



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM TEATRO

TAINÁ LIMA MONTEIRO

**A CULPA É DAS ERVILHAS:
RELATO SOBRE MINHA VIVÊNCIA NO TREINAMENTO
PSICOFÍSICO DO GITA E NA MONTAGEM TEATRAL “ZÉ”**

Belém/PA

2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM TEATRO

TAINÁ LIMA MONTEIRO

**A CULPA É DAS ERVILHAS:
Relato sobre minha vivência no treinamento psicofísico do GITA
e na montagem teatral “Zé”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal do Pará como requisito
final para obtenção do grau de Licenciado Pleno
em Teatro, orientado pelo Professor Mestre
Edson Fernando Santos da Silva.

Belém/PA
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca Universitária do ICA/ETDUFPA, Belém-PA

Monteiro, Tainá Lima

A culpa é das ervilhas: relato sobre minha vivência no treinamento psicofísico do GITA e na montagem teatral “Zé”. / Tainá Lima Monteiro; orientador Prof. M. Sc. Edson Fernando. 2014.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Teatro) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura Plena em Teatro, 2014.

1. Teatro – estudo e ensino. 2. Teatro – processo de criação. I. Título.
CDD - 22. ed. 792.07



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA



ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos vinte e dois dias do mês de janeiro do ano de dois mil e quinze, às dezessete horas, no Auditório da ETDUFPA, reuniu-se a Banca Examinadora, composta pelos professores: Prof. Me. Edson Fernando Santos da Silva (orientador e presidente), Prof. Me José Denis de Oliveira Bezerra examinador(a) e Prof. Me. Alberto da Cunha e Silva Neto, para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso de autoria do (a) aluno (a) TAINÁ LIMA MONTEIRO, intitulado: A culpa é das ervilhas: relato sobre a vivência no treinamento psicofísico do GITA na montagem teatral "Zé". Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulga o seguinte resultado:

O trabalho foi Aprovado com conceito Excelente
com as seguintes observações:

Reunião fotográfica e considerações as observações sugeridas pela banca.

e após constar, foi lavrada a presente Ata, que depois de lida e aprovada, foi assinada pelo presidente e demais membros da banca examinadora.

Belém, 22 de Janeiro de 2015.

Edson Fernando Santos da Silva

Orientador (a)

Alberto da Cunha e Silva Neto

Examinador (a)

José Denis de Oliveira Bezerra

Examinador (a)

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura Tainá Lima Flouteiro

Local e Data 26/03/2015

Agradecimentos

- A Deus por Seu amor, Sua misericórdia e pela minha vida, vida da minha família e dos meus amigos.
- À minha mãe que tanto se esforçou ao ponto de me dá o teatro mesmo quando não havia condições para eu tê-lo.
- À minha tia Leonor Nazaré Lima Vieira que me ajudou e me incentivou no curso.
- Ao arte-educador Jefferson Mota que sempre me incentivou ao teatro.
- Aos meus amigos que sempre estiveram comigo me apoiando no decorrer desses anos.
- À Universidade Federal do Pará.
- À Escola de Teatro e Dança da UFPA, que durante esses anos se tornou minha segunda casa.
- Aos professores que ministraram as aulas das disciplinas do curso de Licenciatura Plena em Teatro por todo aprendizado.
- À Ana Gama, tão querida e maravilhosa profissional da ETDUFPA por sua dedicação e preocupação com nossas matrículas e documentações solicitadas.
- Aos companheiros de trabalho Cesário Augusto, Edson Fernando, Elise Vasconcelos, Thainá Cardoso, Fabrício Souza, Geane Oliveira e Evelyn Loyola que vivenciaram junto a mim o treinamento e processo de criação Zé no GITA.
- Aos meus amigos de turma que durante quatro anos compartilharam vivências e experiências teatrais e pessoais.

Um dia Deus me mostrou o
teatro. No outro dia minha
mãe me deu ele.
A Deus e à minha mãe.

RESUMO

Esta pesquisa relata meu percurso de auto-investigação através do treinamento psicofísico e processo de criação em teatro pelo GITA – Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante – da obra adaptada em verso “Zé” de Fernando Marques no ano de 2014. A narrativa dessa pesquisa se compõe livremente em poética a partir de minha escrita pessoal, abordando, contudo, conceitos e teóricos relevantes sobre a arte do atuante cênico. A narrativa dessa pesquisa não dividi em capítulos ou sessões, mas indica ao leitor o começo das etapas e o fim delas. Para melhor especificar, ao todo são quatro etapas: a primeira composta pela introdução, a segunda narra a vivência no treinamento, a terceira narra a vivência no processo de criação da montagem teatral “Zé” e a quarta compõe as considerações finais.

Palavras-chaves: Treinamento psicofísico, laboratório, processo de criação, atuante da cena, teatro, ator, atriz, indutores de criação

RESUMEN

Esta investigación informa mi ruta de auto-investigación a través del entrenamiento psicofísico y proceso de creación de teatro por GITA - Grupo de Investigación de Entrenamiento Psicofísico de activo – el trabajo adaptado al verso “Zé” por Fernando Marques en el año 2014. La narrativa de esta investigación consiste en poética de mi personal libremente escribir, abordar, sin embargo, conceptos relevantes y teóricos sobre el arte de la interpretación escénica. La narrativa de esta investigación no se divide en capítulos o sesiones, pero indica al lector el principio de pasos y al final de ellos. Para especificar mejor, hay cuatro etapas: la primera compuesta por la introducción, las segundo crónicas la experiencia en el proceso de creación de montaje teatral “Zé”, narra la experiencia en la formación, la tercera y la cuarta es las consideraciones finales.

Palabras-claves: Entrenamiento psicofísico, laboratorio, proceso de creación, actor de escena, teatro, actor, actriz, indutores de creación

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Seu Capitão	21
Imagem 2 - Zé	28
Imagem 3 – Anotações no texto	31
Imagem 4 - Exercício de Força	32
Imagem 5 - Exercício de Conversa entre Personagens	33
Imagem 6 - Arrastamento	34
Imagem 7 - Primeira Cena Zé e Capitão	34
Imagem 8 - Cena Zé e Médico	35
Imagem 9 - Contato de Maria e Margarete	35
Imagem 10 - Revolta de Zé Contra o Médico	36
Imagem 11 - Um Momento de Lucidez	36
Imagem 12 - Zé Desolado	37
Imagem 13 - Todos na Cena da Feira	37
Imagem 14 - Capitão em um dos Cantos do Espaço Cênico	38
Imagem 15 - Fabrício Souza como André	39
Imagem 16 - Geane Oliveira em um dos Cantos do Espaço Cênico	39
Imagem 17 - Geane Oliveira como Tamboreiro-mor	40
Imagem 18 - Thainá Cardoso como Maria	40
Imagem 19 - Tainá-Zé e Thainá-Maria	41
Imagem 20 - O Desprezo	41
Imagem 21 - Diálogo de Zé e Maria	42
Imagem 22 - Opressão sem Contato Físico	42
Imagem 23 - Exercício de Peso e Sufocamento	45
Imagem 24 - Apresentação Pública 1	47
Imagem 25 - O Ataque do Tigre	49
Imagem 26 - Postura do Galo	50
Imagem 27 - Transição do Galo para Águia	51
Imagem 28 - Olhar do Tigre	52
Imagem 29 - Postura do Guepardo	54

Imagem 30 - Cena do Lugar Maldito	55
Imagem 31 - Desviando da Barata Voadora	58
Imagem 32 - Apresentação Pública 2	59

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO

O caminho dos continentes	12
---------------------------------	----

O TRABALHO DO ATUANTE DA CENA

Etapa do Treinamento: objetividade e subjetividade	15
--	----

Diário de bordo: A dramaturgia do treinamento, 2013.....	16
--	----

Diário de bordo: O silêncio da iniciante. Janeiro, 2014.....	22
--	----

<i>Hatha Yoga</i> , um espaço antes da união.....	24
---	----

<i>Tai Chii Chuan</i> , movimento e poesia	25
--	----

<i>kalaripayattu</i> , meditação em movimento	25
---	----

Diário de bordo: Os camarões. 15 de Janeiro de 2014.....	26
--	----

LABORATÓRIO/ENSAIOS

Diretor e Atriz, a identificação do processo	29
--	----

1. Identificação Interna	43
--------------------------------	----

2. O resgate das memórias físicas.....	44
--	----

APRESENTAÇÃO PÚBLICA E CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
--	----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63
----------------------------------	----

O caminho dos continentes

Não tenho a pretensão de que tudo o que fazemos seja inteiramente nôvo. Estamos sujeitos, consciente ou inconscientemente, a sofrer influências das tradições, da ciência e da arte, até das superstições e sugestões peculiares à civilização que nos moldou, da mesma forma que respiramos o ar do continente em que nascemos. - Jerzy Grotowski

Ao ingressar na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará no curso de graduação em teatro, entrei em contato com vários referenciais teóricos, principalmente os que destacavam o trabalho de ator no século XX. Logo surgiu a necessidade de praticar um treinamento para compreender melhor, pela vivência, palavras-chaves que se fazem muito presentes em minhas pesquisas, tais quais: técnicas, metodologias de criação, organicidade, ações físicas, impulso, intenção, forma e conteúdo da dimensão corporal do atuante cênico, entre outras, que foram se tornando significativas com o passar do tempo.

A partir disso um dos meus objetivos era participar das pesquisas do GITA no âmbito de treinamento e processos criativos em laboratório cênico dentro da Escola. Todavia, nunca conseguia conciliar meu tempo de estudo em teatro na universidade e trabalhos avulsos com o período de inscrição, pois abriam vagas todo ano para quem tivesse interesse em participar do grupo.

No ano de 2013 quando, além da graduação em teatro eu estava no curso técnico em ator, a universidade abriu vagas para seleção de bolsistas do técnico a fim de vinculá-los a grupos de pesquisas. Passei na seleção e entrei de imediato no GITA. Naquele período ainda desenvolviam a pesquisa matricial **“Intercurso perceptivo em voluta: as aplicações de princípios do treinamento psicofísico com artes marciais em trabalhos cênicos do GITA”**.

O GITA – Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante – desenvolve suas pesquisas na ETDUFPA desde 2006, foi criado e é coordenado pelo professor Cesário Augusto Pimentel de Alencar, tendo como colaborador direto professor Edson Fernando Santos da Silva. O GITA cultiva a prática ininterrupta do treinamento com artes marciais asiáticas e meditativas sistematizado por Phillip

Zarrilli e Adolphe Clarence Scott, sendo que Cesário aprendeu diretamente com Zarrilli.

Durante o período de três meses nós iniciantes no grupo: Thainá Cardoso (ainda aluna do curso técnico em ator que também foi contemplada pelo auxílio bolsa estudantil) e eu, vivenciamos com os demais atuantes Elise Vasconcelos, Fabricio Souza, Geane Oliveira, Edson Fernando e Cesário Augusto o treinamento, oficinas e laboratório cênico onde trabalhamos a partir da obra “Zé”, uma adaptação em versos realizada pelo brasileiro Fernando Marques¹ da obra “Woyzeck”, do dramaturgo alemão Georg Büchner (1813 – 1837). “Zé” já vinha sendo trabalhada pelo GITA desde 2010. A obra no processo laboratorial é um dos elementos instigadores à criação artística.

