 18), têm como propósito imprimir veracidade às intenções do autor (partindo do princípio que existe um texto pré-definido, que foi o nosso caso); unificando os diversos elementos que compõem o fato cênico, propiciando a criação e renovação de uma multiplicidade de critérios expressivos, ou seja, uma encenação orientada, segundo o sentido contemporâneo.

Para o historiador mexicano Edgar Ceballos (1992, p. 202), o diretor deve ser um espectador profissional, isto é, deve assistir ao espetáculo, com conhecimento e domínio de toda uma linguagem cênica, a qual varia e se transforma em relação aos gêneros, teatros, correntes, modalidades, modas, etc.

Desse pressuposto, Josef Kelera (2011, p.18) argumenta que a direção teatral ganhou novos rumos, adquirindo uma estrutura que gradualmente vai se aprimorando na prática, onde a atuação teatral alcança diferentes níveis e os profissionais responsáveis pela direção, bem como os atores transitam pelos teatros, na medida em que os trabalhos se aperfeiçoam e são aprovados.

Nesse contexto, o diretor de teatro Jerzy Grotowski (2006, p. 48) afirma que é a partir do momento em que as coisas começam de fato a acontecer entra a função do diretor/espectador profissional, tanto no sentido de impulsionar o trabalho, como no sentido de pensar em como modificar algo, como estimular o trabalho dos atores ou como direcionar a ação.

Observa-se, portanto, uma multiplicidade de ideias gravitando em torno do conceito do diretor teatral, que possibilitam a compreensão da diversidade de tarefas e funções, que combinadas na prática propiciam a construção do espetáculo teatral.

Essa função moderna do diretor no teatro, segundo André Carreira e Ligia B. Ferreira (2004, p. 35) é relativamente nova, tendo pouco mais de um século de existência, cuja origem reside no trabalho do francês André Antoine e do russo Constantin Stanislavski, em que ambos perceberam quase simultaneamente, a vida das ruas e das casas como algo complexo, que levada para o teatro não poderia ter sua encenação realizada de forma mecânica.

Desse modo, em suas realidades diferentes, Antoine e Stanislavski receberam o impacto das transformações sociais de seu tempo, e seu ensejo era ser criador da cena, da palavra, da plástica. Assim, a partir da influência dos simbolistas Gabriele d'Annunzio, Maurice Maeterlinck e Leonid Andreiev, esses diretores buscaram melhorar a condução dramática da cena, inserindo no cenário, cores, música e formas, colocando tais aspectos no mesmo nível de importância do enredo.

1.1 RECURSOS DA DIREÇÃO NO PROCESSO CRIATIVO

Inicialmente o processo de criação da peça “Os mamutes” realizada pelos alunos da Universidade de Brasília teve a direção de três professoras/diretoras: Rita de Cássia, Márcia Duarte e Sulian Pacheco.

O processo completo teve duração de um ano, sendo dividido em duas etapas, em que a dinâmica de direção foi compartilhada por essas três professoras, lideradas pela professora Rita, encarregada pela disciplina de diplomação. Ao final da primeira etapa (6 meses) houve uma apresentação da peça (como uma pré-estreia), realizada no teatro Helena Barcelos na Universidade de Brasília. A primeira apresentação foi avaliada por uma banca composta por duas professoras do Departamento de Artes Cênicas: Simone Reis e Felícia Johansson.

Teve início a primeira etapa do processo, com o direcionamento geral da professora/diretora Rita de Cássia, enquanto a professora/diretora Márcia Duarte ficou encarregada de dirigir a turma, em relação às ações das personagens dentro da peça. Nesse processo, com a professora Rita, vários exercícios foram sugeridos, com o intuito de estimular a criação das personagens. Destacam dois exercícios marcantes para a turma/elenco.

No primeiro exercício, foi pedido que associássemos nossa personagem a um animal, que segundo nosso entendimento, possuísse traços que a lembrassem, sendo desenvolvidas diversas dinâmicas de ação a partir desse ponto.

O segundo exercício ocorreu com a formação de duplas, que foram instruídas a fazer uma espécie de dança, na qual uma perguntava e a outra respondia através de movimentos, possibilitando através de sua execução, várias ações e relações entre as personagens, o que foi levado para a apresentação final.

Durante o processo criativo, também ocorreu uma experiência individual, como no caso da personagem “Squell”, que eu interpretava, em que fui dirigida pela professora/diretora Márcia. Nessa experiência recebi diversos estímulos e direcionamentos relativos às ações da personagem. Em um momento ela falou: “Camila, olha a respiração, essa é a respiração de quem acabou de encontrar o primeiro amor?” Com essa intervenção; pude perceber que as ações demonstram o estado psicológico da personagem. Através de uma respiração é possível revelar o que se passa pela mente da personagem.

Em cada direcionamento e comentários da professora/diretora, fui adquirindo mais entendimento sobre a cena e a criação da personagem. Detalhes, que sozinha, talvez fossem percebidos lentamente ou nem fossem percebidos, caracterizando um momento de aprendizagem valiosa.

Quanto à direção de voz e texto, a responsabilidade ficou a cargo da professora/diretora Sulian Pacheco. A preparação foi realizada por meio de exercícios para projeção de voz, dicção e respiração. Nos ensaios individuais com a professora Sulian foi possível adquirir importantes entendimentos acerca do texto, tais como as nuances existentes entre as falas, a percepção da intenção de cada palavra, especialmente nas falas da personagem.

Durante o período de direção da professora Sulian, suas indicações possibilitaram o entendimento acerca das falas, propiciando melhor movimentação, trazendo maior entendimento sobre a personalidade da personagem através de suas próprias falas. Também ficou mais fácil entender o relacionamento entre os personagens “Squell” e “Leon”, par romântico na peça, com maior percepção de como tal relação deveria ocorrer em cena.

A professora/diretora Rita de Cássia estava presente em todos os dias de ensaio, cujo direcionamento não tinha foco definido, sua preocupação era fazer a peça acontecer, dirigindo as transições, movimentações, o coroe o esboço das cenas.

Os ensaios individuais com a professora/diretora Rita de Cássia tiveram como foco o desenho da cena, que ainda não existia, não se sabia ainda em qual lugar do palco as cenas aconteceriam.

A experiência com as três diretoras foi ao mesmo tempo, rica e complexa, pois cada uma apresentava uma visão diferente da personagem, dificultando a escolha entre as sugestões das diretoras e a minha própria ideia.

