

NITIEL FERNANDES ROSA DE PAULA

UM CAMINHO PARA ATUAÇÃO

REFLEXÕES SOBRE O OFÍCIO DE ATOR

Brasília, 2013

NITIEL FERNANDES ROSA DE PAULA

UM CAMINHO PARA ATUAÇÃO

REFLEXÕES SOBRE O OFÍCIO DE ATOR

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

Orientador(a): Prof (a) Ms Ana Cristina Filgueira Galvão

Brasília, 2013

BANCA EXAMINADORA

Mestre Ana Cristina Filgueira Galvão (Orientadora)
Departamento de Artes Cênicas – Universidade de Brasília (UnB)

Doutora Alice Stefânia Curi
Departamento de Artes Cênicas – Universidade de Brasília (UnB)

Doutora Nitza Tenenblat
Departamento de Artes Cênicas – Universidade de Brasília (UnB)

DEDICATÓRIA

**Aos Encontros e Desencontros da Vida...
Aos Artistas Caminhantes...
Ao NUTRA...**

PRECES

Senhor Pai Santo, Filho de Davi, te bendigo pelo dom da vida. Pelo amor que tens me destinado, estando sempre comigo e não permitindo que me desviasse do Teu caminho.

Peço que vá a frente do matrimônio dos meus pais e vos dê a recompensa pela confiança, amor e dedicação que destinaram a mim. Pela minha irmã, Pai, que concedas a ela tua santidade, pelas brigas que me fizeram crescer, amadurecer e repensar minhas atitudes, principalmente com ela. Às vezes, pensando no melhor para ela, me transformei no pior de mim. Perdão!

Agradeço pela minha Comunidade Neocatecumenal, segunda família que me concedeu e caminho da minha conversão. A Paz esteja com eles!

Peço-vos que olhes por esses anjos que tens ao Seu lado. Vó Palmira e Vó Ermínia, amo vocês! Iluminai e protegei meus padrinhos e madrinhas que sempre foram exemplos de vida e superação. Abençoa e vá à frente da vida dos meus tios, tias, primos e primas. Olhe em especial pelo presente divino que colocaste na minha vida, minha gêmea flor Amanda.

A Trupe Retalhos e Remendos, Senhor, que me mostrou essa arte de dizer mais do que palavras, vos dê vida longa. Em especial a Ana Maria Santos, Fernando Martins, Rodrigo Caixeta e Flavio Oliveira, pelos exemplos e referências de vida na arte cristã!

Conceda suas graças aos meus companheiros de morada candanga que direta ou indiretamente participaram do meu crescimento: Lincoln, Paulo Victor, Gilberto e Alberto; Diego Borges, Danilo Borges e Victor Carballar; Flavio Oliveira; e mais novos e não menos importantes Sticca, Alexandre, Nathan, Espanha, Washington, Israel e Leonardo.

Destine seus dons as minhas eternas Ana Paula, Isumy, Ramayana, Barbara, Giselle, Izabela, a minha madrinha de curso Rita Cruz, ao meu anjo da guarda Cleide Mendes e seu protegido Joaquim, e a Pamela Alves que sempre esteve lá!!!

Conceda vida longa também ao NUTRA, João Porto, Paula Sallas e Rita de Castro. Aos professores que fizeram parte da minha vida e transformaram o meu ator em construção: Fernando Villar, Izabela Brochado, Alice Stefânia, César Lignelli, Giselle Rodrigues, Simone Reis, Alisson Araújo! A Mônica Mello, pela constante inspiração da pesquisa! A Bidô Galvão, pelo amor e dedicação de um ano e meio de parceria! Ao Marcus Mota e a Alice Stefânia pela orientação do trabalho que dividiu minha vida! A Nítza Tenenblat e Alice Stefânia pela disponibilidade na avaliação!

De modo especial, Senhor, vos peço que olhe e acompanhe a caminhada dos meus caros presentes Camila Paula, Clarissa Portugal, Deborah Soares, Elise Hirako, Érica Rodrigues, Fernanda Jacob, Isabella Pina, Jazz Vasconcellos, Julia Gunesh, Julia Caleffi, Luiza Ribeiro, Loretta Martins, Mariana Brites, Pamela Alves, Pedro Silveira, Stephanie Marques, Tiago Mundim, Tuanny Araujo, Wilson Granja. Que seja arte vossas vidas!

Por tudo isso, rezo ao Senhor.

Amém!!!

Um ator sem técnica é um guerreiro sem armas, num campo propício para que qualquer usurpador do trono tome posse dele. Quanto mais forte, mais bem estruturada, mais verdadeira e profunda for sua técnica, mais forte serão suas armas. (BURNIER, 1994, p.248)

SUMÁRIO

O DESENHO DO CAMINHO - INTRODUÇÃO	10
1. “ÂNIMO...”	11
1.1. A Antropologia Teatral	14
1.1.1. O Treinamento de Ator	16
1.1.2. O Corpo	17
1.1.3. A Voz	18
1.1.4. O Exercício.....	19
1.2. LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp	20
1.2.1. Treinamento Energético	22
1.2.2. Treinamento Técnico	22
1.2.3. Treinamento Vocal	24
2. “... CORAGEM...”	25
2.1. NUTRA – Núcleo de Trabalho do Ator	25
2.2. Encontros	30
2.3. Estradas Paralelas	32
2.3.1. O Processo Criativo	32
2.3.2. Atuação por Figuras	36
2.3.3. Questões Éticas	37
“... NÃO PERCA A ESPERANÇA NUNCA!” - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
ANEXO I – VÍDEO FRENTE	41
ANEXO II – VÍDEO ARQUIBANCADA	42
ANEXO III – ROTEIRO DIAGRAMÁTICO DO ESPETÁCULO “QUEM DISSE QUE NÃO”	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	46

LISTA DE TABELAS E FIGURAS

Imagem 1 – Espetáculo “Café com Queijo” – Grupo LUME (Renato Ferracini, Jesser de Souza e Raquel Scotti Hirson). Fonte: lume.com.br	19
Imagem 2 – Espetáculo “O que seria de nós se as coisas não existissem” – Grupo LUME (Renato Ferracini, Jesser de Souza, Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson). Fonte: lume.com.br	19
Imagem 3 – Espetáculo “Cravo, Lírio e Rosa” – Grupo LUME (Carlos Simioni e Ricardo Pucetti). Fonte: lume.com.br	19
Imagem 4 – Espetáculo “Parada de Rua” – Grupo LUME (Ana Cristina Colla, Carlos Simioni, Naomi Silman, Ricardo Pucetti, Renato Ferracini, Jesser de Souza e Raquel Scotti Hirson). Fonte: lume.com.br	19
Imagem 5 e 6 – Treinamento de Ator – PEAC NUTRA (Nitel Fernandes e Tham Borges). Fonte: Acervo NUTRA	27
Imagem 7 – Intervenção Cênica “Lá Pirágua Errante” – PEAC NUTRA (Brennda Gabrielly, João Porto Dias, Nitel Fernandes, Paula Sallas e Ramon Lima). Fonte: Acervo NUTRA.....	27
Imagem 8 – Treinamento com Instrumento Musical – PEAC NUTRA (Nitel Fernandes). Fonte: Acervo NUTRA	27
Imagem 9 – Técnicas Circenses – PEAC NUTRA (Nitel Fernandes). Fonte: Acervo NUTRA.....	28
Imagem 10 – Saída de Clown – Ponto de Cultura Galpão do Riso Projeto Incubadora de Palhaços (Bambicão – Nitel Fernandes). Fonte: Ponto de Cultura Galpão do Riso.....	28
Imagem 11 – Cabaré “Explosão de Palhaços” – Ponto de Cultura Galpão do Riso Projeto Incubadora de Palhaços (Bambicão – Nitel Fernandes). Fonte: Ponto de Cultura Galpão do Riso.....	28
Imagem 12 – Espetáculo “Quem Disse Que Não” – Cena “Inamigos” (Loretta Martins, Tiago Mundim e Nitel Fernandes. Foto: Roberto Àvila.....	35
Imagem 13 – Desenho dramaturgico da cena “Inamigos”	34
Tabela 1 – Tabela de Figuras.....	35

Imagem 14 – Espetáculo “Quem Disse Que Não” – Cena “Meleca” Foto: Daniel Queiroz.....39

O DESENHO DO CAMINHO

Vinte jovens disseram que não? Um dos vinte disse que não? Quem disse que não? Quem disse não?

Pretendo, nessa monografia, refletir como tem sido o meu caminho para o ofício da atuação durante este curso. Neste trabalho focarei no treinamento de ator que tenho me debruçado nos últimos dois anos e meio de trabalho. O treinamento é um espaço/tempo onde o praticante, orientado por um guia ou condutor, busca trabalhar conhecimentos e habilidades específicas da sua área de atuação. O site Wikipédia, apesar de não ser uma fonte confiável de pesquisa, traz uma definição para treinamento que contempla o que quero dizer: "A expressão [treinamento] refere-se à aquisição de conhecimento, habilidades e competências como resultado de formação profissional." (Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Treinamento>)

O treinamento existe, então, para que se possam aprofundar conhecimentos, ou seja, dar corpo ao ofício, alimentando o trabalhador. É necessário que eu saiba e tenha certo domínio sobre o meu trabalho para que possa exercer bem minha função. Conseqüentemente o treinamento leva a verticalização de conhecimentos em certos assuntos, pois durante esse espaço/tempo se está exposto a conhecer novas coisas ou até a reconhecer o que já se sabe.

Tal conceito se aplica ao campo teatral. O italiano Eugenio Barba, pesquisador e diretor teatral, aliou o treinamento de ator aos seus estudos sobre o homem em situação de representação. Esse é o campo de pesquisa da Antropologia Teatral idealizada por ele. Após as suas vivências com Jerzy Grotowski¹ e seu grupo *Teatro 13 Filas*, além das experiências com algumas culturas tradicionais orientais, entre elas, o Kathakali (estilo de dança-teatro da Índia), Barba elaborou esse estudo que busca princípios comuns, principalmente das técnicas orientais, que ajudem no trabalho do ator.

Iniciei meus estudos na linha do treinamento de ator no meu primeiro semestre, quando realizei um trabalho na disciplina Poéticas Teatrais, ministrada pelo professor Dr Marcus Mota. O tema era sobre Eugenio Barba e a Antropologia Teatral. Eu mal sabia que naquele momento, começava a escolher, mesmo que inconscientemente, diante de milhões de estradas que me apareceram, aquela que eu trilharia durante todo o meu curso.

