

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**INTERPRETAÇÃO TEATRAL – ARTES CÊNICAS**

**O TREINAMENTO DE ATOR: SEU PAPEL NA CRIAÇÃO DA PERSONAGEM**  
**ALBA NO ESPETÁCULO TEATRAL *NÃO ALIMENTE OS BICHOS***

**Ramayana Régis Cavalcante**

**Brasília DF**

**2012**

**RAMAYANA RÉGIS CAVALCANTE**

**O TREINAMENTO DE ATOR: SEU PAPEL NA CRIAÇÃO DA PERSONAGEM  
ALBA NO ESPETÁCULO TEATRAL *NÃO ALIMENTE OS BICHOS***

**Trabalho de conclusão de curso de  
Ramayana Régis Cavalcante,  
habilitação em Interpretação Teatral  
do Departamento de Artes Cênicas do  
Instituto de Artes da Universidade de  
Brasília.**

**Orientadora: Alice Stefânia Curi**

**BRASÍLIA**

**2012**

## DEDICATÓRIA

*À minha mãe companheira: Marialda Régis Valente*

*Ao meu pai sonhador: Martiniano Pereira Cavalcante Neto*

*Aos meus irmãos: Sarah, Vítor, Sofia, Heitor e Princy.*

*Desejo que voem para longe de casa, pois o mundo lhes espera.*

## AGRADECIMENTOS

*Agradeço aos meus pais Marialda e Martiniano por confiarem em mim. Pela oportunidade que me deram de chegar até aqui. Pelo sustento, mais que financeiro; de amor e carinho nos momentos de decepção e fracasso.*

*Agradeço aos meus irmãos por acreditarem. À todos os meus familiares que um dia me apoiaram para chegar até aqui. Em especial ao meus avós, Alberico (in memoriun) e Maria, que me ensinaram a amar independentemente da forma.*

*Aos meus amigos goianos, que me viram partir em busca da vida e ainda assim se fazem presentes todos os dias de minha vida: Carol, Elisa, Amandinha, Jaque, Paty, Elieber, Eduardim, Fábio, Ariane, Luíza. E também à todos os outros que a distancia e o tempo nos separou. Me desculpem.*

*À Rita Cruz, que entre tantos altos e baixos me acompanha desde os primeiros dias em Brasília.*

*Ao Rafa Tursi, pela amizade e pelos puxões de orelha.*

*Às minhas amigas brejeiras: Bárbara, Rita, Cleide, Pamela, Isumy, Aninha e Kauana, que fizeram da amizade uma família.*

*À Mari pelo ombro amigo quando mais precisei.*

*À Laila, Nayara e Sarah que dividiram a casa comigo.*

*Às minhas bichinhas Érica, Clarissa e Nayra pelo novo amor, pela paciência e carinho.*

*Ao Marcelo, por me fazer conhecer o perdão!*

*Ao colegas de diplomação: Albert Carneiro, Diego Borges, Karinne Ribeiro, Marcus Davi, Natasha Padilha, Rita Cruz e Rodrigo Issa. Por me ensinarem a ter paciência e por todo o aprendizado.*

*Aos meus mestres Alice Stefânia, Fernando Villar e Hugo Rodas, por me apontarem a lua...*

*À UnB e ao IdA, pela segunda morada e oportunidade de concluir essa etapa tão importante. À todos aqueles que compartilharam comigo esses quatro anos e meio, sejam amigos, colegas e professores.*

*À Rita, Bárbara, Aninha e Albert pelas tardes e noites de estudo, pela compreensão mútua e ajuda.*

*À Espiritualidade por me guiar a um caminho de luz, amor e caridade.*

*E ao mais importante: o TEATRO, por despertar em mim magia e encantamento, que me trouxeram até aqui e me guiarão por toda a vida!!!*

*E que assim seja...*

*Que nenhum de nós se esqueça da força que possui. Que não nos falte fé e amor.*

*Caio Fernando Abreu*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>07</b>
<b>1. TREINAMENTO.....</b>	<b>10</b>
<b>1.1. Os princípios de treinamento.....</b>	<b>10</b>
<b>1.2. As facetas do treinamento.....</b>	<b>15</b>
<b>2. NÃO ALIMENTE OS BICHOS.....</b>	<b>24</b>
<b>2.1. A criação.....</b>	<b>25</b>
<b>2.2. Etapas na criação coletiva.....</b>	<b>32</b>
<b>2.3. O treinamento na criação de Alba.....</b>	<b>34</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>43</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>45</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>46</b>

## INTRODUÇÃO

Ver-se diante da conclusão do curso de Artes Cênicas com Habilidade em Interpretação Teatral – Bacharelado, é um tanto assustador. Por muitos momentos ao longo de minha formação acadêmica questionei a necessidade de portar um diploma como tal. Tendo em vista toda essa insegurança, busquei explorar ao máximo, desde o primeiro semestre, cada oportunidade que a Universidade, como um todo, poderia me fornecer na busca incessante de sentido.

O ser humano está em crescimento constante, mas sair de casa para uma nova cidade em busca de formação profissional, ainda adolescente, era como sentir a vida batendo à porta, pedindo para entrar. Seria injusto com a minha graduação não mencionar o quanto estar distante da família, e também criar uma nova, dimensiona toda essa dedicação.

O desejo de atuar vem desde pequenina, e às vezes o romantismo toma conta ao tentar explicar a inexplicável vontade de fazer teatro. Aliás, o que significa fazer teatro? Perguntas como essa surgiam todos os dias, por muito tempo. Foi então, que comecei a compreender o papel da Academia no crescimento pessoal e, concomitantemente, profissional.

O diploma de Artes Cênicas, assim como qualquer outro, de nada vale sem minha honra a ele. Saber enxergar a Universidade é o princípio de tudo. Para mim, estar na faculdade nunca foi apenas, cumprir matérias. Conhecer e participar de Projetos de Extensão, Grupos de Pesquisa, Laboratórios, Centro Acadêmico, Movimento Estudantil, dentre outras oportunidades, tiveram igual importância, em minha formação.

Particpei de três projetos extracurriculares que nortearam meu nascimento artístico. Logo no segundo semestre tínhamos um grupo: *Mortes Certas – uma reconstrução impossível de Vidas Erradas (1984)*. O trabalho consistia em recriar um espetáculo escrito, dirigido e encenado em 1984, pelo Professor Doutor Fernando Villar: *Vidas Erradas* ou *Pode vir que não morde*, e mantê-lo vivo em *Mortes Certas*.

Já no quarto semestre veio a possibilidade de estar em um novo projeto: Processo Continuado em Interpretação Teatral, sob orientação do Professor aposentado Hugo Rodas, no qual treinávamos, de maneira individual, exercícios com os mesmos princípios, a fim de obtermos uma técnica comum a todos.

Desta forma, além da cadeia de interpretação obrigatória para o curso, eu ensaiava semanalmente o mesmo espetáculo há mais de um ano e, por outro lado, buscava incessantemente por uma técnica corporal de nível pré-expressivo, sem a intenção de criação cênica. Em meio a essa dualidade comecei a questionar os momentos em que a criação cênica estava imbuída na expressão corporal, ou diluída desta; e ainda, se era possível chegar a essa conclusão.

Foi então que comecei a me aprofundar no que usualmente se denomina *treinamento* dentro do contexto teatral. Na tentativa de investigar características dos espaços existentes na profissão de ator desenvolvi um estudo através do PROIC – Programa de Iniciação Científica, sob orientação da Professora Doutora Alice Stefânia Curi, que também vem me orientando nesta pesquisa.

Passados alguns semestres um desses projetos deixou de existir, e o outro eu parei de frequentar, por motivos que abordarei mais adiante. Buscando dar continuidade a um trabalho corporal pré-expressivo, me integrei ao NUTRA – Núcleo de Trabalho do Ator – conduzido por João Porto Dias e Paula Sallas, e coordenado pela Professora Doutora Rita de Almeida Castro que:

Busca uma relação transversal entre a pesquisa, o ensino e a difusão prática propiciando ao mesmo tempo a oportunidade de entrar em contato com o conhecimento organizado e poder refleti-lo na prática, redescobrimo e construindo novo conhecimento e experienciando o fazer artístico (...) O NUTRA participa como linha de pesquisa do grupo de pesquisa do CNPq denominado 'Poéticas do Corpo do Treinamento à Cena' sob coordenação de Alice Stefânia e Rita de Almeida Castro e também o Núcleo realiza intercâmbio com o grupo Lume/Unicamp por meio de encontros e assessorias com o Ator Carlos Simioni.<sup>1</sup>

Diferente dos outros dois projetos, não permaneci por muito tempo como integrante do NUTRA, o que não o torna menos importante em minha formação.

Tendo como base essas diversas experiências que tive contato durante o curso pretendo exponho neste trabalho alguns conceitos sobre treinamento dentro do contexto teatral contemporâneo, problematizando e revendo a noção do mesmo, buscando referencias e re-discutindo alguns aspectos que podem ser importantes e relevantes na formação de ator. Partindo de seus desdobramentos, analiso a criação da minha personagem Alba, no espetáculo

---

<sup>1</sup> NUTRA. **Pesquisa, ensino e difusão**. <http://nutrateatro.webnode.pt/sobre-nos/> Consultado em Maio de 2011.



*Não Alimente os Bichos*, escrito, dirigido e concebido por nós, alunos do Projeto de Diplomação em Artes Cênicas do segundo semestre de 2012: Albert Carneiro, Diego Borges, Karinne Ribeiro, Marcus Davi, Natasha Padilha, Ramayana Régis, Rita Cruz e Rodrigo Issa.

Assim, esse trabalho divide-se em dois capítulos: *Treinamento* e *Não Alimente Os Bichos*. O primeiro capítulo está dividido em duas seções. Na primeira parte presente alguns princípios do treinamento de ator, a partir de grandes estudiosos percussores dos caminhos da atuação. Na segunda parte exploro aspectos e formas de treinamento como preparo de ator, tentando compreender desde o sentido etimológico do termo a alguns de seus desdobramentos propostos por estudiosos. Transito entre a construção de trabalhos em níveis pré-expressivos e a cena. Considerando a sua relevância no desenvolvimento pessoal-artístico do ator e o modo como determinado exercício pode vir a ser caracterizado como treinamento dentro da minha concepção de criação cênica.

No segundo capítulo situo e familiarizo o leitor ao espetáculo *Não Alimente os Bichos*. Expondo os motivos que nos levaram à idealização da obra e alguns objetivos que foram alcançados ou modificados durante a sua concepção. E ainda, direciono um olhar atencioso sobre o redimensionamento do trabalho diante das dificuldades encontradas durante o percurso de criação.

A partir das análises anteriores, exploro os campos de treinamentos que compuseram o processo e, por fim, trazer à tona as escolhas, desejos e dificuldades que enfrentei ao criar minha personagem - Alba, a partir de um contexto de treinamento circense, sem ser uma artista circense. E ainda, como, a dificuldade do treinamento físico interferiram na concepção do perfil psicológico da mesma, e conseqüentemente nos rumos da dramaturgia. Neste aspecto, gostaria de expor e refletir sobre os desafios do ator diante de um incidente, seja ele em ambiente de trabalho, ou não, tendo como exemplo uma fratura no punho, que me impossibilitou de manter a sistematização do treino dentro da criação, como previsto anteriormente.

## 1. TREINAMENTO

### 1.1 Os princípios de Treinamento

O campo das artes cênicas vem sendo percorrido por uma infinidade de buscas de sentidos e significados recorrentes ao fazer teatral contemporâneo. Tentar enumerar e expor aqui as inquietudes e fontes geradoras de provocações seria como caminhar sobre um terreno de areia movediça, mutável, transformado e transfigurado a cada nova experiência.

Nesta perspectiva, considero a noção de *experiência* como algo que nos acontece diante de um fenômeno, que transita entre os corpos e o espaço, e para além daquele lugar, aonde a experiência transcende a existência. Como podemos ver em estudos de Jorge Larrosa Bondía: “A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente ‘*ex-iste*’ de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente.” (BONDÍA, 2002, p.6) Assim, a experiência não está propriamente na ação, e sim no que se sente e se permite viver a partir dela.

Dentro deste terreno, chamado campo teatral, o meu objeto para este trabalho está em chamar a atenção para um aspecto específico: o treinamento, o trabalho do ator sobre ele mesmo, um espaço de descoberta de si. Não se trata de analisar a historicidade da encenação teatral e a caminhada do ator paralela e cronologicamente a ela, esse trabalho minucioso já foi realizado por grandes autores, como Matteo Bonffito, Odette Aslan, Jean-Jacques Roubine, dentre outros. E ainda, busco refletir sobre suas particularidades a partir de uma vivência pessoal de criação do espetáculo *Não Alimente os Bichos* e minha personagem Alba.

A função de aprendizado do ator não é cumprida somente pela apreensão de uma prática específica, é uma investigação constante sobre o mais íntimo de si mesmo, é buscar conhecer os ressoadores de sentido existentes em seu próprio corpo, para então, comunicar, aprender a comunicar a partir de si. É doar-se por completo em prol de outrem, não só como personagem-*persona*, mas sim de outros estados não convencionais, destacados do seu cotidiano. É redescobrir-se a cada novo trabalho.

Juntamente às possibilidades de novas descobertas estão relacionados diversos conjuntos de exercícios desenvolvidos por estudiosos da prática teatral. Em sua maioria, foram sendo elaborados e experimentados por/para um grupo de atores específico, inseridos

em um contexto social, histórico, político, artístico e pessoal. Expressando assim, elementos que tiveram certa eficácia naquele determinado período.

Com o passar dos tempos alguns destes estudos se tornaram consagrados e em todo o mundo começaram a ser consumidos como modelos de atuação. Assim, sem ser levado em conta que se tratavam da reprodução de metodologias deslocadas de seu contexto originário podendo não alcançar a mesma eficácia de quando foi gerado, descaracterizando a proposição dos mesmos.