Assim, em alguns ensaios individuais, uma mudava tudo que a outra havia construído, dificultando o processo de criação da cena, pelo ator. Essa diversidade de visões acarretou várias mudanças e intenções, o que deixou a personagem, pouco definida, ou seja, sua intenção na trama não ficou clara. Nessa primeira parte do processo, muitos estímulos foram recebidos, entretanto houve indecisão acerca de quais seriam utilizados. A esse respeito Anne Bogart afirma que:

(...) Só quando houver uma decisão é que o trabalho pode realmente começar. A determinação, a crueldade que extinguiu a espontaneidade do momento, exige que o ator comece um trabalho extraordinário: ressuscitar os mortos. O ator tem de encontrar uma espontaneidade nova, mais profunda, dentro dessa forma estabelecida. E isso, para mim, é o que faz

dos atores, heróis. Eles aceitam essa violência, trabalham com ela, levando habilidade e imaginação à arte da repetição. (BOGART, 2011, p. 59)

Segundo Anne Bogart, mais importante que a criação de uma característica de um personagem é a decisão. Ao contrário do que muitos possam pensar, ela não limita a criação do ator, mas o potencializa enquanto criador. A minha falta de decisão sobre qual estímulo adotaria comprometeu a qualidade da cena que foi apresentada no primeiro momento do processo.

Já na segunda etapa houve maior maturidade, no sentido de utilizar os estímulos, assim como a prática da auto direção. Nos primeiros seis meses, meu desempenho foi dirigido pelas professoras/diretoras, mas no segundo momento já me sentia capaz de exercer a auto direção.

Já com uma visão mais clara da personagem, foi possível investir em características e ações que promoviam estímulos em cena e, conseqüentemente, tocavam o público.

1.1 ESTÍMULOS DAS DIRETORAS PARA OS ATORES

A criação e montagem de uma peça pode se configurar como um laboratório extremamente rico de aprendizagens, sejam elas pessoais, relacionais, cognitivas ou produtivas cenicamente.

Enquanto estudante de Artes Cênicas foi possível perceber que a criação envolve o estabelecimento de relações complexas entre diferentes elementos. Conseqüentemente, ao fazer teatro, elaborações são construídas, juntando elementos diferentes, tais como a forma de andar ou se locomover, o texto, o figurino e os objetos de cena, elementos que carregam significados, além do sentimento que se deseja expressar em cada ato físico ou verbal.

No processo criativo que vivenciamos - ainda como direcionamento das três professoras/diretoras - alguns exercícios de aquecimento foram bem satisfatórios, por exemplo, a proposta de aquecimento a partir de uma roda de respiração, em que a troca de olhares entre os atores estabelecia uma energia coletiva, incentivando o início do ensaio. Nesse exercício, também nos foi apresentada a importância do elemento ar. Assim, com um leque fomos conduzidos a uma dança pessoal e, então, percebemos a relação do ar com o corpo.

Nesse contexto, de acordo com o professor Patrice Pavis (2008, p. 19), a percepção consciente da posição ou dos movimentos do seu próprio corpo auxilia na formação de um esquema corporal que propicia ao ator ampliar sua consciência acerca das imagens criadas pelo seu corpo no espaço e em relação aos colegas de trabalho. Quando o ator é consciente do seu próprio corpo, sabe identificar a posição em que se encontra e percebe a sua postura, os seus vícios e bloqueios, estando apto a compreender fisicamente e repetir a sua sequência de movimentos.

Grotowski (1969, p. 68) argumenta que quando “nos movemos e quando somos capazes de abrir uma brecha na técnica do corpo da vida cotidiana, então nosso movimento se transforma em um movimento de percepção”. Para o autor, a percepção é orientada para a ação, isto é, combina estímulos atuais com o conhecimento memorizado.

Considerando o argumento de Grotowski, verifica-se essa vivência entre conhecimentos e estímulos nos ensaios das cenas, que compõem a dramaturgia da peça “Os Mamutes”. Por exemplo, o estímulo trazido por uma das diretoras, ao pedir que os alunos/alunas levassem um objeto que tivesse algo a ver com a personagem que representariam. Assim, recebia indicação de que a personagem que interpreto é doce e tem um andar leve e delicado, considerando o conhecimento memorizado, escolhi como objeto de cena um guarda-chuva, por ter relação com a história da personagem.

Pode-se dizer que os sentidos, assim como os conhecimentos memorizados atuam como porta de entrada aos estímulos, pois para Grotowski “ajudam o corpo a agir na sua totalidade”, ou seja, servem como um norte para o trabalho do ator no processo de criação cênica.

Esse aspecto também foi vivido nos ensaios, através do aquecimento proposto pela professora Márcia Duarte, que sugeriu um espreguiçar seguido de jogos que despertavam o corpo, ao mesmo tempo em que proporcionava união ao elenco para o início dos trabalhos. Ela enfatizava mais o desenvolvimento espacial e a movimentação de cena do que o intelecto da personagem.

Assim, quando começavam os ensaios, a cena já estava amadurecida em virtude das indicações recebidas, além do recurso do guarda-chuva, os quais

propiciaram a movimentação do corpo da personagem, sendo possível estabelecer o espaço de onde ela surgia e até onde poderia ir.

A professora Sulian Pacheco trouxe diversos recursos tanto no sentido de compreender a personagem, como no movimento da cena, porém, o recurso mais marcante foi a questão do desejo principal da personagem por mim representada, que era morrer, e o desejo existente em cada fala, o que modificou totalmente minha interpretação sobre o texto, trazendo para a personagem várias intenções dentro da cena.

Nesse sentido a escritora Anna Debroise (2007, p. 58), ao argumentar que, quando captados, os estímulos funcionam como iscas para os impulsos e, conseqüentemente, para as ações. Contudo, os estímulos não são criados somente pelo corpo do ator/atriz. A autora afirma que o fazer do ator não é determinado somente por processos internos, pois o que o corpo faz, também pode ser influenciado pelo que se passa no exterior. Desse modo, os estímulos podem ser internos ou externos.