¹ Teórico, crítico e diretor teatral polonês (11/8/1933-14/1/1999). Um dos primeiros pensadores sobre o treinamento de ator. (Disponível em <http://www.algosobre.com.br/biografias/jerzy-grotowski.html>)

No segundo semestre, dentro da disciplina de Teorias e Processos Criativos para a Cena (TPCC), ministrada pelas profs. Dra Rita de Almeida Castro e Dra Mônica Mello², desenvolvi um trabalho sobre o treinamento de ator, dando continuidade ao que havia trabalhado no primeiro semestre. Foi nesse momento que realizei meus primeiros contatos com o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp - LUME³. Minha curiosidade e interesse ficaram atizados por essa linha de trabalho que, naquele momento, para mim, descrevia o que deveria ser o ofício de ator. Mas o que é ofício de ator? E o que é um trabalho de ator? Como se faz um trabalho de ator?

Buscando responder essas minhas questões, procurei a Prof Dra Rita de Castro para uma orientação em um possível Projeto de Iniciação Científica (ProIC), visando aprofundar meus conhecimentos sobre essa linha de pesquisa. Numa dessas orientações ela me sugeriu que conhecesse o trabalho desenvolvido no Projeto de Extensão e Ação Contínua - PEAC Núcleo de Trabalho do Ator – NUTRA⁴, o qual ela coordena. Segui sua orientação, ingressei no PEAC.

Para contar-lhes essa minha experiência de quatro anos de curso e dois e meio no PEAC NUTRA, em busca do ser ator, proponho uma metáfora de vida. Nessa metáfora enxergo a vida como um grande caminho, uma estrada que tenho que trilhar, onde vou crescer e aprender com as pessoas e coisas que me acontecem. No meu caminho encontrei uma pessoa que me marcou, o Padre Ederivaldo Guerra Santos⁵. Em todo final de missa ele sempre dizia a seguinte frase: "**Ânimo, Coragem, Não perca a esperança nunca.**". Desde então nunca esqueci seus dizeres e ensinamentos que me guiam na minha estrada.

No primeiro capítulo, intitulado "**Ânimo...**" caminharei sobre o campo de estudo que me deu curiosidade: a Antropologia Teatral. Tratarei de explicitar o treinamento de ator que Barba desenvolve, trilhando pelas suas contribuições e princípios para o ofício de ator. Buscarei aproximar esses conceitos através do grupo LUME, que desenvolve pesquisas nesse campo e tem sido referência de ofício para mim. O LUME tem como um de seus passos a metodologia de suas pesquisas, transformando-as em oficinas e demonstrações de trabalho, para serem difundidas a outros grupos e atores. Assim, tenho acompanhado o LUME através de intercâmbios em oficinas e assistindo suas demonstrações de trabalho, além dos livros, artigos, dissertações de mestrado e teses de doutorado do grupo.

² Professora substituta na Universidade de Brasília – UnB no segundo semestre de 2009.

³ Grupo fundado por Luis Otávio Burnier em 1985 junto à Universidade Estadual de Campinas, dedicado a reverberar e ampliar seu campo de pesquisa, identificado com a chamada antropologia teatral, criada e difundida por Eugênio Barba.

⁴ Mais adiante explicitarei o trabalho desse grupo.

⁵ Na época, pároco da Paróquia Nossa Senhora da Esperança, Brasília/DF.

No segundo capítulo, intitulado "... **Coragem...**", falarei sobre os meus passos no PEAC NUTRA. Explicitarei como se deu a prática do PEAC, quais as suas contribuições na minha formação e os encontros que me proporcionou. Em seguida, buscarei refletir as seguintes questões: Como se leva o treinamento para a cena? Como se toca em questões éticas do treinamento? É preciso um treinamento para um processo criativo? Contarei também minha experiência em uma estrada paralela através da minha participação no espetáculo "Quem Disse Que Não", resultado da disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral 1, orientado pelos professores Dra Alice Stefânia e Dr Marcus Mota, com criação, dramaturgia, direção e atuação da turma.

Buscando respostas (ou mais questões) encerro (ou não) essa reflexão da minha caminhada com o final da frase que o Padre Ederivaldo dizia "... **Não perca a esperança nunca.**". Procurarei entender e compreender o que já trilhei, como trilhei e como estou agora, refletindo sobre meu trabalho de ator no treinamento e na cena teatral. Além de buscar que passos tenho que dar de agora em diante.

Convido-vos agora a virar a página e conhecer **Um Caminho para Atuação**. Vamos?

1. “ÂNIMO...”

Há várias formas que nomeiam o trabalho do ator ou o que ele faz enquanto trabalha. Interpretação, representação e atuação são alguns dos conceitos que permeiam esse universo. E eu? Como nomeio? O que faço enquanto trabalho de ator? Interpreto? Represento? Atuo? O que trabalhei no processo de construção e apresentação do espetáculo “Quem disse que não”?

Segundo o Dicionário Aurélio, Interpretação é "Ato ou efeito de interpretar" (FERREIRA, 2001, p.782). Interpretar, por sua vez, significa "explicar ou declarar o sentido de (texto, lei, etc.)" (FERREIRA, 2001, p.782). Para Patrice Pavis⁶ "interpretar é tornar manifestas as novas mediações que o discurso instaura entre o homem e o mundo" (PAVIS, 2008, p.213), portanto interpretar é dar sentido ao texto literário para a linguagem cênica, ou como diz Luís Otávio Burnier⁷ "(...) quando um ator interpreta um personagem, ele está realizando a tradução de uma linguagem literária para a cênica." (BURNIER, 2009, p.21).

A Interpretação está intimamente relacionada com o texto dramático. O intérprete funciona como um tradutor do texto em cena e todos os dados e informações para a construção de sua personagem são retirados do texto e/ou em função deste. (FERRACINI, 2003, p. 45)

Representação, segundo o Aurélio, é "ato ou efeito de representar (-se)" (FERREIRA, 2001, p.1231). Representar é "ser a imagem ou a reprodução de", o que Burnier vai colocar como equivalência. “(...) quando ele [o ator] representa, está encontrando um equivalente.” (BURNIER, 2009, p.21) que significa "ter o mesmo valor, mesmo assim, diferente." (BARBA in BURNIER, 2009, p.21). Representação é buscar fazer crível o trabalho buscando ser equivalente ao personagem e não ser o personagem. A representação se apóia muito em um trabalho *extracotidiano* do ator. Nesse trabalho, o ator conhece o material com o qual ele pode trabalhar em cena: o material pessoal.

(...) o ator que representa busca sua expressão por meio de suas ações físicas e vocais. (...) em sua própria pessoa e na dinamização de suas energias potenciais. (FERRACINI, 2003, p. 43)

⁶ Professor de Teatro da Universidade de Kent, em Caterbury, Inglaterra. Escreveu o “Dicionário de Teatro”, e tem concentrado seus estudos na semiologia e interculturalismo do teatro.

⁷ Luís Otávio Sartori Burnier Pessoa de Mello (São Paulo SP 1956 - Campinas SP 1995). Diretor e ator. Intérprete e performer de largos recursos, ligado à antropologia teatral, um dos fundadores e líder do grupo LUME. (Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=255)

Atuação é "ato ou efeito de atuar" (FERREIRA, 2001, p.74), ou seja, ato ou efeito de agir. Ator-ação. Ato-ação. Atuar é a arte do ator, "agente do ato" (FERREIRA, 2001, p.73), em ação, em cena. Ou seja, atuação é o trabalho desenvolvido pelo ator.

Opto no título da minha monografia pela expressão *atuação* ao falar do meu caminho. Entendo que esse termo fala do ofício de ator. Afinal, o que o ator faz? Atua. Embora não tenha me aprofundado nesta pesquisa, penso que a interpretação e a representação são caminhos para o ator trabalhar sua atuação. Ainda me sinto confuso quanto à vivência na prática desses conceitos.

Destaco que pela Antropologia Teatral, linha que pesquisei nessa monografia, a expressão mais usada é a *representação*. Já quando me refiro ao trabalho que desenvolvi nestes últimos anos, tanto no NUTRA quanto no projeto de Diplomação, utilizo a expressão *atuação*.

1.1. A Antropologia Teatral

Através da Antropologia Teatral enveredei meus primeiros contatos com *a arte secreta do ator*⁸. Eugenio Barba, idealizador e criador da Antropologia Teatral, me fez perceber a atuação como um ofício, pois, agora, o trabalho me pedia mais do que o tempo de ensaio e criação: pedia-me um tempo para autoconhecimento e exploração. Para isso, ele propõe um estudo do comportamento do homem em situação de representação.

A antropologia teatral não busca princípios universais, mas indicações úteis. Ela não tem a humildade de uma ciência, mas uma ambição em relevar conhecimento que possa ser útil para o trabalho do ator-bailarino. Ela não procura descobrir leis, mas estudar regras de comportamento (BARBA, 1995, p. 8).

A Antropologia Teatral é um estudo sobre o ator para os atores que possuem como objetivo a ampliação dos conhecimentos sobre os diferentes métodos de representação existentes para que, assim, ele possa criar seu próprio método.

Ao contrário do que possa parecer, a Antropologia Teatral não é um sistema ou método que vai indicar para as pessoas como ser um bom ator. Ela não busca ditar regras ou maneiras de como agir, mas oferece indicações úteis que podem ajudar o ator a expandir seus conhecimentos, contribuindo no seu desempenho nos trabalhos.

Barba diz que seu estudo na verdade, é um *conjunto de bons conselhos*, informações úteis para a prática cênica, ou também podem ser chamados de *princípios-que-retornam*.

⁸ Título do livro do Eugenio Barba, citado na bibliografia desta monografia.

Barba deixa claro que esse conjunto pode ser seguido ou não, pois, como já dito, não é um sistema.

