

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

**O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO PESSOAL EM
“A LASTIMÁVEL TRAGÉDIA DE TITO ANDRÔNICO”, DE WILLIAM
SHAKESPEARE**

BRUNO ALEX PEREIRA DE SOUZA

BRASILIA – DF

2016



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

BRUNO ALEX PEREIRA DE SOUZA

O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO PESSOAL EM
“A LASTIMÁVEL TRAGÉDIA DE TITO ANDRÔNICO”, DE WILLIAM
SHAKESPEARE

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE BRUNO
ALEX PEREIRA DE SOUZA, HABILITAÇÃO DE
BRACHARELADO EM ARTES CÊNICAS –
INTERPRETAÇÃO TEATRAL, DO DEPARTAMENTO
DE ARTES CÊNICAS DA UNIVERSIDADE DE
BRASÍLIA.

ORIENTADORA: PROF.^a. DR.^a FELÍCIA JOHANSSON

BRASILIA – DF

2016

BRUNO ALEX PEREIRA DE SOUZA

**O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO PESSOAL EM
“A LASTIMÁVEL TRAGÉDIA DE TITO ANDRÔNICO”, DE WILLIAM
SHAKESPEARE**

Trabalho de Conclusão de Curso do estudante Bruno Alex Pereira de Souza, apresentado a Universidade de Brasília – UnB como requisito para a obtenção do título de Bacharelado em Artes Cênicas - Interpretação Teatral, defendido e aprovado em ____ dezembro de 2016 com nota final igual a ____ sob a orientação da Profa. Dra. Felícia Johansson.

Brasília – DF, ____ de dezembro de 2016.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Felícia Johansson Carneiro

Examinadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Duarte

Examinadora: Prof.^a Dr.^a Soraia Maria Silva

À minha avó, Ana Lima Pereira (em memória) símbolo de força e coragem.

AGRADECIMENTOS

Há momentos da vida que nos encontramos com alguns seres para que possamos crescer e evoluirmos juntos e a estes venho agradecer.

Primeiramente à Deus que tem me sustentado durante essa minha existência.

À minha família, em especial minha mãe Ana Cristina, minha deusa, minha linda, minha joia, uma mulher de força inigualável que sempre lutou pelo bem da família e na certeza de dias melhores.

Agradeço ao Carlos Fernírahk, que me ensinou artear, viver com amor e honestidade.

Agradeço à família do Centro Espírita Lar da Santíssima Trindade – CELST, casa espírita onde fui bem recebido e acolhido, que tem me ensinado o valor da evolução moral e espiritual seguindo os passos do Mestre Jesus.

Agradeço ao meu amigo irmão Ricardo Ferreira pela força que me deu durante este processo final.

Agradeço a mulher mais linda da minha vida, Guadalupe, minha paixão, meu amor.

Ao João Átila meu amigo tirão.

À Soraia com que cresci no CDPDan.

A Felícia que me acolheu e me orientou neste meu processo conturbado e louco.

A banca avaliadora por se dispor.

E por último e não menos importante, mas um ser de amor imenso que me sustentou, me apoiou, me colocou de pé, que disse que tudo iria dá certo e confiou em mim desde o momento em que me encontrou nessa tragédia, meu príncipe Geissel Spiering, a ele o meu muito obrigado por isso e muito mais.

RESUMO

Este trabalho visa desenvolver algumas reflexões sobre o processo coletivo e pessoal da montagem do espetáculo “A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico”, resultado final da turma do Projeto de Diplomação 2/2013. Para tanto, buscarei relacionar meu processo pessoal às investigações e provocações surgidas em sala de aula, como exercícios teatrais, proposição e ensaio de cenas, bem como a reflexões de autores que respaldaram esse processo de composição e interpretação.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPITULO I – BREVE HISTÓRICO DO PROJETO DE DIPLOMAÇÃO	9
1.1 – COMO TUDO COMEÇOU	9
1.2 – UMA SINOPSE SOBRE TITO ANDRÔNICO	11
1.3 – O PROCESSO DE CRIAÇÃO COLETIVO	13
CAPÍTULO II – O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO PESSOAL	16
2.1 – AUTODEPRECIAÇÃO E AUTOBOICOTE	16
2.2 – A FUGA. PRODUÇÃO DO FIGURINO, ACESSÓRIOS E OBJETOS DE CENA.....	18
2.3 – UMA PERCEPÇÃO – O ATOR, O COTIDIANO E O EXTRACOTIDIANO	19
2.4 – O CORO CÊNICO	23
CAPÍTULO III – OS PERSONAGENS	26
3.1 – QUINTO, FILHO DE TITO ANDRÔNICO.....	26
3.2 – MARCO ANDRÔNICO, IRMÃO DE TITO ANDRÔNICO.....	30
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	34
REFERÊNCIAS	36

INTRODUÇÃO

Para desenvolver este projeto, discorrerei sobre o caminho percorrido por mim até a apresentação do espetáculo “Tito Andrônico”, desde a disciplinas Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas (MPAC), no 2º/2012, até a montagem e apresentação da peça ao longo das disciplinas em Diplomação em Interpretação Teatral (DT1 e DT2), no 1º e 2º/2013.

Em MPAC, a disciplina tinha como objetivo projetar os temas que seriam desenvolvidos, tanto na monografia, como no projeto prático. Já em DIT1, nos preocupamos com a estrutura do projeto, onde e como este seria realizado; começamos a estudar o texto escolhido e desenvolver textos e personagens. Também realizamos um primeiro ‘ensaio aberto’ para a banca e para o público em geral, realizado no Teatro SESC Paulo Autran em Taguatinga Norte, nas datas de 25, 26 e 27 de junho de 2013. Finalmente, na disciplina final (DIT2) apresentamos a peça em sua versão final para o público nos dias 23, 24, 29, 30 de dezembro e 1º de dezembro de 2013, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Ao longo desta monografia, desenvolverei meu processo de composição e interpretação de dois personagens interpretados por mim nesta peça. Discorrerei sobre os principais problemas que enfrentei e como decidi enfrentá-los. Apontarei alguns dos exercícios que mais me motivaram, bem como improvisações e experimentações desenvolvidas ao longo do percurso que fortaleceram minha interpretação. Afinal, como nos aponta Patrice Pavis, a interpretação não é apenas um quesito fundamental para o ator, “ela é a própria matéria do espetáculo” (PAVIS, 2008).

CAPITULO I – BREVE HISTÓRICO DO PROJETO DE DIPLOMAÇÃO

1.1 – Como tudo começou

O projeto começou em 2012 na disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, que foi ministrada pelo Prof. Dr. Graça Veloso. Esta disciplina tem como finalidade nos organizarmos, como alunos, para os dois projetos finais do Curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília: o trabalho de montagem de um espetáculo e o trabalho de conclusão de curso (TCC).

No nosso caso, a maioria dos alunos queria trabalhar uma temática que abordasse o horror e isso foi sugerido por meio de dois textos, ambos de William Shakespeare (1564-1616): *Macbeth* e *Tito Andrônico*. Como a maioria da turma não conhecia o texto *Tito Andrônico*, decidimos por fazer a leitura desta obra primeiro. Na primeira leitura já era notável a simpatia pela obra por uma grande parte da turma, todos muito empolgados com a peça. As imagens que o texto evocava nos envolveram de tal forma que nem mencionamos mais a ideia de montar *Macbeth*.