Anne Bogart e Tina Landau (2005, p. 28) denominam tais estímulos como *feedforward* e *feedback*. Os estímulos denominados *feedforward* ou internos, segundo as autoras têm origem no corpo-memória do ator, enquanto os *feedbacks* ou estímulos externos podem se originar através do espaço, dos colegas de cena ou do público. Tais estímulos não são excludentes, mas se complementam e se alternam num fluxo constante.

Ambos os estímulos são relevantes no processo de criação cênica, tanto no que diz respeito ao indivíduo, como no tocante aos aspectos relacionais. A percepção cinestésica, afeta a forma pela qual o corpo humano reage ao ambiente que o rodeia, intrinsecamente também se liga à forma como o indivíduo estabelece relação com o outro. E desse modo influencia o jogo teatral. Na concepção das autoras, o sentido do movimento deve ser utilizado, de modo a favorecer a construção do grupo de atores.

Dentro desse contexto, Anne Bogart (2011, p. 46) argumenta que o ator vive somente em relação aos outros, que sua interatividade com eles é o que o faz ser quem é. Segundo a autora, enquanto todas as artes dizem respeito à

interconectividade do universo, o teatro tem a ver com a inter-conectividade entre as pessoas, pois o conteúdo do teatro, segundo Bogart são os outros.

Assim, entende-se que para o exercício de sua profissão, não basta ao ator desenvolver uma técnica de trabalho individual. No momento em que contracenam com outros atores é preciso estar pronto e aberto ao jogo, ou seja, é necessário haver disponibilidade se o processo de trabalho se baseia na criação colaborativa, em que o desenvolvimento da percepção cinestésica se torna um importante aliado da conexão do grupo e, conseqüentemente para um trabalho envolvendo um público.

1.2 ENTREVISTA COM AS PROFESSORAS/DIRETORAS

A entrevista foi direcionada por um roteiro previamente elaborado, composto por questões abertas. A seguir serão transcritas as respostas das professoras a cada uma das questões.

Você tem um caminho como atriz? Se sim, o que isso mudou sua visão como diretora? Se não, isso faz falta para você? Quando?

Sulian Pacheco: Tenho um caminho como atriz. Minha formação é em atuação na UnB. Assim que terminei a graduação senti muita falta de recursos, não me sentia com autonomia suficiente para coordenar minha própria produção. A minha vida como atriz influencia totalmente a minha vida como diretora. O trabalho que eu tenho feito no departamento atualmente é baseado na minha experiência como atriz, nas minhas necessidades. Minha formação não é em direção, eu tive que ocupar esse lugar por necessidade e não por uma questão de desejo. A minha experiência como diretora me ajuda muito como atriz também.

Márcia Duarte: Minha formação é na área de dança e a minha familiaridade com a cena e o desenvolvimento da consciência cênica surgiu pelo desenvolvimento da linguagem do movimento. No meu percurso como dançarina eu vivi experiências como atriz. O que mais me ajudou na experiência com a direção foi a minha caminhada com a dança. A direção tem uma visão de organização, de integração dos movimentos cênicos. A minha experiência como professora do Departamento de Artes Cênicas foi me dando mais recursos técnicos para a linguagem teatral. Toda a minha percepção da cena permeia uma percepção do corpo. Minha experiência

como atriz modificou sim no processo criativo como coreógrafa e como diretora, por que despertou em mim o desejo do drama, da dramaticidade.

Rita de Cássia: Tenho sim. Meu trabalho como atriz tem mais de 30 anos, meu trabalho como diretora é mais recente. Minha primeira direção foi em 2006. Como atriz eu não fiz uma graduação formal, fui aluna do Departamento de Artes Cênicas, mas não me formei, fiz meu mestrado e doutorado em Antropologia pesquisando Teatro e fiz vários cursos com pessoas que eu considero boas, e fui trilhando minha formação como atriz através desses cursos e dos coletivos, dos grupos de teatro dos quais participei. Depois que comecei a trabalhar com direção; vi que uma coisa nutre a outra, que são complementares. O trabalho do diretor é relacionado ao todo e ao mesmo tempo pleno de riqueza de detalhes, de percepção do outro, ele é muito ligado a relação com o outro. A atuação também passa pelo o outro, na questão da contracena, mas tem um trabalho muito voltado sobre si também, um trabalho sobre o seu corpo, sua voz, seu estado, sobre essa questão do “aqui, agora”. Talvez a maior diferença que eu veja nessa questão entre a atuação e direção, é que se o diretor por alguma razão não está, o espetáculo acontece, o ator não, o espetáculo acontece a partir do ator, eu enxergo o ator como um ser muito abençoado.

Verifica-se pelas respostas das professoras/diretoras, que a experiência como atriz faz parte de suas vivências como diretora, ou seja, cada uma fez descobertas enquanto atriz, que as auxiliam no desempenho da função de diretora. Acredito que nesse caso, a empatia com o outro se estabelece, quando aquela situação já foi vivida pela pessoa que está dirigindo. Uma diretora que já foi atriz sabe o que o ator enfrenta, e, assim se torna mais empática, acessando mais facilmente os pontos limitadores do ator, ajudando-o a superá-los.

Quais estímulos você costuma utilizar com seus atores? Quais tipos você acha que funcionam e quais não funcionam?

Sulian Pacheco: A primeira coisa que eu pergunto se o trabalho é ligado a algum tipo de dramaturgia, trabalhando a partir dessa geografia, tentando achar algum desejo, tentando achar todas as relações. A primeira coisa que procuro trabalhar é a questão da atitude e do desejo, considerando o desejo daquela personagem ao longo do tempo, considerando a percepção da platéia. A partir daí podemos ter

milhares de estratégias; pode-se fazer uma imersão em determinados estilos, pesquisas de personagem. Não acredito que a mesma estratégia funcione para um como funcionou para outro. Posso pedir para que um ator não utilize nenhuma palavra por exemplo. É preciso que a gente perceba a peça no tempo/espaço, que a gente tenha a escuta do que ela precisa, mas não acredito no trabalho de mesa, que se passa muito tempo discutindo o que se acha de cada coisa da peça, pra mim o trabalho se dá no espaço de ensaio, é ali que encontramos soluções e descobrimos problemas. A próxima etapa é colocar no corpo o material textual.

Márcia Duarte: Uso partes do corpo, buscando trazer o estímulo da ação física, são os verbos de ação que ponho em evidência, para que o ator, a partir dessas ações, construa sua identidade. Eu crio estrutura de jogos cênicos para que o ator faça uma imersão nesse universo, que ele quer investigar e tirar daí material criativo para sua construção, para sua interpretação.