Os *princípios-que-retornam* são princípios de trabalho que alguns atores desenvolvem para aprimorar o *bios*⁹ cênico. Eles trabalham forças internas e externas no corpo do ator que contribuirão na construção de uma *presença*¹⁰ em cena. Barba observou em várias culturas tradicionais do teatro e da dança no oriente e no ocidente e, buscando o que tinham em comum, chegou a alguns princípios básicos, tais como:

- **Dilatação Corpórea:** pode ser produzida a partir de uma alteração no equilíbrio do ator ou, também, como uma dinâmica de oposições;
- **Equilíbrio:** seria uma postura correta do ator, manter-se ereto, a fim de chegar a forma de equilíbrio cênico ou extracotidiano;
- **Oposição:** um conjunto de tensões e resistências musculares, assim o corpo do ator gerará mais energia e tônus muscular;
- **Base:** é a relação do corpo do ator com o chão, fazendo com que pés, pernas e quadris fiquem alinhados dando possibilidades de ação para o ator;
- **Olhos e olhar:** é a partir dos olhos que o ator consegue estabelecer uma relação com o espectador, abrindo e fechando o seu campo de energia;
- **Equivalência:** aqui, diferentemente da imitação, o ator procura transmitir a realidade de outra forma;
- **Varição de fisicidade (segmentação, variação e omissão):** o ator deve conhecer todas as partes de seu corpo para ser capaz de limpar seus movimentos e manipular precisamente sua energia. (FERRACINI, 2001, p.146-149)

Pensando tanto nos atores ocidentais quanto nos orientais, a Antropologia Teatral estuda esses princípios básicos e comuns de representação. Com o intuito de elaborar pesquisas e estudos, Barba funda, em 1979, a *International School of Theatre Anthropology* (ISTA). Nela, os atores não aprendiam regras de como atuar, mas aprendiam a aprender e a entender os vários métodos de representação para, assim, poderem criar o seu próprio método. O campo de estudo da ISTA são os *princípios-que-retornam*, os princípios que regem o uso *extracotidiano* do corpo e suas aplicações ao trabalho do ator.

⁹ Vida.

¹⁰ Segundo o Minidicionário Aurélio, presença é “o estar alguém ou algo presente”(FERREIRA, 2001, p.554). Presente seria “Que existe ou sucede no momento em que se fala, atual” (FERREIRA, 2001, p. 554). Ou seja, presença é estar presente no momento que se fala ou que se faz. Para o ator esse termo significa estar presente por completo, ou seja, “de corpo, alma e coração” no ato da apresentação de um trabalho.

A maneira como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como o fazemos na representação. Não somos conscientes das nossas técnicas cotidianas: nós nos movemos, sentamos, carregamos coisas, beijamos, concordamos e discordamos com gestos que acreditamos serem naturais, mas que, de fato, são determinados culturalmente. Culturas diferentes determinam técnicas corporais diferentes. (BARBA; SAVARESE, 1995)

Na Índia, Barba notou claramente essa diferenciação entre as ações cotidianas e *extracotidianas* através das expressões *Lokadharmi*, que é o estudo do comportamento humano na vida cotidiana e *Natyadharmi*, o estudo do comportamento na dança. Dessa forma, a Antropologia Teatral entende que as técnicas cotidianas prezam por alcançar um objetivo realizando um menor esforço (menos energia). Já as técnicas *extracotidianas* buscam o máximo de energia para um resultado que pode ser mínimo.

Esse estudo da Antropologia Teatral também pode ser conhecido como o estudo do nível da *pré-expressividade*, que se detêm a pesquisar os *princípios-que-retornam*. Como a própria palavra sugere, a *pré-expressividade* é o trabalho que é realizado antes da expressividade preparando o ator para o trabalho da cena, promovendo nele um corpo decidido, *extracotidiano*.

1.1.1. O Treinamento de Ator

“Treinamento é conhecimento, conhecimento é poder. Treinamento é o elo com o passado, com outros mundos da realidade, com o futuro.” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 247).

De acordo com a conceituação de treinamento: espera-se do ator um melhor desempenho no trabalho. O treinamento de ator existe para eliminar os vícios do ator e para que ele descubra seu limite, sua energia e inteligência que deve ter diante de uma situação de representação. Dessa forma o ator consegue ter um melhor aproveitamento em seu trabalho.

Atualmente, um dos grandes problemas do treinamento de ator é que muitas pessoas pensam que isso é o que basta para ser ator, que o treinamento vai lhe ensinar a atuar, quando esse é apenas o primeiro passo de muitos.

Richard Schechner, encenador e teórico da performance, propõe cinco funções¹¹ para o treinamento do ator: a primeira função seria a de treinar a arte de interpretar textos dramáticos. Ela é muito presente no ocidente, e para essa técnica é necessário que o ator seja flexível, que interprete um personagem hoje e seja capaz de interpretar um diferente amanhã: isso significa que o ator tem que ser transmissor e não guardião do texto.

¹¹ apud BARBA, 1995, p.247.

A segunda função é que o ator seja capaz de transmitir também um texto de representação. O texto de representação não se resume ao texto verbal, mas aborda muitos outros aspectos cênicos como música, gesto, trabalho com a palavra e figurino. Devido a isso não se tem registros escritos de textos de representação. “O texto de representação é o processo total de comunicação de muitos canais que compõem um espetáculo” (BARBA; SAVARESE, 1995, p.247).

A terceira função é a de um processo muito íntimo, a erudição de segredos. Segundo Barba, somente pode ser adquirido numa relação presencial. No oriente, por exemplo, os métodos são passados em família, e aquele segredo não sai daquela linhagem. Essa função, diferentemente das anteriores, não pode ser codificada devido ao seu teor pessoal.

A quarta função vem ajudar os atores a conquistar uma auto-expressão: trazer o íntimo para fora, mostra-se a si mesmo no personagem, atravessando-o. Ele é ele mesmo naquela situação de atuação do texto dramático.

A quinta e última função é relativa à formação de grupos. No oriente esses grupos são formados por famílias onde, normalmente a técnica é passada de geração em geração; ao contrário, no ocidente esses grupos são de pessoas diversas interessadas no trabalho do ator.

Nos primeiros anos de trabalho que Barba teve com seu grupo, o Odin Teatret, todos acreditavam em um “mito da técnica”. Esse mito consistia no tempo que levariam para alcançar a técnica almejada: a consciência corporal. Normalmente, o diretor não trabalhava junto com o ator, mas algumas vezes era preciso, não que ensinasse, mas que ele fizesse com que o ator compreendesse o exercício, através da condução do trabalho.

Barba mostra que em seu grupo não existem professores, nem mestres. Todos têm a liberdade de elaborar o próprio treinamento. Os mais velhos apenas aconselham os mais novos, os observam e os ajudam a assimilar exercícios para torná-los pessoais, próprios do ator. “O treinamento é um processo de autodefinição, de autodisciplina que se manifesta através de reações físicas.” (BARBA, 1991, p.59).

O que conta não é o exercício em si, o que conta é a motivação com que se faz o exercício, é a vontade que se tem de superar um exercício e passar para outro, é a felicidade que se tem em alcançar um objetivo corporal. Isso é o que determina a quantidade de energia com que se faz o exercício sem se sentir exausto.

1.1.2. O Corpo

Para Barba, o primeiro passo para compreender o corpo do ator em cena, seria criar uma consciência desse uso *extracotidiano* do corpo.

O princípio é entender que todos os corpos são diferentes por natureza. Na primeira fase do treinamento que Barba deu a seus atores, todos faziam os exercícios juntos e em um mesmo ritmo. O primeiro obstáculo foi encontrado quando esse mesmo ritmo que o treinamento coletivo pedia, nem todos os atores podiam dar. Alguns aprendiam rápido, outros demoravam um pouco, mas todos aprendiam. Então o treinamento passou a ser individual, porém todos dividiam o mesmo espaço/tempo de realização desse trabalho.

Quando Barba deu liberdade para seus atores treinarem da maneira que quisessem, eles ficaram perdidos sem um ponto de referência, uns cobrando mais de si mesmo e outros cobrando menos. Mas dessa forma o trabalho de cada um se tornou mais personalizado.

O nosso corpo conhece e sabe somente o que foi educado para saber. O cotidiano o educa e muitas vezes fazemos coisas sem perceber. Essa é a nossa memória corporal atuando.

O ator mede seu trabalho a partir do domínio da oposição material entre seu peso e a coluna vertebral. Essa oposição pode ser aplicada em qualquer âmbito desejado pelo ator, oposições físicas, psicológicas, sociais, dependendo da análise do processo criativo do ator. Esse trabalho tira o ator da sua zona de conforto, levando-o para um trabalho *extracotidiano*. É isso que leva o espectador a ter uma percepção diferente sobre a presença do ator: algo fora do cotidiano.

O treinamento pode ser doloroso. O ator estuda seu próprio corpo, seus limites e suas energias. Esse estudo requer um tempo grande e muita dedicação. Essa é a maneira pela qual ele faz com que brotem suas energias físicas e mentais para então, controlá-las. O ator, como coloca Barba, é como uma criança, pois para começar seu treinamento deve partir do aprender a andar e se mover, repetindo a mesma ação por muitas vezes, até se tornar um especialista. Só assim vai se sentir seguro para passar para a próxima fase. O ator deve se distanciar de seus modelos cotidianos para quebrar seus bloqueios e encontrar sua própria maneira do fazer teatral.

1.1.3. A Voz

A voz é a continuação do nosso corpo, como se fosse um membro. Através do nosso corpo em cena *vemos* a voz, ou seja, eles estão um no outro e não há subdivisões. Barba utiliza na Antropologia Teatral os conceitos de *ressonadores*. São partes do corpo que vibram e produzem diversas tonalidades da voz. Esse conceito foi introduzido por Grotowski.

Grotowski pesquisou o treinamento vocal praticado no oriente para chegar aos *ressonadores*. O ator oriental aprende mecanicamente vários timbres de voz. Ele, o ator,

aprende por imitação esses timbres, ou seja, ele observa um ator mais experiente e tenta fazer igual, mas buscando os seus próprios caminhos.

No trabalho com o texto decorado, Barba destaca a necessidade de falarmos sem gaguejar, em uma só onda de ar, sem nos concentrarmos nas palavras, nos livrando dos bloqueios ou inseguranças que possam nos interromper. Devemos falá-lo normalmente. O ator apenas deve se esforçar para recordar o texto decorado.

No fundo, ainda que as palavras não sejam minhas, não foram inventadas por mim, mas que me foram dadas por uma cultura e uma tradição, estas palavras se transformaram em verbo vivo, presentes através de todo meu ser como reações pessoais. (BARBA, 1991, p.57).

O trabalho com os ressonadores, então, leva o ator a ter um domínio da voz como de um outro membro do seu corpo. Isso contribui para que as palavras se tornem ações vivas em cena.

1.1.4. O Exercício

O exercício é como o percurso de uma competição de esqui, pelo qual o ator faz passar a sua atividade física, disciplinando-a. (BARBA, 1991, p.53)

Um exercício como dito anteriormente é escolhido, é aprendido, e é repetido até que tenha seus objetivos muito precisos na mente e no corpo do ator. Barba dá o exemplo de ajoelhar sem as mãos, à medida que o ator vai descendo ele deve ter maior controle de seu peso para não cair com o joelho no chão; esse controle deve ser encontrado como um contra-impulso que equivalha a seu peso e assim ele possa descer equilibrado e suave.