Apresentamos o texto ao professor Graça, com o qual relemos o texto fazendo anotações e observações. Foi um tempo de muito estudo. Pesquisamos Shakespeare, textos e críticas sobre o autor e sobre o texto escolhido. Todas as informações foram de grande importância. Uma imersão sobre cada personagem foi feita e também nesta época identificamos os "pontos de tensão" do texto, uma proposta sugerida pelo Prof. Graça para investigarmos os acontecimentos da peça com mais precisão. Esses "pontos de tensão" são conflitos que desencadeiam relações de vingança. Com isso, podíamos entender melhor a trama e o que cada ação de conflito gerava, além de suas consequências. O estudo do texto nos auxiliou na adaptação da peça, bem como na montagem do espetáculo, exemplo disso, foram os cortes de cenas que não fariam muita diferença no entendimento da trama.



Figura 1 – Leitura do Texto "Tito Andrônico" de Shakespeare durante a aula de MPAC.
Foto: Ana Quintas

Posteriormente durante as aulas, nos reunimos para buscar mais referências visuais e experimentar objetos que pudessem contribuir com a montagem. Performances foram apresentadas e cada um usou a sua trajetória de curso, e/ou referências pessoais, para criá-las.

No início do semestre, de DIT1, decidimos mostrar à Prof^ª. Felícia Johansson o que havíamos produzido. Com este material produzido, a peça foi ganhando forma a partir das experiências já vividas e das performances encenadas.

As experiências de vida ou de projetos artísticos já apreciados vieram à tona e assuntos retratados em algumas cenas foram surgindo como debates sobre fatos ocultos no cotidiano social. Até onde cada cena da peça tinha grande valor representativo com a realidade, ou teria relação com algum fato importante que já acontecera? Poderiam ser reais os conteúdos abordados na obra? As reflexões nos trouxeram a alguns casos retratados ou fatos históricos. O conteúdo e a compreensão, por meio destas reflexões, cooperaram como material criativo. Este material, entende-se ou pode ser entendido como “nível no qual se constroem as condições do sentido”. (BARBA; SARVARESE, 2009, p.141).

O processo foi longo e proveitoso. O grupo como um todo foi alimentando, cada vez mais as inspirações que nos vinham e começamos a improvisar a partir do texto. Nos propomos a entrar num jogo onde cada um podia colaborar com o que tinha a oferecer. Os "pontos de tensão" foram cada vez mais investigados, nos inspirando em novas ideias para composição de cena. Depois de um tempo estudando o texto, ler críticas, de ver filmes que abordavam a temática do texto e até mesmo assistir à uma montagem cinematográfica mais atual da obra, partimos para os improvisos, jogos, aquecimento e alongamentos para desenvolver nossas ideias.



Figura 2 – Improviso - tendo como base o texto – Foto: Tainá Baldez

1.2 – Uma sinopse sobre Tito Andrônico

The Lamentable Tragedy Of Titus Andronicus, título original da peça, escrita por volta de 1584 a 1600, é considerada uma das peças mais trágicas da carreira de Shakespeare. Uma trama sobre o general de Roma, Tito Andrônico, que volta vitorioso de uma guerra contra os godos.

Podemos dividir em três partes esta obra. A primeira parte apresentam-se os personagens, o que se passa e nos introduz a história; a segunda parte pode-se considerar as primeiras vinganças, as vinganças de Tamora; e a terceira parte as vinganças de Tito.

O general, Tito Andrônico, ao voltar da guerra contra os godos, é eleito novo imperador de Roma, mas Tito recusa este posto alegando já estar velho para ocupar o posto. Os filhos do falecido Imperador César, Bassiano e Saturnino, disputavam o trono.

A guerra e a disputa pelo trono trazem muitos danos a Tito. Começando por passar a coroação para o primogênito do antigo imperador, pois Saturnino escolhe Lavínia, filha única de Tito, para ser sua imperatriz, mas ela já tinha compromisso com Bassiano, seu irmão. Saturnino irado com a postura de Lavínia e de seus irmãos que acobertam sua fuga com Bassiano, consagra então como sua esposa, a prisioneira Tamora, rainha dos godos. Esta, aproveita a oportunidade para arquitetar suas vinganças contra Tito, que manda executar seu filho primogênito em praça pública.

Logo, uma sequência de tragédias acontece. Bassiano, irmão do novo imperador é morto pelos filhos de Tamora, que estupram Lavínia, e cortam suas mãos e língua para que não consiga revelar quem a violentou. Filhos de Tito são culpados pela morte de Bassiano e condenados. Tito perde sua mão direita para salvar os filhos, enganado pelo mouro Aarão, amante da imperatriz. Um de seus filhos, Lúcio, é expulso de Roma por tentar impedir a execução de seus irmãos condenados à morte. Assim termina a primeira parte de vinganças, sendo estas vinganças planejadas por Tamora.

A segunda parte de vingança acontece devido as revelações de todas as tragédias anteriores. Lavínia consegue revelar a seu pai quem a violentou. Tito finge estar louco para atrair sua presa. Tamora resolve disfarçar-se como uma entidade chamada Vingança e seus filhos Quiron e Demétrio também a acompanham disfarçados de Estupro e Assassinato, para confundir a cabeça de Tito, já que ela acredita que ele está louco. Ela oferece ajuda a Tito para vingar-se de seus inimigos, mas a própria cai numa armadilha

de Tito. Ele pensa arquitetar um plano para reunir seus inimigos e assim conseguir se vingar de todos em um banquete. Tamora disfarçada, sai para realizar os desejos de Tito. Estupro e Assassinato são convidados a ficar, para ajudar nos preparativos do banquete. Seu primeiro plano de vingança entre em ação e após a saída de Tamora, Tito manda matar os dois e preparar o banquete com os restos mortais.

O banquete é realizado e todos os convocados comparecem. Tito dá as honras e manda servir os convidados. Em seguida faz uma citação para gerar dúvida nos convidados, a qual tem a ver com a violência sofrida por Lavínia. Tendo uma resposta do imperador, Tito mata a sua filha Lavínia por ter sido desonrada por Quiron e Demétrio. Saturnino manda prender os dois, mas logo Tito revela que não há necessidade, pois, o jantar servido, tinha sido feito com a carne dos dois. Tito mata Tamora, que é morto por Saturnino, que é morto por Lúcio, filho de Tito, que é eleito o novo imperador de Roma.

1.3 – O processo de criação coletivo

Todos nós partíamos de um interesse em comum, o horror, que define a temática de nosso trabalho. Ao sugerirem os dois textos de Shakespeare, *Tito Andrônico* e *Macbeth*, partimos para a leitura. O texto, *Tito Andrônico*, a primeira obra a ser lida, ganhava cada vez mais dimensões durante as leituras em grupo e nos despertava o interesse e ao mesmo tempo pensávamos nas possibilidades de montagem. Todos muito impressionados com o texto, optamos então, por fazer sua montagem.

Fomos investigando cada conflito. Um texto imerso em sangue e vingança. A cada momento surgiam mais e mais motivos para os personagens dessa trama vingarem-se uns dos outros. Nenhum pedido de remissão era considerado de fato, por trás deles haviam planos e mais planos. Os vários conflitos que seguem na obra, iam gerando novas tensões. Os personagens iam criando uma espécie de teia, onde seus problemas entrelaçavam-se entre si. A história de Tito Andrônico e os personagens que a compõem, vivem em meio a retaliações humanas, vinganças cruéis. Como já dizia meus avós: "Vingança é um prato

que se come frio"¹ e era exatamente isso que encontrávamos a cada passo dado no estudo realizado.

O prof. Dr. Graça Veloso, nos sugeriu uma investigação dos "pontos de tensão" no texto, que são os principais fatores que desencadeiam as vinganças que aconteciam na história. Considerava importante este estudo para que nos clareássemos mais e seguíssemos no desenvolvimento deste trabalho com mais entendimento.