Rita de Cássia: Não tenho nada pré-estabelecido, acredito que cada processo pede um determinado tipo de relação, uma determinada maneira de conduzir. No nosso processo “Os mamutes”, eu tentei começar por uma via que me agrada muito que é a questão de uma meditação inicial, de uma conexão mais sutil, por isso eu levei *yoga*, pra que vocês tivessem maior percepção do corpo interno, para depois chegar à expressão, mas se isso não funciona para o grupo, o que eu posso trazer que vai ser melhor? Talvez uma dança? É colocando o corpo em fluxo? Então acredito que não existe uma receita. Claro que cada um tem sua preferência, porém, acho que acima de tudo é o processo que conduz as pessoas, que estão ali envolvidas.

Cada professora/diretora tem seu processo de trabalho, tem a sua linha de pesquisa. Quando trabalhei com a professora Sulian, notei que sempre buscava nos estimular por meio do desejo da personagem, sempre nos indagando e nos levando a refletir sobre os desejos da personagem na trama e em cada fala ou ação física.

Já a diretora Márcia antes de se vincular ao texto, sempre nos estimulava através de movimentações e jogos propostos nos ensaios, depois desses estímulos, partia para a intenção de cada cena e o seu desenho, fazendo com que refletíssemos sobre quais seriam as ações que cada cena pedia e qual movimentação poderíamos acrescentar.

Com a professora Rita a turma teve um relacionamento mais duradouro e mais estreito, pois trabalhamos por um ano juntos e com as outras trabalhamos apenas 6 meses, então pude perceber que ela realmente consegue entender quais são as necessidades do coletivo, buscando estímulos diferentes para os alunos/atores como um todo. Sendo acompanhada por ela, durante esse ano; pude perceber que sua linha de pesquisa é o coletivo, trabalhando os movimentos necessários ao grupo, para que o trabalho fosse bem-sucedido.

Você tem alguma referência que mais influencia a sua caminhada como diretora? Se sim, qual?

Sulian Pacheco: O teatro realista de um modo geral. Eu tenho pouca afinidade com o discurso do Grotowski, de uma série de questões dentro da linha de pensamento. De um modo geral, a sua busca pelo o ser humano, para mim não é eficaz como ator, como ser humano sim. Essa ideia mais mística, mais ritualística não funciona para mim. Eu me aproximo mais da pesquisa da Silvia Davine e Michel Saint'Deni, um autor que estudei, inclusive no meu doutorado. O interessante desse autor especificamente é que ele consegue fazer uma mistura de várias vertentes filosóficas ocidentais. Ele percebe que os atores têm dificuldades de atuar em estéticas novas.

Márcia Duarte: Como eu disse, minha maior referência é minha experiência com a dança, com o grupo do qual eu participava, formado por mim em 1980. Nós tínhamos um diretor chamado Luiz Mendonça, que abordava o corpo por meio de uma movimentação mais natural, como se fosse uma movimentação mais naturalista no teatro, abandonávamos os requisitos clássicos da dança moderna e tentávamos produzir uma movimentação espontânea, natural, e isso dava uma singularidade para o processo, acho que essa foi a minha maior influência. Minha experiência com o Hugo Rodas também foi uma boa referência.

Rita de Cássia: Eu tenho várias influências na minha relação como diretora. Eu acho que o fato de ter acompanhado o trabalho do Antunes filho durante meu mestrado, influenciou muito a questão da minha relação com a disciplina no espaço de trabalho, a questão do palco como sagrado, a questão do treinamento, eu vejo ele como uma influência muito positiva na minha vida como atriz. Fiz dois estágios com a Ariane Mnouchkine, uma diretora francesa muito conceituada, ela foi uma

grande referência para mim. Acho que o Eugenio Barba também, com a antropologia teatral.

Que tipo de preparação você costuma aplicar com seus atores?

Sulian Pacheco: A princípio eu não acho que as pessoas tenham que se cansar, nem que tenham que entrar exauridos em cena. De maneira geral eu acho que a concentração é o ponto principal, o teatro pede isso. Eu acho que o aquecimento é um momento que o diretor tem que perceber o que os atores estão precisando no dia. Eu acho que jogos teatrais ajudam, dependendo, quanto mais concentração melhor. Depende também da estética que estamos seguindo

Márcia Duarte: Venho desenvolvendo metodologia de movimentação que propõe o engajamento do intérprete num processo de sensibilização, que o disponibiliza para a criação, buscando potencializar as capacidades imaginárias, sensíveis, motoras e emocionais, e a partir dessa potencialização, eu provoco o desempenho do ator em processos de improvisação, eu tenho observado que essa estratégia tem sido mais eficiente, para gerar material criativo.

Rita de Cássia: Eu posso falar mais do grupo *Teatro do Instante*, em que a gente vem fazendo “*Tai-chi*” há nove anos. No último ano tivemos o trabalho de *yoga*, com treino da voz, práticas de caminhada pelo espaço. Acredito que buscamos criar uma linha ininterrupta de treinamento, mesmo não estando em processo de criação. A imagem do “aqui, agora” de Grotowski, a meu ver é muito rigorosa, por que o teatro é uma arte efêmera. Em um treinamento mais eventual de uma disciplina, com a duração de um ano ou seis meses, em minha opinião vale mais a proposição e a aceitação do grupo, isto é, eu proponho e sou receptiva, buscando trabalhar o que é melhor para o coletivo.

Verifica-se realmente, que todas as colocações feitas pelas professoras/diretoras acerca da concentração, movimentação, jogo cênico e o coletivo foram aplicadas nos ensaios com os alunos/atores. A união dessas três personalidades seria para mim, um ideal de trabalho a ser seguido dentro do teatro.

CAPÍTULO II - ESTÍMULOS QUE O ATOR TRAZ PARA SI E PARA A CENA

Nesse capítulo falo um pouco sobre a história da atuação, sobre o meu processo criativo na peça "Os Mamutes", a construção da personagem "Squell". Também falo dos estímulos externos que contribuíram para a criação da cena e da personagem, como a cenografia, a maquiagem, o figurino, a sonoplastia e o meu parceiro de cena, que fazia o "Leon" na trama. São apresentadas também as entrevistas realizadas com algumas alunas sobre o processo criativo delas.

