



Universidade de Brasília – UNB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas - CEN

Atuar e brincar
A preparação corporal em *Os Mamutes* (2017)

Natalia Lins Solorzano

Brasília
Junho 2017



Universidade de Brasília – UNB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas - CEN

Atuar e brincar
A preparação corporal em *Os Mamutes* (2017)

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas,
Bacharelado em Interpretação Teatral,
do Departamento de Artes Cênicas
do Instituto de Artes
da Universidade de Brasília.

Orientadora: Pra. Dra. Luciana Hartman

Natalia Lins Solorzano

Brasília
Junho 2017



Universidade de Brasília – UNB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas - CEN

Natalia Lins Solorzano

Atuar e brincar

A preparação corporal em *Os Mamutes* (2017)

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade de Brasília como exigência para a
obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Aprovado em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA:

PROFA. DRA. LUCIANA HARTMANN

PROF. DR. FERNANDO VILLAR DE QUEIROZ

PROFA. DRA. RITA ALMEIDA DE CASTRO

Em homenagem às origens de meu pai, Edwin Antônio Solórzano Castillo, e à brincadeira que pulsa em meu sangue, herança de mamãe, Corina Lins Solorzano.

Resumo

Esse Trabalho de conclusão de Curso do Bacharelado em Artes Cênicas tem como objetivo refletir sobre meu processo de preparação corporal enquanto atriz e brincante. Inicialmente, descrevo minha trajetória no Curso de Interpretação Teatral da Universidade de Brasília (UnB) – os primeiros contatos com o treinamento do corpo, as formas de treinamento, suas etapas e desenvolvimentos. Apresento também minha experiência e formação como brincante dentro do grupo de cultura popular brasiliense Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro – contato com o Mito do Calango Voador, encontro com o Cavalo Marinho, a dança do Caboclo de Lança, o Maracatu e o Samba Pisado. Partindo da descrição dessas experiências, reflito sobre a preparação corporal no processo de montagem da peça *Os Mamutes* (2017), na qual interpretei a personagem LolaBlair/Pablo del Toro buscando usar concomitantemente das linguagens estudadas dentro da universidade e junto ao grupo Seu Estrelo.

Palavras Chave: 1. Treinamento corporal 2. Interpretação Teatral 3. Brincante 4. Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro 5. Construção de personagem

Abstract

This Bachelors Degree course in Performing Arts aims to talk about my learning about body preparation as an actress and player. I start describing my trajectory within the University of Brasilia (UnB) - the first contacts with body training, training forms, stages and developments. I also present my experience and training as a player within the group of Brazilian popular culture Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro – contact with the Mito do Calango Voador, encounter with the Cavalo Marinho, the Caboclo de lança dance, the Maracatu and the Samba Pisado. Starting from these experiences, I talk about the body preparation in the process of assembling the play *Os Mamutes* (2017), in which I played the character LolaBlair / Pablo del Toro, seeking to use of learned universities and Seu Estrelo.

Key words: 1. Body training 2. Thater interpretation 3. Player 4. Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro 5. Character construction

Agradecimentos

Agradeço à minha família, Corina, Juliana, Marina e Edwin, por sempre me apoiarem, de diversas formas, na minha formação artística e pessoal; pelas histórias, abraços, broncas, diálogos, brincadeiras e muito amor.

A meus Mestres de formação Tico Magalhães, Júnia Cascaes, Lucas Bragança e a todos os integrantes dos grupos de cultura popular: Orquestra Alada Trovão da Mata, Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro e Filhas de Oyá, por todo o afeto, experiências e condução de conhecimento tão humana. Por cada olhar, compartilhar de abraço, canto, batucada, ensaio, apresentações, trocas e mergulhos.

Ao professor Fernando Villar que tanto me ensinou sobre postura, limpar a mente de pré-conceitos; que sempre me incentivou a continuar o caminho da arte, sempre disposto a uma boa tarde de conversas sobre o fazer teatral. Gratidão por todo o carinho.

As professoras da cadeia de movimento Soraia Maria, Fabiana Marroni, Gisele Rodrigues e Márcia Duarte que me ajudaram no entendimento corporal, sempre me incentivando e desafiando para novas possibilidades.

A querida professora Rita de Almeida Castro pela eterna paciência, amor e abertura nesse último ano de graduação.

A professora Luciana Hartmann por abrir meus olhos para a cultura popular e para o teatro no Brasil. Obrigada pelas conversas, desabafos, carinho e orientação nesta monografia.

A todos os amigos e amigas que me acompanharam nessa grande caminhada de graduação. Em especial a minhas grandes amigas Bárbara Rasso e Ana Cecília que tanto me apoiaram e se dispuseram ao diálogo nesta reta final do bacharelado.

E ao meu companheiro dessa caminhada Guilherme Mayer por todo o apoio, longos diálogos, noites viradas escrevendo este trabalho de conclusão de curso, acolhimento e muito carinho.

Sumário

Introdução	2
Capítulo um: Compreensões Corporais na Universidade	5
1.1 Caminho ao objeto de estudo.....	5
1.2 Ritual de preparação	8
1.3 Treinamento individual e coletivo.....	11
Capítulo dois: Rotina e Poesia	13
2.1: Preparação na montagem acadêmica <i>Os Mamutes</i>	13
2.2 Influências do Teatro de Terreiro	16
2.3 Complementariedade de pesquisa – brincar e atuar	20
Capítulo três: Um + Um = Um	23
3.1: Lola Blair	23
3.2 Pablo del Toro	27
3.3 Duplicidade, feminino e masculino	29
Considerações Finais	32
Bibliografia	34

Introdução

Durante a graduação em Interpretação Teatral na Universidade de Brasília (UnB) tive a oportunidade de estudar e experimentar diversas formas e técnicas teatrais, como teatro dança, performance, máscara neutra e teatro de rua. Dessa forma pude entender que o treinamento corporal do ator é definidor no seu fazer teatral. Para cada técnica há uma necessidade de treinamento distinto, por vezes complementares. Neste Trabalho de conclusão de curso escolhi a preparação corporal como objeto de estudo, tendo como recorte minha experiência como atriz dentro da montagem universitária de *Os Mamutes* (2017) e como brincante do grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro.

Nas disciplinas práticas de final de curso Projeto de Interpretação Teatral do segundo semestre de 2016 e Diplomação em Interpretação Teatral do primeiro semestre de 2017, participei da montagem universitária do texto *Os Mamutes* (2011), original de Jô Bilac. Para essa montagem tive orientação e direção pedagógicas da Prof^a Dra Rita de Almeida Castro, juntamente com as colaboradoras e colaboradores: a professora Dra. Márcia Duarte, a prof. Dra. Sulian Vieira, o técnico de som Glaucio Maciel, a dançarina e coreógrafa Débora Dood, a professora e dançarina Lisiane Queiroz, o encenador e professor Roustang Carrilho e o professor Wemmerson Reis.

Na montagem *Os Mamutes* pude utilizar o aprendizado que desenvolvi durante o curso do Bacharelado em Artes Cênicas, percebendo minhas disposições e limitações técnicas. Porém o teatro não é feito apenas de técnica, mas também da reverberação das relações humanas, dos atores e colaboradores que compõem a peça, sendo esta, uma experiência de profissionalização e crescimento muito rica e muito desafiadora; que passa pelo desenvolver uma relação e um trabalho em equipe, unir atores que tendem a não estar abertos ao diálogo, lidar com os egos, expectativas, competitividade e cooperação.