Após a leitura tivemos a oportunidade de improvisar e jogar com base no texto, pois não tínhamos um caminho certo a seguir até então, mas conseguimos durante esse processo inspirações para futuras composições.

Durante as férias, início do ano de 2013, resolvemos continuar as investigações e exercícios foram propostos pelos colegas. Um desses exercícios era criar propostas para algumas cenas. Cada um deveria criar uma cena e apresentar para toda a turma. Resolvi criar algo com base na cena da Vingança, quando Tamora e seus filhos aparecem para Tito, fantasiados de Vingança, Estupro e Assassinato. O diálogo de Tamora e Tito era realizado por mim. Tamora de vingança era projetada em vídeo, enquanto Tito era interpretado dialogando com a projeção.

Fizemos uma improvisação com depoimento pessoal das personagens, na qual cada integrante do grupo tinha que entrar pelo menos uma vez para contar a sua versão da história, como uma espécie de defesa.

¹ Frase popular (autor desconhecido)



Figura 3– Improvisação - Depoimento pessoal das personagens. Foto: Turma de DP1

As propostas foram surgindo e muitas delas foram para o resultado final, outras serviram como inspirações e até mesmo como estética, como no caso dos balões que se tornaram estética visual do projeto (acessórios e objetos de cenas). Esta ideia partiu de uma cena criada por Luara Learth que interpretou, nesta experimentação, a cena de Lavínia após o estupro.

Desde o primeiro momento havíamos decidido que cada um de nós não iria interpretar um único personagem e que faríamos um rodízio. Distribuímos os papéis após uma leitura para os cortes que seriam realizados no texto. Em seguida a montagem foi acontecendo em torno do que tínhamos como material e outras cenas foram compostas ao longo do processo.

CAPÍTULO II – O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO PESSOAL

2.1 – Autodepreciação e autoboicote

Neste período o caminho foi tortuoso, penoso, árduo, mas proveitoso e cheio de aprendizagens. O ator é um ser de carne e osso, onde fora da cena passa por diversas situações de conflitos, sejam emocionais, psicológicos e também outras particularidades. Estar em cena para alguns pode ser um processo doloroso, onde inclusive, e infelizmente o processo de auto boicote pode acontecer de forma ostensiva, fazendo com que o ator, esse elemento do fenômeno cênico, perca rendimento. Esses acontecimentos me cercaram durante todo tempo de estudo e produção do espetáculo “A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico”. As autocríticas eram absolutamente depreciativas, uma cobrança de ser melhor e fazer o melhor me consumia. Assim o trabalho continuou a se desenvolver de forma caótica, obtendo sua conclusão agora, três anos após a apresentação do espetáculo, e ainda assim, me encontro em muitos momentos num caos emocional, mental e físico, tudo isso vai reverberando em tensões.

O processo de criação e composição foi meio doloroso, justamente pelo fato de sentir-me incapaz de concretizar algo. Essa não foi a primeira vez que passei por tal situação, uma vez que em certos momentos do curso me sentia inferior aos demais. A dificuldade de lidar com essas situações, foram surgindo devido algumas comparações, como por exemplo: alguns dos colegas terem mais experiências teatro antes de entrar na Universidade com alguns nomes reconhecidos do teatro da cidade, por terem trabalhado em grupos também conhecidos e por uma parte ter estudado em escolas particulares, consideradas as melhores da região. Mas cobrança ia além de status e mesmo assim todas essas coisas passavam pela minha cabeça. O psicológico não colaborava. O medo de ser julgado também tomava lugar após gerar expectativas, pois as ideias fluíam como se tudo fosse acontecer da melhor forma, e daí com as primeiras frustrações, aparecia a depreciação.

Lendo uma matéria de Miguel Lucas² em Psicologia comportamental (2012), ele menciona essas autocríticas depreciativas como vozes que ecoam em nossa cabeça. Essas

² Fundador do site Escola Psicologia é Licenciado em Psicologia, exerce em clínica privada. É também preparador mental de atletas e equipas desportivas, treinador de atletismo e formador na área do rendimento desportivo.

vozes são geradas em nós devido há alguma situação já vivida, ou seja, com experiências de vida.

Miguel Lucas (2012) ainda nos conta uma história protagonizando essas condições e de onde podem surgir. Ele intitula a história em “O esquema de culpa, exigência e auto-responsabilização de Tereza”.

Uma mulher a quem chamaremos de Teresa desenvolveu um esquema de “culpa, exigência e auto-responsabilização”. O pai da Teresa era um típico militar, rígido, distante, sombrio, duro nas regras e incapaz de dar elogios. Durante a infância, Teresa comungou com a exigência desmedida de seu pai. Quando tinha boas notas, a ideia que foi construindo era a de que não fazia nada de extraordinário a não ser o que lhe competia. Quando algo corria mal, fazia alguma asneira de menina, o pai passava a mensagem que era por falta de empenho ou negligência. O sentimento de culpa de não conseguir fazer algumas coisas como o pai perspectivava³ pairava sempre sobre a sua cabeça.

Aqui percebe-se que “Tereza”, personagem da história, começou a desenvolver em si um sentimento de culpa pelas frustrações quando não conseguia resolver algo, por exemplo, as notas escolares. Ela construía em si o sentimento que no futuro começa a influenciar em suas metas.

Com o passar do tempo, esse sentimento de autopunição tomou conta de diversas fases e momentos da vida dela, influenciando na sua vida afetiva, profissional, entre outras, pois por melhor que tenha sido o resultado por ela obtido, isso nunca era satisfatório para Tereza, carregando assim, um fardo pesado. Todo esse sentimento de autopunição e de depreciar-se, fazia com que Tereza mesmo tendo sucesso em áreas da sua vida, sentisse-se como uma pessoa infeliz e incapaz. Felizmente, ela conseguiu superar esses pensamentos e viver sob um prisma positivo.

Assim acontece comigo, me identifiquei por completo neste processo de autopunição, que é exatamente desta forma, mas particularmente falando, sempre parece

³ Perspetivava: vem do verbo perspetivar. O mesmo que: perspectivava. Significado de Perspetivar: Situar em perspectiva; analisar ou colocar em perspectiva; utilizar o processo de representação (tridimensional) que torna possível a imaginação da consciência e profundidade das figuras: perspectiva a paisagem ao retratá-la. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/perspetivava/>>. Acesso em: 08 de dezembro 2016.

ser maior do que é de fato. Tudo acaba se tornando um fardo. Durante a execução dos projetos, o tempo para execução dos mesmos transforma-se numa panela de pressão, que aos poucos vai esquentando e os prazos cada vez mais próximos, e nunca está bom o que se produz, falta algo, precisa de mais atenção, muitas outras coisas também precisam de atenção, nunca nada está perfeito e assim a frustração nos alcança fazendo com que esta panela de pressão estoure ao invés de resultar em algo produtivo.

Todos os dias vivenciando essa árdua cobrança e se espelhando nas pessoas que, cujo a mente vai projetando ser melhores do que nós mesmos, uma espécie de trava vai ganhando forma e força. Como lidar com isso? Não entrarei em aprofundamento sobre a temática pelo lado mais científico, mas pretendo seguir relatando como dei seguimento ao meu processo durante a montagem do espetáculo de conclusão de curso, tentando lidar com toda essa situação e os meios que me fizeram perceber o quão produtivo poderia ser o trabalho me despidendo dessas autocríticas.

2.2 – A fuga. Produção do figurino, acessórios e objetos de cena

No processo de criação do Projeto de Diplomação do semestre 1º/2013, onde de fato começamos a moldar o projeto, as autodepreciações, que já vinham acontecendo nas experimentações, se intensificaram e a pressão cresceu, pois agora era “pra valer”. Como lidar com todas essas amarras negativas que me impediam muitas vezes de tomar atitudes produtivas?