2 FORMAÇÃO DO ATOR

Na história da humanidade sempre houve a necessidade de representar. O homem sempre buscou representar suas tristezas, angústias, alegrias, etc. Inicialmente, segundo o ator e escritor brasileiro Ênio Carvalho (1989, p. 76), tal representação seria no intuito de cultuar deuses, sendo posteriormente uma atividade dramática cultural encenada por muitos povos, a partir de então o teatro passa a fazer parte da cultura de todas as sociedades.

Nesse contexto, a formação do ator, de acordo com Carvalho (1989, p. 76), tem registros na Grécia Antiga, de onde se têm notícias de que os atores se exercitavam na arte da boa dicção e que também deveriam ter determinada postura quando em cena. No teatro romano, que sofreu grande influência dos gregos, foram criadas escolas para que os atores exercitassem a voz.

Entretanto, de acordo com o referido autor, fora do teatro erudito, sobreviviam as formas populares de representação, onde o trabalho dos atores se baseava nas pantomimas e nas acrobacias, cujas características por si próprias também requeriam algum treinamento, mesmo não sendo sistematizado.

No período renascentista, de acordo com Carvalho, a atuação dos atores assumiu uma postura mais natural, passando a imitar o que observavam ao seu redor. Já no final do século XIX e início do século XX, de acordo com a crítica, teórica e professora Josette Feral (2003, p.49), a noção de treinamento vinculado ao

trabalho do ator começava a despontar, em virtude da evolução das próprias práticas teatrais, das transformações que as afetaram e da conseqüente importância que passou a ocupar a figura do ator.

A pretensão desse conjunto de ações e meios era promover uma formação integral do ator, buscando formar um ator “completo”. Desse modo, Feral relata que o treinamento, desde então, vem enfatizando o desenvolvimento das qualidades físicas, intelectuais e morais do ator, visando dotá-lo de uma ‘poética’ nova.

Nesse contexto, Feral argumenta que, inegavelmente, Constantin Stanislavski se configura como um dos mais influentes pensadores teatrais do século XX, cuja metodologia utilizada na preparação de atores e criação de personagens assumiu papel revolucionário no fazer teatral ocidental.

Através dessa influência, de acordo com Feral, uma perspectiva contemporânea do fazer teatral se fez presente, com o trabalho do ator conquistando versatilidade e habilidade de diálogos, nas mais diversas linguagens da cena contemporânea, inserindo no treinamento para atores, entre outras características, uma interpretação teatral capaz de integrar corpo e mente.

Considerando essa perspectiva contemporânea, pode-se dizer que a integração corpo e mente torna possível organizar e imprimir veracidade à interpretação. A esse respeito, Josette Feral defende a ideia de que uma “interpretação viva”, que transmite vida ao espectador, é aquela realizada por um ator perceptivo, sensível e intelectualmente presente.

Quando o ator atinge essa compreensão, de acordo com o diretor e ator Eugênio Barba (1995, p. 56), passa a experimentar significativa mudança em como percebe e pensa aquilo que faz, desaparecendo a distância entre a mente que ordena e o corpo que executa.

De acordo com a pesquisa de Leonel Martins Carneiro (2011, p. 63), o trabalho de preparação do ator, segundo a concepção de Stanislavski se pauta no diálogo estabelecido com os conceitos da Psicologia, tais como subconsciente, atenção, imaginação e memória, assim como se pode perceber a utilização de bases de um método científico de criação cênica, pois para Carneiro, “Stanislavski conhecia e utilizava diversos termos da biologia e da psicologia para estruturar seu pensamento e de certa forma validá-lo”.

A preparação do ator pode também se referir a um treinamento, cuja noção é bastante difundida no cenário teatral contemporâneo, o qual se utiliza de exercícios e técnicas específicas para trabalhar o corpo e a voz. Entretanto, esse treinamento pode se constituir e se organizar de várias formas, podendo adquirir diferentes sentidos em cada contexto, uma vez que está sempre ligado aos objetivos de um grupo específico, às necessidades individuais e coletivas, a um discurso ou às escolhas estéticas a serem desenvolvidas sob certas circunstâncias. Atualmente, o treinamento do ator inclui o trabalho sobre si mesmo.

Tanto Jerzy Grotowski (1969, p. 70) como Eugênio Barba (1995, p. 54) defendem que os exercícios possuem vários propósitos, tais como obter precisão, adquirir confiança em si mesmo e no parceiro de trabalho, entre outros, mas, de modo geral, os exercícios objetivam o desenvolvimento da inteligência física do ator, propiciando em cada ação, o pensamento e a reação do corpo inteiro.

Nessa perspectiva, a pesquisadora Pita Belli (2015, p. 59) argumenta que de modo geral, além da preocupação com o seu desempenho na cena, também se encontra a presença da improvisação no trabalho do ator, ainda que implicitamente.

Na concepção de Pita Belli (2015, p. 59), a despeito de se utilizar a Improvisação implícita ou explicitamente para o treinamento do ator, importa salientar que muitas teorias procuraram encontrar a chave da representação teatral. E não havendo uma forma de se afirmar que ela se encontre em um único lugar determinado é possível supor que a improvisação seja um instrumento constitutivo da representação, não importando qual seja o método de treinamento adotado, do estilo ou gênero teatral.

Considerando todos os postulados apresentados pelos autores acerca da formação do ator/atriz, um elemento bastante relevante a ser tratado nesse contexto diz respeito aos estímulos criados pelo próprio ator. Desse modo, o próximo item trata desse aspecto, abordando também o processo criativo cênico.

2.1 RELATO DA EXPERIÊNCIA COMO ATRIZ NO PROCESSO CRIATIVO

Conforme já dito, o processo criativo da peça Os Mamutes se deu em dois momentos, com a duração de um ano e sendo dividido em duas etapas. Nessa

segunda etapa acredito que desenvolvi de forma mais efetiva a auto direção, onde comecei a me estimular para criar jogos e ações em cena. Acredito que os estímulos começaram lá no início do processo criativo, a partir do momento que decidimos que utilizaríamos uma obra já escrita e a turma optou pelo texto “Os Mamutes” de Jô Bilac.