O significado de um exercício reside, finalmente, em: 1. começar com uma ação precisa, que projeta todas as energias para uma determinada direção; 2. dar um contra-impulso, uma outra descarga de energia no meio do processo, que produz um desvio de direção e uma mudança dinâmica; e 3. manobrar para concluir numa posição precisa que contém o impulso da próxima ação. (BARBA; SAVARESE, 1995, p.245)

Assim, Barba coloca que a cada exercício aprendido, constrói uma série que pode ser repetida assim como se repetem as palavras de uma língua. Acaba que, no treinamento, essa série pode ser usada para várias lógicas.

Com essa sequência de exercícios o ator consegue uma habilidade de presença total em que cada gesto, cada milímetro de movimento vai afetar o público de alguma maneira; mas que para a improvisação e representação terá que encontrar novamente em outra série de exercícios.

1.2. LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp

O LUME foi fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier, a partir das suas experiências com grandes figuras do teatro como Etienne Decroux¹², Philippe Gaulier¹³, Jacques Lecoq¹⁴, Yves Lebreton¹⁵, Grotowski, Barba, e estudos sobre o universo do ator oriental (Kabuki, Noh, Kathakali).

Com 27 anos de existência, o LUME é referência na pesquisa sobre treinamento de ator e um importante centro de pesquisa teatral do Brasil. Constantemente, fazem intercâmbios com artistas e pesquisadores de vários cantos do mundo, indo e vindo. Possuem em seu repertório cerca de 20 espetáculos que viajam o mundo; produzem oficinas de curta duração, para favorecer a troca entre atores; publicam artigos, revistas e livros (inclusive alguns são traduções de Barba).



Café com Queijo



O que seria de nós se as Coisas não existissem



Cravo Lírio e Rosa



Parada de Rua

Burnier, através de sua experiência com Barba, trouxe o trabalho da Antropologia Teatral e o treinamento do ator para o Brasil. Essa é a base prática do trabalho do LUME. "A técnica de ator, (...), só existe, a nosso ver, na medida em que abre caminhos para um

¹² Mímico. Estudou na Escola de Jacques Copeau.

¹³ Clown, pedagogo e professor de teatro francês.

¹⁴ Ator, mímico e instrutor de atuação francês.

¹⁵ Pesquisador e mímico francês.

universo eminentemente humano e vivo, tanto para o ator quanto para o espectador." (BURNIER, 1994, p.25). Burnier nos fala que esse treinamento, ou técnica, tem que ser uma *técnica-em-vida*, para que não só o ator veja, mas para que o espectador esteja envolvido por essa técnica.

O treinamento [...] tem a função de aprimorar meu instrumento de trabalho, ou seja, meu corpo, que no caso do ator é impossível dissociar de sua pessoa, de seu ser. É no treinamento cotidiano que rompo barreiras, transponho obstáculos próprios do trabalho do ator. (COLLA apud FERRACINI, 2001, p.127)

A função do treinamento apontada por Burnier é trabalhar o conhecimento do ator da existência das partes em seu corpo, dando a ele mais consciência corporal e buscando uma organicidade.

O LUME tem dois tipos de treinamento: o técnico, que visa trabalhar o corpo e suas ações no tempo e no espaço; e o energético, que dá a percepção para o ator de suas energias e de como utilizá-las; mas buscando em ambos a relação *extracotidiana* do ator com o tempo, espaço e energia.

O LUME busca não dar uma forma exata de representação e treinamento, eles dão um caminho e o ator busca a sua técnica de representação artística. Para isso o ator tem que ter paciência, como dito anteriormente. Cada um tem seu tempo a seguir, e o treinamento é feito por passos que, dependendo, levam certo tempo. O primeiro passo do ator no treinamento proposto pelo LUME é desnudar-se, quebrar todos os seus bloqueios, que Ferracini chama de "abrir portas que o levem a um contato orgânico com sua pessoa." (FERRACINI, 2001, p.133).

Há algumas regras no treinamento do LUME, que eles colocam como *questões éticas*, o espaço usado tem que ser uma sala de trabalho, não pode ser qualquer lugar. Ao entrar na sala, concentração total, o cotidiano fica de fora; o silêncio é muito importante para tal concentração, que pode ser quebrada por um atraso, por isso é proibido os atrasos. E a regra mais importante de todas: a proibição de comentar o treinamento de companheiros com outras pessoas independente de quem sejam. Mais a frente, detalharei melhor tais regras e sua aplicação.

Ao começar o trabalho, a primeira coisa que o ator deve fazer é se aquecer, mas aquecer não somente, seu corpo, sua musculatura, mas também despertar suas energias e deixá-las pronta para o trabalho. O aquecimento é individual, portanto já é uma descoberta que o ator deve fazer, de como aquecer seu corpo, como despertar suas energias. Isso ele deve responder sozinho durante seu trabalho.

1.2.1. Treinamento Energético

O treinamento energético busca eliminar todos os vícios do ator, ativando suas energias através da exaustão. “Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator”. (FERRACINI, 2001, p.138)

O ator deve ocupar todos os espaços da sala, e deve ter a participação de todo o corpo, sendo única regra do treinamento: nunca parar. Variando sempre a intensidade, ritmo, forma, níveis, força, buscando substituir o cansaço por essas variações rápidas. Lembrando-se de não racionalizar, não pensar no que vai fazer. O ator deve apenas fazer. A voz não deve ser utilizada nessa hora, pois é uma válvula de escape de energias que devem ficar no corpo.

O trabalho pode ser tanto individual quanto em grupo, mas quando trabalhado em grupo os atores devem fazer o possível para trocar energias dando um ao outro apoio e sustento.

1.2.2. Treinamento Técnico

O treinamento técnico vem com o desejo de transformar o corpo do ator em um corpo cênico capaz de se comunicar com o público por completo. “O treinamento técnico modela o corpo e faz com que o ator aprenda a desenhar e manipular as diferentes intensidades de energia e tensão muscular.” (FERRACINI, 2001, p.144)

Esse treinamento é abordado de duas maneiras: a primeira é o aprendizado pela imitação, pelo observar e fazer técnicas já criadas; a segunda, mais difícil, é a criação de uma técnica própria, de uma sequência de treinamento, individual.

A partir dos *princípios-que-retornam* ou *conjunto de bons conselhos*, o LUME elaborou um treinamento, mas que não deve ser seguida a risca, pois como dito anteriormente, o ator deve criar o seu próprio treinamento. Esses são alguns exercícios do treinamento do LUME:¹⁶

- **Pistão e Rolamento:** trabalha a relação do ator com o chão por meio de saltos, quedas e rolamentos, dando uma possibilidade de variação de ritmo;
- **Raiz:** trabalha a enraizamento da base do ator no chão;
- **Saltos e Paradas:** aqui são trabalhadas diferentes formas livres de pulos e congelamentos;

¹⁶ Renato Ferracini, ator integrante do LUME, descreve em seu livro "A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator" todos os exercícios com descrição morfológica, desdobramentos observados e os princípios técnicos pré-expressivos, ou seja, "os bons conselhos", trabalhados.

- **Elementos Plásticos:** divide-se o corpo em segmentos, ou seja, pedaços para que possa ser trabalhada, individualmente, cada parte do corpo, com a atenção necessária a ela;
- **Impulsos:** procura trabalhar as diferentes dinâmicas de cada segmento do corpo transformando o impulso em ação;
- **Articulações:** aqui, se vê as possibilidades e os limites que nosso corpo tem a partir das articulações e os diálogos existentes;
- **Montanha:** busca ativar o *koshi*¹⁷, trabalhando-o como o início das ações e impulsos;
- **Koshi:** de uma maneira diferente, agora com a ajuda de um tecido amarrado a região abdominal, o ator busca ativar e treinar o centro do corpo;
- **Verde:** aqui, com o mesmo tecido, agora com a ajuda de um parceiro que fará uma oposição ao nosso andar, oferecendo resistência. Dessa forma trabalhará o *koshi*;
- **Pantera:** visa trabalhar um estado de alerta contínuo, trabalhando a energia instintiva;
- **Posições em desequilíbrio:** busca trabalhar o controle corpóreo do ator em estado de desequilíbrio;
- **Lançamentos:** treina o ator a lançar algo para o espaço com o corpo, deixando isso claro para o público, trabalhando também o foco;
- **Dança dos Ventos:** consiste numa dança em ritmo ternário conciliando a respiração no ritmo, assim no tempo forte o ator expira e nos outros dois, inspira. Aqui o ator dinamiza suas energias tendo certa limitação;
- **Samurai:** trabalha a posição do guerreiro, aprendendo a dominar e utilizar o peso, tendo uma posição base e três passos diferentes de deslocamento;
- **Gueixa:** totalmente oposto ao samurai, trabalha a manipulação e dinamização da sua energia suave;
- **Fora do Equilíbrio:** transformar o peso em energia, fazendo um desequilíbrio e convertendo seu peso em energia para realizar um rápido movimento que o impeça de cair. Ainda pode-se ir diminuindo aos poucos o trabalho até chegar ao momento que somente seus músculos farão, escondidos, o trabalho.

Percebo uma sequência de um treinamento desses exercícios descritos, e também que mais de um trabalham para um mesmo fim. Ou seja, não é necessário fazer todos os exercícios num mesmo treinamento, podendo, assim, variar de exercícios, sem esquecer que a

17 "(...) um ponto, localizado um pouco abaixo do umbigo, no abdome, na região central e interna da bacia (...)" *FERRACINI*, 2001, p.161.

repetição do exercício trabalha a memória do corpo, a compreensão e dinamização das energias do ator por ele mesmo.

1.2.3. Treinamento Vocal

Considerando a voz como ação, aplicando todas as afirmações de ação física à voz, o LUME também realiza um treinamento vocal. "O ator deve explorar sua voz para produzir sons e entonações que o espectador seja incapaz de reproduzir" (GROTOWSKI, 1987, P.120).

Primeiramente, no treinamento proposto pelo LUME, o ator deve aprender as propostas do exercício imitando o condutor para depois ganhar autonomia e poder descobrir o seu treinamento. Aqui, descreverei alguns exercícios utilizados por eles¹⁸:

- **Vibração:** com a voz partindo do abdômen, o ator amplia a capacidade vocal através da busca da vibração pelos ressonadores do corpo;
- **Pontos Vibradores ou Ressonadores:** são pontos vibratórios no corpo, onde a voz fica orgânica e *extracotidiana*. No LUME os lugares mais utilizados são: estômago, peito, garganta, nariz, testa, cabeça, nuca, occipital e normal¹⁹;
- **Imagens:** o ator busca através da voz, enxergar e fazer o espectador enxergar diferentes imagens do cotidiano;
- **Voz Balão:** através da vibração dos ressonadores corporais, trabalha a potência da voz. Imaginado um balão na região onde se localiza o *koshi*, e com a voz fazer o balão subir;
- **Ação Vocal:** realizar ações físicas com a voz. Aqui, o ator deve ter domínio de todas as técnicas anteriores.