Aqui reflito sobre a preparação corporal da atriz, enquanto treinamento técnico, experimentação de afetos e criação de matrizes a partir de exercícios desenvolvidos durante essas disciplinas de formatura. Utilizo o termo matriz, como codificação, corporificação das emoções vivenciadas na montagem da peça e das personagens, tendo como fonte teórica de pesquisa o Lume Teatro,

a partir da descrição do ator e pesquisador Carlos Simioni em *A Arte de Ator* na *Revista do Lume*:

As emoções do ator normalmente são canalizadas para determinadas partes do corpo que são quotidianamente usadas. Na Dança Pessoal, ou Técnica Pessoal, essa emoção do ator deve tomar corpo mesmo que esse corpo chegue a um cataclismo emocional (esses cataclismos emocionais são denominados, no âmbito de nosso trabalho, de MATRIZES). A finalidade dessas matrizes é permitir ao ator vivenciar uma explosão de emoções, mostrando um “corpo do avesso”, para que esse mesmo ator possa mostrar não mais a pele mas o “de dentro”. Esse mesmo cataclismo, ou matriz, é novo, desconhecido e necessário para o desenvolvimento da técnica à qual nos propomos. Corporificar essas emoções significa, em primeira instância, encontrar outros canais ou universos de escoamento dessa energia emocional. À medida que esses canais são encontrados, o ator deve codificá-los. Em seguida, o que é o trabalho desse ator? Esquematizar, executar e administrar as diferentes intensidades dessa matriz. (2012, p. 56)

Tomarei como principais referências teóricas do fazer teatral os autores Renato Ferracini, Carlos Simioni, Antonin Artaud, Cassiano Quilici, Silvia M. Geraldi, Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski.

Similar a diversidade de formas das teatralidades estudadas na universidade, pude conhecer um pouco da diversidade das brincadeiras populares brasileiras. Para todas estas há uma técnica inventada ou aprendida dos grandes brincantes, os chamados Mestres, sempre acompanhada dos valores da comunhão e do compartilhar conhecimento.

Neste trabalho de conclusão de curso (TCC) pontuo minha experiência dentro do fazer popular Teatro de Terreiro definido como teatro feito no quintal, no terreiro, feito para ser brincado (interpretado) e sambado (dançado). O termo foi criado por Mestre Salustiano para definir a brincadeira *Cavalo Marinho*. Herdado e apropriado pelo Mestre de Samba Pisado Tico Magalhães, Teatro de Terreiro é também a definição da brincadeira brasiliense do grupo *Seu Estrelo e o Fuá de Terreiro*, que fala e ensina esse teatro por vivências e aprendizados dentro da cultura popular – exercícios e danças aprendidos na trajetória do Mestre e de seus integrantes. Uma vez que a relação do brincante para o seu fazer teatral parte de sua formação social e pessoal aliada à necessidade do brincar, trocar e experienciar imagens arquetípicas – figuras presentes no imaginário social e ancestral.

Para este trabalho utilizei como referências do fazer popular os autores Tico Magalhães, Bárbara Rasso, Ana Caldas Lewinsohn, Helder Vasconcelos e Gabriela Romeu.

No entremeio do contexto teatral universitário e popular, percebi a complementariedade das duas formas de expressão para o preparo do corpo. Para melhor ilustrar esse quadro, esta pesquisa visa um diálogo da minha participação no grupo Seu Estrelo e Fuá de Terreiro e na montagem de *Os Mamutes*.

O primeiro capítulo desse TCC trata do meu aprendizado sobre a preparação corporal durante o curso de artes cênicas, suas implicações na compreensão de meu próprio corpo e as etapas do treinamento corporal. O segundo capítulo trata da minha preparação corporal para a peça *Os Mamutes*, as influências que aprendi e trouxe de Seu Estrelo para o treinamento dos atores, para minha interpretação e visão da peça. O terceiro capítulo fala sobre a construção da personagem Lola Blair/ Pablo del Toro e sua duplicidade.

Capítulo um: Compreensões Corporais na Universidade

Neste capítulo descrevo minha experiência e aprendizado corporais ao longo da graduação. Explico como os treinamentos corporais estão presentes na minha rotina enquanto atriz, auxiliando a quebra de movimentação e vícios, na busca de acessar outras possibilidades de utilização do corpo.

1.1 Caminho ao objeto de estudo

Acredito que o grande segredo da satisfação pessoal ligada a uma performance teatral está diretamente relacionado à dedicação no processo de montagem. No entanto, é a partir da apresentação do espetáculo que acontece a verticalização da pesquisa: o aprofundamento que se dá somente com o contato com o público.

Aprofundar-se, conhecer-se e reconhecer-se, descobrir-se e permitir surpreender-se são faíscas que nunca devem se apagar. Antes da universidade passei muitos anos estudando diversas danças, como balé, dança do ventre, dança contemporânea e dança de salão, e com estas aprendi muito sobre disciplina e códigos corporais, mas sempre faltava um algo mais. Entrei, então, na graduação em teatro para poder interpretar e ter mais alma na dança, mas me encantei ao descobri o universo de possibilidades existente na interpretação teatral. Passei então a desbravar este novo território, e logo me deparei com o envolvimento e entrega que me era pedido.

Aceitei o enorme desafio de conhecer meus limites físicos e psicológicos, naturais e culturais, analisando o que o espelho me mostra a cada dia. O espelho nunca é uma imagem simples de assimilar, cada pequena parte do corpo refletida é contida de uma infinidade de leituras, de trabalhos, de marcas, de possíveis melhoras. Ver e não julgar, apenas ver a imagem, o escaneamento do presente, aprendendo a não dar ouvidos as regras e etiquetas, julgamentos prontos que posso fazer de mim, além de estar aberta a sempre ver possibilidades de mudança. Como explica Lewis Carroll pela fala de Alice a sua gatinha Kitty em *Através do Espelho e o que Alice encontrou lá*:

E agora, Kitty, se você ficar quietinha e me escutar, e não falar tanto, eu lhe direi tudo que penso sobre a Casa do Espelho. Em primeiro lugar, existe a sala que a gente vê do outro lado do espelho – é igualzinha à nossa sala de visitas, só que está tudo ao contrário. Posso ver tudo quando subo em cima de uma cadeira, tudo, fora aquele pedaço que está por trás da lareira. Ah, queria tanto poder ver aquele canto. (1977, p. 142)

Muitas vezes meu retrato me confundiu, tentei ser diferente, mas quando tentava me enquadrar em uma única possibilidade me sentia medíocre. Então veio o primeiro e generoso passo: aceitação. Para aceitar uma característica ou dificuldade é necessário abrir mão do julgamento e da comparação. Mas minha grande cabeça pensante e *despensante* não parava de me corrigir a cada passo, leitura e entonação. Aceitei então a proposta de deixar meu corpo falar, silenciar a mente e me permitir simplesmente estar.

O simples exercício de estar aqui e agora, sendo plenamente quem sou nesse momento e contexto. Redescobri aqui a arte, acolher-me e doar-me ao presente, estar para mim e para o outro, entendi a tão citada nas artes performativas: Presença. Adoto presença enquanto irradiação, saber me impor, cativar a atenção, como fala o professor francês Patrice Pavis “presença é saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um ‘quê’ que provoca imediatamente a identificação do espectador” (2011, 305).

Então entro em treinamento de estar sempre presente, eternizando em minha memória celular o presente, me rejuvenescendo, dançando, sorrindo, caindo, levantando, dando as mãos aqueles que partilham dos momentos difíceis e maravilhosos da trajetória. Reencontro nesse ponto o prazer e desejo de dançar e brincar cada dia, harmoniosamente.