No segundo semestre de 2013 trabalhamos cenas isoladas como em monólogos com o objetivo de “experenciarmos”. Nessa etapa da pesquisa a ênfase foi na metodologia do treinamento para uma investigação corporal no processo de criação de cenas. Em janeiro de 2014 iniciamos com todos os envolvidos outro processo ainda utilizando a obra adaptada em versos “Zé”. Nessa etapa da pesquisa com o título **“Toupeiras na intrusão do caule pela raiz: intensificação do escambo de percepções entre atuante e espectador em montagens do GITA”**, a base continuou sendo a metodologia do treinamento, mas a ênfase foi na montagem cênica da obra na íntegra, e foi nesse momento que a boa vontade dessa pesquisa surgiu.

Os objetivos específicos incidem em relato de experiência sobre minha prática no treinamento psicofísico para atuantes cênicos, a potencialização da investigação psicofísica no processo de criação do personagem Zé, e o diálogo gerado da experiência vivida com a teoria de autores sobre a arte de ator do século XX no fluxo da narrativa.

Será comum o uso do “eu” ou “meu processo” por estar narrando o que vivi, mas o relato de vivência do treinamento psicofísico do atuante cênico e no processo criativo em teatro não se direciona para dizer o tanto que imprimo ou exprimo de mim à arte, mas o quanto que a arte constrói no ser humano seus efeitos, que talvez não

¹ José Fernando Marques de Freitas Filho é professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, jornalista, escritor e compositor. Doutor em Literatura Brasileira pela UnB com tese sobre teatro musical.

sejam contemplados com o louvor de um espetáculo, mas no silêncio de um aprendizado discernido através de uma natureza artística, de dedicação e estudos em arte.

A relação e associação de conceitos e meu relato de experiência são resultados de metodologias e princípios adaptados a nossa maneira em prática que, agora, transmito tal experiência vivida como singela contribuição ao âmbito instrumental ou essencial, educacional ou artístico que abarca pesquisas acadêmicas. Uma pesquisa que também fala de nós enquanto artistas-pesquisadores e nossos ambientes comuns. Esse é o caminho dos continentes, a ponte de união, reconhecimento, diálogos e encontros.

No processo de auto-investigação e criação desde a fase do treinamento até a apresentação pública, usei o diário de bordo como registro em palavras da vivência prática. Faz parte desta narrativa três relatos dos diários de bordo apenas na etapa do treinamento.

Identifica-se na estrutura da monografia licenças poéticas oriundas da necessidade de ser fiel à natureza de relato pessoal artístico, portanto, não obedece rigorosamente a uma lógica cartesiana, por exemplo, presente no **Discurso do Método** do filósofo francês René Descartes (1596-1650). Todavia, é fundamental identificar aos leitores essa forma de escrita pessoal permeando o universo das normas acadêmicas. Então, além de usar o itálico como norma para palavras estrangeiras, sinalizo que também destacará palavras-chaves e situações relevantes nos diários de bordos, sendo que estes possuem formatação diferenciada se apresentando sem espaçamento e com duas marcações indicando o começo e o fim. Esse componente da narrativa, por si só exemplifica, explica e ilustra o que pretendo discorrer sobre determinadas questões.

Utilizo também o recurso das imagens a partir do registro fotográfico. Logo, apresentarei como forma de explicação e composição da narrativa algumas fotos tiradas no treinamento, laboratório e apresentações públicas. Faço isso para que os leitores se orientem e para preservar a natureza do fenômeno que retrato. Assumo essas convenções não como oposição às normas acadêmicas, pois elas se fazem presentes aqui. O diário e as imagens são potencializadores narrativos de uma pesquisa que se

tornou muito próxima a mim. Enquanto atuante da cena percebi, na vivência teatral, momentos simples e sutis de aprendizagem que talvez demorem acontecer novamente ou talvez se antecipem com relevante potência. São os momentos em que a linha fina de costura finalmente atravessa o pequeno espaço da agulha.

O TRABALHO DE ATUANTE DA CENA

Etapa do Treinamento: objetividade e subjetividade

“É o primeiro dia de trabalho que determina o sentido do próprio caminho no teatro”.

- Eugenio Barba

“Atuante da cena” é um termo que ouvi desde o primeiro dia no GITA, e compreende indivíduos que estão em situação presentativa/expressiva, podendo ser usado desde a prática de treinamento até a própria cena, incluindo, dependendo das proposições de cada artista ou grupo, o espectador como participante da cena (BOAL). Então, atuante da cena corresponde aos termos “atriz” e “ator” apresentados nesta pesquisa. Contudo, percebi que na etapa criativa onde começamos a trabalhar as cenas a palavra “atriz” se tornou mais recorrente, acredito ser devido a costume e não se apresentando, portanto, como algo além disso ou complexidade maior. É uma opção de termos com determinada alternância no decorrer narrativo.

No início das práticas me questionava para que o treinamento servia exatamente, mas isso não me impediu de inserir na minha rotina cotidiana agitada a rotina disciplinada e paciente, por vezes dolorosa muscularmente, de um treinamento psicofísico com artes marciais asiáticas e meditativas. Aos poucos as proficiências que o treinamento despertou em meu corpo foram respondendo meus questionamentos, deixando a sensação de que a ansiedade construiu necessidades de enxergar resultados. O que não era o objetivo naquele momento, pois havia um ambiente de pesquisa em teatro com foco no trabalho de atuante da cena visando a aplicabilidade do treinamento e a vivência do processo criativo.

A medida que mergulhava no treinamento conseguia ter mais controle da minha fisicalidade e adentrar em minhas subjetividades com mais discernimento. Unir ambas circunstâncias atreladas à ficção da obra foi meu desafio. Ao abordar algumas questões desse desafio como organicidade, presença, energia, entre outros, convido-os a leitura de um dos meus diários de bordo. A prática de escrevê-los me permitiu compreender o trabalho extracotidiano² do atuante pelo cotidiano da vida.

A seguir a transcrição do meu primeiro diário de bordo do GITA, pontuando palavras-chaves sobre o trabalho dos atuantes citados:

*

A dramaturgia do treinamento, 2013

Cheguei à Escola e me direcionei à sala 5, a porta estava aberta sem recepção, ainda de fora avistei duas pessoas conhecidas: Fabrício e Elise, decidi entrar. Na sala vi o professor Edson Fernando, perguntei se o professor Cesário já havia chegado, ele disse para eu aguardar. Minutos depois professor Cesário surgiu com seu bom dia direcionado a todos. Ele arrumou seus pertences num canto da sala e esfumou o espaço com um incenso suave. Uma chama delicada pairava naquela atmosfera matutina.

Conversei rapidamente com Cesário sobre minha presença ali, ele pediu que eu observasse o treinamento e depois conversaríamos. Me sentei num canto discreto.

Os corpos dos quatro iniciavam ali uma *tortuosa e contraditória relação de verdade com o espaço*. O tablado sustentava os corpos que no jogo dos *movimentos livres e opostos*, se espreguiçavam experimentando uma frágil fatia de liberdade. As madeiras do tablado estalavam timidamente tentando sobreviver, mas só depois de alguns remelexos ouvi o estalar dos corpos, ainda mais tímidos tentando se despertar.

Depois do espreguiçamento começaram a fazer umas posturas que sinceramente não identifiquei. Houve uma confusão silenciosa dentro de mim, comecei a fingir que sabia de tudo só pra depois ter aquele susto de saber que não sabia de nada. Depois daquele meu talento para baixo autoestima, me dediquei a identificar o que conseguiria naquele jogo de respiração audível, pernas pra cima, saltos e

² “A maneira como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como o fazemos na representação. Não somos conscientes de 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, se a pessoa caminha com ou sem sapatos, carrega coisas em sua cabeça ou com suas mãos, beijam com os lábios ou com o nariz. O primeiro passo em descobrir quais os princípios que governam um *bios* cênico, ou vida, do ator, deve ser compreender que as técnicas corporais podem ser substituídas por técnicas extracotidianas, isto é, técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo. Os atores usam essas técnicas extracotidianas. (...) Elas são características da vida do ator-bailarino mesmo antes que qualquer coisa seja expressa ou representada”. (BARBA, Eugenio, 1995, p. 9-10)

posturas, naquela situação toda identifique *particularidades em cada atuante em treinamento*:

O olhar do professor Cesário não é só um *olhar focado*, tem alguma coisa, algum mistério, é um baú. Sossegado, mas cheio de força, se mantém *equilibrado*, o mesmo olhar de paisagem, sem surpresas, tranquilo como água de poço sentindo a luz que a incide. O desempenho corporal dele conversa bastante com a tranquilidade do olhar que se revela às vezes descontraído, mas isso não o desleixa. Há uma *rigidez muscular*, mas não se aproxima de brutalidade, é como se o corpo dele estivesse *em ação, em trabalho*, é quase como se fosse um *vigor* no corpo que *fortalece os movimentos* não os deixando violentos, mas sem perder o dinamismo e a prontidão. Ele executa os movimentos do treinamento e mantém o olhar nivelado, focado, *é penetrante para quem percebe*.

Fabício e Elise também estão começando no GITA e já estão um mês à frente de mim que estou no primeiro dia hoje. Consigo ver neles a capacidade de *tempo dinâmico* que no GITA o Edson disse que é um tempo mais acelerado do que o tempo natural que fazemos os movimentos. Eles também não sabem todas as sequências dos movimentos das artes marciais e pegam no meio das sessões, imagina eu que já tô perdida só de olhar!

O corpo do Fabrício é muito presente, sei lá, é tipo fácil ficar olhando para ele em relação aos outros. Não que os outros sejam desinteressantes, não é isso. Eu só olho e ele me chama atenção. Ele aparenta estar, no mínimo, em prontidão pelo simples fato dele *agir*, sem pensar se está errado ou não, apenas agir. Tem algo de interessante no *deslocar* da Elise. Às vezes, para entrar em sintonia com o parceiro ela se adéqua ao tempo dele e isso parece não ser uma dificuldade, visivelmente alguém perdeu a dinâmica do ritmo, mas ainda assim uma gentileza da parte de quem busca *cumplicidade*. Essa cumplicidade de tempo-espço trabalhada por ela no treinamento *quando levada à cena* se revela fundamental.

A *respiração* do professor Edson é uma coisa! Alta e de bom rendimento, suave e outrora selvagem. O deslocar dele é sempre muito seguro e a respiração o acompanha para comprovar isso. Ele sabe a forma, ou seja, todas as sequências dos movimentos, mas a *capacidade de decisão e prontidão* trabalhada no treinamento se mostra além do fato de conhecer a forma, porque mesmo não sabendo a sequência se pode agir, se pode fazer e deixar crível que se está fazendo certo. Edson *acredita* no que faz.

Eu me seduzi por todos. Alguns pensamentos foram engolidos pela velocidade de um salto ou de um tapa no pé direito. Aquela sala que estalava algum tipo de dor no começo da manhã aos poucos se revelou uma selva de sensações e quando necessário engoliu meu intelectual/racional não me deixando ignorante, porém mais sensível.

Para entender um pouco me coloquei como espectadora clandestina de uma dramaturgia de treinamento que não era dramaturgia. Eu não sabia se deveria ver o segredo do corpo dos atores antes de vê-los em cena. Aqueles *corpos-em-vida* que dilatavam o espaço da sala, o espaço dentro de mim e até minha percepção de tempo e a própria *energia* dos atuantes, dilataram também a minha *percepção de espectadora*. Clandestinamente, é claro.