Para a bailarina e performer Alexandra Dias, professora da UFP – Universidade Federal de Pelotas – diante às buscas se “pode encontrar um lugar muito próprio, e é a partir disso que se marcam posições, relações com o mundo, visões políticas, éticas e estéticas.” (DIAS, 2011, p.4). Sendo assim, o trabalho atorial acaba por reverberar intimamente e transformar as visões e relações estéticas, políticas, poéticas e sociais do ambiente, em que está inserido, partindo do preceito que o ser humano é afetado e afeta, a partir de si, essas instâncias. Uma vez transformado o Homem, aquele que faz da atuação seu ofício reflete nele suas mudanças, metamorfoseando constantemente os fazeres artísticos e sociais.

Nesta perspectiva, ao longo do século XX, grandes escolas se concentraram na formação de atores a partir de estilos de atuação, que conseqüentemente, estiveram a todo o momento em diálogo com o meio social condizente.

Para o desenvolvimento deste estudo, pretendo expor alguns elementos de modelos de atuação – vale ressaltar que não utilizarei os termos *modelos* e *sistemas* como afirmações a consagrações dos estudos, e sim fazendo referência às formas como foram consumidos, como dito acima – ou sistemas ligados a um ou a outro teórico que acredito terem se destacado em aspectos referentes ao trabalho do ator.

Segundo Odette Aslan, em 1913, Jacques Copeau já idealizava a renovação da arte dramática francesa a partir de uma escola técnica, na qual o aluno deveria seguir um treinamento composto por atividades físicas, canto, aprender a tocar um instrumento, bem como maneiras de se auto conhecer, perceber seu corpo e ações desenvolvidas por ele, “a formação corporal torna-se, no caso, sistemática” (ASLAN, 2007, p.48).

Ainda em Aslan, vemos que Charles Dullin, buscava um “treinamento plástico”, em que o ator soubesse cantar e dançar. Acreditando que a *Commedia dell’Arte* contribuía de

maneira plástica e rítmica no espetáculo, investia em exercícios de improvisação, a fim de que o aluno soubesse trabalhar o tempo da cena. Tanto Dullin, quanto Copeau buscavam novas formas de atuação, em que o aspirante a tal encontrasse espaço para descobrir meios individuais de expressão.

Analisando a historicidade do treinamento no trabalho de ator, partindo dos tempos atuais até esse período, é possível enxergar princípios da sistematização de diferentes metodologias: a busca de percursos mais consistentes para se chegar à interpretação teatral.

Levantar dados históricos a fim de obter um panorama das diferentes metodologias e estilos emergentes do século XX não é minha intenção aqui. Todavia, é interessante apontar alguns sistemas de interpretação, enfatizando sempre a abordagem sobre treinamento e trabalho atorial que lhe é associado, para então, dar significação às discussões seguintes.

Konstantin Stanislavski dedicou toda sua vida artística a estudos como ator, diretor e pedagogo, buscando encontrar caminhos que dessem conta da compreensão da complexidade da arte teatral. O desenvolvimento de suas pesquisas culminou no que é conhecido como o “sistema de Stanislavski”, com grande repercussão por todo o mundo e até os tempos atuais. O sistema surgiu a partir do método de ações físicas e, por conseguinte, de análise ativa, como relata Nair Dagostini<sup>2</sup> em sua tese de Doutorado:

Como decorrência deste, por meio de um processo constante de investigação, preocupado em captar o impulso de vida que originou a criação do autor, K. Stanislavski nos contempla com o método de análise ativa. O método constitui-se num paradigma do diretor teatral para a análise da obra do autor, através da ação, e é um meio para o ator recriar, em seu sentido mais profundo, a atualidade da obra, dando origem ao espetáculo. (DAGOSTINI, 2007, p.22)

Para Stanislavski, o que denominam de ‘sistema’ surgiu com a vida, a partir das observações da natureza das faculdades criativas e sentimentos inerentes ao homem,

a arte está contida no próprio ser do indivíduo, e o caminho para ela só é possível ser aberto através de si mesmo. Isso leva à necessidade de um trabalho prático constante sobre si mesmo. (...) exige anos de trabalho dedicados a exercícios físicos e espirituais, disciplina e mudança de hábitos, levando o ator a criar em si uma segunda natureza: uma natureza de ordem física, espiritual e emocional (DAGOSTINI, 2007, p.59 e 60.)

---

<sup>2</sup> Nair Dagostini apresentou sua Tese no Programa de Pós Graduação em Literatura e Cultura Russa, do Departamento de Letras Orientais Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras, em 2007.

Neste momento é possível perceber como a noção de elaborar e seguir um treinamento passa a impregnar os estudos teatrais, uma vez que o sistema tem como base o domínio dos elementos da ação cênica; e juntamente à ideia de domínio está implícita a obtenção de uma técnica, através de treino constante, como parte de uma segunda natureza.

Assim, Stanislavski desenvolveu, ao longo de sua vida, um sistema modulado por conceitos que se tornaram princípios de trabalho, tais como: *ação física, concentração, imaginação, o “se” mágico, fé e sentido de verdade, relação, adaptação, liberdade muscular, tempo-ritmo, superobjetivo, linha contínua, estado interior, consciente*; não me aprofundarei nesses conceitos, já que o sistema de Stanislavski não é o foco dessa pesquisa.

Parafraçando Leonel Henckes, além de desenvolver uma busca constante sobre os fundamentos da arte do ator, Stanislavski contribuiu também com a criação de exercícios que propusessem ao ator um processo de busca em si mesmo, de autopesquisa, “abrindo um espaço pedagógico e um caminho autônomo ao espetáculo para o ator aprender a aprender”. (HENCKES, 2010, p.1)

Jerzy Grotowski se alimentou de diversos elementos de métodos de treinamento para ator, como cita Demian Moreira Reis<sup>3</sup> em artigo para a Revista Mimus<sup>4</sup>:

se considerarmos a década de sessenta, os métodos de treinamento para o ator mais importantes para a sua pesquisa, segundo ele próprio os exercícios de ritmo de Dullin; as investigações de reações introvertidas e extrovertidas de Delsarte; o trabalho de ações físicas de Stanislavski; a biomecânica de Meyerhold; e a síntese de Vakhtangov. Entre os treinamentos técnicos do teatro oriental citou a Ópera de Pequim, o Kathakali da Índia e o Nô do Japão.

Estas referências são, em si, reveladores de uma concepção teatral cujo foco centra-se no universo das possibilidades de ação física do ator. (REIS, D. M. A ação física e a composição do ator de Grotowski. **Revista Mimus**. Salvador, v.1, n 03, p 31-52, fev. 2009)

Grotowski se apropria do trabalho com ações físicas, transformando e inserindo elementos que acredita comporem o fazer do ator. Para ele em uma ação física “Os movimentos são executados em relação a outrem, a um objeto, em reação ao mundo exterior;

---

<sup>3</sup> Demian Moreira Reis é formado em História pela UNICAMP, Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, doutorando em Artes Cênicas no mesmo programa.

<sup>4</sup> Este artigo constitui um resultado parcial de sua pesquisa de mestrado intitulado **A criação de um corpo-em-vida – explorando as fontes orgânicas da atuação**. Desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

eles são motivados, em vez de serem efetuados no vazio”. (ASLAN, 2007, p.284) Sendo esta a especificidade que as difere de atividades, gestos e movimentos, aspectos fáceis de serem confundidos.

Embora Grotowski e Stanislavski tenham utilizado o método de ações físicas para trabalharem seus atores, o fizeram com diferentes finalidades, como constata Reis, em mesmo artigo:

“Stanislavski centrou a sua pesquisa na construção da personagem dentro de uma estória e uma determinada circunstância dada pelo texto teatral. Já os atores do Teatro Laboratório não buscavam personagens, este aparecia na mente do espectador por causa da montagem, ou seja, na apresentação e nos papéis que atuavam.” (REIS, Demian Moreira, Revista MIMUS. Ano 01, n 01: p.47)

Grotowski considera as ações físicas como elemento principal do trabalho do ator. Este deve elaborar uma linha de ações, como uma partitura, e memoriza-la e repeti-la inúmeras vezes. Para que tenha a capacidade de executá-la com precisão sempre que necessário, sem depender de seu estado emocional.

Podemos observar então que a noção de atuação é permeada pela repetição de algo, no caso, uma partitura elaborada com ações físicas que compõe a representação a ser realizada pelo ator. Assim, surge a pretensão de adquirir a capacidade de atuar, como uma técnica, que dá lugar à representação, à competência de apresentar novamente a mesma ação, e quantas vezes se fizer necessário.

O que permeia os estudos de Stanislavski e Grotowski não se limita apenas a estes aspectos apresentados aqui. Podemos encontrar uma amplitude muito maior que perpassa os sistemas de atuação de cada um, como por exemplo, a relação mantida com o espectador e a relação ator/personagem, na qual em Stanislavski, o ator não deve contaminar a personagem com elementos de sua própria personalidade, já em Grotowski, o ator precisa repensar e exprimir a personagem a partir de suas próprias características.

Vale dizer que ao expor aspectos dos estudos de Stanislavski e Grotowski, não tenho a intenção de reduzir os estudos sobre treinamento exclusivamente a eles. O que almejo é trazer à tona referências de algumas práticas de atuação pioneiras desenvolvidas e consumidas como modelos durante o século XX. Para então, repensar o termo treinamento, a partir de práticas teatrais contemporâneas. E ainda, no segundo capítulo deste trabalho, refletir sobre a montagem do Espetáculo *Não Alimente os Bichos* e a criação da minha personagem, Alba, dentro desta perspectiva.

Pensar os princípios metodológicos apresentados aqui como únicos seria como dar um passo largo por cima de grandes estudiosos, que também se tornaram ícones no fazer teatral durante o século XX, tais como Eugênio Barba, Bertold Brecht, Michael Tchékhev, Peter Brook, Meierhold, Antonin Artaud, Etienne Decroux, Lecoq, dentre outros. No entanto, optei por não expô-los, e apenas citá-los, em uma tentativa de concentrar o estudo.

## 1.2 As facetas do treinamento

Ao trazer os referidos estudos consumidos como modelo de atuação projeto a noção que tenho dos mesmos nos tempos de hoje, analisando suas concepções a partir da atualidade em que vivo. Anteriormente abordei alguns modelos de atuação que se ramificaram em diversos outros modelos ainda muito explorados atualmente.

Neste momento gostaria de entender melhor o termo *treinamento*, buscando desde o sentido da palavra ao modo como é explorado nos campos artísticos.

Etimologicamente, de acordo com o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, treinamento se refere ao ato de treinar ou adestrar, como podemos ver a seguir:

**Treinamento.** *S. m.* Ato ou efeito de treinar(-se); treinagem. [Var.: *treinamento*]

**Treino.** [Dev. De treinar.] *S. m.* **1.** Ato de se treinarem ou adestrarem pessoas ou animais para torneios ou festas de esportes; adestramento. **2.** *P. ext.* Adestramento em qualquer ramo de atividades, destreza, treinamento, adestramento. [Var.: *treno*] (FERREIRA: 1975)

Ao falar em treinamento a ideia primária remete à sistematização e repetição de exercícios para adquirir uma qualidade específica para a realização de uma atividade. Assim, é comum pensar diretamente nos atletas. Para eles o treino é composto por uma série de exercícios físicos que trabalham o desenvolvimento e preparo corporal, a fim de obter o melhor desempenho e agilidade dentre todos os outros.

Força, fôlego, agilidade e rapidez. Repetição. Competição!

As barreiras encontradas pelos atletas são principalmente físicas. Além de um trabalho emocional, que lida com competições e muita pressão do meio, eles treinam em busca de um objetivo, da superação de seus limites corporais e da autoperformance, estando implícita a

noção de repetição constante do treino, uma vez que o corpo está submetido ao adestramento, à aprendizagem, a obtenção de uma técnica.

No campo teatral o treinamento transcende essa noção de superação de limites físicos, o que também não faz com que eles sejam inexistentes. A meu ver, os limites do treinamento do ator não são palpáveis e expostos a todo momento, estão imbuídos em um campo ainda mais subjetivo que os tornam menos formuláveis aos níveis de definição. Desta forma, no fazer teatral é necessário, em primeiro plano, a tentativa de reconhecer estes aspectos, e levar em consideração que eles não são fixos. Novos desafios podem surgir a cada novo processo de criação.

Muitos estudiosos se apropriam do treinamento buscando encontrar os tais limites subjetivos, tentando dar significados ao seu ofício, o fazer teatral, como vimos anteriormente. Ao aprofundar meus estudos no campo do treinamento do ator não pude deixar de agir da mesma forma. Assim, como comecei na busca pelo significado do termo, recorri ao também Dicionário de Teatro, de Patrice Pavis, escrito em 1947 e publicado no Brasil em sua 3. ed. em 2008. O qual, segundo o Prefácio à Edição Brasileira diz em seu primeiro parágrafo:

Pela primeira vez edita-se no Brasil um dicionário que, pautado em um elenco essencial de tópicos, consegue abranger todos os aspectos, meandros e nuances da linguagem teatral. Seu autor, Patrice Pavis, põe ao alcance do interessado – seja ele leigo ou especialista, teórico ou criador – a definição e reflexão que, no conjunto da trama dos conceitos epigrafados, trazem tudo aquilo que vem a constituir o teatro. (GUINSBURG E PEREIRA *in* PAVIS, 2008: p,VII)

Como podemos ver, a obra de Pavis tem grande importância no cenário teatral francês - de onde tem suas origens - e também brasileiro. Porém, ao vasculharmos o dicionário não encontraremos a palavra treinamento. Curioso.