Na primeira fase, além da definição dos personagens, a turma foi dividida em produções. Eu me refugiei e me envolvi com a produção dos figurinos e acessórios. Fernanda Alpino e eu estávamos responsáveis pelo o diálogo com a turma da disciplina de Encenação 2, orientados pela Professora Cyntia Carla, responsável pela disciplina e pela confecção dos nossos figurinos e acessórios. Tudo que começava a ganhar forma e vinha como inspiração para a composição do figurino, foi devidamente registrado. Foi pedido a turma que enviasse imagens referentes as sugestões que eram dadas e filtrando todas as informações fomos definindo a estética do trabalho.

O balão foi a matéria prima para a construção dos acessórios utilizados para identificar personagens e suas posições dentro da narrativa da peça. Dentre essas formas

que encontramos para distinguir cada personagem, escolhemos as cores e os objetos específicos como: luvas, coroas, colares, broches, ombreiras, cintos, braceletes, ombreiras, sandálias, além de outras soluções para trazer leveza a uma peça com uma história bem violenta. O que quero dizer é que o texto de Shakespeare, nos traz cenas fortes como: estupros, esquartejamentos, mutilações e canibalismo inconsciente. Os balões solucionaram toda essa violência com leveza e um humor crítico.

A cada dia me via envolvido nesse processo. Teríamos um longo processo de adaptações com o material escolhido para trabalhar o figurino. E a criação? Onde ficava este envolvimento? Tive que cuidar do figurino, mas o fundamental precisava tomar forma, a interpretação. Segui então, o foco do curso, a interpretação teatral.

2.3 – Uma percepção – o ator, o cotidiano e o extracotidiano

Já havia percebido que algumas atitudes não me levariam muito longe para alcançar o objetivo do meu trabalho como aluno ator. Então fui procurar algo que me auxiliasse. Busquei, mesmo que com pouco tempo, investir no que me despertava interesse e que poderia ser uma solução para minhas travas. Observei então, quais poderiam ser o estado de corpo no momento de atuação, que estado físico do corpo poderia alcançar durante a interpretação.

Toda vez que me deparava com a atuação dos meus colegas, percebia algo de diferente. A essência dos mesmos existia, mas algo na interpretação era completamente diferente do que se via no cotidiano.

Cada ator possui em si uma formação e referência artística que o leva a recorrer a variados registros técnicos, memórias, sentimentos e sensações para seu processo de composição e criação. Segundo Ludwik Flaszen, o ator “constitui no espetáculo a matéria e a forma, a estrutura e o conteúdo, o alfa e ômega da expressividade” (2007, p.88). Assim, o ator pode ser a matéria prima da construção cênica de um espetáculo, dependendo da linguagem teatral utilizada na composição.

O ator pode ser comparado a um artesão que com seus domínios vai elaborando, moldando seu trabalho e, assim, transforma simples palavras em ato, promovendo uma troca de sensações e emoções com o espectador. Um ato singular, pois o ator vai tecendo sua relação com a palavra, seja ela indicativa ou o próprio texto de um personagem. Desse modo, a trama vai sendo construída de forma dinâmica, lúdica e expressiva.

Segundo Anatol Rosenfeld, o texto nos indica um caminho com traços preestabelecidos pelo autor, e que o ator é o responsável pela reprodução e pelo exaltamento desse caminho, dando sentido aos traços propostos, seja com suas experiências de vida ou não.

Já não se trata de encontrar as palavras que constituam a imagem vislumbrada pelo poeta e sim de compor com o material do próprio corpo a imagem de uma pessoa, que seja capaz de proferir essas palavras ou, melhor, de que tais palavras, em tais situações, defluam com a necessidade. Ao fim, a imagem será dele, ator (e diretor) – transfiguração espontânea, imagem da própria experiência e das próprias virtualidades, dentro das coordenadas propostas pela peça. (Rosenfel. 2000, p.33).

Todas as referências que um ator tem em si servem de material. Material este que poderá ser utilizado, pelo ator, para sua criação/composição. Inevitavelmente toda essa referência vem de sua experiência de vida, trajetória artística, treinos, e experimentações de métodos composicionais. Em diferentes regiões nacionais e internacionais, o aprendizado sociocultural influencia diretamente no trabalho de um artista, como por exemplo, a forma de se portar em determinados contextos sociais.

Eugenio Barba demonstra que o estudo do comportamento do ator é bem diferente do comportamento habitual, ou seja, do cotidiano. (BARBA & SAVARESE, 2012). Nesse contexto, quanto mais o ator investe em trabalhar suas percepções, mais possibilidades ele encontra para seu desempenho.

Marcel Mauss, analisando a forma como os homens se relacionam e se comportam em uma sociedade, nos mostra como o corpo é um *objeto técnico*, que é indispensável em determinadas linguagens cênicas.

Sim, digo técnicas do corpo (no plural) porque é possível construir uma teoria da técnica do corpo (no singular) partindo de um estudo, de uma exposição ou de uma descrição das técnicas do corpo (no plural). Com essa expressão, falo do modo como os homens usam seus corpos nas diversas sociedades, uniformizando-se à tradição. De qualquer forma, é preciso ir do concreto ao abstrato e não vice-versa. (...) O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou melhor, sem falar de instrumento, o corpo é o mais natural objeto técnico e – ao mesmo tempo – meio técnico do homem. (Mauss. Apud Barba, 2012, p.270)

O corpo é um comunicador ativo, como podemos perceber em nosso cotidiano. Cada cultura possui em particular seus códigos de linguagens considerados cotidianos, pois fazem parte de uma relação social ou do lugar onde se vive.

Segundo Eugenio Barba, “[...] a antropologia teatral é o estudo do comportamento do ser humano que utiliza sua presença física e mental em uma situação de representação organizada segundo princípios que são diferentes daqueles da vida cotidiana.” (2012, p.13). Assim, a postura que um ator adota em uma atuação é completamente diferente da sua postura cotidiana. Para Barba: “Essa utilização extracotidiana do corpo é o que se chama de técnica”, sendo assim, podemos desenvolver então, uma relação entre o conceito de “*técnica do corpo*” e o corpo extracotidiano.

No dia a dia, o ser está condicionado a determinados comportamentos sociais (*técnicas do corpo*), como por exemplo, formas de agir em cada situação ou lugar. No cotidiano existem determinadas convenções sociais, por esta razão, mantem-se uma maneira de agir e se comportar em diferentes contextos sociais. Desta forma, estas regras de comportamentos sociais tomam o ser que acaba por sempre agir conforme esses códigos sociais, pois o corpo processa essas informações deixando-as cada vez mais automatizadas com o passar do tempo. Barba chama esses comportamentos de técnicas cotidianas:

As técnicas cotidianas são muito mais funcionais quando não pensamos muito nelas. Por isso nos movemos, nos sentamos, carregamos peso, beijamos, indicamos, assentimos e negamos com gestos que acreditamos ‘naturais’ e que, em vez disso, são determinados culturalmente. (2009, p.34)

A cultura regional também influencia nos hábitos pessoais e coletivos. Por exemplo, sabemos que os comportamentos dos que vivem no Nordeste do Brasil são diferentes dos que vivem no Sul do país. Alguns motivos para essa diferença são: o clima, as condições de trabalho, as estruturas sociais e políticas, a criação e os costumes de cada região. Com base nisso, trago novamente as palavras de Barba: “As diferentes culturas possuem diferentes técnicas do corpo, dependendo de que se caminhe ou não de sapatos, de que se leve peso na cabeça ou na mão, de que se beije na boca ou com o nariz.” (2009, p.34)

Além da percepção desses atos cotidianos, *outras técnicas* e métodos vem colaborando há muito tempo para os espetáculos teatrais, eis algumas delas: dança, acrobacia, improviso, entre tantas outras. Por esta e outras razões, os atores que possuem em suas experiências técnicas diversas, trazem diferentes perspectivas para suas composições.