*

Foi só o primeiro dia de treinamento do GITA. Percebi que cada corpo é diferente, possui seu próprio tempo, ritmo, uns são ferozes, outros suaves, mas não quer dizer que também não possuam os dois; existe uma qualidade corporal como um todo sendo desenvolvida, desdobrada no corpo dos atuantes ainda em treinamento, como se fosse o nascer de uma planta: no começo do dia ainda é semente, no final dele é planta, no começo do treinamento um corpo presente, pois está em vida, em movimento, mas num nível cotidiano, no decorrer do treinamento esse corpo se dilata e ultrapassa energias comuns do dia a dia.

Todo ser vivo tem energia, dilatação, pulsação, organicidade..., não adquiri essas habilidades no treino, mas dinamizei para aplicabilidades de natureza cênica, teatral. O treinamento me auxilia na dinâmica delas. Existem vários métodos e técnicas aplicados ao treinamento para compô-lo, a exemplo do GITA que se utiliza das artes marciais asiáticas e meditativas, percebe-se que cada corpo vai reagir de uma maneira. Assim entendi o que Eugenio Barba (1995) já disse: “o treinamento é individual”, “a força e a substância são as mesmas, mas a direção e a qualidade da energia são diferentes e opostas”.

Em nós, atores iniciantes nesse treinamento, a dinâmica de energias do corpo e alguns detalhes técnicos era um pouco mais diferente e oscilante do professor Cesário, por exemplo, que já tinha alguns anos de treinamento e chegou a ser dirigido por Zarrilli. Compreende-se então que o GITA não tem o objetivo de formar um *yogui* marcial, são atores utilizando o treinamento psicofísico de *aculturação* em sua vivência pré-expressiva (BARBA, SAVARESE, 1995), é como costume dizer: um caminho marcial para atuantes não marciais. Minha vivência não foi uma prática física vislumbrando virtuosismo corporal, pois no passar do tempo fui desenvolvendo uma relação pessoal com o treinamento marcial. Nos dois próximos diários isso vai ser melhor apresentado. A opção por escolher os diários de bordo na etapa do treinamento não foi à toa, era principalmente para expressar a força da rotina de treinamento tecendo e adentrando minha vida, transpondo discernimentos antes não buscados.

Professor Cesário costumava a falar que primeiro se aprende a forma, depois adentra nela até que se torna ela, relacionando com um ditado da língua *malayali* que Zarrilli aprendeu quando treinou com seu mestre de *Kalarippayyatu* em Querala do Sul na Índia “*meyyu kannakuka*” onde traduz-se: “quando o corpo se torna todos os

olhos”. Cesário em um de seus artigos acrescenta que podemos compreender esse ditado na prática do atuante da cena quando “a expansão da auto-imagem refere-se ao destacar-se de si mesmo e observar mais do que se sentir observado” (ALENCAR, 2006).

Logo, pedia para eu não me preocupar tanto em memorizar de cabeça a forma. Aqui a memorização é tratada como o registro de engajamento orgânico e inteiro atribuído pelo trabalho psicofísico do corpo, considerando que o corpo é memória (GROTOWSKI, 2013). Se há uma entrega então o corpo como um todo se lembra. Era preciso conceber a aplicabilidade do corpo como um só corpo orgânico.

Todos os dias de treino repetíamos as mesmas posturas (asanas) e movimentos das três artes marciais: *Hatha Yoga*, *Tai Chi Chuan* (estilo *wu*) e *Kalaripayattu*. As repetições das posturas de cada arte marcial não simbolizam adestramento, mas novas formas e aprofundamento do atuante em lidar com as dimensões do corpo: externa (corpo/forma/físico/concreto/objetivo) e interna (mente/subjetividade/conteúdo/espírito). Lembrando que ao falar de corpo também falo de voz.

Durante o tempo de treinamento percebi que o lado mais emanado da minha energia é a *animus* principalmente na prática do *kalaripayattu*, só que ao desenvolver a prática do *Tai Chi Chuan* percebi também a *anima*, foi quando comecei a trabalhar esses dois lados opostos da minha mesma energia, não sendo tão fácil. “Energia suave, *anima*, e energia vigorosa, *animus*. (...) Eles descrevem uma polaridade muito perceptível, uma qualidade complementar de energia” (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 79). Logo, o interessante da energia é o atuante explorar, moldar segundo situações que não são aquelas da vida cotidiana.

O GITA (ALENCAR, 2014) não dividi a sala em mestre e discípulo, mas incentiva cada atuante “aprender a aprender” (BARBA, 1995) e ser ao mesmo tempo seu mestre e discípulo, seu libertador e algoz, artista autônomo e pesquisador de seu aparato psicofísico rumo à expressão cênica.

A vivência no GITA me levou ao aprendizado que não se conduz de maneira “bancária”³, mas de aprendizado que rompeu, pelo menos um pouco, com minhas percepções domesticadas de ser receptora de conhecimentos durante anos. Sim, havia disciplina, algumas chamadas de atenção, escuta, informações pertinentes, dúvidas, orientações, mas a relação que se estabeleceu com professor Cesário que nos passava a sessão de treinamento psicofísico⁴, era de respeito e cumplicidade, ambos aprendiam tornando-se sujeitos da pesquisa conscientes das responsabilidades e engajamentos.

Direcionando essa questão para a pedagogia de atriz, reconheço que ter anos de experiência, ser dirigida por diretores estrangeiros que trabalharam com descendentes de importantes autores do século passado, estabelecer relações interculturais seria definitivamente maravilhoso, mas não significa balança de valores onde um se torna melhor do que o outro ao enaltecer (heroicizar) atores que possuem quarenta anos de algum tipo de treinamento ou exercício e diminuir atores iniciantes ou, associar canastrice (de canastrão), a atores que não possuem algum tipo de treinamento codificado.

Minha linha de pesquisa em relação ao trabalho de atuante da cena me conduz a presentificar posturas pedagógicas éticas de respeito, compreensão e inclusão nas relações. Não é porque pesquisei treinamento de atores que acredito que estes são mais capacitados do que atores que não dispõem de interesse ou condição⁵ para treinar. Ou

³ “o educador faz “comunicados” e depósitos que os educandos, meras incidências, recebem pacientemente, memorizam e repetem. Eis a concepção “bancária” da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los. (...) Na visão “bancária” da educação, o “saber” é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. (...) A rigidez destas posições nega a educação e o conhecimento como processos de busca. (FREIRE, 1987, p.33-34)

⁴ Optei manter o termo professor sem muita complexidade. Ele jamais se considerou um mestre e eu não me considero uma discípula, também não foi de diretor e atriz, até porque o cargo de diretor dos processos criativos do GITA ficou para outra pessoa que citarei mais à frente. Nossa relação de aprendizagem artística surgiu desde as aulas na graduação, por isso até hoje me direciono a ele como professor ou amigo.

⁵ Percebi na rotina do treinamento e observando companheiros de outros grupos e coletivos que praticar algum tipo de treinamento codificado para atores ou até mesmo exercícios como aquecimento corporal requer, minimamente, de condições para esse feito, tais quais: espaço físico, sala, estúdio, galpão; alguns precisam de suporte financeiro para pagar oficinas, transporte, aluguel de espaço, se alimentar fora, ou um emprego para se manter financeiramente que não seja em horário comercial (nove da manhã até as dezoito horas da noite); tempo para praticar; ter alguém (diretora, professor, preparadora, grupo, etc...) que vai passar, transmitir, ensinar esse treino ou exercício, ou pelo menos, uma pessoa que vai ter o mesmo tempo para observar e fazer as devidas pontuações de quem está de fora (a não ser que o atuante trabalhe sozinho). Claro que podem existir outras demandas não citadas. Considero, portando, e isso não é uma avaliação de desempenho, que atuantes da cena que dispõem de condições favoráveis para treinamento são, no bom sentido da palavra, atuantes de luxo (não privilegiados, pois supõe outras questões) comparados a atores que não possuem tais condições e que, mesmo assim, desejariam vivenciar algum tipo de prática similar.

ainda que o treinamento é determinantemente necessário a todos. Cada atuante da cena desbrava sua trajetória. Como professora de teatro e atriz-pesquisadora procuro sensibilizar (porque não sou isenta de erros) minhas abordagens.

Retomando ao treinamento, meu objetivo não permeia as definições, mas a evidência da existência do invisível, do intangível, do indizível em processos criativos em arte e o alcance deles pelo caminho do próprio corpo e etapas metodológicas de cada processo. É trabalho, é pesquisa. Acredito que as etapas que vão se organizando na pesquisa pela vivência possam nos dar pistas e as pistas também são caminhos a seguir, do qual a própria expressão cênica pode nos traduzir com sua maneira sensível. Mostro a seguir, uma foto da atriz Elise Vasconcelos que além de atuar outros personagens da obra “Zé” também atuou o Capitão:



Imagem 1: Seu Capitão / Foto: Roberta Castro

Essa foto foi tirada em um dos dias de apresentação pública. Não foi uma interpretação de estilo naturalista, porém, Elise em seu trabalho de atriz, construiu um estado de natureza cênica de sensações orgânicas a partir das ações físicas que compuseram a atuação dela de determinado nível a estilo grotesco.

Roubine (2011, p. 49) diz que “o corpo não é por natureza teatral”, portanto precisa se movimentar e saber “estar” no espaço artificial do teatro. Superar as resistências físicas e internas que se opõem ao fluxo da criação foi um dos meus desafios. O treinamento psicofísico me ajudou a romper com essas resistências de bloqueios, na etapa do laboratório isso será mais exemplificado.

A seguir, o segundo diário de bordo apresenta um relato profundamente mais empírico e pessoal sobre o treinamento. Ressalto que a formatação e organização desse diário foi a partir de vários trechos que escrevi depois do treino em sala onde eu estava, na maioria das vezes, exausta e necessitando urgentemente registrar meus sentimentos e percepções. Portanto, foi necessário retirar algumas expressões inadequadas e preparar o leitor, na circunstância da estrutura citada, a palavras sendo utilizadas de maneira informal:

*

O silêncio da iniciante. Janeiro, 2014

Há alguns meses atrás entrei no GITA “crua” no sentido de não conhecer as posturas das artes marciais, nenhuma forma, nenhuma posição, nenhuma movimentação, nenhuma sequência. Mas confesso que a sensação é de que, em algum momento, não sei do quê, eu já vivi isso em algum lugar. Eu não sei toda a sequência do *Tai Chi Chuan*, mas sou apaixonada por essa arte marcial! Eu não encontraria palavras para explicar a importância dessa arte para mim.

Somente depois de muito tempo comecei a construir verdadeiramente através do treinamento um *caminho de auto-investigação* associado ao trabalho de atriz no qual *reagi com todo meu corpo*, e apesar do foco ser para a atuação, pois agora iniciaremos um processo de criação em arte, não é totalmente, pois me parece que a maior contribuição do treinamento é para meu ser.

No treinamento temos posições de desequilíbrio, no começo quando desequilibrava fisicamente eu pensava no desequilíbrio, *agora quando me desequilibro fisicamente, penso internamente nos pontos e forças de equilíbrio, fisicamente mesmo, como por exemplo, dobrar levemente meus joelhos para não cair*

para o lado quando eu estiver naquela postura estranha de um só pé da Hatha-Yoga, até conseguir ficar com eles retos. Nesse jogo de oposição de subjetividades e fisicalidades também consigo unir eles e quase sempre alcanço bons resultados. Eu não gosto da palavra “mente”. A mente, mente! Prefiro espírito, mas sei que essa palavra pode ser perigosa e causar estranhamento. (...) Ah (...) eu vou usar o que eu quiser! Se pensarem que eu “tô” possua problema... (lembrar de explicar isso gentilmente no seminário) (Perguntar pro prof. Cesário)

A união do corpo e espírito (não esquecer de falar “mente” no seminário) no treinamento de atuante é chamada de psicofísico. O treinamento psicofísico do GITA é a única etapa que se estende ao longo de toda a investigação, de toda pesquisa e processos criativos.