Ao traduzir a obra para a edição brasileira J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira optam pelo termo *Trabalhos de ator*, com a seguinte definição:

No programa da maioria das escolas de atores figuram exercícios (em STANISLAVSKI, MEIERHOLD, COPEAU, DULLIN, BRECHT, VITES, LASSALLE) que muitas vezes dão lugar à preparação meticulosa de um fragmento de encenação. Daí a ideia de sistematizar os exercícios e trabalhos de ator que se tornam apresentações dentro da escola ou para um grupo de amigos ou de profissionais. (...) Muitas vezes, atores ou aprendizes de atores se organizam entre si, sem encenador, e testam modos de apresentação experimentais. O resultado é muito variável (...). (PAVIS, 2008: p.412)



O que leva o autor caracterizar os exercícios praticados como *trabalhos de ator*, e não *treinamentos de ator*, uma vez que ele não define os tipos de trabalhos que compõem *trabalhos de ator*? Ele lança a ideia de sistematização, organização de exercícios, para atingirem uma qualidade de apresentação e, além disso, considera ainda os resultados muito variáveis.

Seja pela variação da linguística, ou por opção própria, a tradução de Guinsburg, ao assumir o tema desta maneira, planta uma provocação, mesmo que indiretamente, a cerca da fragilidade encontrada ao tentarmos definir os limites do treinamento teatral.

Entre 2010 e 2011, desenvolvi uma pesquisa de PROIC – Programa de Iniciação Científica, sob orientação da Professora Doutora Alice Stefânia Curi, intitulada *O treinamento do ator e a criação cênica*. Durante este período me dediquei à busca e compreensão de tais provocações. É importante ressaltar que o interesse na pesquisa surgiu a partir das primeiras vivências que tive enquanto estudante/atriz, assim vale comentá-las aqui.

Acredito que tive muita sorte na academia, tendo oportunidades singulares desde o primeiro semestre do curso. Dentre elas, destaco dois processos de experimento, dos quais germinaram em mim os rumos do meu trabalho de atriz.

Com uma turma de vinte e sete alunos, aspirantes a bacharéis e licenciados, e um grande Mestre, passamos de calouros a um projeto de extensão. No primeiro período, em 2008, vivenciamos uma experiência tão saborosa e instigante, que não nos bastou um único semestre, nem dois, três. Compartilhamos muito esforço e dedicação durante intensos quatro semestres. Sendo que durante o terceiro semestre trabalhávamos sozinhos, pois por motivos de força maior o orientador teve que deixar o grupo, ainda que temporariamente. O que mesmo assim não foi suficiente para a nossa desestabilidade.

Tivemos a oportunidade de reviver e recriar o espetáculo *Vidas Erradas ou Pode Vir Que Não Morde*, escrito e dirigido em 1984 por Fernando Vilar, nosso então orientador. Na atual versão, dividida em três partes: *Mortes Certas – Uma Reconstrução Impossível de Vidas Erradas*, o “grupo” ensaiava religiosamente três vezes por semana, em busca de aprender a ser um Grupo.

Pode parecer comum depois de alguns anos de estudo, mas naquele momento fazia todo sentido. Manter um espetáculo vivo por dois anos. Não sabíamos fazer isso, claro! Mas

acreditávamos que poderíamos. Exatamente como definiu Pavis, no termo *trabalhos de ator*, como foi dito acima: “Muitas vezes, atores ou aprendizes de atores se organizam entre si, sem encenador e testam modos de apresentação experimentais.” (PAVIS, 2008: p.412).

No entanto, com o tempo o trabalho foi perdendo força e significado. E assim, me deparei com o primeiro conflito enquanto atriz: saber realimentar o meu ofício, para que ele continue fazendo sentido para mim.

Durante esse momento conheci Hugo Rodas, e tive a afortunada chance de associar o Grupo Mortes Certas com um novo e revigorante trabalho. Aonde o termo *ensaiar* era proibido. Denominava-se então *Treinamento: Uma diagonal. Quatro frentes. Três planos. Oposições. Diferentes ritmos. Câmera lenta. Sem pensar. De um a um, em dupla, trios, quartetos... , ou todos ao mesmo tempo. Sempre a mesma coisa, e sempre diferente. Era isso o que fazíamos, exaustivamente, até que em algum momento se tornasse algo natural, uma técnica corporal de nível pré-expressivo, comum a todos, criativa.*

Foi quando se instaurou em mim, outro conflito: qual era a diferença entre o ensaio e o treinamento? Quais os limites de um e de outro? Quais os momentos em que a criação cênica estava imbuída na expressão corporal, ou diluída desta? E qual delas era mais importante dentro do ofício? Me questionei ainda, se era possível chegar a essas conclusões.

Já depois de alguns anos me dedicando a estes trabalhos, mas ainda com uma bagagem muito crua para uma atriz, procurei novas trocas de experiências. Foi então, que cheguei ao PROIC.

Na tentativa de conhecer outros processos que dialogassem paralelamente a essas questões, juntamente com minha orientadora, Alice Stefânia, elaborei um questionário a cerca dos temas e entrevistei alguns pesquisadores, como: o Professor Doutor Fernando Villar, o próprio orientador de *Mortes Certas*, autor, diretor e integrante do quadro de corpo docente da Universidade de Brasília; Mônica Mello, pesquisadora ligada ao Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo do Treinamento à Cena, na época, doutoranda pelo PPGAC – Universidade Federal da Bahia; e João Porto Dias, aluno egresso recém formado na UnB, ligado ao NUTRA – Núcleo de Trabalho do Ator.

Para Mônica Mello o treinamento é como um espaço de desenvolvimento do ator, de pesquisa sobre si mesmo, sem a preocupação, a priori, de um resultado cênico. A atriz

acredita ser como uma formação continuada essencial e complementar ao seu estudo, independente do que esteja produzindo. “É importante se manter em trabalho, sistematicamente.” (Informação verbal, 2011)<sup>5</sup>

João Porto Dias compartilha desse mesmo ponto de vista: “O treinamento serve justamente para isso, para que o ator encontre momentos de auto estudo, de auto trabalho, onde ele não esteja se dedicando à montagem do texto, à montagem de um espetáculo específico e nem numa criação.” (Informação verbal, 2011)<sup>6</sup>

Já para Fernando Villar:

O treinamento às vezes é o próprio espetáculo. Mortes Certas era um treinamento através do teatro. Tinha que se conseguir muita técnica para conseguir (alcançar) todas as demandas da peça. Mas não se fazia um treinamento específico como: vamos trabalhar densidade pra fazer melhor a coreografia da Nina Hagen. Fazer melhor a coreografia era o treinamento. (informação verbal, 2011)

Para ele, em seus processos de montagem com a companhia CHIA LIIAA, o treinamento tem como objetivo a cena, o espetáculo. É a busca pelo estado que se necessita para estar em cena. “Não é necessariamente um treinamento técnico, e sim mais psicológico.” (informação verbal) Segundo o professor, os treinamentos técnicos são aplicados em suas aulas visando o aprimoramento do ator. Durante o processo de criação de um espetáculo, dependendo das necessidades são realizados procedimentos tendo em vista determinada finalidade. (Informação verbal, 2011)<sup>7</sup>

Mesmo com algumas divergências entre os entrevistados citados, está claro que lidamos com um material de criação não palpável, onde textos, sons, palavras, interpretação, direção e encenação, por exemplo, são elementos de estudo. Ainda segundo João Porto, esse é o fator principal pelo qual o treinamento de um ator não é algo consolidado em uma forma só, pode se concretizar de várias maneiras, com diferentes percepções. Percebi então, que a necessidade do trabalho individual, de busca e autoconhecimento é recorrente não somente para esses, mas vem sendo também fonte primária para muitos estudiosos da área, como Barba, Bonfitto, Ferracini, entre outros.

---

<sup>5</sup> Entrevista com Mônica Mello realizada em 12 de Maio de 2011.

<sup>6</sup> Entrevista com João Porto Dias realizada em 10 de Maio de 2011.

<sup>7</sup> Entrevista com Fernando Villar realizada em 05 de Maio de 2011.

Para Eugênio Barba, em 2009, o ator primeiramente deve ser como ator, e só então personificar a representação de algo, ou seja, deve delinear a sua qualidade enquanto artista cênico, em um nível pré-expressivo. Buscando assim, um corpo que possua qualidade de presença independente dele estar em cena – um momento expressivo<sup>8</sup>.

Seguindo a esses pensamentos acredito que o ator deve se educar a novas e diferentes perspectivas a cerca do termo *treinamento* e, antes de qualquer coisa, *aprender a aprender* as peculiaridades existentes na sua apropriação do mesmo como ofício. Levar em conta as peculiaridades e dimensões do treinamento atorial é como transcender o lugar comum do que antes se figuraria “apenas” um treinamento.

Assim, creio que o ator não deva necessariamente se submeter a um treino específico, como um modelo que se seguido lhe proporcionará a capacidade de atuar. Mas que tenha como preceito trabalhar-se / exercitar-se para se tornar, em cena, um corpo vivo, comunicador, provocador de sensibilidade.

Sob esse contexto, o treinamento do ator - na qualidade de trabalhar sobre si mesmo - pode ser composto por diferentes princípios, intenções, exercícios e técnicas. Nesta perspectiva, gostaria de abordar a seguir alguns princípios que hoje acredito serem essenciais na sua composição.

Para mim, o princípio fundamental do trabalho do ator sobre si mesmo transita entre uma relação de pré-expressividade e expressividade, proposto por Eugênio Barba. Ao tentar compreender o termo “nível pré-expressivo do ator”, exposto por Barba, é necessário considerar um fator primordial: a ligação entre ação e produção de significado. Está claro que o ator enquanto atua é provocador de sentidos, então, toda ação realizada em cena encaminha o espectador a algum lugar, e, a partir disso, ele acaba atribuindo significados ao que vê.

No entanto, o autor defende: “a ação não possui um significado *próprio* por si mesma. O significado é sempre fruto de uma convenção, de uma relação.” No caso, a relação ator-espectador pressupõe uma produção de sentido, caracterizando assim, uma condição para as provocações do mesmo. Essa é a problematização do papel do ator: saber o que quer exprimir ao espectador. Por isso, antes de representar, ou seja, provocar sentidos voluntariamente, “o ator deve *ser* como ator” (BARBA, 2009: p.167)

Para Barba:

Para um ator, trabalhar em nível pré-expressivo significa modelar a qualidade da própria existência cênica. Sem eficácia em nível pré-

---

<sup>8</sup> A relação entre pré-expressividade e expressividade trazida por Eugênio Barba será abordada mais a diante.

expressivo, um ator não é ator. (...) A eficácia do nível pré-expressivo de um ator é a medida da sua autonomia como indivíduo e com artista. (BARBA, 2009: p.168)

Ao conectar o trabalho sobre a pré-expressividade aos outros campos do trabalho teatral, Barba elaborou um esquema com três possibilidades de análise:

1. é um trabalho que prepara o ator para o processo criativo, para o espetáculo;
2. é o trabalho por meio do qual o ator incorpora o modo de pensar as regras do gênero de teatro ao qual escolheu pertencer;
3. é um valor por si mesmo – uma finalidade, não um meio -, que encontra uma de suas possíveis justificativas sociais através da profissão teatral. (BARBA, 2009: p.169)

Assim, acredito que trabalhar o nível pré-expressivo do ator é algo como um treinamento pessoal, sendo um trabalho constante, aonde o ator cria / encontra em si a sua própria linguagem, seja cênica ou de cunho social enquanto artista. Adiante, no capítulo 2 analiso a construção da minha personagem Alba - no Espetáculo Não Alimente os Bichos - a partir da primeira possibilidade exposta acima.

Renato Ferracini defende a pré-expressividade como “nível de presença”, onde o ator *se* trabalha, independente de qualquer outro elemento externo, quer seja texto, personagem ou cena, e ainda:

A pré-expressão, portanto, é o alicerce do trabalho não interpretativo, pois é esse nível que o ator busca aprender e treinar uma maneira operativa, técnica e orgânica de articular, tanto suas ações físicas e vocais no espaço como, e principalmente, sua dilatação corpórea, sua presença cênica e a manipulação de suas energias. (FERRACINI, 2003: p.100)

Nesse sentido, trabalhar a pré-expressividade é estar em busca da expressividade corporal, dentro de uma perspectiva ampliada de corpo, psicofísica, envolvendo vocalidade, afetos, energia... Corpo como forma e forças, a carne e suas ressonâncias. Espaço no qual se desenvolve uma experiência não comum ao seu cotidiano. É tornar-se um corpo expressivo, que se faça ser visto, presente.

Estar em cena demanda esforço, ação, irradiação de energia. Um corpo em cena nunca será um corpo cotidiano. Um corpo em cena é a representação do sentido de algo e, portanto, é presença, vida, doação, é troca, emanção de energia. Já o corpo cotidiano “está condicionado pela cultura, pelo estado e pelo ofício”. (BARBA, 2009: p.33.)

Sendo assim, é necessário trabalhar o corpo cotidiano para que ele atinja uma qualidade ou técnica extracotidiana, que ultrapasse a normatividade do mesmo. Para Barba:

As técnicas extracotidianas tendem à informação: literalmente põem-em-forma o corpo, tornando-o artístico/artificial, porém *crível*. (BARBA, 2009: p.35)

Sob o exposto, entendo que a pré-expressividade do ator e a apropriação e técnicas corporais extracotidianas integram a sua expressividade. E esta, enquanto resultado, se refere ao trabalho de organização daquelas em construção de cena, de personagem, momento de criação e interpretação.

Todavia, a relação pré-expressividade / expressividade não é dependente de uma condição temporal, não se trata de uma regra em que uma deva vir ulterior à outra, e sim de diferentes qualidades de trabalho. Sendo a primeira como uma ação pragmática, uma práxis, sendo um meio para uma determinada finalidade.