A peça Os Mamutes conta a história de Leon Carmelo, um menino que veio do interior para a cidade grande a procura de um emprego, encontrando-o na empresa chamada “*Mamutes Food*”. Para conseguir o emprego ele deve caçar e abater um mamute, que seria uma pessoa considerada descartável. Assim, durante essa caminhada enfrenta questionamentos pessoais e conhece personagens (ele se apaixona pela personagem que interpreto “Squell”) que o fazem refletir sobre o que é ser um mamute no contexto da peça.

Com o texto escolhido, já havia um ponto de partida, o segundo passo era a escolha dos personagens, eu escolhi interpretar a encantadora e apaixonante “Squell”. As falas dela eram inusitadas e incoerentes, mas de alguma forma no final faziam sentido, o próprio texto produzia imaginários cheios de possibilidades de cena, ou seja, era um estímulo e tanto.

Desde o início o ambiente da cena já me estimulava, então, fiz o desenho do cenário para a cena com Leon e Squell. Essa cena representava uma peça cheia de crítica aos costumes de uma sociedade consumista e de uma infância prematura, preenchida por toques de perversidade, um “respiro”, um momento onde o público era levado a viver uma cena de primeiro amor.

Continuando a ideia que tínhamos nos primeiros seis meses, que a personagem Squell viria de alguma forma “do alto”, para representar tanto a sua vontade de morrer e virar chuva, como também demonstrar o significado de algo sublime e elevado que Leon conferia a ela.

Desse modo, desenhei um balanço pendurado em uma árvore, que seria toda iluminada com luzes azuis (representando a chuva). Nesse momento ainda estávamos escolhendo onde seria a nossa peça, já que o desejo dos alunos/atores era que fosse em um lugar alternativo, onde a peça pudesse ser itinerante. Acabamos decidindo que ela seria na casa de uma das alunas, uma vez que essa casa era perfeita, para a realização da imagem de cenário que eu tinha em mente.

Consegui tornar todo o cenário imaginado em realidade, lá montei o balanço e pendurei as luzes azuis. Porém, ocorreram alguns imprevistos, fazendo com que fôssemos em busca de outro espaço para apresentar. Conseguimos uma parceria com o “Museu Vivo Da Memória Candanga” e lá tive que adaptar todo o cenário que idealizei.

Para concretizar nosso cenário, contamos com o auxílio do cenógrafo Roustang Carrilho, que sugeriu fazer a cena de Squell embaixo de uma caixa d’água velha que tinha no museu, por ter tudo a ver com a personagem, cujo sonho era virar chuva. Então, pendurei meu balanço embaixo da caixa d’água, que acabou servindo-me de estímulo, pois sustentava a ideia da ligação da minha personagem com a água. Acredito que a atmosfera do cenário foi um estímulo significativo para a atuação em cena, permitindo-me sair do mundo real, levando-me a entrar no mundo louco e imprevisível que Jô Bilac criou para “Os Mamutes”.

Nesse sentido, a cenografia, segundo Patrice Pavis (2008, p. 46), é também um elemento narrativo, permitindo situar espacial e temporalmente o tema contido em um texto teatral, assim como a compreensão dos processos que constituem o espaço cênico, sua repercussão e reflexos na relação entre a cena e o público.

Para a cenógrafa Anna Mantovani (1998, p. 56), dois elementos constituintes precisam ser levados em conta no ambiente cênico, sendo o primeiro a cenografia, que segundo seu entendimento é a “escrita da cena”, auxiliando a caracterização do espaço onde está se passando.

A arquitetura teatral é o segundo elemento, ou seja, o espaço que abriga o evento e o público que experimenta o desenrolar desse evento. Outro estímulo importante foi a relação de amor com Leon, o meu par amoroso na trama. Minha estratégia de cena foi a respiração e o olhar, estabelecendo uma relação de primeiro amor. Uma respiração forte e rápida dando a entender que o coração se acelerava, quando se encontrava com seu primeiro amor, e um olhar que encontra e se desencontra com o olhar do Leon, representando a vergonha de uma garota tímida ao se apaixonar pela primeira vez.

O parceiro de cena, Guilherme Mayer, trouxe como estímulo para a cena a comicidade de seu personagem, algo que eu tinha certa dificuldade de acessar, em razão de seu ritmo ser mais lento e desconfiado, encarando a minha personagem

que era mais rápida e inconstante. Entretanto, conseguimos estabelecer uma dinâmica de romance e comédia ao mesmo tempo, dando um toque especial.

Nesse contexto, a percepção consciente da posição ou dos movimentos do seu próprio corpo, segundo Patrice Pavis (2008, p. 48) auxilia a formação de um esquema corporal do ator, ampliando sua consciência sobre as imagens criadas pelo seu corpo, no espaço da cena e em relação aos outros integrantes do elenco.

Assim, tanto o cenário como o parceiro, são estímulos importantes para o trabalho de criação cênica, não somente no que se refere ao individual, mas também aos aspectos relacionais. Pois a percepção de cena e cenário está diretamente ligada à maneira com que se estabelece uma relação com os colegas de trabalho.

Uma vez estabelecida a relação com o parceiro de cena, passei para o intelecto da personagem, com diversos questionamentos ao apropriar-me de vários ensinamentos de Stanislavski: onde ela vive? Como ela anda? Como ela ama? Como ela se movimenta? Como ela respira? Quais os sentimentos dela em relação à morte? (Seu objetivo na peça era ser assassinada).

Depois de estabelecer algumas características, me firmei nelas e não troquei mais durante todo o processo de ensaio, para que ficassem bem arraigados em mim e para que ela ficasse firme e consistente, já que na primeira etapa do processo eu havia me perdido entre certas escolhas.

Outro estímulo que desenvolvi foi o meu próprio figurino, embora eu não fizesse parte da equipe de figurino, desenhei e confeccionei a veste da personagem, que a meu ver tinha toda uma lógica para a cena e para a própria personagem. Assim, fiz um vestido azul longo, com pedras em formato de gota na cor prata, dispostas como uma chuva de lágrimas que fluíam da Squell, que a meu ver, mesmo sendo cômicas, as falas da personagem também guardavam certa tristeza, uma vez que seu desejo era ser assassinada e as gotas correspondiam ao fato de ela querer se transformar em chuva.

A esse respeito, a cenógrafa Anna Mantovani (1998, p. 52) argumenta que o figurino é dotado de mensagens visuais explícitas e subliminares, as quais auxiliam o ator e o público na definição do personagem, assim como na percepção do tema do espetáculo, sendo um elemento que estabelece o significado entre o personagem e o contexto espetacular.