Porém, a cada passo quero ter incorporado as várias qualidades e possibilidades de movimento. Neste momento se fazem presentes os estilos, técnicas e ensaios para me apropriar delas, sem esquecer que antes da técnica há o simples fazer, como o Mestre Tico Magalhães costuma dizer durante as oficinas de teatro de terreiro: “Se você quer aprender a dançar o samba pisado, primeiro você dança, depois aprende o samba. ” (2016, Comunicação oral).

Eis que encontro meu objeto de estudo: a preparação do ator em relação à preparação do brincante, suas singularidades e diferenças. Entendo

treinamento corporal como ritual de preparação do corpo. Uso o termo ritual, pois entendo meu corpo como templo, quando me disponibilizo dentro de um universo simbólico, modifico-me energeticamente. Adotei o termo ritual inspirada no livro Teatro e Ritual de Cassiano Quilici, “[...] anseio por uma arte ‘eficaz’ como processo de transformação física e espiritual do homem. ” (2012, p. 21).

1.2 Ritual de preparação

"Viver é um rasgar-se e remendar-se."

Guimarães Rosa

Durante meus dez semestres de curso pude aprender e aprofundar algumas técnicas de treinamento corporal para a atriz – como o aquecimento em progressão com a Prof^a. Marcia Duarte; sequências de alongamento com a Prof^a. Soraia Maria; dinamização do movimento, massagens, sequências e partituras corporais com as Professoras Fabiana Marroni e Gisele Rodrigues. A maioria das técnicas de treinamento corporal envolve as seguintes etapas: aquecimento, alongamento, fortalecimento muscular, construção de repertório e repetição. Como salienta Renato Ferracini em *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. “E na gênese do ator estão as técnicas, a repetição orgânica do corpo-memória, o treinamento que significa seu combustível.” (2010, p. 7)

Estes passos encadeados compõem minha rotina de ensaio como atriz, para conseguir desenvolver as habilidades exigidas para cada peça. Dessa maneira, a cada ensaio me reavalio em disposição e repertório construído, me preparo e experimento novos estímulos. Assim como anuncia o próprio significado da palavra “ensaio” no Dicionário Aurélio (2014):

- 1 - Examinar o peso, o valor de (objetos de ouro, prata, etc.)
- 2 - Experimentar.
- 3 - Exercitar.
- 4 - Estudar.
- 5 - Adestrar.
- 6 - Preparar.

Assim o ensaio é uma rotina, cuja base é a repetição das etapas, com variações, como prevê o significado da palavra ensaio em francês – “*répétition*”:

- (=chose répétée) **repetição**
des répétitions dans un texte repetições num texto
 - (=d'un artiste) **ensaio**
la répétition d'une pièce de théâtre o ensaio de uma peça de teatro
- **répétition générale** (2017 WEB)¹

¹ <http://dicionario.reverso.net/frances-portugues/r%C3%A9p%C3%A9tition>

O treinamento nos ensaios envolve também a criação de um imaginário em torno da história da peça. E ao longo da montagem, sua história fica cada vez mais presente na preparação corporal, que vai se afunilando para os personagens e ambientes. Assim transformando a preparação num ritual. Digo ritual no sentido de prática continuada em torno de um texto teatral ou mítico, que busca criar relação e significado para os interpretes e criadores.

Por essa perspectiva, vejo o treinamento do ator como um ritual de criação, adaptação e continuidade utilizados de maneira repetida e simbólica para que a mente acredite, desfrute e viaje no que está fazendo. Digo mente enquanto corpo pensante e sensível, que reverbera estímulos e ações a todo instante e situação, enquanto composição de partes conjuntas e alheias a ele. Como explica Ferracini a partir da leitura de Espinosa, no artigo “Um Gestor em Composição”:

Qualquer corpo é um conjunto de partes – e “partes” deve ser entendido aqui como qualquer elemento extensivo – partes concretas visíveis e atuais que o formam – ou elementos intensivos – partes singulares, econômicas, sociais, culturais invisíveis e virtuais – que o atravessam. É a relação dinâmica dessas partes intensivas e extensivas que compõe e recompõe qualquer corpo em sua singularidade. (2014, p. 154)

Assim este ritual está presente em todo o processo de montagem e apresentações da peça através de exercícios, fazendo me desenvolver habilidades corporais diversas e adquirir organicidade, naturalidade para a cena. Nestes exercícios, desde o respirar no aquecimento até a performance na cena, meu corpo está sujeito a limitações físicas e bloqueios psicológicos individuais.

Cada corpo tem uma história de alegrias e traumas gravados em sua fisicalidade. Assim, para cada processo criativo necessito rever as facilidades e dificuldades do meu corpo em conjunto as exigências da condução e direção deste treinamento. A diretora ou diretor deve ter o domínio técnico dos exercícios em andamento, sem deixar de atentar para o conduzir afetivo e pedagógico em cada etapa. Como explica a Sílvia M. Geraldi em seu artigo “O Estado de Ser e não Ser das Artes Performativas Contemporâneas”:

Como bem lembra Antonio Pinto Ribeiro (1997), cada corpo só é definível por meio dos treinos, técnicas e linguagens a que está permanentemente sujeito e que modelam seus discursos, comportamentos, sensibilidades. (2008, p. 3)

Exemplificando com os ombros: uma grande conquista para um ator é conseguir uma postura de treinamento alinhada, tendo essa como referência básica para futuras modificações da forma, conforme as exigências performáticas. Com a postura de base, centro, eixo e com os ombros abertos, disponibilizo-me para o desafio que for, mesmo o mais simples, respirar de forma completa e expandir minha barriga, intercostais e peito, sentindo-me segura e serena.

A dificuldade não é simplesmente técnica e postural, pois abrir os ombros significa abrir-me, disponibilizar o coração, abrir as emoções e sentir-me bem nesse local, abrir-me para todos os colegas desse trabalho e para o público. Assim uma tarefa simples transforma meu olhar e disposição, pois antes de tudo, sou um corpo humano, que tem a si como ponto de partida, como referencial, sempre em mutação. Sendo sempre um processo mútuo de me formar e transformar para uma personagem. Uma progressão de ceder generosamente cada célula a uma nova possibilidade de ser; completa desde o inspirar até o olhar, que há que se materializar por apenas minutos no palco, mas de maneira plena. Assim, a cada novo personagem criado aprendo e me recrio, num exercício de generosidade e conhecimento.

1.3 Treinamento individual e coletivo

A partir das várias experiências em montagens e anotações ao longo do curso, separei o treinamento do ator em duas perspectivas: individual e coletivo. Vejo, porém, os dois treinamentos como complementares para o desenvolvimento do ator na montagem de uma peça.

A perspectiva individual é a parte pessoal do treinamento, na qual faço uma progressão de exercícios para ativar e disponibilizar meu corpo para a cena; levando em consideração que estilo de peça está sendo montada, o que essa me exige corporalmente e o desenvolvimento da personagem. Como explica Ferracini no livro *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*:

O treinamento cotidiano é o arar da terra desse corpo-em-vida. É o espaço que o ator tem para trabalhar, não a personagem, nem a cena ou o espetáculo, mas a si mesmo; tanto esses laços e essas ligações fundamentais de seu corpo com sua alma, como o modo operativo de transformar suas emoções em corporeidades. Aliás, emoção, para o ator, não deve ser algo abstrato e psicológico, mas, ao contrário, algo concreto e muscular, em constante movimento, fluidez e dinâmica interna. (2010, p. 16)

Ou seja, a perspectiva individual envolve dois momentos: o de disponibilização para o ensaio coletivo – que antecede todo ensaio, e o desenvolvimento da personagem – pesquisa corporal, teórica e imagética para além do ensaio coletivo.