Matteo Bonfitto, em 2009, aborda os conceitos de *práxis* e *poiesis* desenvolvidos por Aristóteles<sup>9</sup>:

Práxis e poiesis são conceitos que remetem a atividades humanas, a modos de atuação. (...) práxis (do grego *prattein* = fazer) está associado com praticar ações, poiesis (do grego *poiein* = fabricar) está relacionado com a atividade de construir ações. (...) é importante ressaltar que práxis envolve, a partir de seus pressupostos, ações intencionais, ações que são um meio para um fim. Diferentemente, poiesis remete a ‘ações não-intencionais’, a ações através das quais algo é gerado e passa assim a existir. (BONFITTO, 2009: p.37)

E ainda:

Sendo assim, enquanto ações produzidas como práxis podem ser vistas como parte de uma estrutura ou sistema, ações produzidas como poiesis são percebidas através de suas qualidades específicas, cada vez que elas se manifestam. O desenvolvimento de ações como poiesis não envolve

---

<sup>9</sup> BESNIER, Bernard. **A distinção entre práxis e poiesis em Aristóteles.**

<http://www.analytica.inf.br/analytica/diagramados/4.pdf> Consultado em Julho de 2011.

uma busca determinada por uma finalidade preestabelecida; sua função emerge do processo de seu fazer. (BONFITTO, 2009: P.37)

Em seguida, Bonfitto apresenta *práxis* e *poiesis* como duas categorias de treinamento: o treinamento como *práxis* se refere a trabalhos com objetivos, princípios e valores específicos predeterminados, a priori pertencentes a algum modelo de atuação. Já o treinamento como *poiesis* permite desenvolver diferentes princípios capazes de gerar resultados expressivos.

Ao relacionar *práxis* e *poiesis* com os conceitos expostos acima, acredito que a pré-expressividade em Barba pode sim ser relacionada a um sistema de treinamento, mas não somente a ele. A meu ver, ela poder ser relacionada também com o que Bonfitto define treinamento como *poiesis*, em seu objetivo mais importante: “(...) aquele de criar as condições para que os materiais emirjam, para que eles possam vir à tona, os quais podem ser ulteriormente desenvolvidos pelos atores.” (BONFITTO, 2009: p.38) Ou seja, a pré-expressividade do ator enquanto desenvolvimento de sua existência cênica, para que posteriormente se transforme em alicerce para o processo criativo.

## 2. NÃO ALIMENTE OS BICHOS



Figura 1: Cena 7 – *Bye Bye Sir. Benvindo*, em que a trupe reafirma a dominação da ilusão do circo.

*O poder da mente, o sonho... é o que nos guia e o que nos faz sonhar.  
É a mente que faz a realidade ser diferente.<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> Fala do personagem Benvindo p.5.



## 2.1. A Criação

Voltar ao lugar que deu origem a uma etapa importante da vida é como se realimentar para novas descobertas e desafios. Repensar a largada e o ponto de chegada, a meu ver, é como colorir os alvos acertados pelo caminho, e ligar os pontos que faltavam, ou pelo menos tentar encontrá-los.

Com toda certeza realizar o Projeto de Diplomação em Artes Cênicas é o momento mais esperado e mais temido de todo o curso. Alguns fatores que independem de nossas escolhas influenciam durante toda a graduação na intensificação dessa espera. Tais como a incerteza das turmas finais, bem como a sua relação de número de alunos, e conseqüentemente, o grau de complexidade da encenação; afinidades entre os próprios alunos e desses para com os professores responsáveis pela cadeia da disciplina, a idealização daquilo que cada um almeja trabalhar e ainda, o fator principal: a consolidação de tudo isso em um só produto.

Dentre essas possibilidades dois aspectos se destacam na manutenção do processo criativo. O primeiro é a forma como cada artista / indivíduo encara críticas positivas e negativas referentes ao seu trabalho, visando convergir – o que também se refere ao descarte de boas opções – as ideias de potencial criativo em um só produto. O segundo é a união de um grupo principalmente pela necessidade de estar ali. O qual não possui necessariamente uma unidade / afinidade artística, ética, estética e ideológica.

No caso de *Não Alimente os Bichos*, os desejos e anseios de cada aluno se interligavam em um ou outro aspecto, fator permissivo para que já no primeiro encontro da Disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas – orientada Pelo Professor Doutor Marcus Motta – definíssemos temas que comporiam a coluna vertebral do espetáculo.

A turma era composta por alunos de diferentes semestres, com diversas referências artísticas – Albert Carneiro, Diego Borges, Karinne Ribeiro, Loretta Martins, Marcus Davi, Natasha Padilha, Ramayana Régis, Rita Cruz e Rodrigo Issa. Alguns já chegaram com ideias previamente desenvolvidas, outros com sugestões de textos e outros sem muito planejamento. O desejo de montar um espetáculo autoral era predominante na turma, e acabou sendo o elemento percussor do processo de criação.

Os primeiros questionamentos foram a respeito do percurso da graduação de cada um. Iniciou-se então, um espaço de diálogo sobre as preferências poéticas, e os desejos enquanto artistas e futuros profissionais do mercado de trabalho. Foram levantados alguns pontos que, mesmo não estando presentes no resultado cênico, foram norteadores de sua criação.

Algumas provocações individuais foram contagiando aos outros e assim seguimos. O desejo de alcançar uma poética de terror fantástico havia nascido em algumas pessoas anteriormente, e a partir dele decidimos o rumo do trabalho: queríamos criar uma peça de terror, assustadora! Era extremamente excitante e diferente de tudo que tínhamos feito.

É natural que a Diplomação proponha um espaço em que todos os atores protagonizem uma cena em um dado momento, pois é um espetáculo de conclusão de curso. Através do qual somos avaliados principalmente pelo trabalho de interpretação, que é uma consequência direta do percurso que traçamos durante a graduação. Sendo assim, era importante que todos tivessem algo a mostrar. Motivo que também influenciou na decisão de escrevermos um texto próprio.

Diante dessa peculiaridade, o professor nos incitou a explorarmos as habilidades pessoais, ou algo que gostaríamos de aprender para enriquecer o processo. Na época, eu e Rita estávamos fazendo aulas de circo, com foco em aprender acrobacias aéreas e Albert já tinha certa experiência. Marcos Davi desenvolvia um trabalho mímico. Rodrigo e Diego demonstraram interesse em aprender malabares e técnicas ilusionistas, respectivamente. Foi então, que surgiu a vontade de abordar o universo circense.

Outros elementos muito presentes na obra foram a inserção musical e a análise dos lados macabros dos contos de fadas, ambas propostas por uma aluna que não chegou ao final do processo conosco, Loretta Martins. Natasha e Karinne apostavam em uma linguagem imagética. Assim, fomos contagiando uns aos outros com nossos interesses individuais, transformando-os em coletividade.

Tendo o universo poético da peça previamente estruturado começamos uma etapa de pesquisa que caminhasse por este rumo, composta por leituras, discussões, depoimentos pessoais e experimentações. Foram estudados temas como fobias, elementos que propiciam ao medo, maldições, fim do mundo, apocalipse, contos macabros, filmes e histórias de terror, deformidade, crueldade, morte, grotesco, circo de horrores, alteridade, entre outros. Alguns

desses temas foram suscitados, principalmente, por meio das leituras dos livros *A história do medo no Ocidente*, de Jean Delumeau, e *O Grotesco*, de Wolfgang Kayser.

Kayser propõe um olhar sobre o ‘não natural’, o distorcido, deformado, algo ‘de outro mundo’, curiosamente engraçado, fantástico, estranho, estapafúrdio, grotesco. Um dos pontos fundamentais em sua obra que nos inspirou foi a procura de uma caracterização animalesca – animal-humano – para representar tais peculiaridades. O grotesco é como:

Um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e monstruoso em si, (...) um assombro, um terror, uma angustia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos, e já não encontrássemos apoio nenhum. (KAYSER, 1954, p.31)

Algumas de suas palavras nos chamaram a atenção de tal forma, que se tornou o fio condutor para a criação da dramaturgia até o fim do processo. Kayser nos incitou ao concluir: “Estamos em uma sociedade esquizofrênica que perdeu a noção de realidade.” (KAYSER, 1954, p.162)

Delumeau ao tomar como objeto de estudo o medo e suas historicidades,

(...) parte da ideia de que não apenas os indivíduos, mas também as coletividades estão engajadas num diálogo permanente com a menos heroica das paixões humanas. Revelando-nos os pesadelos mais íntimos da civilização ocidental do século XIV ao XVIII – o mar, as trevas, a peste, a fome, a bruxaria, o Apocalipse, Satã e seus agentes – o grande pensador francês realiza uma obra sem precedentes na historiografia do Ocidente. (DELUMEAU, 2009, contracapa)

A combinação dessas leituras foi essencial para refletirmos, buscando diferentes pontos de vista e conflitos dramáticos a cerca do que imaginávamos gerar cenicamente.

Acompanhando essa etapa os depoimentos pessoais tiveram grande importância para o levantamento da obra. Como estávamos trabalhando ótica do terror, decidimos buscar as referências internas e experiências de cada um. Os depoimentos foram baseados no dia, ou fato, mais assustador de nossas vidas, e a partir deles realizamos uma série de trocas e experimentações. A intenção era analisar o próprio medo para transformar a narrativa pessoal em algo estético.

As experimentações permitiram uma sensação de desprendimento e distanciamento dos próprios medos, uma vez que criávamos cenas e improvisos a partir do medo do outro. Assim, cada vez mais íamos nos sentindo à vontade ao tratar de nossos medos. Ter aquilo que mais te perturba como objeto de cena do outro, de alguma forma, era constrangedor, e ao mesmo tempo libertador. A regra essencial era de não se abalar e nem se amedrontar diante dos resultados dos experimentos. Estávamos entregues às nossas maiores fragilidades. Esse momento foi criador de uma intimidade singular entre a turma.

Com a familiaridade dos medos podíamos notar que começavam a existir conexões entre eles. Algo que, a meu ver, analisando atualmente, é uma perspectiva intensamente presente no espetáculo. Os medos de alguns alunos reverberavam diretamente na criação de suas personagens, configurando limites causadores de conflitos dramáticos, o que pode nos levar a crer que o processo criativo, e conseqüentemente o seu resultado, é uma releitura de nossas vivências e conhecimentos. Mais adiante, exporei as relações criadas a partir dessa perspectiva entre mim e Alba.

Com o tempo, algumas ideias – como, por exemplo, o desejo de criar uma peça de terror – foram se transformando. Algumas delas nem estão presentes diretamente no espetáculo, mas foram percussoras para chegarmos até ele. Ao nos questionarmos sobre a idealização de criar um espetáculo de terror fomos de encontro a um elemento central: o medo. Percebemos então que para provocarmos no espectador essa sensação era preciso trabalhar a inversão de sensações. Se anunciássemos um espetáculo de terror, ele não seria assustador. Pois o medo, exceto quando este é uma fobia, vem do imprevisto, do inesperado. Passamos a estudar então, não o medo propriamente, mas sim o efeito que ele provoca, o desconforto.

Construir a dramaturgia era uma novidade comum a todos, portanto, um obstáculo a mais a ser ultrapassado, imposto por nós, mediante uma escolha. Em certo momento do processo me questionei se teria sido essa a melhor opção. Uma vez que a diplomação é um processo de conclusão de curso, por um lado, está subentendido que tudo o que for trabalhado ali já foi, mesmo que minimamente, estudado pelos alunos. Por outro, está mitificado entre os estudantes da academia que será a sua grande peça teatral, logo, o grande momento de expor o que deseja enquanto artista. Contudo, esse momento representa não somente o final de uma etapa, mas o início de outra muito mais grandiosa.

Considero ainda, que esse espaço sirva sim para pesquisarmos e nos aprofundarmos em determinado objetivo para uma criação cênica. No entanto, durante a graduação não nos preparamos verdadeiramente para isso, no nosso caso: a composição da dramaturgia. Essa fragilidade dificultou ainda mais o andamento do processo, expondo os limites e obstáculos encontrados constantemente na criação da obra. Tornando-os, além disso, claramente notórios no resultado final, deixando aparentes as lacunas de sua concepção.

Existem ainda, outros elementos que considero valiosos para a construção da obra – dramaturgica e cênica –, mas que não dialogam diretamente com esse trabalho. Os aspectos que abordo aqui representam alguns pontos imprescindíveis à compreensão do nascimento do espetáculo a partir da minha visão. Não tenho a intenção de generalizar a obra a partir dos mesmos. Vale ressaltar que o espetáculo *Não Alimente os Bichos* foi criado por oito pessoas diferentes, entre escolhas e vivências variadas. O que, conseqüentemente, proporciona uma vasta gama de possibilidades de análises e compreensões do mesmo.

Nossos desejos e idealizações estão sempre sujeitos à transformação, nada é estável. Deste modo, com tantos conflitos, mudanças, incoerências, resoluções, experimentações, dificuldades e dedicações chegamos a outros lugares, com temas um pouco mais consolidados, que não compõem necessariamente a poética do terror. Queríamos uma peça que discutisse as fronteiras entre ficção e realidade, loucura e sanidade, e o poder que a imaginação pode operar na mente das pessoas. Propondo uma reflexão sobre as relações humanas e a liberdade que cada um tem de criar e viver sobre suas próprias leis.

Criamos então, “O Fantástico Mundo do Senhor Benvindo”, uma trupe alternativa, fechada e organizada, onde todos seus membros vivem seus paraísos pessoais. Benvindo é o grande dono do circo, ilusionista, foi ele quem construiu o local e recebe quem queira sonhar de braços abertos. Matriarca é a integrante mais antiga da trupe e mesmo de idade bastante avançada continua sendo uma excelente bailarina. Jack acredita ser um carniceiro cruel e malvado, domador da Monga, um ser humano animalizado que se realiza sendo um bichinho de estimação. Alba enxerga o futuro através de elementos místicos, e controla poderosas bolas de gude mágicas. Piro, um príncipe palhaço, é apaixonado por uma namorada invisível, a Divina Condessa, com quem conversa todos os dias. Silas permanece em silêncio e seu objetivo é servir a todos, para sempre.