A partir daí, o ator é responsável por treinar todo dia, para assim poder evoluir. Como dito antes, e valido repetir, esses exercícios citados são uma exemplificação testada pelos atores do LUME, mas não devem ser seguidas como uma obrigação. Aqui, como na Antropologia Teatral, o ator poderá encontrar um caminho para fazer o seu treinamento.

¹⁸ Ferracini, assim como nos exercícios técnicos, descreve os exercícios vocais em seu livro.

¹⁹ O occipital fica entre a base da cabeça e o pescoço. O normal é a voz normal e cotidiana do ator.

2. “...CORAGEM...”

Em Patos de Minas, minha cidade natal, sempre me aventurei no mundo teatral, principalmente dentro do espaço escolar e da igreja. Na escola, participava de peças teatrais e apresentações e na Igreja, estava dentro do grupo da quadrilha e da encenação da Paixão de Cristo.

A Paixão de Cristo em Patos de Minas é organizada por um grupo que se chama “Trupe Retalhos e Remendos”²⁰. No ano de 2003, depois de ter participado com o grupo da encenação da Paixão do mesmo ano, sempre procurava me envolver em outras atividades deles. Daí surgiu o convite para participar do grupo. Desde então, me interessava cada vez mais por teatro. Fiquei no grupo até 2009 quando ingressei na UnB.

Em 2010 conheci o PEAC NUTRA, onde desenvolvo minhas pesquisas e trabalhos sobre o treinamento de ator. Quando entrei no NUTRA o projeto contava com a participação de João Porto Dias e Paula Sallas, além da coordenação da Prof Dra Rita de Castro. Meus primeiros treinamentos foram musicais, onde toquei tarol, instrumento que toco até hoje. Recentemente tenho me dedicado também a aprender a tocar trompete. Logo após os primeiros treinos fui introduzido nas outras linhas de pesquisas do projeto, o qual apresento agora.

2.1. NUTRA – Núcleo de Trabalho do Ator

O Núcleo de Trabalho do Ator – NUTRA, é um Projeto de Extensão e Ação Contínua – PEAC da Universidade de Brasília (UnB), ligado ao Departamento de Artes Cênicas. Dentro desse projeto é proposto um espaço de pesquisa, ensino e difusão da arte através do treinamento do ator.

O NUTRA surgiu em 2005, a partir de um desejo do ator, então estudante de Educação Artística, João Paulo Porto Dias²¹, que através de suas experiências, anteriores a universidade, com o LUME e na Escola Picolino de Artes do Circo em Salvador²²(BA), propôs um primeiro

²⁰ Grupo litúrgico-social de teatro de rua amador. Tem como principal característica o estilo mambembe. Esse estilo refere-se a artistas que lembram os saltimbancos que, na Idade Média, devido a perseguição da Igreja andavam em grupos (ou Trupes) viajando e difundindo sua arte.

²¹ Formado em Artes Cênicas (Licenciatura) pela Universidade de Brasília (UnB) em 2011.

²² A **Escola Picolino de Artes do Circo** foi criada em 1985, pelos artistas Anselmo Serrat e Verônica Tamaoki. Surgiu como uma escola de circo particular, mas desde seu início já realiza trabalhos em parceria com Prefeitura, Juizado de Menores, no atendimento a crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. A partir de 1991 esse trabalho passa a ser sistemático e desde então vem crescendo e se tornando prioridade ao lado da produção cultural. (Disponível em <http://www.circopicolino.xpg.com.br/sobre.htm>).

modelo de procedimentos de estudos para a preparação do ator no formato de treinamento. Em 2007, a arte-educadora Paula Renata da Rocha e Sallas²³, na época também estudante de educação artística, se interessou pela pesquisa do NUTRA e ingressou no trabalho. Para abrir os horizontes com a orientação de algum professor, procuraram a Prof Dra Rita de Castro para coordenar o projeto tornando-se orientadora de pesquisas de iniciação científica e monografias dentro do PEAC.

No NUTRA encontrei espaço para:

(...) buscar, construir e desenvolver uma técnica pessoal de preparação do estudante/pesquisador para a atuação cênica, de modo a pesquisar-praticar-refletir no corpo procedimentos de treinamento cotidiano sistemático abordando exercícios corporais (corpo-voz), trabalhos com instrumentos musicais, aparelhos circenses e a prática do clown. (Trecho retirado dos objetivos do Projeto Fundamentador do PEAC NUTRA, escrito primeiramente por João Porto Dias e Paula Sallas).

Em sua monografia “Nutrir e Tecer Sensibilidades: A Autonomia como um Caminho para o Ofício do Ator”, Paula Sallas concorda com a citação acima e acrescenta que “neste espaço é proposto um trabalho de cuidado de si para o desenvolvimento de uma técnica pessoal de atuação, isto é, a busca de se educar a sensibilidade - que é pessoal - por meio de uma sistemática comum” (SALLAS, 2011, p.14).

Por meio do treinamento cotidiano do ator posso trabalhar corpo e voz de uma forma mais concreta, através da experiência. Assim, percebo fisicamente o trabalho e o desenvolvimento do meu corpo de forma perceptível aos meus sentidos. Concordo com Jorge Larrosa Bondía²⁴ que diz que “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (2002, p.21).

O espaço que o NUTRA propõe contribui com a estrutura acadêmica. João Porto Dias justifica esta afirmativa:

Durante o curso acadêmico os alunos passam por várias formas do como fazer e operacionalizar a execução cênica sob o ponto de vista dos pensadores, pesquisadores cênicos e professores, de uma maneira que possibilita apenas o contato com esses conhecimentos, conceitos, formas e exercícios, que são de fundamental importância para uma formação abrangente, mas, por questões práticas não é possível na sala de aula conseguir um aprimoramento, aprofundamento e diálogo pessoal com esses conhecimentos. (Justificativa do Projeto Fundamentador do NUTRA, escrito primeiramente por João Porto Dias e Paula Sallas).

23 Formada em Artes Cênicas (Licenciatura) pela Universidade de Brasília (UnB) em 2011.

24 Doutor em Filosofia da Educação e pesquisador espanhol.

Diante disso e dialogando com Bondía, percebo que nesse espaço posso aprimorar, aprofundar e dialogar, com a minha experiência, os conceitos e teorias do teatro. Isso contribui para a sensação de domínio do meu trabalho de ator.

Um fator importante para minha formação foi o treinamento me exigir que eu tenha uma postura de dedicação, que me ajudará na construção de uma presença cênica. Essa dedicação é também chamada de o aqui e agora (*hic et nunc*). Durante o treinamento tenho que estar atento a toda e qualquer mudança que ocorra no meu corpo. Grotowski diz que:

O ator ali [no treinamento] não deveria atuar, mas penetrar os territórios da própria experiência, como se os analisasse com o corpo e com a voz. Deveria reencontrar os impulsos que fluem do profundo do seu corpo e com plena clareza guiá-los em direção a um certo ponto, que é indispensável no espetáculo, fazer essa confissão no campo que for necessário. No momento em que o ator alcança esse ato, torna-se um fenômeno *hic et nunc*; não é um conto, nem a criação de uma ilusão; é o tempo presente.(2007, p.131)

No trabalho eu posso encontrar e guiar esses impulsos que Grotowski descreve, tanto em treinamento quanto em cena, criando para mim um corpo extracotidiano, um corpo que “emprega o máximo de energia para um resultado mínimo” (BARBA, 1995, p.9).

"Esse treinamento deve ser sistemático, cotidiano e disciplinado" diz Ferracini (2001, p.128). No NUTRA, como dito anteriormente, temos alguns procedimentos que João Porto sistematizou de certa forma. Nosso “cotidiano” de treinamento é formado por dois dias de trabalho técnico e energético, com a duração de duas horas, na Universidade de Brasília (normalmente as terças e quintas-feiras, pois é quando encontramos sala disponível), e as sextas-feiras e sábados, com a duração de três horas, no Ponto de Cultura Galpão do Riso em Samambaia/DF, onde revezamos o treinamento musical, circense e a linguagem cênica do *clown*. O treinamento é, portanto, esse espaço de trabalho, onde vejo verdadeiramente o trabalho de ator como ofício.

O NUTRA conta com as seguintes linhas que conduzem o ator aos princípios fundamentais do treinamento:

- ✦ **Treinamento Cotidiano do Ator** que é baseado nos exercícios energéticos, técnicos e vocais do LUME listados anteriormente;



- ✦ **Instrumentos Musicais** uma pesquisa onde o instrumento musical é o mote. Nesse espaço o ator atua com o instrumento musical, que deixa de ser apenas um recurso cênico de sonoplastia e passa a ser uma prótese estranha, adicionada ao corpo do ator causando-lhe desequilíbrio.



- ▲ **Técnicas Circenses** espaço que aborda perna-de-pau, arame, malabares, monociclo e acrobacias trabalhando diretamente com o risco, ou seja, “ao subir na perna de pau, ou tentar se equilibrar no arame o [ator] tem claramente um limite a ser transposto, ele está exposto ao risco iminente, o aparelho afeta seu equilíbrio, sua respiração (...)” (DIAS, 2011, p.39)



- ▲ **Linguagem Cênica do Clown** onde, através da construção do *clown* pessoal²⁵, busco me desnudar-se e encontrar minhas nuances e fragilidades. *Bambicão*, nome do meu *clown* pessoal, nasceu na vivência de Fevereiro/2012, no Ponto de Cultura Galpão do Riso em Samambaia, iniciando os trabalhos do curso “A Arte do Palhaço”, ministrado por João Porto Dias.



²⁵ “termo utilizado pelo LUME que embasa o estudo dessa técnica a partir da singularidade do indivíduo, pode-se notar que Burnier herdou essa compreensão de Lecoq que utiliza o termo “seu próprio *clown*”, o qual Burnier* também entrou em contato durante seus estudos na França.” (DIAS, 2011, p.14).

2.2. Encontros

Cada linha de pesquisa e todos os exercícios que as compõe, trazem uma qualidade ou um trabalho com os *princípios-que-retornam* no ator. Nesse tempo de pesquisa percebo que o trabalho me proporciona uma consciência corporal, resistência, equilíbrio, ajuda a construir minha presença cênica e autonomia; além de educar minha ansiedade. Mas existe um trabalho, que há só pouco tempo descobri o seu significado e que pode ser o que venho buscado.