Na perspectiva coletiva, a preparação corporal é guiada pela diretora, coreógrafa ou preparadora corporal da peça, que é direcionada para o grupo para estimular o desenvolvimento dos personagens. Essa é uma parte muito preciosa do treinamento, pois é necessária atenção para manter e respeitar a liderança. Disponibilizar-se para o trabalho e suas mudanças e saber dialogar com o grupo, uma vez que o treinamento coletivo é para a construção de um todo, a montagem, não só para o trabalho individual. Dessa forma, esta perspectiva envolve a “ética do teatro”, como explica o encenador e teórico Constantin Stanislavski a partir da fala de Tórtsov em *A construção da personagem*:

– Chegou a hora de falar mais sobre um elemento – começou hoje Tórtsov – que contribui para estabelecer um estado dramático criador. É produzido pelo ambiente que circunda o ator no palco e pelo ambiente da plateia. Nós o chamamos de ética, disciplina e também de senso de empreendimento conjunto em nosso trabalho no teatro.

‘Todas essas coisas, reunidas, criam uma animação artística, uma atitude de disposição para trabalhar juntos. É um estado favorável à criatividade.’ (2011, p. 333)

Assim, a preparação ou treinamento corporal em sua ampla perspectiva envolve uma grande disposição de tempo, de se abrir para novos universos simbólicos, de estar em um grupo com todas as facilidades e dificuldades. Sempre na busca do afeto. Explicarei melhor as duas perspectivas de treinamento no capítulo 2, com base na experiência de atriz na montagem da peça *Os Mamutes* e de brincante junto ao grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro.

Capítulo dois: Rotina e Poesia

Neste capítulo discutirei as rotinas de ensaios coletivos e como o texto e o contexto influenciam em uma montagem teatral. Para isso tracei um paralelo entre minha trajetória na montagem universitária de *Os Mamutes* e minha experiência junto ao grupo de cultura popular Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro.

2.1: Preparação na montagem acadêmica *Os Mamutes*

Início aqui o destrinchar da preparação física com base na etapa do coletivo dentro do projeto de diplomação *Os Mamutes*. Para essa montagem tive a feliz oportunidade de trabalhar com uma equipe composta por diretora e colaboradores preparadores corporais, sendo eles: diretora de montagem prof^a Rita de Almeida; preparadoras corporais – prof^a Márcia Duarte, prof^a Lisiane Queiroz, prof^a Déborah Dood; preparadores vocais – prof^a Sulian Pacheco e prof Wemmerson Reis.

Em parceria com esses profissionais e demais colegas de trabalho construímos uma rotina de ensaios. Estes ocorriam três vezes por semana, com duração de quatro horas cada, sendo assim divididos:

- ◇ **1ª hora:**
 - a) 5 minutos de aquecimento individual.
 - b) 10 minutos para respiração coletiva, condução da diretora Rita.
 - c) Dinâmica de grupo, condução das preparadoras corporais ou dos estudantes.
- ◇ **2ª hora:**
 - a) Aquecimento vocal direcionado para os personagens e músicas, condução dos preparadores vocais ou dos estudantes.
 - b) Exercícios direcionados para construção de personagem e coro da peça, condução da diretora e preparadores.
 - c) Pausa de 10 minutos.
- ◇ **3ª hora:**
 - a) Passagem de cenas já criadas e aperfeiçoamento
 - b) Criação de novas cenas.
- ◇ **4ª hora:** Ensaios individuais e direcionados com diretora e colaboradores.

Essa rotina foi sendo aprimorada com a aproximação da apresentação e materiais já desenvolvidos pelos atores. Desta forma, no mês anterior à estreia o tempo de aquecimento foi reduzido para a primeira hora e as outras três seguindo com passagens da peça toda e/ou repetições pontuais de cenas.

Falarei um pouco sobre a contribuição e complementariedade dos preparadores corporais para o treinamento coletivo. Começo com a Profª Márcia Duarte que conduziu as dinâmicas de integração do grupo, exercícios de disponibilização do corpo – progressão (espreguiçar dançado que vai do nível baixo até o alto) e criação de jogos para compor o coro das cenas da peça. Ela contribuiu com sua condução firme para a coesão e marcação dos coros no primeiro semestre da montagem.

A Profª Lisiane Queiroz foi de suma importância para o equilíbrio e flexibilização dos atores, trazendo seu trabalho de yoga e dança para a melhora na disposição postural e energética dos atores. Essa parceira trouxe para o grupo a delicadeza e sutileza ao trabalhar o corpo, sempre com suavidade explicando como pequenas mudanças posturais melhoram a disposição do ator. Ela trouxe muita calma e escuta na construção dos personagens e troca com os colegas de cena a partir de posturas de alinhamento energético e alongamento do corpo, também no primeiro semestre da montagem.

Já a colaboradora Profª Débora Dood foi essencial para o desenho das personagens, trazendo exercícios de dança – colocando, imageticamente, diferentes texturas e densidades nos ossos dos atores, improvisações com animais e estímulos musicais para o repertório de treinamento. No primeiro semestre pude descobrir com a Profª Débora os primeiros símbolos, gestos, cores, aromas e texturas da minha personagem, a partir de exercícios coletivos voltados para as personagens e para a interação delas. Já na segunda montagem, ela trouxe uma contribuição fundamental para a melhora qualitativa da movimentação e organicidade do coro para a apresentação final.

Igualmente ao direcionamento e dinâmica do corpo – enquanto expansão das grandes cadeias musculares, alongamento e consciência óssea associada a imagens para criar densidades e sensações – foi trabalhado o aspecto vocal e melódico dentro da preparação corporal – enquanto músculos

sutis, fortes e cavidades de ressonância para flexibilizar e fortalecer as pregas vocais para a melhora de desempenho dos atores nas apresentações.

Para a preparação vocal, tão necessária e delicada do treinamento tivemos a oportunidade de trabalhar com a Prof^a e preparadora vocal Sulian Pacheco. Esta já tinha sido professora de todos os estudantes da turma. Assim, pode desenvolver e direcionar o treinamento de forma bem objetiva e pontual para o coletivo, ajudando muito no direcionamento de cada personagem – através de exercícios de velocidade, intensidade, timbre e harmônicos vocais no texto de cada cena, auxiliando na direção das entonações e intenções das personagens. Acredito que isso gerou um bom resultado na primeira temporada de apresentação e que esses aprendizados foram levados para a segunda montagem.

Também tivemos a gratificante presença do cantor e professor de canto Wemmerson Reis, que trabalhou a preparação vocal dos atores para o canto e a dramaticidade das canções para a cena. Ele contribuiu nos últimos dois meses antes da apresentação final do segundo semestre da montagem; trazendo uma admirável melhoria para as músicas da peça e para a saúde vocal dos atores.

Com todo esse aparato técnico trabalhei em uma perspectiva de criação de personagem muito completa, com consciência anatômica, técnica, muitas possibilidades de viagens e mergulhos imagéticos. Sem deixar de levar em consideração as trocas com os colegas de trabalho, as melhoras e os desenvolvimentos para as cenas. Foi notável, para aqueles que aproveitaram essa oportunidade o crescimento das personagens e a dissonância daqueles que não o fizeram.

2.2 Influências do Teatro de Terreiro

“Quanto mais entrega mais se integra.”