Posso ir a vários lugares, vivenciar várias situações, permear algumas técnicas *aculturadas* ou *inculturadas*, até que um dia de repente, talvez sem perceber no primeiro momento, eu encontre minhas afinidades pela sutileza do trabalho, as pistas, os pequenos detalhes, como quando passamos a linha fina de costura sob o pequeno espaço da agulha. Portanto minha palavra é: *atravessar*.

Professor Cesário disse uma vez no treino que Grotowski estipulou que “eu não enceno uma peça para ensinar aos outros aquilo que já sei”. Isso reforça a ideia que tenho em relação ao treinamento de atuante, onde esse atuante não treina para acumular técnicas e exibi-las em cena, realmente valeu a pena seguir minha intuição e comprar aquele livro do Yoshi Oida! Quero ser desse tipo de *esconder a técnica* na hora da cena e tal. (lembrar o exemplo do ator que aponta pra lua do Oida e falar no seminário)

Durante muitos dias o treinamento era silencioso e eu barulhenta, e apesar de ter outras pessoas sequenciando os movimentos das artes marciais, ele se dava um tanto solitário, por não saber de nada, me sentia sozinha. As primeiras vezes fazia por fazer, não tinha uma disciplina cotidiana, um trabalho de atuante de fato. Tudo bem hesitar diante de alguma dificuldade ou difícil compreensão-sensação dessa longa vida, mas sou do tipo que hesito por tudo. Se hesito diante de um salto imagina na cena? Eu penso logo na cena sou toda nervosa, tenho que parar com isso...

Nesses dias tenho acertado a sequência de algumas posturas da *Hatha Yoga*, mesmo que a respiração ainda não esteja completamente de acordo com os movimentos.

Importante perceber que foi preciso eu saber a forma para poder ter a segurança de decidir, de agir. É um pouco triste saber disso, pois a capacidade de decisão poderia ser revelada sem mesmo saber a forma, as posturas, as sequências. O estado de decisão foi uma das primeiras proficiências, se não foi a primeira, que percebi sendo despertada em mim através do treinamento.

Nenhuma explicação significará de fato o “estar decidido”, pois a experiência viva ainda é a mais significativa. Contudo, afirmo aquilo que aconteceu dentro de mim e talvez dentro de cada um de nós ao passar por essa experiência, aquela sensação de saber exatamente o que “estar decidido” significa, e não dá pra explicar, só sentir e viver. Para mim, são nesses momentos que o teatro revela sua grandeza, nos pequenos detalhes que não é possível serem explicados em palavras, só sentindo.

Hatha Yoga, um espaço antes da união

A base da *Hatha- Yoga* é a respiração, através dela é possível se chegar a harmonização da energia ativa masculina “solar” e a passiva feminina “lunar” do ser. “HATA-YOGA significa, ao pé da letra, “união do Sol com a Lua”. Todavia, seu verdadeiro significado é mais complexo” (Caio Miranda, 1979). As séries de exercícios respiratórios promovem limpeza fisiológica e o oxigênio ativa a combustão celular dando vitalidade às células, sendo que um dos postulados dela é progressividade.

Às segundas-feiras praticávamos a sessão de *Hatha-Yoga*, e no começo devido minhas diversões noturnas com os amigos da universidade eu ficava, pela manhã, bem desestruturada. Desequilíbrio, falta de prontidão, respiração perdidamente cansada, ofegante, sonolenta, mas contraditoriamente apressada querendo que aquilo tudo acabasse para dar um pulo de volta à minha cama, porém “Considerando que “a natureza não dá saltos”, todo o progresso do aspirante, em qualquer aspecto, deve ser buscado lenta e paulatinamente” (Caio Miranda, 1979). Também não consegui atingir a envergadura máxima das posturas rapidamente, o que doía e desestimulava.

A *Hatha-Yoga* foi a mais difícil de praticar, quase como uma roupa apertada me sufocando. Todavia, eu estava disposta a inserir a rotina de treinamento na minha agitada rotina de estudos integrais, trabalhos avulsos e diversões que atravessavam a madrugada e aos poucos fui silenciando meus pensamentos de preocupação e auto-julgamentos. As dinâmicas de roda de conversa ao final do treino foram absolutamente importantes, pois percebia que não estava sendo difícil só para mim, e os conselhos do professor Cesário me ajudaram a encontrar pontos de estabilidade.

Ressalto que essas crises em relação a *Hatha Yoga* surgiram no começo e foram sendo vencidas a cada dia. Meu fôlego foi aumentando, as dores nas articulações foram diminuindo, a flexibilidade foi melhorando junto com o equilíbrio e descobri algo que se tornou de extrema importância para todo o meu percurso: respirar o movimento em movimento.

Tai Chi Chuan, movimento e poesia

“O flexível vence o rígido”.

- Wong Kiew Kit

O *Tai Chi Chuan* “exercita o corpo e a mente com suavidade, regula o fluxo de energia e pode ser usada para beneficiar a saúde e aumentar a longevidade, além de ser útil também para a defesa pessoal, para arejar a mente e para o desenvolvimento espiritual” (Wong Kiew Kit, 1996). Praticar o *Tai Chi Chuan* é saber executar uma ou mais de suas séries, mas praticar uma série é apenas uma parte, não sua totalidade. Essa arte marcial para o combate possui também as quatro principais categorias de ataque: bater, chutar, derrubar e agarrar, contudo se difere de outras artes marciais no sentido em que esse treinamento dispõe sentimentos calmos, revelando que atitudes brutas e egoístas se voltam contra o próprio agressor. A estratégia básica dessa arte marcial no combate é fluir com os movimentos do oponente em vez de ir contra eles, pois o treinamento enfatiza a gentileza, elegância e a harmonia do fluxo energético.

kalaripayattu, meditação em movimento

Deslocamentos rápidos seguidos de saltos, rodopios, chutes, posições abstratas de animais para executá-las nas seguintes sequências de movimentos codificados: *vannakkan*, *meipayattu* e *pakkakal*.

Parecia que meu coração ia sair pela boca, mas eu também fazia tudo muito rápido e forte. Precisei encontrar um equilíbrio e organizar naturalmente minha respiração nas ações mais velozes, sem que se perca ou se gaste energia desnecessariamente. Essas sequências quase como meditações em movimento contribuíram para o aprimoramento, principalmente de minha atenção, pois as vezes a sala de treino ficava pequena demais e como essa arte é mais veloz e dinâmica que as outras, tínhamos que exercitar o foco na frente, mas com a atenção atrás. *Kalaripayattu* contribui para o vigor sem tensão, agilidade e resistência.

Ainda hoje não saberia dizer de fato o que o treinamento significa para mim, contudo preciso dele. É como um arqueiro, para ele acertar a flecha no alvo ele precisa treinar até adquirir a mira. Então ainda sinto a necessidade de um arqueiro iniciante.

Quando comecei a silenciar foi realmente o momento em que as coisas foram mudando. Comecei a me disciplinar e a prestar mais atenção. Na prática os aprendizados do treino me fizeram criar uma relação honesta e compassiva com meu corpo, espaço e relações sociais que estabelecia. De alguma maneira estava absorvendo isso, contudo, essas circunstâncias não surgiram depois de uma semana no grupo, mas sim depois de alguns meses.

Agora trago o terceiro (e para esta pesquisa o último) relato dos meus diários de bordo. Este também foi formatado a partir de vários trechos que escrevi em meu caderno no decorrer daquela semana de Janeiro.

*

Os camarões. 15 de Janeiro de 2014

Manhã silenciosa, até os carros decidiram esquecer suas buzinas. Eu estava voltando para casa depois de uma noite muito longa. No percurso para minha casa passei por uma rua que tinha um trecho repleto de camarões mortos no chão. Aquele é o lugar onde uma senhora arma uma barraca para vender tacacá, vatapá entre outras comidas típicas. Era o dia de retorno das atividades do GITA e naquela manhã eu me sentia morta que nem os camarões. Eu estava muito angustiada, minha mente muito dispersa, e às vezes, muito parada. Dalí algumas horas iria começar o treino e queria sentir alguma coisa, algum medo, ansiedade, empolgação, alegria, tristeza, frio ou borboletas na barriga, mas nada, estava me sentindo muito vazia.

Em casa, ao terminar de tomar café tive um sutil pressentimento de que se as sensações não aparecessem naquele momento apareceriam depois. Na verdade não demoraram muito. Precisei apenas *tocar na minha roupa de treinamento para sorrir*, foi como se minha pele tivesse *reagido ao tecido da calça que tanto esteve unida ao meu corpo* nos dias de treinamento, oficinas e laboratório. Acho que era só tristeza e auto-sabotagem, então depois me senti melhor.

Nesse dia treinou Edson, Elise e eu apenas, depois do treino conversamos sobre o calendário do GITA e as atividades que faríamos para o ano de 2014. Edson nos deu a primeira planilha contendo todos os personagens da obra “Zé” que estávamos trabalhando mais o cronograma proposto de carga horária, início dos trabalhos e estreia prevista da montagem cênica. A segunda mostrava o calendário da

nossa agenda de trabalho, os feriados nacionais e os dias em que o Brasil jogaria na copa.

Edson disse que *a ênfase* estaria na *atuação dos atuantes a partir dos meios empreendidos para controle e domínio das ações psicofísicas* que estruturariam a narrativa cênica da obra. Disse que encenaríamos a obra na íntegra com todos os personagens e não mais trechos e cenas curtas como as que estávamos “laboratoriando” no semestre passado (nos três meses antes das férias). Mas o itinerário persiste, o treino não para, está sempre presente como metodologia.

Edson fez a divisão dos personagens, Elise queria ficar com o Médico – pois gosta muito das falas dele, mas depois revelou que gosta mesmo é de fazer personagens masculinos. Edson disse que estava aberto para escolhas então ela perguntou se podia ficar com o Capitão, Edson disse que podia e lhe deu mais o Charlatão de presente...

Para quem no começo do dia não sentia nada além de angústia, no final dele, eu já sentia tudo. Nesse dia descobri algo que no fundo eu já sabia que ia acontecer. 15 de janeiro de 2014 é o dia oficial dessa pesquisa, o dia em que eu também fui convidada a comer ervilhas.

*



Imagem 2: Zé / Foto: Edson Fernando

LABORATORIO/ENSAIOS

Diretor e Atriz, a identificação do processo

“Outra coisa estranha também observei em mim: parecia estar certo de que não acharia a imagem da pessoa que buscava. Assim mesmo, prosseguia na busca”.

- Stanislavski

No GITA, a etapa do laboratório destina-se à criação de cenas fundamentadas nas partituras de ações trabalhadas na etapa anterior, a oficina, onde as partituras de ações construídas não estão relacionadas à ficção da dramaturgia que será proposta ou criada. São propostas de ações que indicam objetividade por meios operantes, sem envolvimento sugestivo ou com força sentimental. Todavia, existe engajamento físico e psíquico ou sensações internas, afinal, não sou uma pedra de concreto. Por mais que não tenha sugestão ou sentimentalismo, são propostas trabalhadas visando a união de forças externas e internas do corpo orgânico do atuante (trabalhar sob ações psicofísicas). Ressalto que no processo de criação da montagem cênica não tivemos a etapa das oficinas como no projeto anterior em que estávamos trabalhando cenas solos. Ou seja, precisei criar minhas partituras de ações nesta etapa com a influência da ficção da obra.