Em uma oficina recente tive um desses encontros que acontecem pelo caminho e nos marcam. A oficina se chamava “Voz, Corpo, Canção, Imaginário e Criação” e foi ministrada pela atriz-pesquisadora Felícia de Castro²⁶. A oficina integrava o projeto “Palhaços e Canções Expandindo Capacidades Criadoras” premiado com a “Bolsa Interações Estéticas - Residência em Pontos de Cultura”. O intercâmbio é realizado com o Ponto de Cultura Galpão do Riso. Felícia de Castro relatou que através da sua experiência com o *clown*, ela conseguiu experimentar a noção de verdade cênica que ela tanto buscava através do trabalho com a *organicidade*.

A *organicidade* trabalha com as forças vitais do ator. Grotowski e seu ator Ryszard Cieslak chegaram nesse trabalho na construção e ensaio do espetáculo “Príncipe Constante”. A *organicidade* não dissocia consciência e corpo, porém nenhum tem força maior sobre o outro. "O que se buscava a partir de então era liberar o processo orgânico: encontrar situações, ações e exercícios que desobstruíssem, que destruíssem as causas que impediam o acesso a esses processos, causas necessariamente diferentes para cada indivíduo." (LIMA, 2003, p.223). Grotowski queria libertar impulsos no corpo do ator e que eles pudessem fluir, sem um impedimento racional do ator.

O que passou a ser eficaz, a funcionar, para Grotowski, foi menos uma força expressiva construída pelo domínio que cada ator poderia ter de seu corpo e de seu aparelho vocal, e mais uma ação que o ator realizasse com a totalidade de seu ser, o que significa dizer, organicamente. (LIMA, 2003, p.224)

A comunhão com o espectador e a busca do se fazer existência em relação ao outro homem, são fatores determinantes para a *organicidade* e que me fazem relacionar com a

²⁶ É atriz, palhaça, criadora e pesquisadora, ancorada nas técnicas transmitidas pelo LUME, em manifestações culturais brasileiras e na dança Butô. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC da UFBA.

*centelha de vida*²⁷ proposta por Grotowski que pensa sempre essa comunicação ator-espectador.

Para alcançar a *organicidade*, Grotowski não criou uma metodologia ou exercícios que a trabalhassem no ator. Segundo ele, isso seria um processo bastante pessoal. Segundo Tatiana Motta Lima²⁸, os *sintomas da organicidade* estabelecidos por Grotowski, seriam espécies de sinais ou mensagens que mostrariam que o ator a trabalhou: "Os processos orgânicos não se adequavam a modelos, eram incapazes de se organizarem inteiramente em um método, em uma receita, em uma experiência que, descrita por um, pudesse ser utilizada por outros de maneira direta." (LIMA, 2003, p.225).

Mas tais sintomas não devem ser tomados como consequência do trabalho. A *organicidade* trabalha com corpo e mente juntos. Se começo a racionalizar o produto do trabalho, impeço meu corpo de trabalhar o que ele quer e faço somente o que a mente quer. O ator não deve visar trabalhar o sintoma, ele deve observar depois do trabalho se conseguiu alcançá-lo.

Os sintomas listados por Lima são:

- O corpo funciona/responde a partir do centro e não das extremidades;
- O corpo funciona em 'fluxo' e não em 'bits' (em pequenos cortes);
- O corpo aparece como um 'fluxo de impulsos vivos';
- O organismo está em contato com o ambiente, em encontro com outro; há permanentemente um vis-à-vis;
- O corpo está totalmente envolvido em sua ação;
- A coluna vertebral está ativa, viva: "movimentar a coluna vertebral – como uma espécie de serpente – é uma das adaptações da vida" (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p.244);
- O início da 'reação autêntica', reação orgânica está na cruz, no cóccix. "A coluna vertebral é o centro da expressão. O impulso, entretanto, origina-se dos quadris.

²⁷ Metáfora idealizada por Grotowski comparando o evento teatral com uma lâmpada. "O diretor consciente coloca em cena, portanto, os dois *ensembles* (submete às operações da encenação o *ensemble* dos espectadores, não só o *ensemble* dos atores); aproxima-os reciprocamente, coloca-os em contato, em curto-circuito, em co-atuação de modo que a centelha passe." (GROTOWSKI, 2007, p.50)

²⁸ Atriz, diretora de teatro e professora adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) atuando na graduação e na pós-graduação. Coordena, desde 2001, o projeto de extensão permanente - Núcleo de Pesquisa do Ator. Sua tese de doutorado recebeu menção honrosa no Prêmio Capes de Tese 2008 e, em 2012, foi editada, na Coleção Estudos, pela Editora Perspectiva, com o nome "Palavras Praticadas, o percurso artístico de Jerzy Grotowski (1959-1974). (<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgcla/ppgac/corpo-docente/tatiana-motta-lima>).

Cada impulso vivo começa nessa região, mesmo se está invisível para o exterior (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p.244).

- As associações contribuem para, ou revelam um, fazer orgânico. Grotowski dizia, por exemplo, que por meio de um trabalho com associações, os ressonadores trabalhavam de maneira orgânica, não automaticamente. A natureza cíclica da vida aparece nas contrações e distensões do corpo – que “não podem ser definidas, nem sempre dirigidas” (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p.244).

- O corpo está em constante ‘ajuste’, em ‘adaptação’, em ‘compensação vital’.

- “As palavras nascem das reações do corpo. Das reações do corpo, nasce a voz, da voz, a palavra” (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p.244)

A *organicidade* pra mim chegou como um mote de trabalho, ou uma observação a fazer nos meus trabalhos de atuação. Identifico-me com a Felícia de Castro quando ela afirma que o *clown* possibilitou esse trabalho. Na linguagem cênica do *clown*, percebo que quando me apresento tenho uma energia, uma presença, uma concentração, um estar ali, *hic et nunc*²⁹. Isso mantém a chama ardente internamente e o racional não interfere negativamente no trabalho. Tenho a sensação de um trabalho orgânico. Acredito que isso é a *organicidade*.

2.3. Estradas Paralelas

No último semestre, o 1/2012, paralelo ao trabalho que desenvolvia no NUTRA com o treinamento de ator, participei também da disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral 1. Nessa disciplina trabalhamos o processo criativo de construção e apresentação do espetáculo "Quem Disse Que Não". Resultado orientado pelos professores Dra Alice Stefânia e Dr Marcus Mota, com criação, dramaturgia, direção e atuação da turma.

2.3.1. O Processo Criativo

O início do trabalho se deu na disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, vulgo Pré-projeto, orientada pelo professor Mota. Ele buscou trabalhar de uma forma que, agora percebo, se tratava de uma das funções do treinamento de ator: a formação de grupos. A disciplina tinha uma turma grande (23 pessoas) e Mota buscava orientar o trabalho, visando que nós nos conhecessemos para depois chegarmos a um tema.

Mota me disse que a turma era bastante heterogenia e que através disso ele queria trabalhar a melhor forma de usarmos isso a nosso favor. Ele proporcionou a turma que se

²⁹ Aqui e Agora

conhecesse através de suas habilidades; buscou alimentar um trabalho de coro e direcionou o trabalho para o nascimento do tema e não para a construção de um.

Como forma de criação, num primeiro momento, optamos pelo *processo colaborativo*.

O *processo colaborativo*

(...) constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias - ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo - e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. (ARAÚJO, 2006, p.127)

Essa escolha foi devido aos diversos espetáculos resultantes da disciplina de Projeto de Diplomação, que trabalharam ou usaram princípios dessa forma. Exemplos destes trabalhos seriam "Adubo ou A Sutil Arte de Escoar pelo Ralo" (2003) e "A Porca Faz Anos"(2010). Tais espetáculos tiveram repercussão no contexto universitário de Brasília e fora dele, como as premiações que "A Porca Faz Anos" recebeu nos festivais de Blumenau e Goiânia.

Também devido ao tratamento horizontal que o *processo colaborativo* propõe, nos baseamos nele como metodologia de criação. Muitos da turma não tinham experiência e, sentindo essa nossa dificuldade, a atriz e encenadora Zizi Antunes, do Grupo Teatro do Concreto³⁰, explicou o que era e como era um *processo colaborativo*, dando-nos instrumentos para trabalhar.

Durante a aula, ela nos apresentou alguns instrumentos do *processo colaborativo* para trabalharmos:

- **Imagem Poética** - seria uma foto em movimento, sem falas, uma espécie de instalação;
- **Depoimento Pessoal** - onde se fala uma experiência de vida, de acordo com o tema, transformando-a em cena;
- **Desdobramentos** - onde um ator desenvolve o discurso ou a cena de outro, aprofundando o trabalho;
- **Workshops** - momentos de criação de cenas;
- **Ensaio Aberto** - abrir o ensaio para o público ou convidados, objetivando ouvir um retorno para melhorar o trabalho.

Mas alguma coisa não ficou clara para nós. Como Antônio Araújo disse na citação anterior, um *processo colaborativo* tem as funções claras e divididas. No processo de criação

³⁰ Grupo de teatro brasileiro criado em 2003 que adota o processo colaborativo como metodologia de criação.

do "Quem Disse Que Não", não tínhamos funções bem claras. Chegamos a nos dividir em grupos de trabalho (Dramaturgia, Produção, Corpo e Coreografia, Figurino e Maquiagem e Cenário e Iluminação), mas os grupos não realizavam as suas funções. Isso enfraqueceu as fronteiras de cada grupo e todos começaram a dar sua opinião em tudo. Senti nesse momento que os grupos de certa forma se extinguiram³¹.

A não divisão de funções é característica da *criação coletiva*, como nos expõe Araújo: "Existia nela [na *criação coletiva*] um desejo de diluição das funções artísticas ou, no mínimo, de sua relativização. Ou seja, havia um acúmulo de atributos ou uma transitoriedade mais fluida entre eles." (ARAÚJO, 2006, p.127).

Não me apoiando mais nessa discussão, por não ser o foco dessa monografia, me refiro como *processo criativo* ao trabalho desenvolvido pela turma, que resultou no espetáculo "Quem Disse Que Não".

Voltando a disciplina com Mota, havia uma grande resistência da turma quanto a diversos fatores. O tamanho da turma e a metodologia na qual Mota se baseava eram as negações mais gritantes. Mota nos propôs a NEGAÇÃO como tema da criação, depois de perceber que isso emanava da turma.

A partir daí, do Pré-Projeto até boa parte da Diplomação 1, passamos a criar cenas. Qual a minha negação? Qual a negação do mundo? Qual a negação que você inventaria? Qual negação você destruiria? Essas foram as provocações que nortearam nossas cenas. Estas partiam de depoimentos pessoais, imagens poéticas e seus possíveis desdobramentos.