Vivendo em um depósito abandonado essas pessoas recriaram um universo ao seu redor, onde controlam os dias e as noites. Acreditam fazer parte de uma grande trupe circense, assim, apresentam seus números para públicos gigantescos em todas as partes do mundo, fazem viagens em um Balão, enfrentando chuvas e ventos, em busca de novas praças para realização do espetáculo. Vivem felizes e ignoram o fato de terem sido abandonados pela cidade que os mantém afastados. Até a chegada de uma forasteira, “Tita”, que entra para abalar as estruturas pré-estabelecidas.

A encenação compõe com a dramaturgia, na medida em que valoriza o aspecto onírico da peça. Músicas originais foram especialmente compostas para peça, abusando de harmonias experimentais, contribuindo para a construção de uma atmosfera particular. Tudo é milimetricamente construído para passar a impressão de que o mundo deles é aquele e que eles o controlam - o barulho da rua, o passar dos dias, o som dos passarinhos ao amanhecer.

No espetáculo, o bastidor, em questão de segundos se transforma em picadeiro, através das mãos dos próprios membros da trupe. O circo surge para selar a relação entre fantasia e liberdade. É o lugar em que os artistas desafiam seus limites, despertando um misto de assombro e encanto a quem quer que assista a um show. É um espaço privilegiado para o encontro do exótico, do fantástico e do mágico. Ele está no inconsciente afetivo da humanidade.

*Não alimente os bichos* é uma veneração ao teatro, ao circo, à ilusão, e a todos que acreditam que a fantasia pode ser uma opção interessante, tendo em vista uma realidade tão maçante, egoísta e sufocante que somos obrigados a suportar. No entanto, a intenção do grupo não era de atribuir moralismos ou afirmar pontos de vista unilaterais, mas sugerir que o espectador faça relações com problemáticas atuais, e com a sua própria vida, através de uma estória de sonho, magia, arte e loucura.

Não foi fácil chegar a este resultado, a experiência foi dolorosa e em certos pontos desestimulante. O desafio de uma dramaturgia coletiva e a criação de um texto autoral nos consumia integralmente. Já no processo de montagem nos deparamos com duas notícias que abalaram ainda mais nossa fragilidade.

Uma delas foi a opção da nossa professora em se distanciar do papel de diretora do espetáculo. Não esperávamos!! Naquele momento sentíamos uma rasteira, quase fomos ao chão. A professora defendia que se quiséssemos um trabalho autoral ela não teria a audácia de impor ao espetáculo a sua própria cara. Para ela, era essencial que assumíssemos o trabalho

como um todo. Escrita, criação, concepção e direção! E ainda, se quiséssemos algo autoral, que fosse também independente, pois estávamos diante de um lugar muito maior: o mercado de trabalho.

Compreendemos sua opção e aceitamos, porém não nos sentíamos preparados e confiantes para mais essa missão. Mesmo assim fizemos. No entanto, não posso deixar de considerar que, a partir de então, as relações interpessoais e o convívio diário se tornaram muito mais difíceis, às vezes até massacrante.

A outra notícia que nos desestabilizou foi a interdição do Teatro Helena Barcellos. Sem ele não tínhamos espaço físico para apresentar nosso trabalho. No departamento de Artes Cênicas da UnB, a diplomação é o sonho de todo aluno, e as restrições de uso do único teatro disponível para todo o curso durante a graduação, alimentam a idealização desse sonho.

A encenação tem muitas peculiaridades no que se refere à ocupação de um espaço. Foi tudo criado para um espaço específico, e de repente não havia mais espaço nenhum. A frustração de se diplomar em uma sala de aula tomava conta de todos nós, então começamos a buscar novos teatros, porém os teatros disponíveis não atendiam às nossas demandas. O circo precisava de pé direito alto, para que fossem instalados os aparelhos aéreos. E não achávamos que devíamos restringir alguns elementos da peça por conta disso.

Passamos pouco mais de um mês tentando encontrar o lugar ideal. Transferíamos muita energia do processo nessa busca e o desgaste só aumentava. Assumimos então que não adiantava ir em busca de um castelo sem termos um bom espetáculo, decidimos que não nos preocuparíamos mais com o problema e apresentaríamos na sala BSS-59. Ou melhor, a transformaríamos em um teatro. Com a ajuda das alunas responsáveis pelo cenário assim fizemos.

Aceitamos que as dificuldades sempre existirão, porém ao reconhecê-las podemos colher frutos melhores do que se tentar desfazê-las. O processo nos levou a um amadurecimento de nossas vozes artísticas para além de nossas expectativas. Ao nos concluirmos o curso não seremos somente atores ou atrizes, mas sim atores criadores, formadores de opinião, artistas. “ (...) descobriam que o trabalho sobre si como ator convertia-se em um trabalho sobre si mesmo como indivíduo.” (BARBA, 2009, p.170)

Percebemos que teatro se faz, seja na sala, na garagem, na rua, num depósito, ou numa casinha de sapê. Acreditamos, que mais do que um espaço físico o teatro precisa ser um espaço de relação entre espectador e ator, um espaço de experiência, em que algo acontece, como falado no início desse trabalho. Na essência o teatro é coletivo. Então, mais do que ser um 'grande artista' primeiro precisamos ser 'grandes pessoas', preservando sempre a relação teatral.

Diante o exposto, o grupo assumiu a concepção, a escrita do texto e a direção, dando vida a um espetáculo inédito e singular em cada detalhe. Os alunos trabalharam incessantemente durante dois semestres a fim de escrever e encenar o espetáculo *Não Alimente os Bichos*, concretizando a vontade dos artistas pela autonomia e fantasia.

## 2.2. Etapas da criação coletiva

A oportunidade de explorar as habilidades pessoais, ou desenvolver algo que nos fizesse sentido enquanto artistas era, para mim, a grande fonte inspiradora de criação e desejo.

Parecia-me que as águas caminhavam de encontro a uma única fonte, direcionando os elementos de estudo referentes à minha graduação ao mesmo lugar.

- A consciência da necessidade em me manter sempre em trabalho, em busca de um treinamento pré-expressivo que pudesse desenvolver em mim uma qualidade de presença, de um corpo provocador de sensibilidade, vivo, comunicador;
- A admiração pela estética circense e o grande desejo em aprender e praticar uma técnica específica: o tecido acrobático;
- A possibilidade de criar e compor uma personagem, bem como seu perfil psicológico;
- A transposição e transformação de habilidades pessoais em criação dramaturgica;
- Um estudo de texto aprofundado para a criação de um espetáculo inédito;

Ter todas essas oportunidades em um único processo era como acender uma fagulha sobre os anseios de algo que se assemelhasse ao trabalho profissional do ator.

É claro que muito do processo que tenho relatado aqui surgiu ainda da Disciplina Metodologia e Pesquisa em Artes Cênicas. Ao iniciarmos o semestre da Diplomação em



Interpretação Teatral 1 (DIT1), propriamente, destinado à montagem do espetáculo, tínhamos muito material de pesquisa levantando, mas nada muito consolidado. Desenhamos uma macro-estrutura de ideias de cenas que delineavam a estrutura do espetáculo, no entanto, não haviam cenas levantadas. Fizemos então, no início do semestre, um estudo de texto intenso por um mês e meio, através do qual criamos a história que queríamos contar ao público, a concepção prévia do esqueleto dos perfis psicológicos das personagens, e ainda os conflitos interpessoais que possivelmente existiriam entre um e outro. Logo, tínhamos a primeira versão do texto de *Não Alimente os Bichos*, com mais de 80 páginas.

Depois dessa etapa realizamos algumas experimentações de criações de personagens e, por conseguinte partimos para o levantamento de cenas, devido à falta de tempo. As personagens foram crescendo e amadurecendo juntamente com esse processo, não tínhamos muito tempo para trabalhá-las individualmente.

Foi nesse momento em que a professora optou por permanecer distante da direção. Depois de alguns dias, conseqüentemente, parou até de frequentar aos ensaios, por escolha nossa. Pois acreditávamos que diante dessa opção preferíamos ter um momento de criação e direção sozinhos, e ter a sua orientação posteriormente. Contávamos com sua presença quinzenalmente. É bom esclarecer que não houve desavenças entre ela e o grupo. Foram escolhas emergentes do fluxo do processo.

Definimos sobre um enorme cronograma feito em papel pardo exposto na parede da sala datas de levantamentos de cenas individuais e coletivos. A cada dia um dos atores dirigia uma cena diferente, bem como suas ações e intenções. Estávamos fixados à ideia de que todos os personagens – com exceção de Tita – moravam ali naquele depósito abandonado, e que na realidade nunca saíam do lugar. Por isso, ao pensarmos em cenas de bastidor idealizávamos que não haveria entradas nem saídas de cena.

Para aproveitarmos o tempo a nosso favor, enquanto um grupo se focava em uma cena específica, os demais tinham que elaborar suas ações de bastidor para comporem as cenas principais. O ‘bastidor’ representava os nichos de cada personagem, e o dia-a-dia de suas vidas ali, como se fossem suas casas ou pequenos trailers, conforme os artistas vivem no circo.

Com tudo isso, dirigíamos as cenas de destaque e dávamos o andamento do trabalho, enquanto as cenas de bastidores demandavam grande atenção e nós não nos preocupávamos tanto com elas. Encarando-as muito mais como trabalho individual e não do grupo. Um engano. Ao analisarmos o espetáculo como obra final, os reflexos dessas escolhas são

facilmente perceptíveis, como as indecisões de intenções e fragilidades das transições de cenas.

Depois de algum tempo sem ser apresentada a peça ganhou vida novamente em uma curtíssima temporada de dois dias na sala Plínio Marcos – FUNARTE DF; prevê ainda uma apresentação no FETO – Festival Estudantil de Teatro Universitário de Belo Horizonte – em Outubro deste ano. Para tal fato era preciso realimentar nossos bichos internos para resignificar nossas escolhas.

Enxergamos muitas deficiências no resultado final e estamos trabalhando para saná-las. Um trabalho minucioso que não conseguíamos realizar sozinhos. Precisávamos de um olhar externo. Convidamos então o ator, coreógrafo e diretor Alisson Araújo para codirigir o espetáculo para uma segunda temporada, realizada em agosto último. Durante o processo criativo Alisson se integrou ao grupo como coreógrafo, concebendo um trabalho essencial ao que se resultou na obra. Atualmente, além de codirigir ele orienta na reconstrução de algumas falhas dramáticas que ainda estão em evidência.

O espetáculo está em mudança constante, é permanentemente provisório. Muitas modificações já foram e ainda estão sendo feitas.<sup>11</sup>

### **2.2.1. O treinamento para a criação de Alba**

Durante o intenso estudo de texto que fizemos para a composição do espetáculo criávamos também as características das personagens, as relações interpessoais que mantinham entre elas, e a importância e influência que cada uma tem no desenvolvimento da dramaturgia. O universo da fantasia em que o espetáculo se insere é também o mesmo espaço em que as personagens ganham cores, sonhos e ilusões.

Temos uma referência videográfica muito ampla<sup>12</sup>. Assistíamos a muitos filmes de terror, ilusionistas, macabros, assustadores, fantasiosos, documentários, psicanalíticos. No

---

<sup>11</sup> Seguem em anexo duas filmagens do espetáculo. Uma se refere à primeira temporada do mesmo, realizada na sala BSS-59 do Departamento de Artes Cênicas – UnB. A outra é resultado da pequena temporada que aconteceu na sala Plínio Marcos – FUNARTE/DF.

<sup>12</sup> As referências filmográficas podem ser encontradas ao final do trabalho.

mínimo um por semana, toda sexta-feira. Com isso nos alimentamos de muitas imagens e efeitos especiais, o que inspirou muitas criações imagéticas do espetáculo.

Assim, a nutrição do espetáculo e de suas personagens ia se tornando cada vez mais fértil. Queríamos personagens com características fortes, marcantes, que explorassem as construções imagéticas como soluções estéticas para contar uma estória. Plástico e conceitual. Determinamos então, que todos os personagens – com exceção da forasteira – teriam uma deformidade aparente em sua composição corporal. A fim de propor um estranhamento aos que da trupe não fizessem parte, mas ao mesmo tempo, fosse natural para os integrantes.

Um fio condutor para iniciar o processo de criação foi, para alguns alunos, a abordagem de seus próprios medos, como trabalhado anteriormente. A intenção não era necessariamente a de reproduzi-los, mas de explorar elementos ou desdobramentos que surgiram no processo a partir deles.

Devido a um momento de desequilíbrio emocional que eu havia passado anteriormente, na primeira fase do processo, ainda era muito intenso o medo que eu sentia de influências espirituais sobre a normatividade do cotidiano. Não há necessidade, nem cabe aqui relatar em detalhes dos fatores que me levaram a isso. No entanto, os mesmos foram amplamente trabalhados durante o processo inicial, como exposto no início deste capítulo. O importante agora é compreender a dimensão do momento que vivi e sua relação com a criação de minha personagem.