Wlad Lima⁶ disse uma vez em sala de aula na graduação que a relação ator e diretor é uma relação de amor e ódio, pois o diretor as vezes cutuca feridas do ator. Na vivência desse processo criativo no GITA percebi que pode existir amor e ódio, mas quando existe confiança e respeito atriz e diretor continuam juntos. Edson Fernando não me ensinou verdades, mas auxiliou meu caminho em criação para encontrá-las. Foi um cutucador de feridas e instigador no melhor dos sentidos.

A identificação do processo foi o momento em que percebi minha relação de atriz com o diretor, os companheiros de cena, conheci melhor a obra a ser trabalhada

⁶ é artista-pesquisadora, atriz, diretora e cenógrafa de teatro na cidade de Belém do Pará. Possui doutorado e mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia PPGAC/UFBA e graduação em Ciências Sociais pela UNAMA - União das Escolas Superiores do Pará. Fez um Pós-doutoramento em Estudos Culturais junto a Universidade de Aveiro \ Portugal. Na Universidade Federal do Pará, é professora no Curso Técnico de Formação de Ator, na Licenciatura em Teatro, nos Mestrados em Artes (acadêmico e profissional) e no Doutorado em Artes do PPGArtes - Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte ICA. Informações coletas no link: <https://www.escavador.com/sobre/3391731/wladilene-de-sousa-lima>

e o personagem a ser desenvolvido a partir de minhas propostas de criação. Propostas essas que serão abordadas mais à frente.

Cheguei a pedir para fazer algum personagem secundário ou continuar com Maria, pois eu já havia iniciado um trabalho de criação a partir dela com cenas solas durante meus três primeiros meses no GITA e me sentia mais segura, porém Edson na condição de diretor me propôs outro personagem. Ele me propôs o Zé!

Para Anne Bogart (2011) ato criativo necessita de desconforto e quando é desconfortante o ator é tocado por ele, é dilacerado, é movimentado, é questionado, é provocado. Era para esse caminho que Edson Fernando me levava, pelo caminho desconfortável. Ele pedia que eu saísse da minha estabilidade programada que separava corpo e mente – aqui no sentido de ação e texto literário –, ou seja, a forma de falar o texto não condizia com a ação que eu desempenhava, pois eu estava confundindo o “texto do ator” e o “texto do autor”.

A ação física pode, portanto, ser considerada como a menor da partícula viva do *texto* do ator. Por *texto do ator* entendo o conjunto de mensagens ou de informações que ele e somente ele pode transmitir. Nesse sentido vale distinguir, mais uma vez, o *texto do ator* do *texto do autor* (entendendo por “autor” o criador da literatura dramática) De fato, nos casos das montagens teatrais feitas a partir de textos dramáticos, a arte de ator não está em *o que* ele diz (parte pertencente à arte da literatura), mas em *como* ele diz.(...) O ator é o poeta da ação. A sua poesia reside, sobretudo e antes de mais nada, em *como* ele vive e representa suas ações assim desenhadas e delineadas. (BURNIER, 2009, p 36)

Diversas vezes entrei em crise porque eu não queria texto e nem as indicações do diretor que me deixavam nervosa, porém eu também não sabia *como* criar. Edson foi muito paciente, ele dizia “isso é drama de atriz”, “acessa teus indutores”, “cadê teus indutores?”, “busca eles”, “continua pesquisando”.

A questão é que o diretor não iria me dar as respostas prontas, não iria dizer “agora Tainá você vai fazer essa ação física dessa forma, dando o texto assim, nesta marcação”. Mesmo eu pedindo. Ele me provocava a descobrir minhas maneiras de criar sozinha e em *como* eu trabalharia com essa situação. Sem a etapa da oficina não construí partituras para esse novo processo e nem as partituras antigas eu conseguia inserir, pois havia outra situação que foi meu maior desafio: Fernando Marques, o autor da adaptação brasileira da obra de Georg Büchner, adaptou a obra completa em

versos perfeitamente musicados. Edson não queria que eu engolisse palavras do texto e nem colocasse vícios linguísticos, por exemplo “né?”, “tipo”, “ah”, “e daí”, a fim de torná-lo mais cotidiano e menos musicado. A única determinação que o diretor pediu foi que falássemos o texto exatamente como ele se apresenta, porém sem a musicalidade. Essa foi a maior dificuldade porque não importava o que eu fizesse, a estrutura das frases não é de uma fala cotidiana, exemplificando a sonoridade versada, quando falava o texto, soava como se eu estivesse falando poemas como aquele ditado popular “batatinha quando nasce esparrama pelo chão, menininha quando dorme põe a mão no coração” A seguir a foto abaixo ilustra:

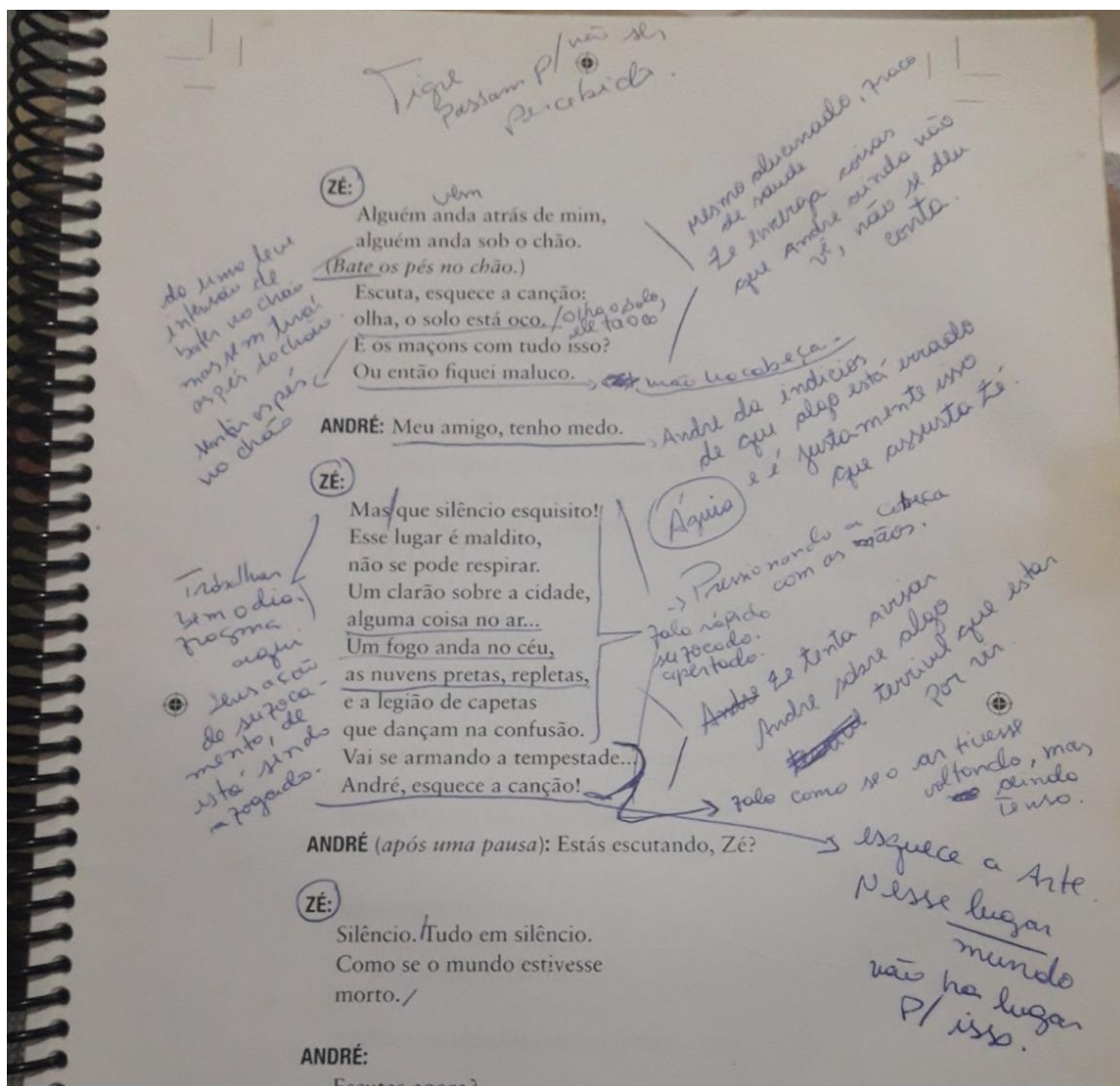


Imagem 3: Anotações no texto / Arquivo pessoal

Na foto aparece um diálogo de Zé e André. Ao lado são minhas anotações que correspondem às minhas formas de intenção para fugir da métrica versada. Foram muitas tentativas e só consegui fugir do verso quando comecei a trabalhar junto com o texto do autor o meu texto de atriz, ao invés de separa-los, o que estava gerando ruídos no processo. Percebe que há a palavra “Águia” escrita e circulada; “Sensação de sufocamento” do lado esquerdo ao lado da segunda fala de Zé. Ambas anotações correspondem às propostas de ações que eu estava trabalhando e não tem ligação com o sentido dado pelo discurso do personagem no texto. Por mais que possam ser semelhantes em alguns aspectos de atmosfera triste. Porém, as ações foram criadas de uma forma que explicarei mais à frente e sobrepostas ao texto posteriormente.

Ainda na etapa do laboratório, Elise, Fabrício, Thainá, Cesário e eu íamos propondo maneiras de se construir ações físicas, encontrar determinados indutores; nós realmente experimentamos várias possibilidades. No começo da etapa do laboratório iniciávamos com exercícios antes de propor cenas, uns exercícios eram diferentes outros resgatávamos do dia anterior.



Imagem 4: Exercício de Força / Foto: Edson Fernando



Imagem 5: Exercício de Conversa entre Personagens / Foto: Edson Fernando

A seguir uma seleção de fotos mostrará o quanto, no começo do laboratório, nós tínhamos um contato corporal muito forte. Como Zé era muito oprimido por alguns personagens, a forma primeira que meus companheiros de cena encontraram foi a de expressar essa opressão fisicamente. Claro, tendo os devidos cuidados com o corpo do colega.

Depois de um tempo Edson foi limpando as cenas e aos poucos o contato de opressão foi perdendo seu caráter físico, se tornando partículas menores no sentido de opressão interna. A opressão precisava existir não necessariamente pela forma física, mas através da intenção nas falas, na forma de tratamento com Zé, sempre discriminando, enganando, manipulando-o.