Outras técnicas é uma definição usada por Eugenio Barba para técnicas virtuosas como a acrobacia. [...] “os acrobatas, os dançarinos e os atores nos mostram um ‘outro corpo’, um corpo que usa técnicas muito diferentes das técnicas cotidianas, tão diferentes das técnicas cotidianas, tão diferentes que aparentemente perdem qualquer contato com elas. Não se trata mais de técnicas extracotidianas, mas simplesmente de ‘outras técnicas’. (Barba. P.16, 2012)

Através de aquecimentos e preparações realizadas pelos próprios colegas, aos poucos conseguia me envolver, mas nestas dinâmicas era muito mais fácil se relacionar. Estar em cena é que complicava.

Os conceitos aqui apontados, bem como o processo de composição dos personagens serão desenvolvidos no capítulo seguinte, onde me refiro sobre cada personagem e sobre a composição de cada um deles.

2.4 – O coro cênico

Além dos personagens, exploramos também os coros em algumas cenas, como por exemplo: a abertura da peça com os soldados que chegam da guerra com Tito Andrônico; o povo que se manifesta em prol dos candidatos a novo Imperador de Roma; os godos na prisão de Aarão, entre outros momentos.

Segundo a definição de Patrice Pavis, o coro é um termo comum à música, à dança e ao teatro:

Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados. Em sua forma mais geral, o coro é composto por forças (actantes) não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores. (Pavis. 2008, p. 73)

Pavis nos mostra também que o coro com o passar do tempo desenvolveu novas interações, relacionadas às estéticas diferentes e contextos culturais. Em Tito Andrônico, utilizamos o coro de variadas formas, como: soldados romanos, guerreiros godos, povo romano, famílias de personagens como de Tito e Tamora.

Jacques Lecoq nos reforça uma visão de coro trágico, este que reage, que recebe comando, um coro que comunica e traz ação à história e ao diálogo. Suas ações são, em maioria, determinadas, causando uma organicidade a narrativa, buscando não destoar da importância da cena, mas sim gerar uma dinâmica fluida onde o público possa perceber a emoção do que está acontecendo (LECOQ, 2010).

Para realizarmos o trabalho de coro, fizemos alguns exercícios para alcançar um corpo unificado para determinados tipos de coro, pois em várias cenas representávamos grupos de exército. Um destes exercícios que praticamos foi o “Samurai”. Alguns dos integrantes que haviam tido uma relação ou experiência com lutas orientais, nos nortearam a respeito destas atividades, quando percebemos que faltava mais força em cenas que esse núcleo interagiu com os personagens e/ou em suas ações.

O exercício consistia em concentrar energia no centro do corpo, observando-o para não perder tónus. Andávamos com os pés em solo, sem titubear, arrastando-os no chão. A posição para execução desta atividade dava-se da seguinte maneira: pernas flexionadas, formando base e dando sustento ao corpo; braços e mãos, como que segurando um bastão imaginário na altura do quadril.

Para ilustrar esta posição e a execução do movimento Nelson Kautzner Marques Junior⁴ explica que para executar este exercício, é necessário a “rotação da pelve para posicionar o tronco de frente e depois pratica inclinação anterior do mesmo quando executa o soco”⁵. Sendo assim, executávamos o exercício do Samurai, atravessando a sala na intenção de concentrar energia.

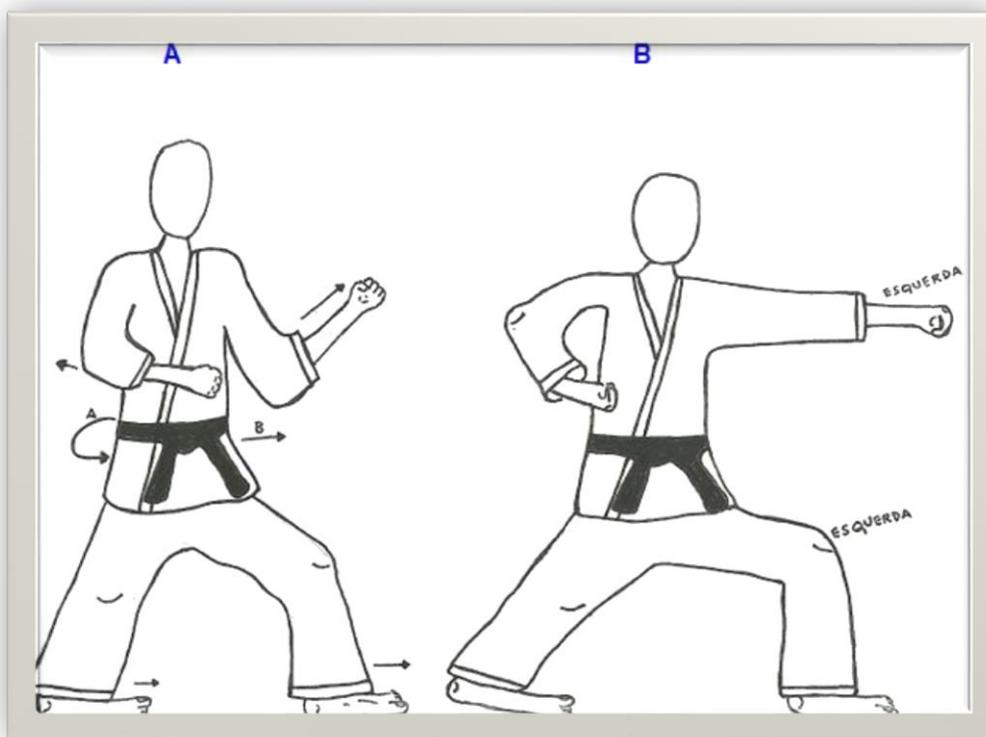


Figura 4 Posição - (A) Atleta na base livre preparado para realizar o kizami zuki e (B) em seguida fez o golpe

⁴ Mestre em Ciência da Motricidade Humana pela Universidade Castelo Branco do Rio de Janeiro, Faixa Roxa de Karatê-Dô Tradicional de Estilo Shotokan.

⁵ Revista Digital. Buenos Aires - Ano 16, N° 158, julho de 2011. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd158/karate-biomecanica-dos-golpes-do-kumite.htm>>. Acesso em: 20 de outubro de 2016.

Esse exercício foi particularmente importante, despertando a noção de postura e força, nos fazendo entender os nossos corpos para realizarmos as ações em coro com energia, evocando a tensão de cada cena, o que ajudou a gerar um clima de suspense, por exemplo, onde Aarão, o mouro, é preso pelo exército dos godos. Para a composição desta cena, contamos com a orientação e coreografia da Professora Giselle Rodrigues.

A cena consiste na entrada do exército dos godos, trazendo o mouro preso com seu filho recém-nascido, filho este que teve com a Imperatriz Tamora. O exército entra em cena numa espécie de marcha, posicionando-se para um ataque, pois qualquer manifestação desadequada de Aarão, poderia causar a sua morte repentina.

O exercício como o do “samurai”, foi de grande importância no momento da criação da peça e dos personagens, entrosando nós alunos para a montagem, nos fazendo atingir um nível de disciplina e responsabilidade com o projeto, aguçando a percepção, a concentração e, acima de tudo, a confiança e a parceria para o jogo cênico.