Como dito acima, a partir do desejo de transformar o elemento medo em potencial criativo, escolhi criar uma personagem com aspectos místicos. No primeiro momento – ainda no pré-projeto – pensei em uma bruxa, com uma beleza extraordinária, inspirada em *Elvira – A rainha das trevas*<sup>13</sup>, que sua deformidade viesse a partir de um feitiço errado. Porém, tentávamos basear as relações entre as personagens com a estrutura tradicional do circo, não encontrei na Bruxa uma função importante dentro da trupe que me instigasse a apostar nela. Sendo assim, levantei algumas possibilidades de execuções e funções do universo circense. São elas:

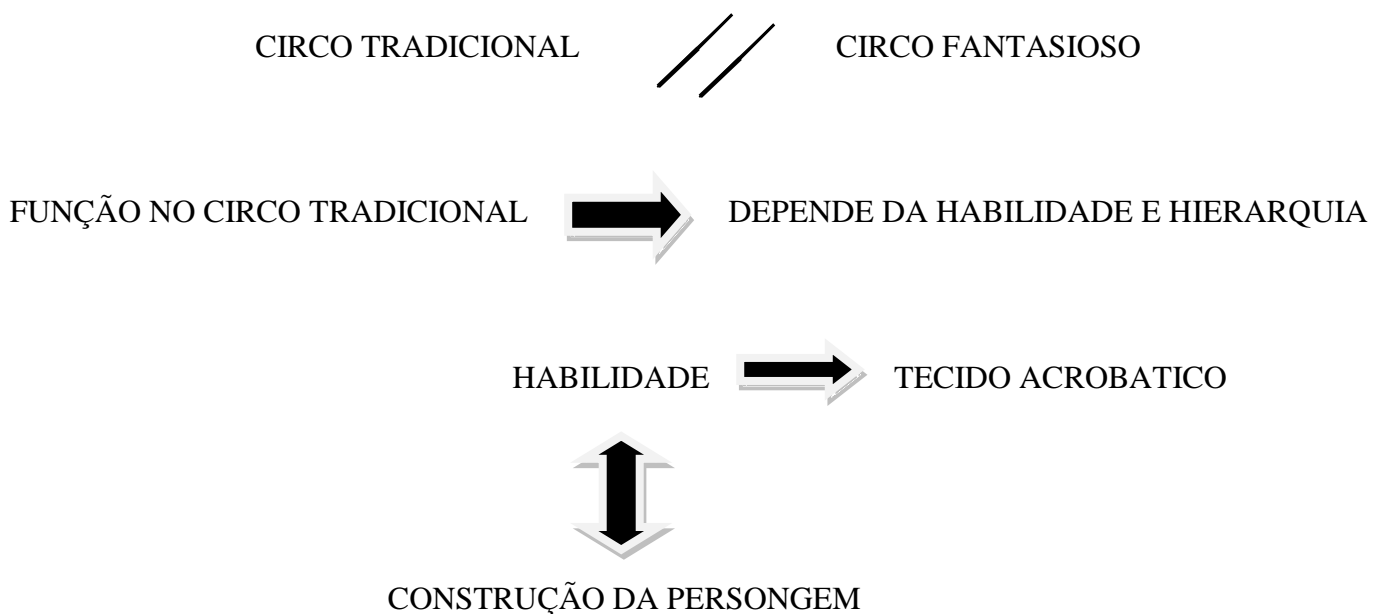
- Ajudante de Mágico
- Boneca de contorcionismo cômico (com truques ilusionistas, feito por duas pessoas)

---

<sup>13</sup> *Elvira, Mistress of the Dark* é um filme dirigido por James Signorelli. Cassandra Peterson faz novamente nele seu papel de Elvira, apresentadora de um programa de terror, em seu primeiro filme.

- Dançarina
- Acrobata

Diante das dificuldades criei um resumo em forma de esquema para tentar encontrar mais facilmente minha personagem:



No caso, temos uma relação entre a estruturação de relações pessoais no circo tradicional e a sua transposição para o circo fantasioso. É preciso estabelecer uma analogia com as figuras tradicionais a fim de definir a função de cada personagem na dramaturgia. No circo, seja no tradicional ou no fictício a função de seus integrantes está relacionada ao papel que executam nos shows. Todos são responsáveis por algo específico para fazer o show acontecer. Conseqüentemente, a função surge a partir das habilidades e sua hierarquia.

Logo, a construção da personagem no circo fictício e no espetáculo depende da habilidade do ator que a representa. Dando continuidade às aulas e treinos de circo, combinando com a minha admiração pelo tecido acrobatado, decidi que seria a partir dele que criaria minha personagem.

No entanto, para fazer sentindo dramático, não bastava apenas a prática do tecido, era preciso unir a técnica à criação da dramaturgia, assim evitaríamos ainda a exibição da técnica pelo virtuosismo. Era necessário construir uma faceta para a personagem. Foi então que pensei na junção da técnica – ou melhor, da tentativa de aprendizado da técnica – com

elementos místicos. Assim, por sugestão da minha amiga e colega de grupo Natasha Padilha resolvi unir essas características em uma cigana. Foi o casamento perfeito.

Dentre as fases da montagem passamos também por um momento importante: o treinamento. Porém, ao falar em treinamento aqui é preciso dividi-lo em duas instancias: o treinamento físico e o pré-expressivo. Mesmo antes de tomar essas decisões a respeito da criação da personagem eu já mantinha uma intensa rotina de treinamento de técnicas circenses, me esforçando para aprender a executá-las em função da obra, como falado anteriormente.

Em busca da apropriação da poética circense é necessário ir além do objetivo de se trabalhar enquanto corpo pré-expressivo. É preciso manter um treino físico, com disciplina e sistematização de exercícios para adquirir uma técnica específica. Força, resistência e prática.

Nesse caso, seguindo a linha de estudo que desenvolvi ao longo do primeiro capítulo, é preciso considerar o trabalho sobre a pré-expressividade a partir de uma das possibilidades analisadas por Barba, como “um trabalho que prepara o ator para o processo criativo, para o espetáculo”. (BARBA, 2009: p.169) Nesse sentido a busca por um treino de resistência física não se distancia tanto do pré-expressivo, pois tem como objetivo se predispor à criação da personagem e do espetáculo. Assim, caracterizo para esse processo um treinamento físico/pré-expressivo.

Não se trata somente de trabalhar a pré-expressão enquanto presença cênica e produção de energia, em busca da expressividade corporal. Tampouco de realizar um treinamento como *práxis* ou *poiesis*, em que estão relacionadas a prática e a construção de ações. Por um lado, o treinamento físico/pré-expressivo, a meu ver, se aproxima da definição de Bonfitto sobre o treinamento como *práxis*, mas não totalmente. Pois trabalha sim com princípios e objetivos de uma técnica – no caso, circense –, mas no meu processo pessoal, ia além da apreensão da técnica, da execução dos exercícios e sua desenvoltura. Era preciso ganhar subsídios para executá-los, por isso me exercitava diariamente na academia, em busca de um preparo corporal que eu ainda não tinha, e que sem ele era impossível aprender a técnica. Era preciso criar uma musculatura corporal – não diretamente relacionado à presença, como dito – que fosse capaz de aprender a técnica antes de torná-la comunicadora, para posteriormente possibilitar o surgimento de construções criativas e expressivas.

Assim, – Com apoio do Departamento de Educação Física – treinávamos diariamente na Sala de Saltos Ornamentais – Centro Olímpico. Cada um treinava o que lhe interessasse para sua criação. Juntamente com os treinos de elementos circenses eu me exercitava

diariamente, como já dito. E ainda acompanhava o ritmo intenso dos ensaios. Passava o dia praticamente em função do espetáculo. Diante desse treinamento eu mantinha um único objetivo: obter a técnica de fazer tecido acrobático para compor a criação da minha cena e alimentar as idealizações de minha personagem, Alba.



Figura 2: Personagem Alba – *Não Alimente os Bichos*.

Quando começaram os ensaios e levantamentos de cena os objetivos dos treinos começaram a mudar de ângulo. Era o momento de pôr em prática a resistência e transformá-la em ação cênica, de transformar o nível pré-expressivo em expressividade. Passamos a criar as cenas nos respectivos aparelhos circenses para os quais foram escritas. Programamos um dia de avaliação, no qual todos os alunos e a orientadora estariam presentes no horário e local de treino diário. O objetivo era analisar o desenvolvimento das cenas executadas nos aparelhos, a fim de proporem novas mudanças dramáticas a tempo da estreia, caso alguma coisa desse errado ao transportarmos as cenas idealizadas para a sua execução. E aconteceu...

De repente eu estava ali, caída no chão, sem me mexer, nem respirar. Todos me olhavam curiosos, em silêncio, esperando algum sinal de vida. E eu continuei ali, aos fundos, por longas horas, sem entender, o porquê daquilo ter acontecido<sup>14</sup>.(CARNEIRO, Albert et al. *Não Alimente os Bichos*. Brasília, 2011)

<sup>14</sup> Fala da personagem Alba p.16.

É o que diz Alba durante a cena 4.1 – *Aprendiz de tecido*, enquanto está caída no meio do picadeiro.

Uma fratura no Pisiforme, osso que une a mão ao punho. E uma luxação no tendão. Minúsculas. Imperceptíveis a três radiografias e uma tomografia. Mas desproporcionalmente dolorosas. Somente um mês depois da queda, por meio de uma ressonância magnética foi que descobri o que me perturbava tanto. Duas engessadas e três meses de uso de uma tala de tecido. Sete meses depois e as dores ainda continuavam. Comecei um tratamento a base de acupuntura e fisioterapia que duraram por mais dois ou três meses. Foram precisos quase dez meses para poder fazer qualquer atividade física que dependesse do esforço de membros superiores.

O desejo de aprender a técnica do tecido caminhava para longe, não somente do espetáculo, mas da minha realidade. A frustração se instaurou em mim. O relógio correndo cada dia mais rápido. A sensação de impotência. A decepção comigo mesma. Não havia mais possibilidade de treinamento para mim, não só não havia como eu também estava restrita a fazer qualquer atividade que demandasse esforço e utilização desse membro do corpo. Parecia que até esse trabalho de escrita deixaria de fazer sentido.

Esses fatores me levaram a questionar as dimensões de um trabalho de diplomação, suas reais possibilidades, a propagação das vivências experimentadas durante o processo para além da graduação. Seria então um espaço para praticarmos o que já sabemos fazer de melhor, ou para aprendermos algo novo para complementar o espetáculo?

Voltando ao início desse trabalho, em 1913, Jacques Copeau já idealizava que o ator deveria aprender diferentes práticas para poder realizar o seu ofício. Partindo dessa ideia, questionar a opção de se aprender algo para realizar um trabalho, é o mesmo que questionar a função do ofício do ator. Tendo em vista um novo trabalho, uma nova personagem, um novo espetáculo, o ator deve se recriar. Buscar formas de composições diferenciadas, caso almeje um trabalho renovador de si mesmo, enquanto processo e enquanto resultado final, enquanto pré-expressividade e expressividade, *práxis e poeiesis*.

Renascer das cinzas não era uma necessidade, e sim uma obrigação. Era preciso recriar cenas, recompor a dramaturgia, reinventar um treinamento para a composição do espetáculo. Creio que a partir desse momento o que antes eu caracterizava como treinamento físico/pré-expressivo deixava de fazer parte do meu cotidiano. E eu deveria aprender a me reconstruir no meio do processo. A recriar minha criação.

Também me questioneei ainda sobre as possibilidades e obrigações que o ator tem ao criar em si novas *personas*.<sup>15</sup> Com novas vivências, costumes e aprendizados. A responsabilidade de cuidado com o próprio corpo, e a sua fragilidade corporal que acreditamos dominar, mas em realidade não temos esse potencial. Todo cuidado consigo mesmo é pouco.

Ao me questionar se o espaço da diplomação era realmente um momento de se aprender coisas novas em busca de novos significados, como dito logo acima, hoje creio que não. Não é somente o grande momento de se criar uma boa peça. Não se trata apenas de um ator que possa ser substituído a tempo da estreia. É uma avaliação do seu desenvolvimento enquanto aluno durante sua graduação. No entanto, acredito que o ator quando incorpora algo novo à sua concepção – fora de um processo de avaliação de um percurso – só lhe tem a somar coisas boas e características novas. Ele se transmuta em prol de outrem.

Devido o exposto, era preciso recriar, fazer renascer uma personagem e não havia tempo hábil para tal fato. Na primeira versão do texto, tudo era muito diferente. Analisar os sentidos de todas as versões criadas para a cena antes do incidente tornaria esse texto cada vez mais extenso e prolixo. Assim, prefiro me debruçar sobre as mudanças que surgiram posteriormente à queda. No entanto, é válido considerar o que foi prejudicado e alterado a partir de então. Algumas dessas alterações geraram muitas incoerências dramáticas.

Antes da queda discutíamos qual a melhor opção de aproveitarmos o uso das habilidades de atriz Rita, pois ela interpreta Tita, a forasteira, e conseqüentemente não compartilha das mesmas experiências que a trupe. Assim, imaginávamos a cena como uma espécie de aula, em que Alba ministrava contra sua vontade, apenas para agradar Sr. Benvindo.

Para a primeira versão final do espetáculo, após a queda, nós chegamos a uma conclusão: Tita seria a representação da memória de Alba, executando um número no tecido enquanto ela relatava o dia em que seria a mais bela noite de apresentação da trupe, noite de lua cheia, em que suas energias corpóreas se conectariam aos astros, estando assim suscetível à perfeição. E por motivos que ela não sabe explicar, cai das alturas. O que passou a ser também o elemento que justifica sua deformidade corporal, o corpo de um lado torto.

---

<sup>15</sup> “No teatro grego, a *persona* é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático.” (PAVIS, 2008, p.285)





Figura 3: Cena 4.1 *Aprendiz de tecido*. Versão da representação da memória de Alba através de Tita.

Essa resolução de cena dava à Rita a oportunidade de aproveitamento de sua habilidade física, e aparentemente explicava os conflitos internos vividos por Alba, referentes à sua queda do tecido e a inutilidade do mesmo. Mediante a tantas inseguranças acredito que levei muito tempo para me familiarizar com a personagem.

Ao voltarmos a ensaiar para a nova temporada, revimos o vídeo do espetáculo na tentativa de identificar elementos que não faziam tanto sentido dentro do todo. As cenas mais polêmicas foram o final e essa cena

Ao final, anteriormente Tita, após reconhecer o caos que instaurou na trupe, tentava reconstruir o sonho de cada integrante. Na nova versão, a peça acaba na incerteza gerada ao espectador. Após a saída de Monga não se sabe o que acontece à Tita, e a peça acaba com o momento em que os outros personagens vão às caças atrás dela, para se vingarem dela. Em relação às complexidades das cenas, esta última foi muito mais fácil de ressignificar, logo chegamos a um consenso. Já a cena 4.1. é atualmente, a grande polêmica do espetáculo.