Tive oportunidade de criar três cenas individuais:

1-uma imagem poética onde mostrava a todos as minhas negações. Chamei a cena de "Minha negação... minha modinha" pois se tratava de modinhas sociais que eu escondia, por vergonha de ser.

2- uma cena onde mostro a minha negação do meu corpo a qual chamei de "Fisiculturismo", fazendo uma analogia a competições de fisiculturistas e ironizando meu corpo magro comparado ao corpo musculoso dos atletas de fisiculturismo.

3- um depoimento pessoal onde mostro a negação da minha sexualidade, cena que chamei de "Meu Fetiche", onde exponho meu fetiche sexual romântico que é visto por muitos como brega.

³¹ Tentei sustentar até o fim o grupo de Cenário e Iluminação mas devido a diluição dos outros grupos, esse também diluiu-se. Ao final, fiquei como o contato da Diplomação com o grupo de Encenação Teatral 3 que fazia nossa Cenário e Iluminação.

Devido a quantidade de cenas e ao tempo que já estava reduzido, passamos a definir o grande roteiro que nortearia o espetáculo. Foi bem difícil, mas conseguimos chegar a uma estrutura. Quando o roteiro foi apresentado aos orientadores, eles perceberam a dificuldade que a banca teria para avaliar os estudantes Tiago Mundim, Loreta Martins e eu. Fiz parte desse grupo, pois as cenas propostas por mim se desdobraram em cenas do coro, deixando-me sem uma cena particular.

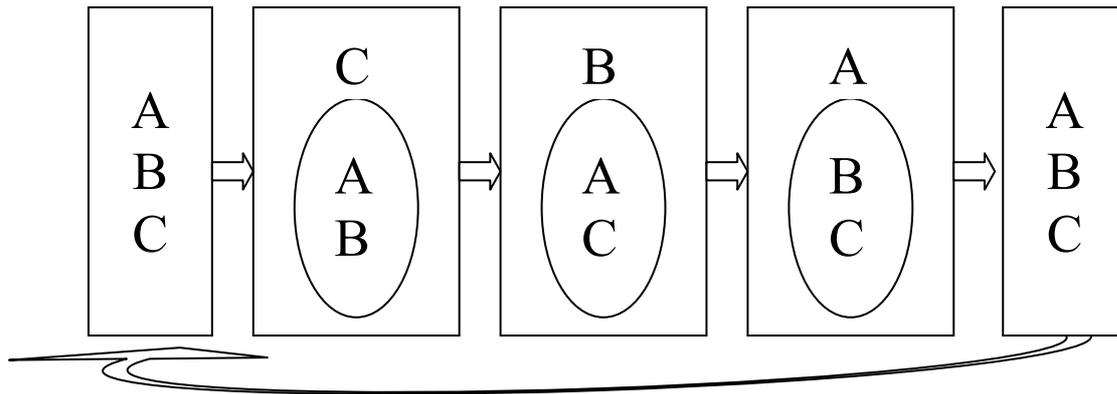
Buscamos então nos arquivo de cenas do grupo, uma que nos contemplasse. Escolhemos a cena "Quarto Fechado" que Érica Rodrigues, Tiago e eu criamos no 2/2011 em pré-projeto. A cena partia da idéia de um quarto fechado contido na narrativa "Vestida de Preto" de Mário de Andrade e de depoimentos pessoais nossos e de autores desconhecidos sobre acontecimentos mantidos em segredos, ocorridos em quartos fechados.

Partindo desse roteiro e ainda com a provocação do professor orientador, atualizamos a cena para um grupo de adolescente que estão se descobrindo. As três situações são: uma menina que tem atitude e ataca um garoto que gosta, uma tentativa de estupro e dois garotos que se tocam e se beijam. Trocamos as falas das *figuras* por música com melodia composta pelo Mota e a letra por nós três. Na cena, a música era cantada em outras línguas (francês e italiano) e assoviada a melodia. A seguir a letra da música trabalhada:

"Sei que algo acontece,
mas eu não vou contar,
guardo alguns segredos,
nego se perguntar."

A estrutura dramática da cena era circular, onde a cena voltava para onde começou.





Legenda: A, B e C – *figuras* presentes na cena

□ - palco

○ - contracena

A *figura* quando isolada cantava ou assoviava a música.

2.3.2. Atuação por Figuras

Com a criação do espetáculo encaminhada, o Mota, percebendo nossa desatenção e dificuldade quanto a atuação, nos propôs um trabalho com *figuras*. Segundo Erich Auerbach³² "(...) figura significa às vezes "aparência externa" ou até mesmo "contorno"(...)". Ou seja, a figura seria uma construção física daquilo que propomos na seguinte tabela:

Cena	Figura	Ações	Objetos	Sons	Estados	Conceito
------	--------	-------	---------	------	---------	----------

Para cada cena eu atuaria com uma *figura*. Durante as apresentações percebi que esse trabalho com as figura não se realizou plenamente. Senti a minha atuação fria, sem *organicidade*.

Na banca de defesa da Diplomação 1 foi destacada a minha presença cênica, o que atribuo ao meu trabalho com o treinamento de ator. Mesmo assim, comecei a me questionar sobre o trabalho que desenvolvia no NUTRA. Será que o treinamento está dando resultado? Será que ele está contribuindo na construção da minha *organicidade*?

Compreendo agora que o conceito de *figura* sendo novo exigiria mais trabalho. Ele não foi estudado e nem exercitado em sala, mas apenas discutido. Com o ritmo de criação intenso em que me encontrava, não sentia espaço para conhecer na prática tal conceito. Acabei me sentindo despreparado para as apresentações.

Fazendo uma breve comparação com o trabalho de *clown* que desenvolvi no NUTRA, cheguei a minha *figura clownesca* ao final de uma vivência de 11 dias onde pudemos conhecer na teoria e na prática a história e a vida dessa *figura*. Burnier explica que a vivência

³² Escritor e filólogo alemão.

“(…) nada mais é do que a condensação no tempo de uma série de experiências pelas quais o ator *clownesco* passa e que o ajudam a encontrar ou confirmar seu clown” (BURNIER, 2001, p. 210).

Ou seja, diante de um conceito novo de atuação eu precisaria de um tempo para conhecê-lo, experimentá-lo e explorá-lo buscando a sensação de domínio dele. Assim, poderia aplicá-lo em uma cena de forma mais plena e segura.

Depois do encontro com a Felícia, percebo que pode ter me faltado a *organicidade* nesse trabalho. Será que eu mecanizei a minha atuação? Será que o trabalho com as *figuras* partiu muito do racional?

2.3.3. Questões Éticas

No treinamento de ator do NUTRA, partindo do modelo do LUME, as relações dentro da sala de trabalho são *extracotidianas*. Ferracini explica que "O ator do LUME busca, como já dito, uma técnica e uma manipulação de sua energia que seja *extracotidiana*. Assim, a relação entre os atores, em sala de trabalho, não pode ser ditada por regras cotidianas. Isso seria em si, uma contradição." (FERRACINI, 2003, p.134)

Essa relação contribui para um desnudar-se do ator, onde ele pode sentir-se a vontade a desafiar-se em uma zona de desconforto. Esse *extracotidiano* é construído a partir de algumas "regras" de comportamento e postura interna. Nesse treinamento de ator as regras são:

- **O silêncio** - A partir do momento em que se entra na sala a comunicação verbal é cessada, para se alcançar uma comunicação diferente. "(...) deve-se buscar, sempre que possível, uma comunicação não verbal, mas sensorial e energética, proporcionada pelo próprio trabalho que esta sendo executado no momento." (FERRACINI, 2003, p. 135)

- **O atraso** - Existe uma tolerância de alguns minutos para que o ator chegue fora do horário, depois disso ele não entra. Isso é feito para que nada corte o trabalho já começado pelos outros atores. Essa regra "(...) suscita a disciplina do ator em relação aos companheiros e ao próprio ambiente de trabalho (...)" (FERRACINI, 2003, p. 135)

- **A falta** - Essa regra não esta colocada pelo LUME, mas no NUTRA trabalhamos com ela. Não podemos faltar ao trabalho. Percebo nessa regra, assim como na regra anterior, o trabalho com a disciplina e responsabilidade do ator e a busca de conscientizar ele do seu ofício.

- **A proibição de comentar sobre o trabalho** dos companheiros com outros atores e principalmente com terceiros. Tal regra dá ao ator segurança de que ali ele pode explorar-se,

perder-se e encontrar-se sem medo da exposição. "O espaço, dessa forma, passa a ser privado e íntimo, mesmo se o treinamento é realizado em equipe." (FERRACINI, 2003, p.135)

Com essas regras é possível alcançar uma disponibilidade e respeito ao trabalho. Ferracini ainda completa:

O espaço de trabalho passa a ser um local de entrega total do ator. Nele não se come, não se fuma e não deve ser usado para reuniões ou festas. Ele deve ser respeitado como a testemunha, sempre silenciosa, de um desnudamento dos atores, geralmente difícil e doloroso. (FERRACINI, 2003, p.136)

Percebo que seria fundamental, também, termos esse lugar *extracotidiano* para trabalharmos e, principalmente, as regras aplicadas a ele. Foi aconselhado pela Zizi, em sua aula, que ritualizássemos o espaço de trabalho. A falta de regras e desse respeito ao espaço foi uma das grandes dificuldades enfrentadas por mim no processo.

Por já ter todas essas regras no meu corpo, experienciadas no treinamento, sempre chegava no horário, buscava ficar em silêncio e já me preparava, me alongando, para trabalhar. Porém, muitas pessoas, chegavam atrasadas, cheias de energias parasitas cotidianas e interrompiam o trabalho que já havia começado. Isso se tivéssemos quórum para começar. Essa postura da maioria foi me trazendo um desânimo e não me fazia acreditar no trabalho.

Buscamos através de multas cessar as muitas faltas e atrasos. Uma falta pagaria uma multa de cinco reais e um atraso pagaria uma multa de dois reais. A princípio acreditei que poderia dar certo. Mas refletindo agora, essa forma banalizou a regra, gerando revolta nas pessoas e não uma consciência da importância disso para o grupo. Consequentemente isso prejudicou a disponibilidade das pessoas para o trabalho.

Foi nesse momento que percebi a importância da energia de grupo que o Mota queria construir conosco em pré-projeto. Já desanimado e não acreditando na forma que estávamos trabalhando, me peguei desobedecendo às regras e desrespeitando o espaço de trabalho e com isso o próprio trabalho.

“... NÃO PERCA A ESPERANÇA NUNCA!”