Figura 5 - Jogo do samurai. Foto: Ana Quintas

CAPÍTULO III – OS PERSONAGENS

O texto “A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico” possui um total de 20 personagens. Decidimos durante a disciplina anterior ao projeto de diplomação, que não teríamos personagens fixos e que entraríamos em acordo para definir cada personagem e as cenas que faríamos tais personagens. O texto sofreu uma leve adaptação, uma vez que, não mudamos literalmente o texto, mas percebemos que poderíamos retirar pequenos fragmentos, mantendo assim, atos e cenas com pontos essenciais e fundamentais para a compreensão da peça e a relação existentes entre os personagens.

Cada aluno e aluna, interpretou entre três e quatro personagens. Eu escolhi quatro personagens e discorrerei sobre a composição e interpretação de dois deles, que foram mais significativos para minha formação, são eles: Quinto, filho de Tito Andrônico e Marco Andrônico, tribuno e irmão de Tito.

3.1 – Quinto, filho de Tito Andrônico

Quinto Andrônico, filho de Tito, volta vitorioso da guerra entre romanos e godos. Quinto compõe o exército romano, é irmão de Lavínia e sobrinho de Marco Andrônico. Este personagem aparece duas vezes: a primeira após a morte de um de seus irmãos, no momento em que Lavínia foge com Bassiano. Nesta cena, Quinto e seus irmãos impedem a passagem de seu pai, Tito Andrônico, que tenta resgatar Lavínia. Ao ser impedido, Tito acaba por matar um de seus filhos. Quinto, a partir daí, demonstra ser bravo e valente, resistindo e insistindo para que o corpo de seu irmão seja enterrado junto dos que morrem em guerra.

Assumi, como ator, a segunda cena de Quinto. Nesta cena o mouro Aarão conduz Quinto e Márcio, seu irmão, a um suposto buraco onde dorme uma fera, mas na verdade, Aarão os conduz ao buraco onde o corpo de Bassiano, morto pelos filhos de Tamora, se encontra. A intenção é culpá-los pela morte de Bassiano, mas Márcio percebe que eles caíram numa armadilha. Em seguida, Aarão conduz o Imperador Saturnino até o buraco onde se encontram presos os filhos de Tito e seu irmão morto. Os mesmos serão retirados dali para serem condenados à morte pelo Imperador Saturnino.

Para desenvolver a construção deste personagem e as situações em que ele aparece, iniciei junto à turma a composição da cena do buraco. No resultado final, foi sugerido o trabalho em off, este foi realizado fora de cena, por meio de uma produção em vídeo. Assim, a cena acontecia fora do palco, sendo que havia uma projeção audiovisual, que ilustrava esta dinâmica dos diálogos entre personagens que estavam dentro e fora do buraco.

Primeiramente, para construir a reação deste personagem, foi muito importante perceber que ele alcança um lugar emotivo completamente diferente do que vinha demonstrando nas cenas anteriores, seja no palco ou por vídeo projeção. Quinto entra em cena desconfiado de Aarão, que o conduz junto de seu irmão à um lugar completamente sombrio. Ao se dar conta disso, Quinto cai em um buraco profundo com seu irmão e sua reação é espantosa, principalmente ao ver o corpo de Bassiano morto.

Trabalhando com a técnica audiovisual, criamos em conjunto, a ação desta cena. A nossa estrutura era precária e conseguimos uma solução para transmitir o que acontecia com os corpos dos atores e como eles deveriam agir diante da câmera. O sentimento de espanto era claro e precisávamos demonstrar isso. Trabalhamos enfatizando nossas expressões faciais diante da câmera, que projetava ao público as reações dos personagens. A câmera é que se movimentava, para dar ideia de queda, enquanto nós ficávamos parados. A filmagem partia dos pés dos interpretes, para dar impressão de que estávamos no fundo do buraco com o corpo moribundo de Bassiano.

Desta forma, podemos observar que a interpretação para o teatro e para o vídeo podem diferir muito, apesar de buscar o mesmo sentido ou emoção. No caso desta cena, para cair, ficávamos parados e deitados no chão quando no fundo do buraco. O efeito visual da cena era programado passo a passo para que a câmera e a interpretação pudessem dar sentido e significado para a cena.

O recurso do vídeo também ampliou as expressões do rosto durante a projeção, focalizando o rosto em *close*, um recurso específico na linguagem cinematográfica ou audiovisual. Os olhos e o rosto demonstravam a aflição dos personagens, fazendo lembrar expressões cotidianas, sejam estas vividas ou não pelo intérprete.

Contracenávamos Maria Luiza e eu com Erick Costa, que interpretava Saturnino nesta cena, e este estava no palco. Suas falas eram direcionadas para a projeção. Já nós dois que estávamos no suposto buraco, fora de cena, procurávamos causar a sensação de

que conseguíamos vê-lo e manter o diálogo. Assim, podemos afirmar, que existia bastante ação em nosso rosto e no corpo ainda que imóvel, ultrapassando assim, os automatismos cotidianos como o olhar, dirigindo a visão para o lugar onde queremos ver, embora o objeto não esteja ao alcance dos nossos olhos realmente.

Como representar a ação “de ver” sem que o objeto visto pela personagem, não exista ou esteja fora do campo de visão do ator? Tanto no cinema, quanto no teatro esta situação é muito comum de acontecer. Podemos chamar este fenômeno de “fé cênica”, quando o ator representa como se realmente estivesse vendo o objeto.

Segundo Stanislavisk é fundamental que o ator acredite no que faz para que esta ação conduza ele e o espectador verdadeiramente à situação e ao sentindo da cena. Não basta apenas olhar, é preciso acreditar que está vendo. No caso da cena do buraco, foi necessário perceber a verdade física em nossas ações, para que nós, alunos/atores, pudéssemos fazer crível a condição em que os personagens se encontravam, somado ao fator de estar num ambiente com cadáver.



Figura 6 - Cena do Buraco – Diálogo. Foto: Bruno Lehx (Print de vídeo)

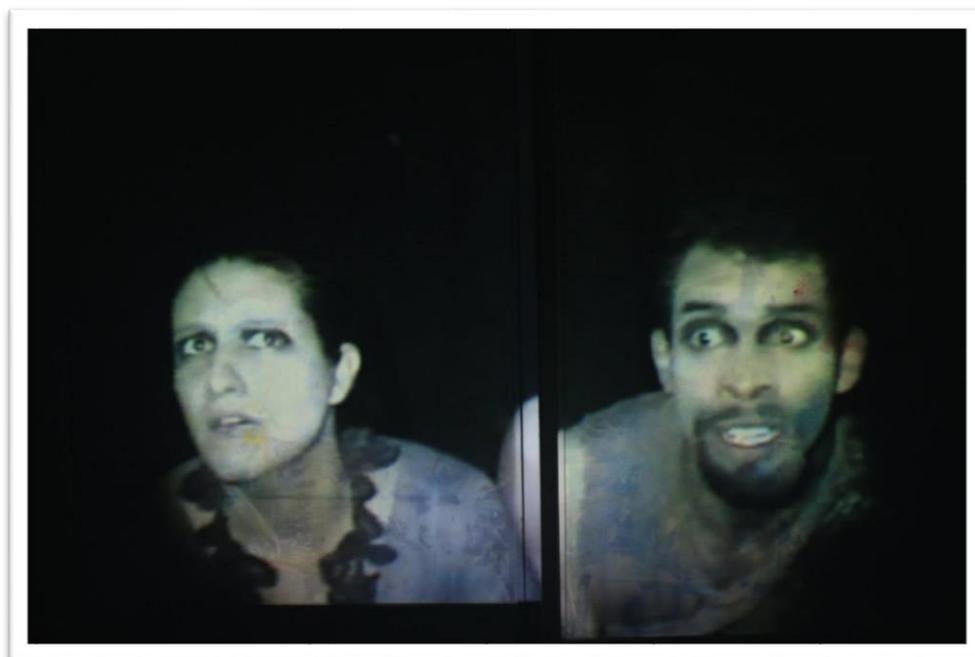


Figura 7 - Cena do Buraco - Projeção. Foto: Pedro Miranda



Figura 8 - Ensaio Cena do Buraco - Diálogo

3.2 – Marco Andrônico, irmão de Tito Andrônico

Marco Andrônico é irmão de Tito e Tribuno do povo da Antiga Roma. Personagem que se demonstra sempre prestativo e atencioso com tudo e com todos. Mostra-se um homem voltado para o bem familiar, preocupado em manter a família em união. Suas falas e atitudes sempre se voltam para um despertar de consciência, tentando abrir os olhos dos que se encontram desafortunados.