Júnia Cascaes

Paralelamente à minha formação acadêmica, integrei o grupo de cultura popular brasiliense Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro. Neste tive a oportunidade de conhecer mais sobre Brasília, seus mitos, histórias, extensão, natureza e brincadeiras.



Caninana na Quarta Roda ou O amor é Rio sem Margem, Taguatinga 2016.

Foto Tatiana Reis

O grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro* nasceu há 12 anos com o intuito de criar uma tradição e identidade, uma brincadeira para Brasília, a cidade sonhada. Descobrimo, pesquisando e inventando sobre os vários ‘Brasis’ e sobre as figuras encantadas que habitam o mundo invisível aos nossos olhos, o Mestre Tico Magalhães criou um mito, o Mito do Calango Voador, e um ritmo, o samba pisado, para guiarem o grupo e entrar na composição do corpo e imaginário brasilienses.

Tico Magalhães é natural de Recife (PE), no qual teve contato com as tradições e brincadeiras do Maracatu, do Caboclo de Lança, do Cavalinho e Caboclinho. Ele veio pra Brasília com a intenção e missão de criar uma

brincadeira, como detalha Adriana Bertolucci em seu artigo “Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro Invenções e performances de uma tradição em Brasília”:

Ao sair de Recife e vir morar em Brasília, Tico se impressionou com alguns elementos indicadores da cidade, como o céu (3600 de horizonte e 1800 de abóboda), o período da seca e o cerrado. Relacionando esses elementos de características próprias do lugar com a necessidade de brincar, o pernambucano criou inicialmente um grupo de Maracatu. Com o tempo, a brincadeira se transformou, o baque do Maracatu foi mesclado com o baque do Cavalo Marinho, como Caboclinho. E Tico criou a célula inicial do samba pisado. O grupo inicialmente formado, deixou de ser Maracatu, e passou a ser o Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro. Uma brincadeira criada em Brasília, com um ritmo novo, uma nova tradição. (2012, p. 108)

O fazer do grupo foi batizado de *Teatro de terreiro*, por ter como sede e espaço de criação o terreiro, o quintal da casa – o Centro Tradicional de Invenção Cultural, carinhosamente chamado de Casinha. Esse teatro tem em sua formação os Maracatus, o Cavalo Marinho, o Picadeiro e o Teatro de Rua, e também os mistérios do mundo. Dessa maneira o terreiro e a cultura popular conversam e contribuem para essa manifestação.

Na verdade, a gente fala que Seu Estrelo é um terreiro-picadeiro, né, a roda de Seu Estrelo. Na verdade pra gente cada figura é muito sagrada, assim, cada figura tem sua música, tem seu toque, tem sua dança, tem seu figurino, né, tem suas características. E cada figura vem com esse sentido mesmo de sagrado, mas são palhaços. Eles vêm com a função de brincar, de divertir. Deles se divertirem, da gente se divertir com eles, assim, num processo de comunhão mesmo. O resto é quem está aqui é acreditar no que quiser acreditar. (2011, MiniDoc Seu Estrelo, fala de Tico Magalhães)²

Os brincantes e batuqueiros que compõem o grupo apresentam-se em três formatos: a roda, a sambada e o cortejo. A roda tem como função levar as figuras da cidade de asas e da celestina, “céu” em que elas habitam, para partilhar uma história com o povo; nela os universos do sonho e da realidade viram um só. A sambada é o formato para a brincadeira com o batuque, na qual se toca essencialmente o samba pisado, o qual traz nos cantos e toques as histórias e os seres da Mata. O cortejo é uma apresentação, desfile que leva as figuras do mito e o batuque para dançar.

² <https://www.youtube.com/watch?v=526MPDUN6S4>



Sambada, Festival Brasília de Cultura Popular, 2015. Foto: Tatiana Reis.

No grupo, a rotina de ensaios é conduzida pelo Mestre Tico Magalhães, que traz exercícios e aprendizados de suas referências: o Cavalo Marinho, a dança do caboclo de lança, exercícios de respiração do canto popular, exercícios da linguagem do palhaço, além de danças e exercícios criados por ele dentro do próprio grupo, tendo como base o samba pisado. Os ensaios acontecem duas a três vezes por semana e são divididos entre figureiros (os brincantes que botam, interpretam e dançam as figuras), batuqueiros (os brincantes e músicos que tocam o samba pisado) e um dia de interação conjunta. Nesse dia todos os brincantes treinam as danças das figuras, seus passos, o uso de objetos – como o cajado (apropriação dos Caboclos de lança), o toque do samba pisado nos diferentes instrumentos, entre outros exercícios físicos e imaginários.

Em todo seu fazer, ensaios, danças, conversas, confecção de figurinos e acessórios o grande guia do grupo é o Mito do Calango Voador, o qual traz em sua história as figuras e elementos de Brasília. As figuras, as personagens desse teatro, são energias que compõem o cerrado e a cidade, que a diferenciam e identificam com seus moradores. A relação e verticalização com as figuras são muito profundas nos brincantes, como explica a brincante Bárbara Ramalho em sua monografia “Arte e identidade: um estudo sobre a percepção de identidades junto ao grupo seu estremo e o fuá do terreiro”:

O mito tem uma força no interior do grupo, que influencia em como os batuqueiros tocam, em como os figureiros botam as figuras e em como todos nós nos relacionamos com a vida que vivemos. Ao mesmo tempo que existe um comprometimento geral em trabalhar tecnicamente o toque e as danças, percebo que a maior preocupação, tanto entre quem toca como quem bota figura, é entender a que ela veio, qual sua mensagem nesse mundo. E esses questionamentos estão presentes em todos os ensaios, quando levantamos questões com as quais todo e qualquer ser humano pode se identificar e talvez por isso o mito afete quem entra em contato com ele. (2016, p. 20)

Assim, com o Grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro pude aprender e experienciar o poder da criação de um mito, da crença e da profunda relação humana com as figuras que povoam o imaginário e as ruas de Brasília. Num eterno caminho de verticalização do Mito nos ensaios e fazeres, abrindo as portas para os ensinamentos profundos das Figuras – acessando a ancestralidade e a leveza empírica da brincadeira, como explica o brincante Helder Vasconcelos³:

Primeiro de tudo, antes de mais nada, a gente tem que procurar dentro. Onde fica guardado o que só a gente tem. E o que a gente tem é o que temos de melhor. A tradição nos dá o trilho para essa busca. Trilho para uma viagem para o interior de nós mesmos. (2013, WEB)⁴

A partir de Seu Estrelo passei a buscar conhecer mais sobre os vários pulsos e ritmos das tradições Brasileiras, a história da minha família, descobrir, inventar e reinventar minha história. Reconnectando-me com minha natureza e buscando a sabedoria de ser quem sou. Nunca vou me esquecer dá primeira vez que entrei na casinha, meus olhos se encheram me brilho, esperança e a vida se recoloriu, daquele dia em diante eu me permiti dançar, livremente, pelas trilhas da vida.

³ Helder Vasconcelos é músico, ator, dançarino e um dos criadores do grupo musical Mestre Ambrósio de Recife. Tive contato com ele no projeto Reinação Candanga do grupo Seu Estrelo, no Encontro de Cavalos Marinho na Casa da Rabeca (PE) em 2016.