Na segunda temporada experimentamos a cada dia uma opção diferente. No primeiro dia, mantivemos a cena de Tita no tecido, porém com mais ênfase na história contada por Alba, aproveitando mais elementos ciganos, como a dança e a sedução. No segundo dia, Tita não fez o tecido. Ele não estava presente na cena o tempo todo. A representação da queda de Alba foi transportada para a queda do tecido. Alba fez toda a cena sozinha, e então quando falava de sua queda, ali estava seu tecido caindo como ela céu abaixo.

Porém, ensaiamos todo o tempo somente as ações de Alba, dançando enquanto relatava o acontecido. No último dia antes da apresentação o grupo questionou a presença de um tecido acrobático e a não utilização dele. Eu me angustiei mais uma vez, pois apresentaríamos o dia seguinte e ninguém sabia o que deviria ser feito. Todos sabiam que o melhor a ser feito seria que eu mesma executasse a acrobacia aérea. E, no entanto, sabiam também que essa possibilidade está temporariamente suspenso.

Mesmo com esse contratempo durante esse novo período de ensaios, para a segunda temporada, pude encontrar na Alba muito mais liberdade de criação, de brincar, se familiarizar e confiar, não somente nessa cena, como em todo o espetáculo.

Alguns ajustes ainda deverão ser feitos para a melhoria da obra, porém, eles surgirão a cada nova apresentação, a cada ensaio, a cada troca, e cada um no seu tempo. Pois, como dito anteriormente: o espetáculo é permanentemente provisório!!!

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar o processo de criação, construção e concepção de um espetáculo teatral é traçado e planejado um caminho. E esse caminho nunca é percorrido dessa forma. Ele se transforma a cada dia, em cada nova ideia, uma nova cena, uma experimentação, uma decepção. Sim, claro. E porque não? As dificuldades geram grandes decepções, e essas, conseqüentemente, diferentes perspectivas e grandes avanços.

Assim foi todo o processo de criação do espetáculo *Não Alimente os Bichos*, transmutável. A cada dia idealizávamos um espetáculo novo. Recheado de surpresas o processo não se manteve estável em nenhum momento de sua construção. As surpresas e dificuldades surgidas pela inexperiência e imaturidade de cada aluno com um trabalho como esse foram características presentes a todo momento.

Criar um espetáculo autoral e original era nosso primeiro objetivo, no entanto, diante de tantas surpresas, como relatado nesse trabalho, fomos muito além do que esperávamos. Assumir a direção, a falta de um espaço para as apresentações, o convívio diário, as divergências ideológicas, estéticas, poéticas, artísticas, políticas e sociais entre oito pessoas diferentes, a pressão do trabalho final de curso, dentre outros aspectos, eram fatores que redimensionavam o processo constantemente. Diante dessa perspectiva, aprendemos a necessidade em aceitar uma dificuldade, e a importância em tentar reconhecê-la para que seja possível ultrapassá-la, transcendê-la. Aprender com os erros pode ser a mais dolorosa forma de aprendizado que podemos experienciar, no entanto, é também a mais intensa e verdadeira maneira de analisar e refletir sobre nossas escolhas.

O trabalho sobre si mesmo do ator, de autoconhecimento e autoestudo, permite que ele seja transformado para além do seu ofício. Um ator não aprende somente a ser ator, ele ressoa em si mesmo os frutos colhidos em um processo, enquanto ator, homem e artista. O seu crescimento profissional está intimamente ligado ao pessoal.

Desta maneira, esse processo se tornou para mim, de grande valor e crescimento pessoal. Me fez enxergar barreiras, grandes obstáculos, e por muitas vezes o fracasso. Assim, era como pular em uma mola no fim de um poço, recriar forças e novamente subir com força de vontade para chegar aos céus. Me fez mais calar do que falar, mais ouvir do que brigar. Reconhecer erros e renovar-me.

A diplomação não é somente um espetáculo, é um fim e um novo começo. É o reflexo de anos de dedicação e esforço, de aprendizados e crescimentos, altos e baixos, perspectivas e

incertezas, desejos e medos, sonhos e mais sonhos. Traçar essa etapa importante com um trabalho tão intenso e singular em todas as suas formas de criação, não poderia ser melhor, diante de uma graduação ímpar à qual tive oportunidade de fazer

Fechar esse ciclo é abrir um outro muito maior, com mais sonhos, desejos, e tudo o mais... Com certeza mais difícil, e muito mais engrandecedor!

“Agora tudo verdadeiramente começa!” Tita<sup>16</sup>(CARNEIRO, Albert et al. *Não Alimente os Bichos*. Brasília, 2011)

---

<sup>16</sup> Fala da personagem Tita p.10.

## APÊNDICE

1. Programa da Disciplina Diplomação em Artes Cênicas 1 (DIT1);
2. Composição de personagem – Alba;
3. Questionário utilizado nas entrevistas de PROIC;
4. Macroestrutura dramaturgica resumida ;
5. Macroestrutura dramaturgica desenvolvida;
6. Ficha técnica do espetáculo *Não Alimente os Bichos*;
7. Filmagem da primeira temporada do espetáculo *Não Alimente os Bichos*;
8. Filmagem da segunda temporada do espetáculo *Não Alimente os Bichos*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Tradução de Patrícia Alves Braga. Brasília. Teatro Caleidoscópio, 2009.

BESNIER, Bernard. *A distinção entre práxis e poiesis em Aristóteles*. Disponível em: <http://www.analytica.inf.br/analytica/diagramados/4.pdf> Consultado em Julho de 2011.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Espanha. Universidade de Barcelona. 2002.

BONFITTO, Matteo. *A Cinética do Invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo. Fapesp, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARNEIRO, Albert et al. *Não Alimente os Bichos*. Brasília, 2011

CURI, Alice Stefânia. *Webconferência para o Curso de Extensão “Cena em Construção”*. Oferecido pela UAB – UnB, 2009.

DAGOSTINI, Nair. *O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12112007-133811/pt-br.php> São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007. Consultado em Mai/Jun de 2012.

DIAS, Alexandra Gonçalves. *A experiência com elementos performativos no treinamento do bailarino*. Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vireuniao/pesquisadanca/7.%20DIAS,%20Alexandra%20Goncalves.pdf> Pelotas: Universidade Federal de Pelotas; Professora Assistente. Bailarina e performer. Consultado em Mai/Jun de 2012.

DIAS, João Porto. Entrevista Pessoal concedida a Ramayana Régis Cavalcante. Brasília. Maio de 2011.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1975.

HENCKES, Leonel. *O movimento em fluxo: um eixo poético entre o treinamento psicofísico e a ação cênica*. Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Leonel%20Henckes%20-%20O%20movimento%20em%20fluxo%20um%20eixo%20po%20e%20o%20tr%20E%20nsito%20entre%20o%20treinamento%20psicof%20e%20a%20a%20E7%20E3o%20c%20EAnica.pdf> Salvador, BA, UFBA, 2010. Consultado em Mai/Jun de 2012.

KAYSER, Wolfgang Johannes. *Grotesco: Configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva

MELLO, Mônica. *Entrevista Pessoal concedida a Ramayana Régis Cavalcante*. Brasília. Maio de 2011.

NUTRA. *Pesquisa, ensino e difusão*. Disponível em: <http://nutrateatro.webnode.pt/sobre-nos/> Consultado em Maio de 2011.

\_\_\_\_\_. *Histórico*. Disponível em: <http://nutrateatro.webnode.pt/historico> Consultado em Agosto de 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed – São Paulo : Perspectiva, 2008.

QUEIROZ, Fernando Antônio Pinheiro de Villar. *Entrevista Pessoal concedida a Ramayana Régis Cavalcante*. Brasília. Maio de 2011.

REIS, Demian Moreira. *A ação física e a composição do ator de Grotowski*. Bahia, 2009. Disponível em: <http://www.mimus.com.br/capa01.htm> Consultado em Maio de 2012.

STANISLAVSKY, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima – 14ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

## **FILMOGRAFIA:**

ILHA DO MEDO. Produção de Brad Fischer, Mike Medavoy, Arnold Messer e Martin Scorsese. São Paulo: Paramount Pictures do Brasil, 2010.

FREAKS. Produção de Tod Browning. EUA: MGM, 1932.

RE-ANIMATOR. Produção de Bob Greenberg, Brian Yuzna, Bruce William Curtis, Charles Donald Storey, Michael Avery. EUA: VTI, 1985.

ALIEN. Produção de Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. EUA: 20th Century Fox, 1979.

O FANTÁSTICO MUNDO DO DR. PARNASUS. Produção de Samuel Hadida, Amy Gilliam, William Vince. São Paulo: Sony Pictures Brasil, 2009.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
DISCIPLINA: Diplomação em Interpretação Teatral 1  
SEMESTRE: 2/2011

Orientadora: Nitza Tenenblat

### **Programa**

**Ementa:** Pesquisa e performance artística: execução e desenvolvimento do pré-projeto de encenação elaborado ao longo da disciplina Projeto de Diplomação 1.

**Objetivo Geral:** Montar um espetáculo com dramaturgia via processo colaborativo para finalização do curso. E brilhar.

#### **Objetivos Específicos Coletivos:**

- Arrecadar caixa de giro: R\$ 50/mês/integrante em forma de doação compulsória de agosto a dezembro. O equivalente a R\$2000);
- Arrecadar caixa de giro via festas: Cena Contemporânea e festas no Dept. (Calouradas populares (CEN), Calouradas da UnB e eventos esporádicos do IdA);
- Desenvolver roteiro original;
- Escrever um projeto para a ocupação do espaço oficial a estréia (Solicitação de pauta)
- Buscar apoio técnico do departamento para fornecimento de equipamentos de luz e som para as apresentações fora da UnB.
- Definir, treinar e apresentar habilidades técnicas que vão entrar (ou não) no espetáculo conforme decisão coletiva;
- Encontrar espaço de ensaio que contemple habilidades técnicas;
- Participar ativamente (acompanhar) a construção da cenotécnica do espetáculo;
- Construir e manter um ambiente de trabalho saudável: crescer junto.

#### **Objetivos Específicos Individuais:**

- **Ramayana:** Preparar o meu corpo para fazer tecido acrobático, desenvolvendo um trabalho de flexibilidade e musculação. Saber usufruir dessa habilidade juntamente com meu trabalho de interpretação – construção e criação da minha personagem. Contribuir com a criação da dramaturgia. Registrar os processos de treinamento e criação para a construção da personagem. A partir desses registros elaborar um método para alcançar o estado da minha personagem.
- **Karinne:** Assumir a responsabilidade centralizadora da dramaturgia (elaboração do roteiro, escrita das cenas, diálogos e transições) para que o espetáculo seja profundo, utilize mas vá além dos clichês, seja inteligente e divertido. Ser tesoureira do grupo e organizar os eventos para a arrecadação de recursos para a montagem.
- **Rita:** Potencializar e aprimorar habilidades técnicas e corporais no contexto do espetáculo (perna de pau) e desenvolver um repertório gestual

que esteja diretamente ligado à deformação corporal da forasteira do espetáculo. Relacionar conceitos como performatividade, identidade transiente, alteridade e estranho inquietante à construção da personalidade da forasteira. Auxiliar e acompanhar a elaboração dos croquis dos figurinos dos personagens junto às turmas de encenação.

- **Diego:** Criar/construir um personagem de extrema complexidade psicológica, desenvolver corporeidade e oralidade singulares coerentes, desenvolver um estudo sistemático sobre a construção do meu personagem, aprender técnicas de ilusionismo, e colaborar ativamente com a dramaturgia.
- **Natasha:** Criar/construir um personagem em que eu tenha prazer de apresentar e me divertir fazendo. Usar a habilidade técnica (ballet) como preparação corporal. Colaborar com aquecimento para o grupo (via ballet). Acompanhar a parte cenotécnica, colaborando com as imagens que tenho para o espetáculo. Colaborar com a produção do espetáculo no que tange à elaboração de projetos.
- **Marcos:** Desenvolver a habilidade técnica acrobática. Experimentar a construção de um personagem sobre a óptica da mímica.
- **Rodrigo:** Aprimorar a técnica do malabarismo e acrobática executando números avançados, inclusive saltos, trabalhar na produção executiva e elaboração de projetos escritos da diplomacia e desempenhar o meu papel no espetáculo e para o espetáculo de acordo com a perspectiva da improvisação (tema da minha monografia) de forma convincente, principalmente para mim.
- **Albert:** Elaborar uma personagem que utilize a linguagem circense intrínseca com aspectos teatrais, buscando uma união entre esses dois elementos. Participar ativamente da construção textual do espetáculo. contribuir com o melhor que eu posso oferecer para o sucesso do grupo.

#### **Conteúdo:**

- Circo tradicional; familiar;
- Medo, desconhecido, suspense;
- Esquizofrenia: loucura, realidade X delírio, transtorno psicológico, fobia;
- Freakshow: Crueldade, tortura.
- Grotresco: Atração/repulsão; experiência do público com o espetáculo.
- Maldição
- Otherness: Alteridade, identidade, percepção do outro, orientalismo, colonização da forasteira.

#### **Metodologia:**

- Explorações práticas individuais e coletivas das habilidades circenses;
- Ensaios individuais e coletivos;
- Apresentação de seminários expositivos sobre materiais dos conteúdos;

#### **Avaliação:**

- Presença – nos dias e horários marcados (peso 25);
- Participação – execução dos itens e objetivos de participação de acordo com as responsabilidades e funções delegadas (peso 25);

- Colaboração – quinzenalmente de forma indireta, como a participação de cada um afeta o coletivo de maneira que todos darão nota para colaboração individual no período (peso 25);
- Seminários (peso 5);
- Construção de personagem – concepção, conceito, matriz corpórea identificável, harmonia do ponto de vista plástico e conceitual do personagem com o todo do espetáculo (peso 20).