No primeiro resultado, do projeto DIT1, interpretava Marco com mais três colegas de turma, sendo estes: Erick Costa, Victor Abraão e Rogério Luiz, onde nos apropriamos do elemento do coringamento. A cena era o encontro de Marco com sua sobrinha Lavínia, esta encontrava-se estuprada, com mãos e língua cortadas. Uma cena forte que desestabiliza Marco. A cena seguinte, é o próprio Marco indo ao encontro de Tito para entregar sua filha. Em seguida, vem a cena que apelidamos de “quadro de família”. Nesta encontram-se presentes os personagens Tito, Lavínia, Lúcio e Marco. Tito recebe um recado do mensageiro, que entrega as cabeças de seus dois filhos, condenados à morte pelo Imperador Saturnino, e a sua mão direita que foi amputada por Aarão. Exploramos o mínimo de movimento nesta cena, mais uma vez o rosto torna-se o ponto principal para a interpretação.

A cena a qual me atentarei aqui será o “quadro de família”. A inspiração da cena surge por meio da fala de Tito Andrônico: “Família de infelizes, retrato da tristeza. Quadro da desgraça”. Montamos então um quadro com foco de luz e entre dois praticáveis como a ideia de jogar com texto, criando então o retrato de uma família feliz. Parte da família de Tito está reunida aguardando notícias de seus filhos que foram presos e condenados à morte, esta cena tem relação com a cena do buraco, momento em que Márcio e Quinto são encontrados com corpo de Bassiano morto, numa armadilha montada pelo mouro da Imperatriz, Aarão. Tito havia passado por vários momentos cruéis entre perder a mão para que pudesse salvar seus filhos, um plano ardiloso de Aarão que diz ter sido uma solução dada pelo Imperador Saturnino, o encontro com sua filha mutilada e estuprada, seu filho Lúcio banido de Roma pela tentativa de salvar os irmãos presos.

A cena acontece com os mensageiros trazendo a notícia de que a súplica e a tentativa de salvar a vida de seus filhos não tinha sido considerada e que ali estavam para entregar as cabeças de seus filhos e sua mão. Marco é o primeiro a se manifestar com

pesar. Revoltado com a situação tenta despertar Tito para a realidade dos fatos. Deveria Tito, lutar pela honra de sua família que estava sendo humilhada com todas as situações em que foram submetidos até aquele momento.



Figura 9 - Quadro de Família com "cabeças dos filhos e mão de Tito. Foto: Pedro

Durante os ensaios e improvisações para a composição da cena, prof.^a Felícia me pedia mais atenção em todo o corpo, mesmo que não fosse preciso utilizar expressões corporais tão expressivas. O corpo deveria permanecer imóvel. Para chegar neste estado físico em que nos propomos a representar, procurei realizar exercícios em frente ao espelho, pois precisava apenas do meu rosto para expressar-me neste momento.

Para chegar a um resultado, precisei treinar o corpo a fim de que o movimento, mesmo que involuntário, pudesse ser silenciado. Observei que durante a composição, não conseguia manter-me imóvel, fazendo que destoasse dos demais alunos/atores em cena. Observei que num primeiro momento tencionava o corpo para provocar a imobilidade, os membros se enrijeciam, ombros arguiam-se e tronco parecia um bloco de pedra. Toda essa tensão causava um desconforto e ainda assim não atingia a proposta da cena.

O corpo é repleto de energia que circula e precisa ser liberado de alguma forma e o que de fato acontecia comigo nos ensaios era um acúmulo de tensões, impedindo a

leveza que precisava para executar o comando dado pela professora. Lenora Lobo, nos desperta uma reflexão:

A forma de desfazer estas tensões é um trabalho árduo do dia-a-dia, pois o corpo que dança é o mesmo que vive, que sente, e para distencioná-lo existem, contemporaneamente, muitas técnicas e estratégias, como massagens e as mais variadas terapias corporais. No nosso caso, o artista do movimento, usando-se princípio do relaxamento e alongamento focalizado na parte comprometida, o fluxo começa a ser liberado. (Lobo. 2007, p. 62)

Este corpo livre de tensões permite não apenas os movimentos fluidos, mas também estancados, a pausa e a imobilidade. Sabendo-se que por meio de relaxamento e outras atividades corporais, como as mencionadas por Lenora Lobo, possibilita a liberação das energias, o corpo livre de tensões leva o ator bailarino a uma experiência mais abrangente no momento da atuação.

Foi partindo desta concepção de corpo livre, que procurei encontrar durante os meus exercícios em frente ao espelho, a exoneração de fluidos congestionadores para uma experiência de corpo cênico despojado de limitações. O exercício consistia em observar-me diante do espelho para que conseguisse ver onde concentrava as tensões. Este exercício pode ser feito também com a percepção sensorial, despertando para uma consciência psicofísica. Os resultados obviamente diferenciam-se pela percepção, enquanto uma desperta o foco visual, o outro desperta a consciência sensorial.

Desta maneira encontro um corpo relaxado, um estado de presença e face expressiva para realizar o diálogo com os demais atores alunos desta cena chamada “quadro de família”.