⁴ <http://www.heldervasconcelos.com.br/CURRICULO.html>

2.3 Complementariedade de pesquisa – brincar e atuar

Atuar e brincar, trabalhos similares, mas de entregas distintas. Vou diferenciar e explicar melhor as divergências desses fazeres no recorte da minha experiência na montagem *Os Mamutes* e na minha experiência no espetáculo teatral *Quarta Roda ou O Amor é Rio sem Margem* do grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro. Começarei colocando luz sobre o conceito desses termos. Para Ana Caldas Lewinsohn o brincante é fruto da expressão das pessoas do contexto popular, dentro das brincadeiras culturais (2009, p. 26). Já para Gabriela Romeu em seu projeto *Andarilha*, brincante é:

É ter pele de purpurina, zabumba no peito, cabelos de fita de cetim.
É ter o aprendizado no corpo, pedagogia do gesto, escola do (con)viver.
É nascer brincando, morrer brincante. (2016, WEB)

Segundo Luiz Paulo Vasconcelos no *Dicionário de Teatro*, ator é:

Literalmente, o agente do ato. Em teatro, o/a intérprete da personagem de ficção, ou seja, aquele/aquela que dá forma e vida à personagem do drama. (2010, p. 33)

Na minha experiência considero atuar e brincar uma profissão só, a grande diferença está em seu contexto – dentro de uma tradição teatral consagrada amplamente e dentro de uma tradição popular criada em pequenos núcleos, no parâmetro social que se trabalha. Enquanto o ator tem como objetivo construir uma personagem e expor para o público sua viva performance em cena, o brincante tem o descobrimento e a relação humana como objetivo maior, o conhecer-se e ao outro, sendo a performance para o público uma possibilidade de abertura dessa verticalização. Mas ator e brincante se encontram na relação de troca, no afeto – afetar e ser afetado, diante um grande treinamento corporal, como grandes atletas, assim como descreve Antonin Artaud no livro *Teatro e seu Duplo*:

O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo plano.
O ator é como um atleta do coração. (1999, p. 151)

Cabe aqui diferenciar a interpretação de um papel, enquanto uma personagem, e a passagem de um encantado, uma figura, sem deixar de levar em consideração o trabalho técnico desses ofícios. Por exemplo, em *Os*

Mamutes aprendemos diversas técnicas e possibilidades de criar uma personagem vinda do texto teatral, tento um difícil trabalho de criar um conceito comum sobre seu contexto, estilo e ritmo, trabalhando sempre em função e busca de uma estética a se criar. Já em *Seu Estrelo* se aprende as várias formas e acessos para se botar as figuras míticas, encantados que vivem na celestina, compreendendo as energias e forças da natureza no corpo. Botar figura também é uma forma de interpretar uma personagem, uma imagem arquetípica, porém a grande referência não está fora do brincante e do grupo, mas dentro. A brincadeira é botar figuras que já existiram ou existem dentro de todos – como a Esperança – e despertar os olhos para o mundo sutil e revelá-lo no corpo. Em cada montagem de um texto teatral se tem uma maneira de interpretar uma mesma personagem, enquanto ao se trabalhar com um mesmo mito, esse trabalho é mais contínuo.



Esperança na Reinação Candanga, Casa da Rabeca (PE), 2016. Foto: Camila Oliveira.

Agora falando sobre os textos. Na peça *Os Mamutes* trabalhamos com uma realidade visceral e violenta, trabalhando a visão do homem/mulher enquanto ser com humanidade, transformando um texto teatral em uma experiência artística. Já em *Seu Estrelo* se acessa um outro real, a essência dos sentimentos e relações sutis no ser humano, para traze-lo ao nosso real, necessariamente acessando a ancestralidade que liga os seres humanos.

A partir desses paralelos, busquei costurar em uma mesma experiência artística as duas formas teatrais, as duas faces que conferem ao ser humano sua complexidade, levando músicas e exercícios populares para o treinamento coletivo – como canções, rodas de acolhimento e concentração e exercícios com a corda, durante a montagem acadêmica. Além disso também levei a noção de figura para mesclar com a de personagem e criar minha interpretação. No Seu Estrelo, pude contribuir com exercício vocais e corporais que aprendi na universidade, ajudando a performance teatral dos brincantes.

Capítulo três: Um + Um = Um

Nesse último capítulo detalho minha construção da personagem Lola Blair e Pablo del Toro, primeiramente em separado e depois como um só. Explico minhas referências e inspirações para essa criação.

3.1: Lola Blair

“Uma luz roxa toma o espaço. De longe, ouve-se um bolero que se espalha, inebriante.” (BILAC, 2011, p. 55)



“ Lola:

Soy serena de agua dulce

Hoy vim cantar

Para todos que deseen

Liberdad

Liberdad pra caminar

Liberdad pra ser

Liberdad pra luchar

Liberdada para amar

Coro:

La más hermosa de las moças

Que llega antes de llegar

Lola:

Basta mirar em mis ojos

Y tú irás se enamorar

Coro:

Ella llega con sus besos

Ella llega con su mirada

Lola:

A luz do dia soy Lola

A luz da luna,

Lola e coro:

Quen será?”

Na montagem *Os Mamutes* interpretei uma personagem que assume duas facetas, Lola Blair e Pablo del Toro, um homem que se transforma em uma mulher como estratégia de sedução para as causas revolucionárias em parceria com a puta revolucionária Frenesi.

A peça *Os Mamutes* é um ritual de passagem da adolescência para a idade adulta, uma jornada do herói ao contrário: Isadora Faca no peito, uma menina de 9 anos, conta a história do personagem Leon Carmelo, um jovem rapaz que procura emprego e acaba trabalhando como caçador de mamutes para a empresa Mamutes Food, na qual o hambúrguer é feito de carne de “humanos inúteis” – os mamutes. Porém, no caminho para virar um matador e ser aceito na Mamutes Food, Leon encontra com várias faces e representantes da humanização e desumanização do ser humano. Em um desses encontros, no meio de uma militância liderada por Frenesi, Leon é apresentado à Lola Blair.

Lola Blair representa o encontro do jovem Leon com a sedução e o desequilíbrio. Retomando a imagem do espelho de Alice, vejo ela como a face encantada além do espelho. Nesse sentido, torna-se aquilo que o outro quer ver de mais belo, assim como a imagem das sereias, na mitologia grega. Porém, na medida que Lola se aproxima do foco de olhar de Leon e da plateia, o efeito da embriaguez do primeiro olhar se quebra. Na medida que a cena avança, a curva de sensações vai da sedução se transformando em desinteresse e desdém. Como traduz a rubrica de apresentação dela:

Do alto, surge Lola Blair em seu rabo de peixe azul-turquesa, lindíssima, cantando, num show único. Ao fim da música, aplausos empolgados de Frenesi e Leon. Lola desce as escadas. A seu lado está Hamed Ali Ada Ada, que acende seu cigarro. Sentam-se para tomar chá. (BILAC, 2011, p. 55)

Lola também traz o desequilíbrio, a loucura para a vida de Leon. Em um novo paralelo com o conto de Alice, a vejo como a Lebre de Março ou Lebre Maluca da hora do chá. Porém a insanidade dela não está em um transtorno e prisão do Tempo, mas justamente em ser a máscara leve e alegre que a loucura, a primavera, as explosões e intensidades de cores que as flores de março trazem.

Para a construção do corpo da Lola usei a imagem da sereia como ser mítico sedutor real e irreal, vídeos e fotografias da cantora Renata Rosa,

silhuetas femininas, efeitos de quadril e pernas da dança do ventre, poses e passos do flamenco, bolero e tango para criar a imagem mais feminina e misteriosa de uma mulher latina.



Expressões de tronco e braços na dança do ventre

A partir dessas imagens e de uma lista de músicas⁵ construí, juntamente às preparadoras corporais, pequenas sequências de movimentos e poses, matrizes corporais, que encaixei e otimizei durante a montagem da cena.