Imagem 6: Arrastamento / Foto: Edson Fernando



Imagem 7: Primeira Cena Zé e Capitão / Foto: Edson Fernando



Imagem 8: Cena Zé e Médico / Foto: Edson Fernando



Imagem 9: Contato de Maria e Margarete / Foto: Edson Fernando



Imagem 10: Revolta de Zé Contra o Médico / Foto: Edson Fernando



Imagem 11: Um Momento de Lucidez / Foto: Edson Fernando

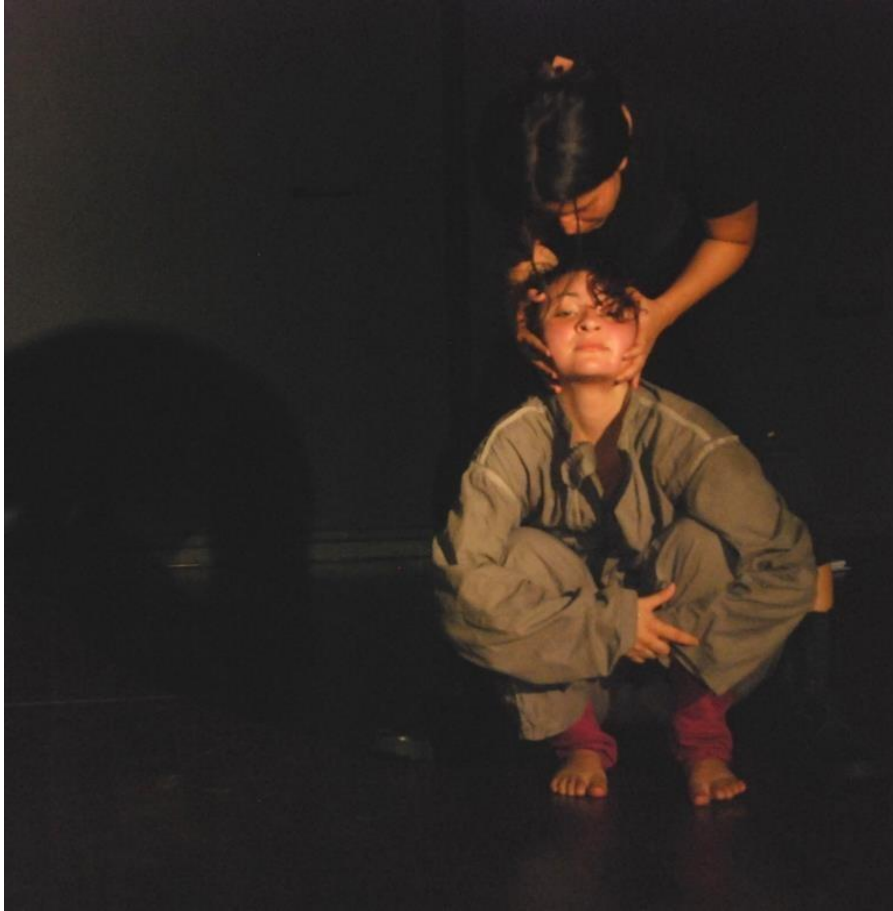


Imagem 12: Zé Desolado / Foto: Edson Fernando



Imagem 13: Todos na Cena da Feira / Foto: Edson Fernando

Depois de uns meses de experimentações, decidimos isolar os outros personagens de Zé para potencializar a solidão dele, e para aumentar o jogo com o olhar dos espectadores e com o único personagem que o leva a determinado nível de realidade: a Maria. As fotos a seguir mostram esse isolamento dos personagens. Todos os atores menos eu que fazia o Zé andavam pelo espaço durante todas as vinte e sete cenas, menos na cena da morte da Maria no qual todos paravam para olhar. Quando os outros personagens davam uma fala ou dialogavam com o Zé, era sempre para um canto do espaço cênico e olhando para algum foco à fora. Nunca encarando os espectadores nem Zé, apenas a Maria olhava para Zé em algumas cenas onde ambos dialogavam. Vale-se ressaltar aqui a saída do professor Cesário Augusto do processo por forças maiores, sendo que a aluna e atriz Geane Oliveira que estava acompanhando o processo entrou para fazer os personagens que ele fazia.

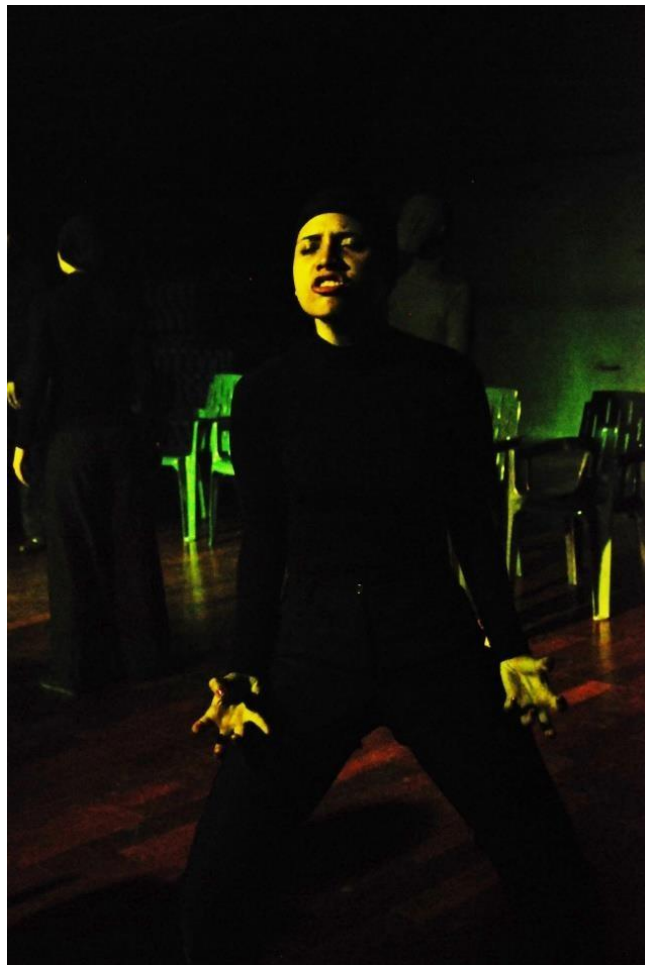


Imagem 14: Capitão em um dos Cantos do Espaço Cênico / Foto: Edson Fernando

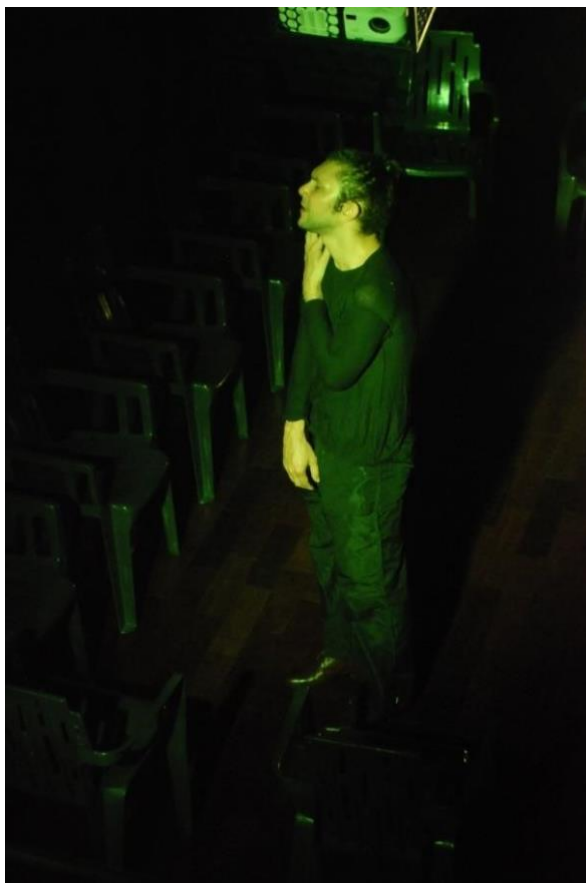


Imagem 15: Fabrício Souza como André / Foto: Edson Fernando

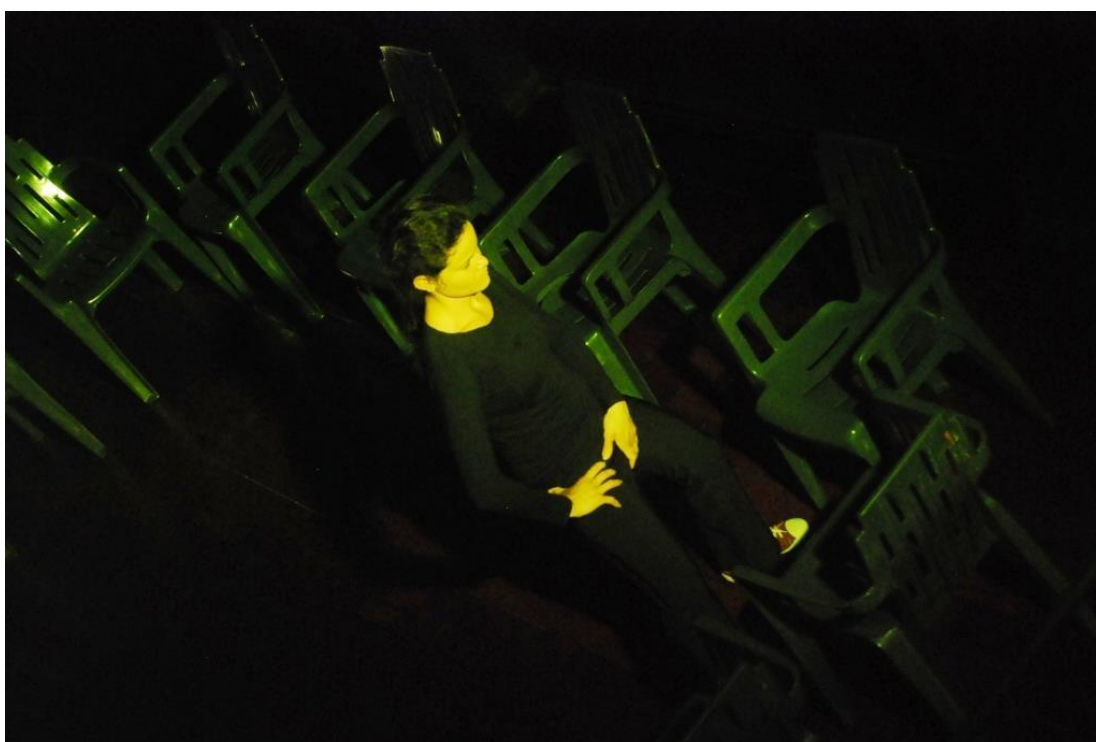


Imagem 16: Geane Oliveira em um dos Cantos do Espaço Cênico / Foto: Edson Fernando



Imagem 17: Geane Oliveira como Tamboreiro-mor / Foto: Edson Fernando



Imagem 18: Thainá Cardoso como Maria / Foto: Edson Fernando



Imagem 19: Tainá-Zé e Thainá-Maria / Foto: Edson Fernando



Imagem 20: O Desprezo / Foto: Edson Fernando



Imagem 21: Diálogo de Zé e Maria / Foto: Edson Fernando



Imagem 22: Opressão sem Contato Físico / Foto: Edson Fernando

A dualidade da atuação

1. Identificação Interna

Fernando Marques adaptou poeticamente em verso um personagem proletário do drama ocidental – Woyzeck de Georg Büchner. O fato da adaptação ser brasileira e em verso não diminui as intenções e críticas do autor alemão. Atuar uma das obras de Georg Büchner foi me permitir ao títere e contraditoriamente me opor a ele. E para além disso, aceitar tal contradição. Tanto Zé (brasileiro) quanto Woyzeck (alemão) passam pelas mesmas situações, Zé é assim um abasileiramento de Woyzeck. Como meu processo de criação se deu através da obra adaptada de Fernando Marques utilizo o personagem-título Zé.