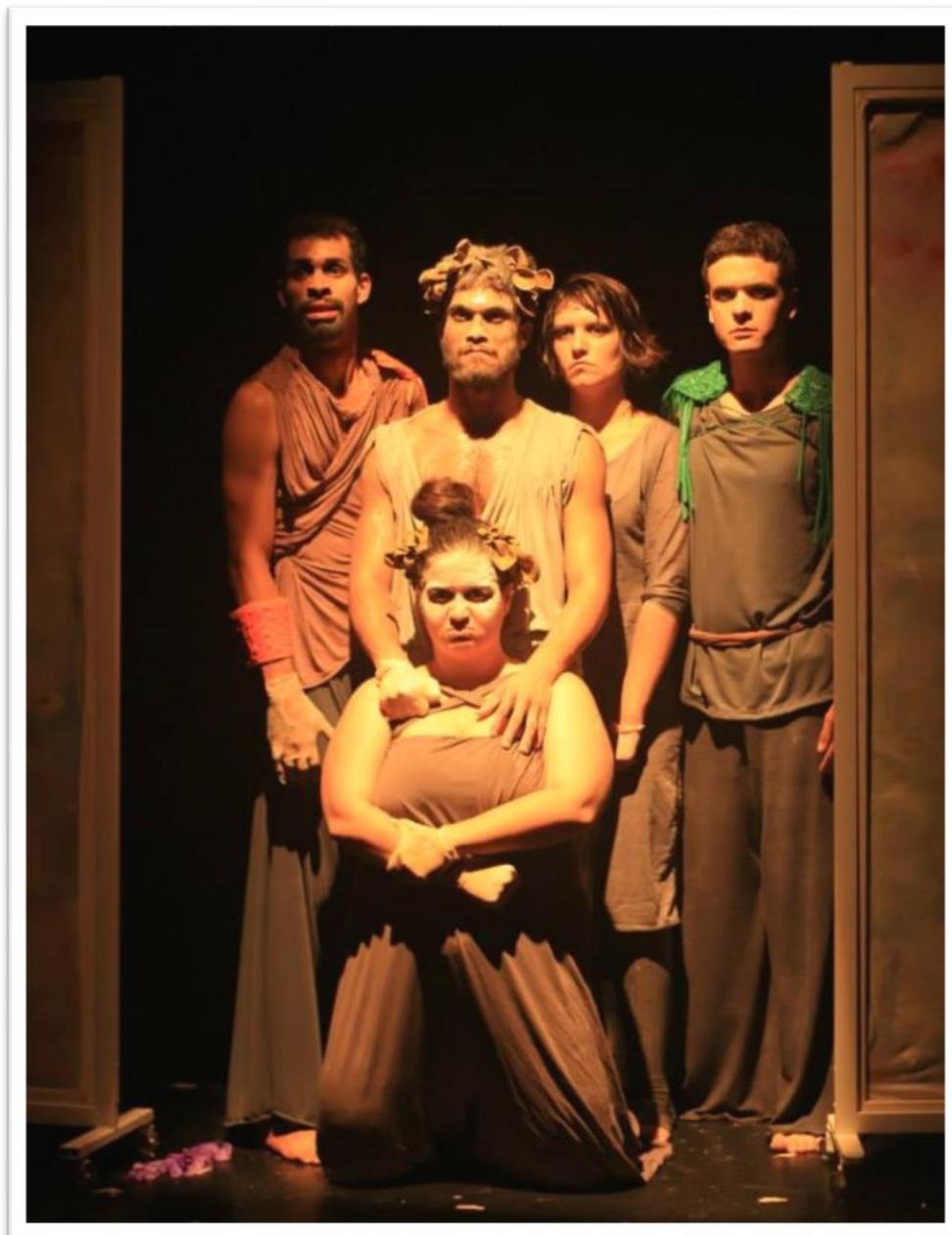


Figura 10 - Cena "Quadro de Família" Foto: Pedro Miranda

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao entrar na Universidade não imaginei que passaria por tantas coisas que me transformariam de modo tão intenso. Entrar em cena em alguns trabalhos foi extremamente prazeroso, já em outros causava um universo obscuro e medonho. Minha mente foi, durante minha trajetória de vida, rodeada de visões completamente absurdas que ainda me atordoam. Eu ainda temo essas amarras, que são exatamente pensar no que irão falar de mim quando eu fizer ou me calar diante de certas situações. Talvez, um dos meus maiores medos com este projeto tenha sido este. Mas estamos aqui, diante dele. Isso não quer dizer que já estou livre, mas a cada passo que dou tento me fortalecer e romper com tudo isso.

Neste projeto trago algumas propostas sugeridas para as cenas que compus, apesar de meus problemas, os quais precisei passar por cima para chegar até as apresentações, tendo um retorno positivo de professores que haviam assistido os dois resultados, projeto em DIT1 e DTI2. Percebi também que o novo formato do espetáculo me levou a caminhos diferentes e me fazendo perceber até onde podia chegar.

Outro momento de aprendizagem foi trabalhar com Shakespeare, primeira experiência com uma obra na íntegra e com um texto denso. O mais contrastante foi a linguagem cênica e a estética que destoam das montagens que encontramos como referências para nossas pesquisas, enquanto todos os grupos que encontramos partiam para o horror, para o sangue, nós escolhemos o elemento balão para substituir essa tensão.

Ter acesso ao audiovisual em cena também foi uma nova experiência, a forma como produzimos a cena do buraco no resultado final, foi relevante e muito importante para o meu crescimento como interprete. Investigar e experimentar as formas de realizar a cena me fez enxergar o quanto podemos ousar e alcançar novos resultados, no quesito interpretação. As possibilidades de trabalho com audiovisual em cena pode abranger novos estruturas, novos rumos estéticos.

Chekov faz um comentário em um de seus exercícios sobre *irradiação*, este termo é utilizado por ele para designar a doação do ator/personagem, o sentido, a força e que o mesmo tem como contrapartida, receber de seus colegas de cena a presença, as ações, as falas ou até mesmo o ambiente sugerido pelo espetáculo. Entender o sentido de estar em

cena faz com que, nossa função, a do ator criador, resplandeça de forma significativa e a aprender enxergar o processo em sua integridade.

Chekov ainda nos fala, referindo-se aos exercícios que sugere em sua obra, “Para o Ator”, que as qualidades de beleza, calma, desenvoltura e liberdade podem ser desenvolvidas aumentando o seu *vigor interior* de acordo com a prática dos exercícios. Considero este conselho mais abrangente, não apenas pelos exercícios sugeridos por ele, mas aos praticados para qualquer que seja a construção cênica.

Se os exercícios sugeridos forem pacientemente cumpridos, essas e todas as outras qualidades e capacidades mencionadas impregnarão no copo do ator, tornando-o mais sutil e mais sensível, enriquecerão sua psicologia e, ao mesmo tempo, dar-lhe-ão, mesmo nesse estágio de seu desenvolvimento, um certo grau de domínio sobre elas”.
(Chekov. 2010, p.23)

Encerro aqui, compreendendo que todos os desafios enfrentados para conseguir realizar este trabalho, foram fundamentais para o meu desenvolvimento como ser, aprendendo a lidar com situações autopunitivas e observar o caminho a ser percorrido com outros olhos. A vida e a arte são escolas primorosas, onde o ser evolui na experiência de se relacionar.

REFERÊNCIAS

ASLAN, Odette. **O Ator do século XX: evolução da técnica/problema da ética.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator.** Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral.** Tradução: Patrícia Alves. Brasília, Teatro Caleidoscópico, 2009.

_____, Eugenio. SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: um dicionário de antropologia teatral.** Tradução: Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo, Realizações Editora, 2012.

CHEKOV, Michael. **Para o ator.** 4ª edição, São Paulo WMF Martins Fontes, 2010.

FERRACINI, RENATO. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

LECOQ, Jacques. **O corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral.** São Paulo, Edições Sesc, 2010.

LOBO, Lenora. NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador.** Brasília, LGE editora Ltda., 2ª Ed. 2007.

OIDA, Yoshi. **Artimanhas do Ator.** Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo, Via Lettera, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator.** Tradução: Pontes de Paula Lima. 32ª Ed. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2014.

VARLEY, Julia. **Pedras d'água – bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret.** Tradução: Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. 1ª Edição, Brasília, Teatro Caleidoscópico, 2010.

MIGUEL, Lucas. **Capacite-se e desafie o seu diálogo interno autocrítico**. Texto digital. 17 de maio de 2012. Disponível em: <<http://www.escolapsicologia.com/capacite-se-e-desafie-o-seu-dialogo-interno-autocritico/>>. Acesso em: 12 de setembro de 2016, às 16:12.

MARQUES, Nelson Kautzner Junior. **Karatê shotokan: biomecânica dos golpes do kumitê de competição**. EFDeportes.com, Revista Digital. Buenos Aires - Año 16 - Nº 158 - Julio de 2011. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd158/karate-biomecanica-dos-golpes-do-kumite.htm>>. Acesso em: 20 de outubro de 2016, às 15:38.