Conclusão? Não. Mas algumas considerações finais, sim.

Essa monografia me propiciou uma reflexão sobre o meu trabalho de ator. Nela retomei meus estudos e reencontrei o desejo de investigar a preparação do ator e as pessoas responsáveis pela minha motivação de pesquisar. Dei uma pausa no meu treinamento de ator e coloquei a lupa no caminho que já trilhei, percebendo o que de fato foi bom ou ruim nos passos que dei. Não sinto que concluí esse trabalho. Sinto que mais questões apareceram.

No início da escrita da monografia tinha em mente algo já desenhado quanto ao que iria fazer. A cada encontro de orientação isso se transformava, até o momento em que percebi que não tinha nada a concluir. Eram muitos questionamentos e a maioria sem respostas, pelo menos agora. Devido ao pouco tempo de vivência teatral que tenho, busco apenas algumas considerações finais. Ainda sou um bebê, que aprendeu a engatinhar e está querendo dar os primeiros passos artísticos. É um longo caminho e não acaba aqui. Encerro uma rede de encontros para começar outra.

Acredito no treinamento de ator como ofício. Tenho a certeza de que ele foi e é importante e necessário para minha formação. Mas esse é um dos vários caminhos de trabalho que as artes cênicas propõe. Isso foi algo que o trabalho com a Diplomação 1 e essa reflexão me deram: a consciência de que não existe somente uma forma de trabalhar, existem várias. Cada um escolhe onde se encaixa melhor.

O PEAC NUTRA, por exemplo, foi de extrema importância para minha formação. Foi meu “encaixe”. Meu caminho escolhido. Acredito que o projeto cumpre plenamente com o que se propõe a fazer. Consegui me conhecer em trabalho, ter uma postura ética e *aprender a aprender* a autonomia de ser ator. Pude aprofundar meus anseios e verticalizar meu trabalho através do treinamento de ator do NUTRA.

Devido a minha grande fé no treinamento de ator, tenho o desejo de que todos experimentem trabalhar-se, buscar suas energias, conhecer seus materiais de atuação. Por isso, em alguns momentos pareço não aceitar outras formas de trabalho, denunciando o quão “quadrado” eu sou e querendo impor as regras do treinamento. Essa minha postura contribuiu para um desgaste meu e de alguns participantes na diplomação. Percebo que posso flexível sem minimizar a importância do trabalho.

Além disso, no meu treinamento de ator, percebi que inconscientemente comecei a fazer aquilo que acreditava ser errado. Em alguns momentos me peguei em crise, mas depois

percebi que esperava tudo do treinamento e, na verdade, ele me ensina a dar os primeiros passos. Como diz o ditado popular, é melhor “não dar o peixe, mas ensinar a pescar”.

Ao voltar o olhar para o meu treinamento de ator, percebi que eu estava muito mecânico e isso refletia na minha atuação. Na minha defesa na diplomação 1, eu afirmei que sentia toda a minha atuação fria durante o espetáculo. Hoje compreendo que, na verdade, queria dizer mecânica, ou seja, não tive um trabalho *orgânico* em cena.

Para mim, a *organicidade* é um conceito que falta no meu trabalho. Ainda não sei como, mas observando os *sintomas da organicidade* citados por Lima, vou buscar desenvolver melhor o meu treinamento, visando refletir esse trabalho na minha atuação. Tal conceito me chegou muito tarde nessa pesquisa, o que não me possibilitou um domínio prático dele. De certa forma, acredito que isso pode ter gerado a sensação de superficialidade não só na minha atuação como nessa pesquisa.

O trabalho que venho desenvolvendo é todo experimental, ou seja, eu o conheci através da experiência prática e não do racional. Isso me faz questionar o trabalho que foi realizado com a noção de *figuras*. Será que não foi racional demais? Porque não consegui experimentá-lo de forma satisfatória? Percebo que tenho muita dificuldade com o controle do meu racional. Sinto necessidade que meu corpo conheça primeiro o trabalho e que só depois racionalize e tome consciência dele.

São muitas considerações... finais? Não sei, mas sinto-me transformado com esta experiência e com novas indicações de percursos. Diante disso eu sigo a estrada, faço o meu caminho, escrevo minha história, me lanço no abismo, me permito, experimento.



“Quem disse que não posso mais cutucar a ferida
Depois de toda tristeza vem a redenção
Sendo humano eu posso chorar o meu pranto
Mais se a alegria chegar Quem Disse Que Não

Eu vou brindar a vida Um brinde a saudade
Eu não sei onde vou Mas eu vou inventar
Minha própria verdade

Eu vou brindar mentira Um brinde a ilusão
Vou brindar o que nego Um brinde ao meu ego
Quem Disse Que Não

Quem Disse Que Não poderia me reinventar e negar o que sou
O duelo com aquilo que vejo é o que me transformou.”
(Composição: Elenco)

N – ã – O.

Não.

ANEXO I – VÍDEO FRENTE

ANEXO II – VÍDEO ARQUIBANCADA

ANEXO III

Roteiro Diagramático – QUEM DISSE QUE NÃO – Orientação: Marcus Mota e Alice Stefânia

CENA	AGENTES	OBJETOS	SONS	CONCEITO
Oráculo (externa)	Pamela	--	vocal	apresentação, antecipação
Burburinho	Coro (todos)		vocal, violão	Caos
Milagre da Vida	Wilson	arma	música milagre da vida (falada/cantada)	Atenção
Corrida de Tules	Coro (todos)	“tules”	percussão, guitarra	Busca
Imobilidade I	Julia Gunesch	--	fala, percussão	negação do movimento
Espelho	Coro (todos)	“tules”	percussão, guitarra, texto (Jazz)	Duplo, identidade
Pingando vela	Mariana e Clarissa + coro	velas, fósforos	textos, canção	dor, auto-controle
Gozo – Papinha	Elise, Mariana e Pedro	mingau, colheres, potes	sons dos objetos, voz	Pré-abuso
Cabana	Luiza e Stephanie (coro testemunha)	“tules”	falas	Corpo/descoberta
Açougue I	Wilson, Déborah, Julia G, Pamela, Mariana, Jessi + coro	ganchos, cordas, bancos	silêncio, blackout	Corpo mercadoria
Cala a boca, Deborah	Déborah, Isabella, Pedro, Fernanda, Wilson + coro	velas, rosas, taças, mesa	fala, canção	negação da comunicação
Clarissa I	Clarissa	saco furado com água, vestido vermelho	andar/sem fala	--
Imobilidade II	Julia Gunesch + 4 homens	--	texto em alemão	negação do movimento
Baby & Jane	Julia Caleffi e Stephanie	bonecas e mamadeira	canção	beleza comercial

Inamigos	Loretta, Tiago e Nitiel		Canção e assobio	segredo, negação do que se acontece em um grupo isolado
Grande Mãe	Luiza	“tules”, cinzeiro e taça de vinho	texto	Medo do futuro
Bolo de Carne	Jessica, Isabella e Luiza	“tules”, faca e pedaços de carne	fala, canção	realidade e racionalidade
Patos	Julia Caleffi	faca, flores na cabeça e colar de saquinhos de areia	percussão, canção	tempo passando
Rosas Oferecidas	Coro (todos)	rosas	canção dos patos	tempo passando
Rosas – se batendo	Coro (todos)	rosas	canção dos patos	tempo passando
Gozo II	Elise, Mariana e Pedro	mingau, colheres, potes	sem texto	Abuso
Clarissa – termina com A	Clarissa	saco furado com água, vestido vermelho	fala, canção	Afirmação
Deusa	Fernanda + 4 homens + coro	taças com leite e vinho	canção, texto	Solidão
Duelo	Tuanny, Camila, Pamela + coro	vestidos,	percussão, pandeiro, palmas, violão, vozes	confronto/egos
Pentes	Tuanny, Camila, Pamela, Fernanda e Luiza	pentes	--	Negritude
Noivas	Déborah e Julia Gunesch	tinta	Fernanda, Isabela, Tiago e Loretta cantam	Amor e morte
Exorcismo	Elise	--	fala	negação do eu
Branco no Preto	Tuanny e Pedro	tinta, rolo, iPod, balde	grito, música	afirmação de padrão
Açougue II	Coro (vários) pintados	ganchos, cordas, bancos	silêncio	Corpo mercadoria
A Máquina	Érica	fita crepe	fala, música	dor e suavidade, não mostrar a dor

Brinde	Mariana	balde, massa, colher	fala	Libertação
Rosas Cuspidas	Coro (todos)	rosas	--	Libertação
Meleca	Coro (todos)	balde, massa, taças	sambão	caos/festa

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Antonio. *O processo colaborativo no Teatro Vertigem*. Revista Sala Preta V. 6 N.1, 2006.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- BARBA, Eugênio. *A arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.
- BARBA, Eugenio. *A Terra de Cinzas e Diamantes*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Editora Hucitec, 1991.
- BONDIÁ, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Tradução de João Wanderley Geraldi. 2002.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da Técnica à Representação: elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação de ator*. Campinas: Editora Unicamp, 1994.
- DIAS, João Paulo Porto. *(Re)Flexões Corpóreas: A Experiência e o Laboratório no Processo de Ensino-Aprendizagem do Ofício de Ator*. Monografia apresentada à Comissão Examinadora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção de título de Licenciado em Artes Cênicas. 2011.
- FERRACINI, Renato (organizador). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.
- FERRACINI, Renato. *A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LIMA, Tatiana Motta. *Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro. 2008.

- NÉSPOLI, Beth. *Arte antropológica de Eugenio Barba*. Disponível em <http://txt.estado.com.br/editorias/2006/10/30/cad-1.93.2.20061030.50.1.xml>
- OLIVEIRA, Roberta. *Em busca de um teatro essencial*. Disponível em http://www.italiaoggi.com.br/not04_0605/ital_not20050609b.htm.
- PAULA, Nítel Fernandes Rosa de e CASTRO, Rita de Cássia de Almeida. *O Ator, Um Instrumento e As Ruas*. Projeto de Iniciação Científica (ProIC), Universidade de Brasília, 2012.
- SALLAS, Paula Renata da Rocha e. *Nutrir e Tecer Sensibilidades: A Autonomia como um Caminho para o Ofício do Ator*. Monografia apresentada à Comissão Examinadora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção de título de Licenciada em Artes Cênicas. 2011.
- *Tese de Graduação sobre Teorias Teatrais - Visão antropológica. O teatro de Eugênio Barba*. PUC - Sociologia 1994. Disponível em <http://br.geocities.com/antropologiateatral/>

DICIONÁRIOS

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio O Minidicionário da Língua Portuguesa Século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.