Outro estímulo utilizado foi a música criada por uma das atrizes/alunas, especialmente para a Squell. Enxerguei nessa música a oportunidade de criar algo cômico e absurdo, dentro de uma cena supostamente doce e delicada. Desse modo, a partir de uma paródia da música de Maria Gadú, cujo nome é “Quando fui chuva”, que tem um tom dramático, criou-se o tema da Squell, cujas falas soavam absurdas, do tipo: “meu sonho é ser assassinada”, “se eu morrer quero virar chuva”, esse paradoxo tornou a cena muito mais dinâmica e cômica.

No teatro, de acordo com o coordenador teatral e sonoplasta Roberto Camargo (1996, p. 102), a música desempenha um papel muito importante, tendo em vista que enfatiza todas as ações e falas dos atores, também ajuda o público a construir sensações que não surgiriam apenas com o ator realizando a ação. A trilha sonora deve ser consoante à peça, de acordo com o que se deseja mostrar. Mesmo que as interpretações sobre os sons não sejam de todo controláveis, uma sonoplastia competente dá vida ao espetáculo.

Diversos foram os estímulos utilizados na composição das cenas e da personagem, não se descarta nada, antes que seja experimentado, por exemplo, no início relutei em utilizar a música feita por outra pessoa, mas com o tempo e os ensaios, me dei conta de que era o que faltava em minha cena. O autojulgamento nos distancia de um trabalho satisfatório, às vezes é preciso nos ridicularizar em cena, sem nos preocupar com o resultado, pois com ensaio e dedicação, algo de extraordinário sempre surge.

2.2 ENTREVISTA COM AS ALUNAS/ATRIZES

O que você faz para desenvolver seu próprio material criativo?

Amanda Moraes: Assim que escolho o personagem que vou interpretar, eu leio o texto várias vezes tentando achar conexões entre os personagens, buscando entender quem é quem dentro da trama e principalmente perceber qual o objetivo do meu personagem na trama. Depois eu tento achar uma voz e uma máscara para esse personagem, vou experimentando a partir da pesquisa que fiz do texto. Em cada ensaio eu vou tentando encontrar vários caminhos através da gestualidade. Então primeiro tomo por base o texto e depois parto para a “fiscalidade”.

Nina Roberto: Não sei bem descrever de onde vem meu material criativo. Acredito que para cada caso, cada cena e cada personagem têm uma demanda

diferente. Em geral, me vejo como uma pessoa muito racional, então boa parte daquilo que experimento são impressões, que eu já havia tido na minha imaginação e tento transferir para o corpo. Busco as minhas próprias referências internas sobre o que precisa ser dito e trago para a cena o que eu imagino imagetivamente para ela. Improvisações também costumam ser frutíferas. No caso dos mamutes, por exemplo, 90% da minha cena surgiu de brincadeiras entre mim e meus parceiros de cena. Acessamos o que havia de ridículo no texto e em nós, sem um estudo centrado no texto ou na corporeidade, era livre.

Kamilla Nunes: Eu experimento e anoto as impressões, eu tenho códigos para anotar, não consigo anotar em texto, faço desenhos. Não fixo muito as coisas que já fiz de maneira sistemática, eu fixo no dia a dia, no uso, na experimentação mesmo.

Quais são os elementos fundamentais para a produção de material criativo para você? Texto, música, figurino...

Amanda Moraes: Sem dúvida, o fundamental para minha produção é o texto, quando não tem texto sinto muito mais dificuldade de desenvolver algo. Acredito que o figurino e a maquiagem acrescentam bastante, também na postura do personagem em cena, mas o principal para mim é o texto e a minha corporeidade.

Nina Roberto: Não tenho um elemento fundamental específico, acho que dá pra se criar a partir de qualquer estímulo igualmente.

Kamilla Nunes: Desses elementos citados, creio que o que mais se aproxima de mim, é a dança. Mas o elemento fundamental para mim é a concentração. Também acho importante a gente ter uma noção de autoconhecimento, de você sempre estar disposto a se entender, acho que é mais um estado de espírito mesmo, é mais um estado de presença do que um elemento que você coloca como um texto, um objeto. Eu acho que estou em um lugar extra/cotidiano, por se tratar de uma sala de ensaio, mas não em um estado extra cotidiano. Acredito que é estar sempre em um estado de concentração, de presença em qualquer lugar que eu esteja, porque quando chego à sala de ensaio isso chega comigo, pois faz parte de mim, não preciso esforçar-me para me concentrar, apenas ter a cena como foco.

Você depende do estímulo do diretor? Se sim, quais são os elementos, propostos por ele, você acreditar funcionar para você? E quais os que você acredita não funcionar?

Amanda Morais: Dependo dos estímulos do diretor sim, mas até hoje não trabalhei com diretores que confiassem em mim, todos os trabalhos profissionais que eu fiz, os diretores queriam apenas me moldar, como se eu fosse uma marionete e não uma atriz criadora. Quando o diretor está aberto, acredita em mim e ele quer me dar estímulos, geralmente funcionam comigo, os metafóricos, ou seja, quando o diretor cria metáforas para que eu consiga realizar ações dentro da cena ou até mesmo estabelecer relações com outros personagens, isso aguça o meu imaginário. Estímulos metafóricos e sensoriais funcionam muito comigo, o que não funciona é quando o diretor quer me fazer de marionete, ou quando ele é muito fechado para criações.

Nina Roberto: Acredito que não dependo muito do estímulo dos diretores, em geral na minha vida, já tenho a cena pronta para o diretor dar uma olhada, dar uma opinião, não costumo construir junto com o diretor. Sinto dificuldade quando o diretor vem com muita marcação para eu executar, eu prefiro chegar com as coisas prontas. O que eu acredito que funcione bastante são exercícios de imaginação, mas marcações pré-determinadas na cena se tornam obstáculos para a criação do ator.

Kamilla Nunes: Não crio muita dependência do diretor, na verdade, acredito que isso é muito ruim para qualquer ator, porque você fica sem saber o que fazer. Mas ao mesmo tempo eu não gosto muito quando o diretor determina as coisas. Acredito que o diretor está ali mais como provocador, criador de circunstâncias, por exemplo, sensações. Estimular sim, mas não determinar, por que essa determinação vem do processo de construção dos dois, tanto do ator que está executando como do diretor que está provocando. O ator é um propositor também, e isso é uma coisa de auto direção.