### **Bibliografia:**

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 471 p.

SILVA, Erminia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense.** 2003. 370 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 239 p. Medo Líquido

KAYSER, Wolfgang Johannes. **Grotesco: Configuração na pintura e na literatura.** São Paulo: Perspectiva 162 p.

MACKEE, Robert. **Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro.** Curitiba: Arte e Letra, 2007. 432 p.

DALPRA JR., Tarcízio. **A Cidade do Circo dos Dias Iguais.** Porto Alegre: Editora da cidade, 2011.

### Filmografia:

ILHA DO MEDO. Produção de Brad Fischer, Mike Medavoy, Arnold Messer e Martin Scorsese. São Paulo: Paramount Pictures do Brasil, 2010.

FREAKS. Produção de Tod Browning. EUA: MGM, 1932.

RE-ANIMATOR. Produção de Bob Greenberg, Brian Yuzna, Bruce William Curtis, Charles Donald Storey, Michael Avery. EUA: VTI, 1985.

ALIEN. Produção de Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. EUA: 20<sup>th</sup> Century Fox, 1979.

O FANTÁSTICO MUNDO DO DR. PARNASUS. Produção de Samuel Hadida, Amy Gilliam, William Vince. São Paulo: Sony Pictures Brasil, 2009.

## Seminários:

- Circo tradicional; familiar - Natasha
- Medo, desconhecido, suspense – Marcos
- Esquizofrenia: loucura, realidade X delírio, transtorno psicológico, fobia - Diego
- Freakshow: Crueldade, tortura
- Grotresco: Atração/repulsão; experiência do público com o espetáculo - Karine
- Maldição, profecia – Albert e Ramayana
- Otherness: Alteridade, identidade, percepção do outro, orientalismo, colonização da forasteira - Rita

**Calendário:**

Data	Atividades
15 de agosto	Programa. Definir horários/encontros semanais. Datas importantes do cronograma e atividades principais.
17	Compartilhamento dos dossiês com a turma
18	
19	
22	Pagamento da primeira da cota individual – R\$50,00por pessoa (total: R\$400,00)
23	
24	
25	
26	
27	
28	
29	-Apresentação dos Seminários – Natasha -Brain Storm de Cenas
30	-Ida para -Brain Storm de Cenas
31	-Apresentação dos Seminários – Karinne e Rodrigo - Conversar sobre música -Brain Storm de Cenas
1 de setembro	-Apresentação dos Seminários – Diego e Rita -Brain Storm de Cenas
2	-Reunião com Músicos – Albert e Ramayana -Brain Storm de Cenas
3FDS	Brain Storm de Cenas
4FDS	Brain Storm de Cenas
5	- Início dos ensaios e elaboração das cenas – Entrega do projeto (Natasha e Rodrigo)
6	
7	Feriado
8	
9	
10FDS	
11FDS	
12	Pagamento segunda cota individual – R\$50,00 por pessoa (total: R\$400,00) e das dívidas da cerveja do “cena contemporânea” -APRESENTAÇÃO PARA TURMA DE ENCENAÇÃO – Cintya Carla
13	Visitas aos teatros – GAMA e Poupex e enviar para Nitza a lista final dos teatros.
14	
15	
16	
17FDS	

18FDS	Apresentação das habilidades – Apresentações de no máximo 10 minutos – 8h ao 12h – A confirmar
19	
20	
21	
22	APRESENTAÇÃO PARA TURMA DE ENCENAÇÃO – GUTO VISCADI
23	
24FDS	
25FDS	
26	
27	
28	
29	
30	Entrega da primeira versão do texto – Karinne
1 de outubroFDS	
2FDS	
3	
4	
5	
6	
7	
8FDS	
9FDS	
10	Pagamento terceira cota – R\$50,00 por pessoa (total: R\$400,00)
11	
12	Feriado
13	
14	Entrega da versão final do texto - Karine
15FDS	
16FDS	
17	Início dos ensaios técnicos no espaço alternativo (Rita e Albert)
18	
19	
20	
21	
22FDS	
23FDS	
24	
25	
26	
27	
28	
29FDS	
30FDS	
31	
1 de novembro	
2	

3	
4	
5FDS	
6FDS	
7	
8	
9	
10	Quarta e quinta cota – R\$100,00 por pessoa (total: R\$800,00)
11	
12FDS	
13FDS	
14	
15	Feriado
16	
17	
18	
19FDS	
20FDS	
21	Início dos ensaios gerais
22	
23	
24	
25	Data limite para pagamento da quinta cota – R\$50,00 por pessoa para aqueles que ainda não efetuaram o pagamento na data de 10 de novembro juntamente com a quarta cota
26FDS	
27	
28	
29	
30	
1 de dezembro	Montagem
2	Apresentação
3	Apresentação
4	Apresentação
5	
6	Ensaio
7	
8	Montagem/Ensaio
9	Apresentação
10	Apresentação
11	Apresentação

## Composição de personagem Alba

### Ramayana

Dados importantes da personagem:

Nome: Alba

Idade: 27 anos

Qualidade: Cigana

Características/palavras: Tem caráter misterioso. Conta lendas. Vidência. Quiromancia (leitura de mãos). Leitura da sorte. Prevê o futuro. Sua essência, antes do circo, é ser nômade. É fascinada pelo circo, seu aparelho é o tecido, mas ela não domina com segurança. É enigmática, aparece do nada, sem que as pessoas a vejam. Gosta de ser independente, de música e dança. É leal e autêntica aos seus iguais (família/trupe) e é capaz de qualquer coisa para conservar sua ética e leis, podendo ser violenta. Anda descalça. É capaz de identificar forças oriundas da natureza: meteorologia, perigo, caminhos... Não é muito limpa, mas é extremamente sedutora (personalidade). É traiçoeira com seus dizeres. Já foi canibal, e tenta se curar disso como um vício. Mentirosa. Ambiciosa.

Atividades: Tecido. Dança cigana. Lê a sorte para ajudar a sustentar o circo. Faz rezas e/ou magias e/ou banhos e/ou rituais para afastar o mau olhado.

Quando entrou no circo: A noiva cigana deve comprovar a virgindade com uma mancha de sangue no lençol, caso contrário, pode ser devolvida. Ela era virgem, mas não lhe ocorreu sangramento nenhum, então foi devolvida, e por muito vergonha de sua família fugiu com o circo. Foi a primeira a chegar.

Deformação: Corpo torto pela queda do tecido

Atrativo: vidência.

Repulsivo: a possibilidade de enxergar o fim da ilusão

Segredo: sua impotência

Cor: Roxo, vermelho e cinza.

Inspiração: cultos, crenças e danças ciganas



## Questionário PROIC

### TREINAMENTO:

1. O que você entende por treinamento de ator, como percebe o termo e que importância atribui a esta instância no processo teatral?
2. Você pratica ou coordena algum tipo de trabalho voltado para atores, dissociado da construção de um espetáculo (fora aulas)? Como nomeia essa instância? Com que constância o trabalho é realizado?
3. O treinamento que você aplica é único ou se apropria de alguma outra fonte, outros estudos? Se sim, quais? Qual a importância de estudos teóricos no teatro, e como adotá-lo na prática?

### PROCEDIMENTOS:

4. Que procedimentos você costuma adotar em termos de treinamento corporal, vocal, etc? Quais procedimentos se repetem ao longo de processos diferentes?
5. Como você constata a funcionalidade de um dado procedimento? Você nota eficácia diferenciada em um mesmo procedimento, a depender do momento, ou do ator que o experimenta? Ex: há procedimentos que funcionam como aquecimentos para uns, e como provocação criativa para outros? Um mesmo procedimento pode ser ao mesmo tempo eficaz e analisado por outro viés ineficaz? Explique.
6. Como despertar um corpo para processos criativos(aquecimento, alongamento...)? O aquecimento se confunde com treinamento?

### TÉCNICA:

7. O que você entende por técnica? Em sua opinião ela surge a partir de experimentos pessoais ou é um modo global? O seu processo teatral busca uma técnica específica? Como ocorre o trânsito da técnica à expressividade?
8. Normalmente em seus trabalhos o processo de montagem de um espetáculo surge a partir de técnicas lá adotadas ou pede a adoção de técnicas específicas? Até que ponto o treinamento faz parte da montagem, e quando são independentes?

### REPETIÇÃO:

9. Fale sobre a dimensão da repetição do trabalho do ator (em níveis de procedimentos técnicos, treinamento, cena) à execução das funções.

### PERSONAGEM:

10. Para você o que é a personagem? Esta figura está presente em todos os tipos de espetáculo? Que estratégias usa para compor ou orientar a composição de uma personagem?

Tem mais alguma coisa que você gostaria de acrescentar?

## **MACROESTRUTURA DRAMTURGICA RESUMIDA**

1. Forasteiro – FLASH – **C**
2. Circo – dança coletiva – **A**
3. Show – números circenses “estranhos por natureza” – **A**
4. Bastidor – principio da história – **B**
5. Chegada do forasteiro \*acontece durante um numero – **B**
6. Interrogatório Bastidor – primeiro contato com a forasteira \*coletivo – **B**
7. Show – números + freak – artistas abalados com a chegada da forasteira – **A**
8. Momento x – flahs do passado – MALDIÇÃO – **C**
9. Show – artistas mais abalados ainda – **A** – momento X – **C**
10. Show – super abalados – momento X – **A**
11. Decisão de matá-la – **A/B**
12. Tentativa de matar – coletiva – **A/B**
13. Morte – RITUAL – **A**
14. Transformação da virgem – **A**
15. Recomeço

### **LEGENDA:**

**A – CENA**

**B – BASTIDOR**

**C – MEMÓRIA**

**Momento X – trânsito entre cena e bastidor**

## MACROESTRUTURA DRAMATURGICA DESENVOLVIDA

### O FANTASTICO MUNDO DO SR. BENVINDO

#### 1 – O FANTASTICO MUNDO DO SENHOR BENVINDO.

Nessa cena celebram-se as maravilhas dos personagens exóticos que compõe o circo do Senhor Benvindo, através de uma apresentação espetacular e bizarra onde os personagens e suas respectivas habilidades/deformidades são apresentadas ao público.

#### 2 – PRIMEIRO NÚMERO DO SHOW E CHEGADA DA FORASTEIRA

Nesta cena, o Sr. Benvindo encanta a platéia com diversos números pequenos. Os números aumentam sua complexidade e risco à medida que vão se realizando. No grand finale do seu número, convida uma voluntária. Forasteira, que já vinha se encantando com o número se oferece. Sua experiência no número de ilusionismo a encanta e a deixa apaixonada pelo circo. É convidada a retornar a sua cadeira, porém se mantém imóvel. Curinga salva a cena levando ela de volta para o local de origem permitindo que os palhaços iniciem o próximo numero do show

*Todos os outros números do show passam acelerados, e que era palco da apresentação vira bastidor .*

3 – Trupe esta desmontando o show nos bastidores. Forasteira aparece e pede para fazer parte do circo. O pedido se transforma em um tenso (curioso/cruel) interrogatório. Grupo afinal decide pela permanência da forasteira.

4 – Convivência inicial entre forasteira e trupe. Tentativa de encontrar uma função para ela.

5 – Convivência com a forasteira se intensifica tornando-se conflituosa, e conseqüentemente surgem dúvidas individuais entre os membros da trupe, com relação a forasteira e com relação a eles mesmos.

6 – Dúvidas sobre a forasteira são divididas entre os membros da trupe. Iniciam rumores sobre sua procedência e sobre suas intenções gerando opiniões adversas, desconfianças e desprazeres na sua presença.

7 – As intrigas explodem e a convivência com as perguntas da forasteira se torna insuportável. Cegos pela necessidade de manter a ordem conhecida, membros decidem pelo “sacrifício” da forasteira.

8 – Cena espetacular onde a língua da forasteira é arrancada.

8.1 – Ritual de massacre da língua

**8.2 - O mar que nos acalenta é o mesmo que nos engole.**

9 – Reinicia o espetáculo. Primeira cena do show (Cena 1), com a forasteira. Apresentação da nova integrante e seu respectivo número. Revelação da impossibilidade da forasteira dizer sua real intenção no circo, que é a irmã “não falecida” do dono.

## **FICHA TÉCNICA NÃO ALIMENTE OS BICHOS**

### **TEXTO, DIREÇÃO e ELENCO:**

Albert Carneiro  
Diego Borges  
Karine Ribeiro  
Marcos Davi  
Natasha Padilha  
Ramayana Régis  
Rita Cruz  
Rodrigo Issa

### **ORIENTAÇÃO DE PESQUISA:**

Marcus Mota

### **ORIENTAÇÃO DE MONTAGEM:**

Nitza Tenenblat

### **MÚSICOS:**

Allan Quadros  
Hugo Carvalho  
Káshi Mello  
Paulo Ohana

**PRODUÇÃO:** Ramayana Régis

**ADMINISTRAÇÃO:** Ramayana Régis

**DESIGNER GRÁFICO:** Weverton Leonardo

**PUBLICITÁRIO:** Wilson Granja

**ORIENTAÇÃO DE CENÁRIO E ILUMINAÇÃO:** Guto Viscardi e Marcelo Augusto

### **EQUIPE DE CENÁRIO E ILUMINAÇÃO:**

Ana Luisa Quintas  
Fernanda Alpino  
Giselle Ando  
Jéssica Renata  
Lidianne Carvalho  
Luara Learth

**ORIENTAÇÃO DE FIGURINO E MAQUIAGEM:** Chyntia Carla

### **EQUIPE DE FIGURINO E MAQUIAGEM:**

André Bertoldo  
Bárbara Firmiano  
Filipe Danujo  
Letícia Helena  
Myda Dias

**FOTOS:** Roberto Ávila e Marcelo Augusto

**VÍDEO:** Weverton Leonardo

**OPERADOR DE LUZ:** Ana Luisa Quintas