Lola Blair e Hamed Ali Ada Ada, *Os Mamutes* (2016). Foto: Nathalia Azoubel.

⁵ MUSICAS: *El Toro* de Malagueña, *Nice Cup Of Tea*, *Zorro* de La Rumba, *Perhaps, Perhaps, Perhaps* de Halie Loren, *Sway* de Dean Martin, *Tango Club*, *Tango* do Gotan Projct.

Além do trabalho imagético, estudei as falas da personagem em espanhol, conforme o texto original aponta. Escolhi estudar o sotaque espanhol de El Salvador, pois minha família paterna é originária desse país – e pela indicação da peça que Lola é da América Central. Porém, para ser compreendida em cena precisei adaptar a articulação fonética e a velocidade do idioma, além de adaptar palavras para melhor compreensão do público.

Somada à performance da cena, trabalhei um grande desafio: cantar em cena. Eu já estudava canto, mas nunca havia interpretado uma personagem que me exigisse um estudo direcionado para tal. Inicialmente foi muito difícil conciliar o timbre forte das cantoras dos ritmos latinos, minhas referências, com o meu timbre suave. Participar na criação da música “*A Luz da Luna*” me ajudou a desenvolver a confiança para cantar. Cabe aqui destacar o auxílio dos professores preparadores Sulian e Wemmerson, que foram de suma importância para o equilíbrio da técnica de treinamento da fala com a do canto. Logo percebi que o espanhol, juntamente ao treino vocal, me facilitou aumentar a intensidade da voz, relaxando o maxilar e a língua, aumentando meu fluxo de ar de forma consciente e controlada, o que me possibilitou jogar com os tons agudos e graves.

Para criar a personagem Lola resgatei a vocalidade, os muitos gestos com as mãos, queixo e boca da minha falecida avó paterna. Ela foi uma importante referência por ser uma mulher muito exuberante, vaidosa, de muita expressividade corporal. Nesse sentido a Lola foi um trabalho minucioso de costurar todas as imagens e técnicas com o desejo latente de pesquisar minhas raízes ancestrais.

3.2 Pablo del Toro

Na sequência do mesmo episódio de encontro com Lola Blair – a face lânguida, feminina, misteriosa, desequilibrada e sensual do ser humano, Leon se surpreende ao ver diante de seus olhos Lola se transformar em Pablo Del Toro, um homem poderoso, influente, experiente, e viril – o principal aliado de guerrilha de Frenesi. Ele tem como parceiro o homem bomba Hamed Ali Ada. Apresentarei esse personagem por seu próprio texto:

Lola Blair: Hamed es muy temperamental. Siéntese acá, chico. *[tira a peruca, Lola desaparece]* Me chamo Pablo del Toro, fui militante na América Central e estou refugiado em seu país já faz algum tempo. De dia, com Frenesi, ensino táticas de guerrilha sofisticadas que aprendi em meu país aos jovens militantes daqui. Na hora da pinga, *[suaviza a voz]* me torno Lola Blair, uma encantadora señorita enigmática... *[muda o tom]* E esse é o Hamed Ali Ada Ada. Veio do Oriente Médio, só fala o idioma dele. Como eu disse, é temperamental, mas é um homem valente e extremamente necessário. (BILAC, 2011, p. 57)

Pablo, ao contrário de Lola, desmascara as verdades comumente aceitas no contexto político e social da peça. Ele tem a responsabilidade de mostrar a Leon quem são as verdadeiras peças no tabuleiro do jogo, quem é Shiva Moon – a amada apresentadora infantil da Mamutes Food – e o pensamento capitalista que dá base à empresa, e seus consumidores ignoram:

O plano da Mamutes Food é justamente aliciar o público infantil, transformando-o em mamutes. Estão criando um ciclo vicioso, nascer, crescer, reproduzir e comer, comer, comer! Afinal de contas, para alimentar os mamutes nada melhor que carne de mamutes. É disso que eles vivem, dos mamutes e para os mamutes. Servem para eles seu prato preferido: eles mesmos. Dai eles se comem, se entendem e se vomitam... No final, a massa é uma massa mesmo, sem forma – aliás, com uma única forma, a forma de um mamute. *[pausa]* Percebe, Carmelito. Estão criando um sistema de autossustentação em que os únicos beneficiados são eles... (BILAC, 2011, p. 58)

Assim que Pablo entra em cena, o deslumbre e desequilíbrio desaparecem, transformando o ambiente em um local muito mais intimista. A cena sai do parâmetro ilusório, do macro para o micro. Como explica Tatiana Motta a partir do estudo de Grotowski sobre o itinerário de atenção do espectador:

E o que é a “Arte como Apresentação”? É o teatro público, a arte teatral como conhecemos. Sua função é definida na interação com o espectador. Para Grotowski, na época em que estava voltado para a “Arte como Apresentação”, o foco do trabalho era o itinerário da atenção do espectador e o efeito que se desejava produzir sobre ele.

Havia uma mensagem a passar, uma história a contar, mesmo que esta fosse usada apenas para acalmar a mente inquieta do espectador, que ficava se perguntando: “Mas o que isso quer dizer? ”. Grotowski conta que, muitas vezes, construía uma história para acalmar o raciocínio do espectador, deixando seu coração aberto para o contato com os atores. Mas, de qualquer modo, a construção de uma história era importante ainda que fosse apenas para esconder o que, na verdade, se queria mostrar. A fábula estava presente, ela estava construída pelo diretor e guiava o olhar do espectador. Era a “Arte como Apresentação”. (2012, p. 83)

Partindo desses aspectos que compõem a cena, utilizei em meus treinamentos as seguintes imagens: gorila, copo de whisky, lebre, elegância cansaço e alistador militar, compondo partituras corporais com o auxílio dos exercícios guiados pela professora preparadora corporal Déborah Dood. Assim, desenhei o corpo do Pablo com movimentações calmas e precisas, com a lenta cadência da morte, como os personagens do filme Scarface (1983), dirigido por Brian De Palma.

Diante de todo o discurso aliciador e repetitivo de Pablo, trabalhei com um tom de voz grave confortável e pausas de respiro, passando a sensação de segurança e pontualidade na fala.

Para criar esse personagem também utilizei muitos gestos e falas do meu pai e do personagem Tony Montana, do filme Scarface. Estudando a gestualidade masculina e manipuladora – enquanto capacidade de mandar em outros, como base de criação.



Tony Montana (1983)

3.3 Duplicidade, feminino e masculino

“Mas que desvendar os mistérios do mundo, estamos pra criar mistério.”
Tico Magalhães

As faces do espelho o compõem como um só, o reflexo e o que está refletido. Lola Blair e Pablo del Toro, meu trabalho na montagem *Os Mamutes* foi criar os dois em separado, mas como uma mesma personagem. Um homem que utiliza a face encantadora de uma mulher para atrair seguidores para a militância das causas sociais de Frenesi.



Para essa construção busquei referências híbridas: no vestuário das drags da série norte americana *RuPaul's Drag Race* (temporada 7, episódio 10), os personagens que partilham do mesmo corpo *O Médico e o Monstro* do clássico de terror inglês (1885) e o Orixá Logun Ede do Candomblé, buscando a beleza, a loucura e o mistério.



RuPaul's Drag Race (2015), *O Médico e o Monstro* (2008), Orixá Logun Ede.