O personagem principal da obra tem poucas condições financeiras e comete um assassinato, contudo, a atmosfera da dramaturgia parece ser uma sucessão de atos criminosos contra Zé que o levam a cometer um crime fatal. O Capitão e o Médico, seus superiores sem nomes próprios carregando como identificação o nome de suas funções, também cometem crimes, eles abusam tanto do Zé ao ponto de provocar desespero e alucinações em um homem sem perspectivas, sem esperanças.

Zé está doente, fraco, febril e tendo alucinações porque se alimentava unicamente de ervilhas, pois é cobaia de um experimento científico do Médico. Zé é iludido por seu Capitão que diz que ele tem remédio, mas o priva da cura. Cai em ciúme doentio é surrado por outro personagem, traído e comete um assassinato. Ele constrói sua punição e culpa, assim como lhe deixam apenas ervilhas sob o propósito maior da ciência.

Edson Fernando como diretor me provocou ao drama maior, não ao drama de casal (Zé e Maria) e ciúmes, mas ao drama do ser humano, um drama existencial.

Construí uma certa identificação com o personagem, mas não exatamente um psicologismo emocional. Se tornou uma reflexão de cunho social pelo fato da obra abordar mazelas sociais e humanas. Portanto, entrelacei esse reconhecimento e reflexão da obra com a realidade do país e da cidade que vivo, chegando a mim inclusive, que na época minha mãe estava desempregada, então as coisas realmente ficaram muito difíceis. Lembro de uma fala de Yoshi Oida em seu livro:

Quando estamos atuando, o objetivo não é mostrar o personagem que interpretamos. Para além do personagem, existe um ser humano mais fundamental, e é esse ser humano fundamental que faz com que o palco seja vivo. Apenas construir o personagem não é o suficiente. (OIDA, Yoshi. 2007, p. 84)

Então não construí o Zé a partir do personagem Zé da obra do autor em si, mas da reflexão entre o contexto social e existencial da obra e a realidade que vivi entrelaçados às minhas partituras de ações criadas através de meus indutores de criação. Busquei essa identificação interna não para dizer aos espectadores o que o Zé quer, mas para além do personagem, poder ter o que dizer como atriz. Isso era algo que o Edson sempre me perguntava: “o que a Tainá quer dizer?”. Além do personagem existe um ser humano; quem está em cena sou eu atriz contando uma história de forma que os espectadores vejam os personagens. Não me preocupei em construir psicologicamente um personagem com história de vida, personalidade e “tri-jeitos”.

2. O resgate das memórias físicas pelos indutores de criação

Os indutores de criação não são exatamente técnicas de representação, mas etapas metodológicas que me auxiliaram à construir ações psicofísicas e a zelar por seus desdobramentos cênicos. Os indutores surgiram de exercícios e posturas de animais (o que foi utilizado neste processo), elaboração de pontos de referências e estruturação de ações visando um certo nível de presença e organicidade. Não trabalhei somente a partir do interior das ações, mas do exterior delas também, unindo ambos os componentes desses dois polos do meu corpo.

Ressalto que os indutores de criação não se constituíram aqui como um repertório de ações pré-fixadas. Percebi, a princípio, que os indutores possuem estreita ligação com os impulsos “que é a manifestação de um desejo anterior à ação” (HIRSON, 2006, p. 43).

Os indutores de criação por terem surgido de propostas pessoais de circunstâncias que escolhi e já estarem semi-vinculados à dramaturgia literária pela maneira que o processo foi caminhando, não se apresentaram determinantemente como neutros (desprovidos de intenções ficcionais ou atmosfera cênica). Assim, foram responsáveis pela mediação entre o treinamento psicofísico com artes marciais para uma atuação psicofísica.

Acontecia que na etapa do laboratório eu estava sendo precipitada querendo logo chegar às possíveis emoções do personagem e tudo o que eu fazia se tornava forçado, exagerado. Estava vivendo uma contradição por não conseguir encontrar algum elemento que ligasse as proficiências do treinamento à uma atuação psicofísica. Nisso, Edson pediu para fazermos um exercício: pediu para a Elise deitar em cima de mim e Thainá em cima de Elise como mostra na imagem a seguir:



Imagem 23: Exercício de Peso e Sufocamento / Foto: Edson Fernando

Edson pediu que eu falasse vários textos do Zé sem ordem estabelecida. Depois quando comecei a ficar realmente cansada e sufocada me permiti vivenciar aquelas sensações e naturalmente o texto foi ganhando nuances, ganhando “corpo”, “clima”, “atmosfera”.

Ficamos nessa posição durante um bom tempo, então lembrei do treinamento e do momento quando comecei a respirar os movimentos das artes marciais. Aproveitei o exercício proposto pelo diretor para trabalhar as sensações corporais como um todo, o que eu sentia por dentro (coluna, abdômen, tórax) até fora (costas, barriga, peito, braços), como estava minha respiração, como ela se adaptava àquela situação de sufocamento, da onde minha voz encontrava força para sair e preencher o espaço externo a mim?

Registrando essas sensações proporcionadas pelo exercício se apresentava ali um exemplo de trabalho com os indutores de criação. Logo, direcionei para alguma localidade do corpo àquelas sensações, para mais tarde, na cena, conseguir fazer a ação com a mesma intenção e energia. A foto abaixo mostra um dos dias de apresentação pública. A ação é de deitar como se eu estivesse sendo esmagada falando uma parte do texto que encaixei posteriormente, sendo resultado do exercício de sufocamento:



Imagem 24: Apresentação Pública 1 / Foto: Roberta Castro

Tecnicamente foi trabalhado, a partir de dinâmicas de pulsação as localidades mais perceptíveis do exercício acima: o abdome e uma parte da traqueia (localidades direcionadas) junto com a voz (a respiração não foi trabalhada diretamente, ela seguia o fluxo do desempenho corporal). Isso se tornou minha estrutura indutora para evocar a energia, a sensação de sufocamento, possibilitando assim, uma ação com um nível alto de engajamento físico e subjetivo, envolvido também pela relação pessoal que estabeleci com algumas questões da dramaturgia, gerando uma atmosfera angustiante ao falar o texto. Enquanto isso o espectador via um homem angustiado e assustado falando com seu Médico sobre suas enfermidades. Logo, posso associar, até certo

ponto, meu trabalho com os indutores de criação ao que o ator e pesquisador do Lume Teatro⁷ Renato Ferracini apresenta em seu livro:

“O ator é ele mesmo em cena, mostrando suas ações vivas codificadas e nascidas de seu trabalho cotidiano, revelando, na realidade, as imagens que vêm incutidas nestas ações, que absolutamente nada têm a ver com Hamelet. O espectador “pensa” estar vendo Hamelet, pois as ações do ator estão “vestidas” com um figurino, dentro de um cenário e um contexto, e também o texto o leva a esta conclusão”. (FERRACINI, 2003, p. 44)

Após esse exercício algumas coisas foram ficando mais claras, mas ainda tinha caminhos a trilhar. Pensei em propor formas para criar outras ações e atrelá-las à outras partes da dramaturgia, como por exemplo: imaginar um punhal escondido atrás de mim ou relação de confronto com o Capitão. Mas não funcionava porque nem sempre eu conseguia concretizar isso expressando no corpo.

Um dia assistindo um documentário que falava sobre animais selvagens lembrei da relação do Zé com o Capitão, uma relação tensa como se alguém fosse atacar e ser atacado a qualquer momento. Escolhi vários animais, o primeiro foi o tigre e levei ao laboratório de criação. Edson me deixou livre para experimentar todas as possibilidades que me surgissem, fazer bem exagerado para que depois pudéssemos ir limpando.

Comecei esse trabalho buscando imitar a forma e imagem do animal tigre, o andar como tigre, o olhar de tigre, o respirar, o falar; no começo não me preocupava com o tom de voz, volume, dicção, intenção, essas coisas seriam ajeitadas depois, pois o mais importante era vivenciar a forma do tigre para memorizá-la no meu corpo (assim como foi com as posturas das artes marciais) e depois iniciar a próxima etapa tão difícil quanto, a abstração da forma concreta do animal. Mostro a seguir algumas fotos ilustrando as posturas dos animais que fui determinando ao longo do processo:

⁷ O Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP criado em 1986 por Luís Otávio Burnier, é um coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Acesso ao www.lumeteatro.com.br



Imagem 25: O Ataque do Tigre / Foto: Edson Fernando



Imagem 26: Postura do Galo / Foto: Edson Fernando



Imagem 27: Transição do Galo para Águia / Foto: Edson Fernando

Essas imagens mostram a forma concreta dos animais no meu corpo. No começo das experimentações com os animais eu iniciava as cenas até o fim transitando de um animal para outro segundo as transições das próprias cenas, pois em cada cena era como se o sentimento mudasse, como se a atmosfera mudasse, então como o Zé estava na maioria das cenas, eu precisava sustentar as intenções e energia em mutação. A foto a seguir mostra a abstração da postura do tigre referente a postura em que mostra o ataque do tigre na Imagem 25 (p. 49):



Imagem 28: Olhar do Tigre / Foto: Edson Fernando

Aqui a forma foi abstraída, miniaturizada para o olhar. Falava não como um tigre no sentido de ranger e imitar os sons do tigre, mas a minha fala humana era como

“um tigre prestes a atacar junto com o olhar muito penetrante”. Por fora eu era o Zé alucinado querendo atacar o Capitão, por dentro e em segredo eu me conectava com meu indutor: o tigre.

Os indutores não são como um pilar rígido oculto dentro de mim, mas um fluxo pessoal que ganha força e me traz confiança, me ajudando também, a trabalhar sob temperaturas e atmosferas distintas, estabilidades e instabilidades sendo alteradas numa velocidade considerável (não prolongávamos muito o tempo de transição, não havia a necessidade, acabava uma cena e iniciava outra no fluxo).

Eu me sentia muito conectada com os companheiros de cena, o espaço, o texto, comigo mesma, então abracei os indutores durante todo o processo de criação, tentando ao máximo me permitir conduzir pelo dinamismo interno e invisível deles para revelar o conteúdo (dramaturgia) expressado na atuação e não as substâncias técnicas.

Na foto abaixo estou na postura do Guepardo em um dos ensaios, e os outros companheiros continuam no jogo individual de caminhar pelo espaço da cena enquanto ela acontece. Ele também é um animal felino, nas experimentações eu não conseguia diferenciá-lo do tigre através do meu corpo. Foi quando percebi que precisava pegar algumas habilidades ou características dos animais para melhor desenvolvê-las. Peguei a habilidade de velocidade do Guepardo trabalhando principalmente pelos impulsos da coluna, logo a dinâmica dele era sempre mais veloz do que a do tigre em que eu também fazia quase a mesma postura, porém mais parado potencializando o lado predador silencioso e observador.



Imagem 29: Postura do Guepardo / Foto: Edson Fernando

A seguir mostro uma foto em dia de apresentação pública da abstração da postura do Guepardo que, utilizando o “se mágico” (STANISLAVSKI, 2012), imaginei o Guepardo com frio:



Imagem 30: Cena do Lugar Maldito (Guepardo com Frio) / Foto: Roberta Castro

Os indutores possuem uma relação muito próxima com a dramaturgia proposta nesse processo. Percebi esse envolvimento no momento em que precisei abstrair/internalizar as formas concretas dos indutores no meu corpo, mantive no externo dele as intenções da dramaturgia atreladas ao trabalho interno dos indutores.