Eu acredito que essa hierarquia funciona em determinados pontos da relação ator/diretor, pois gosto de me sentir livre para experimentar, mas também espero uma resposta. Experimento mil coisas e me fixo em uma, não havendo nenhum tipo de resposta em nenhum momento, a impressão que tenho é que para o diretor fazer mil coisas ou uma só dá a conta na mesma. Normalmente o que acontece comigo é isso, os diretores não me dirigem, eu acho isso péssimo. Acredito no direcionamento, mas não em imposição, muitas vezes isso acontece, pois vejo muitos diretores que impõe tantas coisas que acabam travando o processo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou identificar, a partir das considerações de autores e da própria experiência, a influência do diretor na construção da personagem, bem como as estratégias utilizadas pelos atores para dar vida a personagem e à cena, tendo como referência a peça “Os Mamutes” encenada pela turma de formandos da UNB. Assim, acredito que a pesquisa atingiu seu objetivo geral, tendo em vista que analisou os vários tipos de estímulos para a atuação de atores, na criação de cenas e personagens no contexto teatral.

Procurei desenvolver também os objetivos específicos, uma vez que todo o estudo foi permeado pela caracterização da direção de atores em seus aspectos gerais e conceituais, assim como foram analisados aspectos relevantes acerca do ator e do processo criativo.

Vivenciamos o teatro em suas múltiplas manifestações artísticas, tanto no que se refere à composição de um espetáculo teatral, como na participação em todas as áreas, criando músicas, figurinos, adereços, o próprio cenário. Enfim, participamos de todos os desdobramentos gerados pela combinação desses elementos. Também tivemos a dança, a expressão corporal no movimento e na qualidade de gestos, além da literatura inserida através do enredo, contado e vivido por todos os partícipes do processo criativo.

Foi possível o entendimento de que essa vivência é uma arte, exigindo do ator uma presença completa, ou seja, o corpo, a fala, o gesto, a expressão e a comunicação, onde cada um dos envolvidos na produção desempenhou função específica, sabendo que desse trabalho resultaria sua parcela de contribuição para o resultado final.

Mostrando os diferentes processos de criação, tanto das diretoras como das atrizes, percebe-se que não existe um único estímulo que funcione para todos. Assim como na Arte em geral, não existe uma “formula secreta” para se criar, cada artista possui sua forma de desenvolver material criativo. O que não pode deixar de acontecer é o trabalho contínuo de desenvolvimento da criatividade de todos os envolvidos no processo, que no caso em questão, é uma peça teatral. Isso é

indispensável para que a relação da direção teatral e o ator/atriz se baseie na reciprocidade, onde a ação e reação se estabelece entre os indivíduos envolvidos.

Também houve o entendimento de que é preciso que o ator busque autoconhecimento, compreendendo que somos nosso próprio instrumento de trabalho, implicando em autocontrole e administração de sentimentos e emoções, tendo a capacidade de demonstrar sentimentos adequados ao atuar. Desenvolver esse trabalho foi muito gratificante, especialmente pela aquisição de conhecimentos valiosos e pelos relacionamentos estabelecidos, tanto com as professoras/diretoras, como com os colegas de atuação.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugênio. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo: Hucitec, 1995
- BELLI, Pita. *Apontamentos sobre a improvisação na formação do ator – dos primórdios a Keith Johnstone*. Artigo de Pós-Graduação em Direção Teatral pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2015. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/download/282/pdf>> Acesso em: 22/8/2017.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The view points book: a practical guide to View points and Composition* (O livro de pontos de vista: um guia prático de pontos de vista e composição). New York: *Theatre Communication Group*, 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/35729>> Acesso em: 17/7/2017.
- BOGART, A. *A Preparação do Diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*; tradução: Ana Vianna; revisão de tradução: Fernando Santos – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- CAMARGO, Roberto Gill. *A sonoplastia no teatro*. Rio de Janeiro: INACEN, 1986.
- CARBONARI, Marília. *Uma experiência de teatro político na América Latina: estudo da criação coletiva no Teatro Experimental de Cali (TEC – Colômbia) durante o processo de elaboração da peça A Denúncia, de Enrique Buenaventura, em 1971*. Campinas: Cadernos do XI Congresso Interno de Iniciação Científica da Unicamp, 2003.
- CARNEIRO, Leonel Martins. *A atenção e a cena*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. ECA/USP, São Paulo, 2011.
- CARREIRA, André; FERREIRA, Lígia Batista. *Matrizes Geradoras do Processo de Direção no Teatro de Grupo*. Projeto de Pesquisa: Áqis – Núcleo de pesquisa sobre procedimentos de criação artística CEART/UEDESC. Coordenação: Prof. Dr. André Carreira. Lígia Ferreira, Bolsista de Iniciação Científica, CNPq.
- CARVALHO, Enio. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Ática, 1989
- CEBALLOS, Edgar. *Princípios de Direção Cênica* (Coleção Escenologia). México, Gaceta, 1992.
- DEBROISE, Anna. *Les mystères Du cerveau: connaitre et soigner*. Paris: Larousse, 2007.
- FERAL, Josette. *Você disse “training”? O teatro transcende*. Trad. e notas: José Ronaldo Faleiro. Blumenau: n. 11, p. 49-58, 2003
- GERBASE, Carlos. *Cinema – direção de atores*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2010.
- GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre: Jerzy Grotowski*. 2 ed. Brasília, Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina 2006.

FLASZEN, Ludwik. *Il teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*. Firenze, La casa Usher, 2007.

KELERA, Josef. *Crítica sobre a criação de Ryszard Cieślak no espetáculo O príncipe constante*. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre: Jerzy Grotowski*. 2 ed. Brasília, Teatro Caleidoscópico & Editora Dulcina, 2011.

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

MOUSSINAC, Léon. *História do Teatro: das origens aos nossos dias*. Tradução de Mário Jacques. Amadora/Portugal: Bertrand, 1957.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REVERBEL, O. *Teatro na escola*. 2ª ed. São Paulo, Scipione, 1997.

ANEXOS



Personagem Squell, da peça *Os mamutes*, de Jô Bilac. Fotografia de Larissa Souza. 2017.



Personagem Squell. Fotografia de Larissa Souza. 2017.