No primeiro semestre da montagem, me dediquei muito a estudar a Lola e criar uma figura bem sensual, mas também misteriosa por ser, na verdade, um duplo: Lola Blair e Pablo del Toro. Já no segundo semestre, estudei o Pablo e a transição do feminino para o masculino em cena, sempre mantendo o mistério como condutor de minha interpretação. Um grande auxílio para as transições foi o uso de um chapéu e um casaco ou capa. Sendo o chapéu um identificador

masculino na primeira versão da peça, na qual usei uma peruca para compor Lola, e um chapéu panamá e um blazer para o Pablo. Enquanto na segunda utilizei uma peruca e um chapéu capeline de couro na cabeça para caracterizar a mulher, inspirada na personagem Elvira Hancock do filme Scarface, e o chapéu na frente da bacia ou na mão para marcar o homem.



Elvira Hancock e Tony Montana (WEB)⁶

As mudanças e muito do crescimento espacial da cena aconteceu pela mudança de local de apresentação da primeira para a segunda versão, sendo a primeira num formato de palco frontal no Teatro Helena Barcellos na UnB e a segunda numa itinerância no Museu Vivo da Memória Candanga. Além da mudança de cenário da cena, que passou de um bar/cabaré para um acampamento de militância.

A mudança de local foi muito enriquecedora para mim, pois passei a trabalhar em um cenário noturno, ao ar livre, com chão de areia, uma fogueira, velas, camas e cadeiras na cena. Ver e interagir com a noite, a lua e as estrelas, que estavam tão presentes no bolero de Lola foi um privilégio. E ter em cena uma fogueira me ajudou muito a remeter a dança e energia dos acampamentos ciganos e da interação ampla e mais próxima com o público, aumentando as possibilidades de jogo com os parceiros de cena e com a plateia. Isso me deu a oportunidade de transformar a cena da Lola em uma aparição encantada e

⁶ <https://br.pinterest.com/pin/88805423875178274/>

misteriosa, buscando causar um assombramento no público e no personagem Leon. Transformando, com esses elementos, a Lola no mais próximo que pude de uma figura, como no teatro de terreiro. Para esclarecer o que nomeio mistério, uso a referência da monografia da brincante Barbara Ramalho sobre o mistério das figuras em Seu Estrelo:

Durante as conversas, tanto nos ensaios quanto fora deles, é muito comentado entre os integrantes, a questão em torno do mistério de cada figura e do grupo. A nossa relação com esse fazer é tomada por esse mesmo mistério. Dizemos mistério a tudo aquilo que faz parte do segredo guardado por cada uma delas e pelo próprio grupo. Há um respeito com as figuras, como se elas pudessem ouvir nossas preces (e eu acredito que podem) e principalmente por entender e acreditar que as elas possuem saberes a nos ensinar a cada roda. (2016, p. 20)

Tento em vista o mistério de Lola como o duplo de ser também Pablo, pude experimentar mesclar técnicas de composição que aprendi na universidade com as aprendidas com o teatro de terreiro – como a composição de matrizes corporais do teatro juntamente com um ritmo e dança que guiam os passos de uma figura, por exemplo, no bolero do início da cena de Lola Blair e Pablo del Toro. Somada à preparação da performance também estive a preparação de um ambiente teatral com muitos elementos naturais e proximidade com o público, que me ajudaram nesse desafiador e muito gratificante entremear de linguagens.

Considerações Finais

Este Trabalho de Conclusão de Curso teve como foco minha preparação corporal como atriz e brincante, tendo como recorte a montagem da peça *Os Mamutes*, dentro da disciplina prática Diplomação em Interpretação Teatral, e a formação junto ao grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro. Escolhi dialogar sobre o treinamento corporal na formação universitária e popular. A partir desse pude experimentar juntar elementos de ambas formações para a criação da personagem Lola Blair/Pablo del Toro, em *Os Mamutes*.

Diante desta longa jornada pude ver como as técnicas do treinamento teatral auxiliam os brincantes em suas apresentações teatrais, e quais vivências e relações com o texto guia podem acrescentar na preparação corporal da atriz. Essa troca foi muito preciosa para meu entendimento dessa profissão de afeto e entrega.

Percebo diferenças sociais e políticas na preparação e forma de cuidar do corpo nas duas linguagens – como as distintas formas de acreditar no trabalho e no texto que é interpretado, as formas de lidar com o aprendizado e o cuidado com as relações humanas. Mas alcanço o quão complementares são os aprendizados para minha formação e reformulação – uma vez que a universidade e a cultura popular pesquisam o mesmo ser humano em ação: interpretando, dançando e cantando com todas as crenças, símbolos e desconstruções.

Tendo em vista o corpo como pesquisa, percebo práticas complementares nessas linguagens. Como a leitura de artigos e livros direcionados para a atuação teatral, em paralelo com as trocas de técnica a partir de vivências com os mestres da cultura popular; a relação do corpo como instrumento de modificação para a criação de uma personagem, com o dar passagem para a figura se apresentar no corpo dos brincantes; a criação ou reprodução das diversas vidas no teatro – materialização das relações e atualizações do homem/mulher, com o recriar e trazer para o corpo a exência e sutilezas da humanidade traduzida nos seres da celestina – arquétipos e sentimentos que habitam o ser humano; a luta política para se fazer teatro e a luta política de poder ser e viver teatro.

Dessa maneira, foi muito instigador costurar essas formas teatrais em um trabalho e colocar em palavras escritas um pouco de todo esse aprendizado. Mas também muito gratificante poder começar a dialogar sobre essa interface de culturas, sabendo que esse é apenas um recorte de pesquisa, o molhar de pés na beira do rio que eu estou me preparando para mergulhar. Agradeço a todos que me guiaram nessa cidade e fora dela até esse lugar que nomeio hoje de aprendiz. Gratidão.



Caninana, 2015.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- QUILICI, Cassiano. *Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume Editora, 2012.
- BILAC, Jô. *Os Mamutes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.
- BUARQUE, Aurélio. *Dicionário Aurélio*. Curitiba: Editora Positivo, 2014.
- CARROL, Lewis. *Através do Espelho e o que Alice encontrou lá*. Rio de Janeiro: Summus, 1977.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: Unicamp, 2001.
- FERRACINI, Renato. *Um Gestor em Composição*. São Paulo: Unicamp, 2014.
- GERALDI, Silvia. “O Estado de Ser e não Ser das Artes Performativas Contemporâneas”. Curitiba: Revista científica da FAP, 2008.
- LEWINSOHN, Ana Caldas. Dissertação “O ator brincante: no contexto do teatro de rua e do cavalo marinho”. São Paulo: Programa de Pós-graduação em ARTES - Unicamp, 2009.
- MOTTA, Tatiana. *A Arte como Veículo* Campinas: Revista do Lume. 2012.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- RAMALHO, Bárbara. “Arte e Identidade: Um estudo sobre a percepção de identidades junto ao grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro – Brasília – DF”. Monografia. Departamento de Artes Cênicas. Universidade de Brasília, 2016.
- SIMIONI, Carlos. *A Arte de Ator*. São Paulo: Unicamp, 2012.
- SOUZA, Adriana Bertolucci. *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro Invenções e performances de uma Tradição em Brasília*. Brasília. In: *As Artes Populares no Brasil Central: Performance e Patrimônio*. UnB – Universidade de Brasília, 2012.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Rio de Janeiro: L e PM POCKET, 2010.

Sítios

- <http://www.heldervasconcelos.com.br/CURRICULO.html>
- <http://projetoandarilha.com/brincante-por-gabriela-romeu/>
- <http://dicionario.reverso.net/frances-portugues/r%C3%A9p%C3%A9tition>