Apresento aqui meu sistema de cenas compostas pelos meus primeiros indutores nos primeiros dias de experimentações:

CENAS	INDUTORES
1° cena: quarto – Zé e Capitão	Indutor: o quase ataque do tigre
2° cena: campo aberto – Zé e André	Indutor: gato com frio
3° cena: a cidade – Margaret, Maria e Zé	Indutor: primeira parte jogo com o olhar do espectador e depois relação com Maria
4° cena: no médico – Médico e Zé	Indutor: o peso no corpo/sensação de sufocamento
5° cena: a feira, tenda, luzes, povo – Charlatão, Maria, Zé e Tamboreiro-mor	Indutor: a barata voadora
6° cena: quarto de Maria – Maria e Tamboreiro-mor	Indutor: jogo com o olhar do espectador
7° cena: pátio na casa do Médico – Médico e Zé	Indutor: peso na ponta do pé puxando para baixo
8° cena: quarto de Maria – Maria e Zé	Indutor: jogo com olhar de Maria
9° cena: rua – Capitão, Médico e Zé	Indutor: guepardo
10° cena: quarto de Maria – Zé e Maria	Indutor: jogo com olhar de Maria
11° cena: posto de guarda – Zé e André	Indutor: gato
12° cena: taberna – 1° aprendiz, Maria e Zé	Indutor: tigre
13° cena: campo aberto – Zé	Indutor: águia
14° cena: taberna – Tamboreiro-mor e Zé	Indutor: guepardo
15° cena: quarto na caserna – André e Zé	Indutor: gato com frio
16° cena: pátio na caserna - André e Zé	Indutor: tigre
17° cena: quarto de Maria – Maria, seu filho e Carlos	Indutor: jogo com olhar do espectador
18° cena: Belchior – Zé e Judeu	Indutor: guepardo caçando
19° cena: caserna – Zé e André	Indutor: jogo com olhar do espectador
20° cena: rua – Maria, Avó, Primeira criança, Zé	Indutor: tapar os ouvidos

21° cena: caminho na floresta junto ao rio – Maria e Zé	Indutor: jogo com Maria
22° cena: quarto de Maria – Carlos, Menino e Zé	Indutor: pulo do gato
23° cena: taberna – Zé, Cátia, Tamboreiro-mor, Bufão e outros	Indutor: jogo com olhar do espectador
24° cena: caminho na floresta junto ao rio – Zé	Indutor: águia
25° cena: rua – Crianças	Indutor: torção da coluna para trás
26° cena: na floresta junto ao rio – Policial, Capitão e Médico	Indutor: torção da coluna para trás
27° cena: final – Velho e Criança	Indutor: retorno à posição inicial

- Defini a princípio a sensação de peso e sufocamento do exercício com as outras atrizes;

- cinco animais: tigre, guepardo, gato, águia e galo, sendo que no percurso dos exercícios já se aproximando da estreia da montagem cênica reduzi os cinco animais para usar como indutores apenas três: tigre, galo e guepardo por já ter domínio maior da dinâmica interna deles;

- barata voadora surgiu de uma situação assustadora que vivi na infância e acabei trazendo essa memória e resignificando ela na cena;

- jogo com Maria que foi surgindo no decorrer do processo;

- jogo com o olhar dos espectadores que foi fundamental nas poucas cenas em que o Zé não estava presente na narrativa, pois como não havia coxia, eu permanecia em cena no meio do espaço;

- peso na ponta do pé puxando para baixo que surgiu de um exercício de equilíbrio e desequilíbrio;

- tapar os ouvidos que surgiu de duas experiências pessoais onde sofri violência e novamente resignifiquei em cena;

- torção da coluna para trás a partir dos exercícios em sala de ensaio;

- retorno à posição inicial sem indutores, porém com ponto de referência na região abaixo do umbigo.

No exemplo do indutor “a barata voadora” usei minha experiência e medo pessoal, então construí a cena novamente utilizando o “se mágico” imaginando que elas vinham em minha direção, logo me movimentei bastante para fugir delas. Aqui não houve abstração/internalização total dos movimentos de fuga, apenas limpamos para não ficar muito exagerado deixando se estabelecer um jogo de “não saber para onde correr” ou de “contrariedade”, “tonteira”, “andar pro lado e pro outro que nem barata tonta” a partir da seguinte oposição: internamente eu enrijecia levemente o diafragma controlando minha ânsia de medo e externamente eu me movimentava desesperada, mas com certa estabilidade partindo da coluna (para que as extremidades mãos e braços não deixassem muito exagerado). Enquanto isso na cena os espectadores viam o Zé se desviando das pessoas na feira.



Imagem 31: Desviando da Barata Voadora / Foto: Edson Fernando

Era muito difícil trazer cruamente as proficiências do treinamento para a cena ou para o momento de criação. Precisei dos indutores como ponte/mediadores para que a energia não saísse crua, para que eu também encontrasse esse ponto de equilíbrio e sustentação na atuação, entre todas as ações físicas do Zé, entre todas as oscilações

de cenas e temperaturas, e a minha fatia de vida em cena, o meu olhar de atriz sobre a criação.

Experimentávamos a disposição cênica em quadrado, onde trinta e cinco cadeiras estariam dispostas em forma de quadrado quase que envolvendo os espectadores em uma sensação de pressão e aprisionamento para aproximá-los não do que o personagem Zé estava passando, mas do que o ser humano é submetido ao se tornar um títere manipulado pelos “superiores”. Nessa perspectiva, apesar do espectador está face a face com Zé, o espectador não precisa necessariamente encará-lo para estar incluído na arquitetura das ações e da dramaturgia, mas Zé precisava encará-los para incluí-los na loucura dele, pois estava sozinho, apenas Maria o olhava, esta com quem ele tem uma relação mais profunda. A foto a seguir mostra como se estabelecia a relação de Zé com os outros personagens.



Imagem 32: Apresentação Pública 2 / Foto: Roberta Castro

Aqui vemos os espectadores na disposição da plateia em quadrado. Essa cena é de uma conversa do Zé com o Médico. Eu atriz fazendo o Zé falava aos espectadores, e o ator que fazia o Médico falava para fora daquele espaço. O Zé sempre ficava no centro. Uma única vez que sai é depois da morte de Maria, mas logo retorna.

Portanto, percebi que uma das coisas que sustentou minha atuação nesse processo não foi a obra ou a ideia de personagens, mas tudo que construí enquanto atriz a partir de minhas etapas de criação envolvidas com a dramaturgia proposta. Para além da personagem ou o início das equivalências.

APRESENTAÇÃO PÚBLICA E CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ervilhas são uma metáfora que extraí da dramaturgia “Zé”, mas a culpa não é uma metáfora. O que fazer com as culpas que nos pertencem? Ainda procuro o melhor caminho para responder-me.

Trinta e cinco espectadores a cada dia de apresentação foram convidados a vivenciar dentro de um quadrado as inquietações dessa dramaturgia que também é uma expressão do mundo.

O GITA promoveu a “Semana GITA”, esse evento desenvolveu um ciclo de atividades encerrando as pesquisas dos anos de 2012, 2013 e 2014. A apresentação pública da montagem teatral “Zé” se iniciou no dia primeiro de outubro num ensaio aberto e se encerrou no dia cinco, no ano de 2014, no Teatro Universitário Cláudio Barradas que fica dentro da ETDUFPA. Fernando Marques também esteve presente ministrando palestras e assistindo alguns dias de apresentação cênica.

Teve um momento que desisti desse trabalho porque ele parecia não apresentável. Só depois de muito tempo abandonei o esforço de torná-lo apresentável e ao abandonar esse esforço, passei a me apresentar a ele. Pode parecer clichê demais dizer isso, mas escrevo essa conclusão sem querer que ela se conclua. Treinei, “laboratoriei”, ensaiei, apresentei. Eis o processo criativo que esmagou as ervilhas. Assim, meus caminhos de possíveis desbloqueios, aprendizados, libertações foram construídos sob pontes fincadas pelo treinamento psicofísico e o processo criativo em teatro. Treinar me permitiu um olhar mais sensível e paciente ao meu redor, e essa contribuição atei à minha formação teatral. Desbravar os princípios técnicos comuns entre atuantes da cena não foi a mesma coisa que desbravar seus espaços. Percebi que ainda existem vontades de intertravessias, mas nem sempre há pontes concretas ou próximas.

Naquele período só tive a oportunidade de vivenciar um treinamento psicofísico para atores e uma montagem cênica dentro de um teatro sem pagar pauta porque tive, em primeiro lugar, o acesso ao auxílio financeiro da universidade através de uma bolsa de pesquisa que pagou meu transporte (ônibus) e alimentação, em um momento onde minha mãe e eu não tínhamos condição de manter sozinhas. Portanto, não precisei estudar e trabalhar em algum local que consumiria maior parte do meu tempo me deixando apenas a noite para aulas na graduação e sem a vivência no grupo de pesquisa.

Assim, sou grata à UFPA e ao GITA, especialmente ao professor Cesário que construiu um projeto gigantesco e maravilhoso, que se não fosse por ele eu não teria alcançado.

Todavia, a reflexão é válida a todos nós professores, educadores, técnicos, atores, atuantes que compartilhamos de uma linha de pesquisa que se entrelaça: o trabalho de ator. Cheguei a pensar que atores que vivenciam treinamento e se dedicam ao aprofundamento de pesquisas no âmbito da “pré-expressividade” – conceito da Antropologia Teatral – eram apenas atores que estavam dentro das universidades, mas foi pensamento leviano, pois conheci artistas na cidade que se desdobram para conquistar uma sala, um galpão, um espaço alugado, um edital e conseguem desenvolver sua arte e suas pesquisas. Lembrando que fazer teatro em Belém do Pará é algo que todos nós falamos em comum acordo: é por amor à arte! É construindo nossos próprios espaços e condições.

Desconheço a quantidade certa de grupos de pesquisas espalhados pelo Brasil que abrem suas portas para receberem atuantes desejosos de vivenciar suas práticas relacionadas à técnica de formação e trabalho de ator, mas essa pesquisa me abriu um leque de contato possível com alguns e a possibilidade de compartilhar a existência, aqui no Norte do país, de um grupo que desenvolve pesquisas similares, como o GITA.

Logo, a experiência artística que vivi não construiu projetos ou espaços físicos, mas com certeza me preparou para travessias e, amadurecendo minha percepção de professora de teatro diretamente influenciada pelas perspectivas da pedagogia freiriana, relacioná-las com a pedagogia de ator.

Além de encarar a realidade de ausências de espaços, compreendendo que haverá a necessidade de construir ambientes teatrais onde não existirá a possibilidade de tê-los. Não só fisicamente falando. Considerando, é claro, que não sou e nem pretendo ser um ser especial transformador de vidas, mas um ser que participa de transformações e, no mais, apenas crio condições em arte, pois escolhi o teatro como residência.

O desenvolvimento de meus indutores de criação e a maneira como aprendi a trabalhar com eles foi a maior contribuição a mim enquanto atriz-pesquisadora, reconhecendo que há muito sobre eles que ainda desconheço. A dinâmica de animais não é exclusividade minha nem deste século, mas as decisões, etapas e estruturas metodológicas, os caminhos que criei para trabalhar com o que chamo de indutores de criação, que podem ser usados em outras dinâmicas, foram surgindo a partir de minhas práticas, dedicações e aprendizado teórico de pensadores que também se dedicaram ao trabalho de ator, potencializando assim, a relação pessoal que pode existir diante de variadas técnicas, talvez distantes de nossos continentes de origens, mas comuns em princípios, assim como também potencializa a relação estreita entre prática e teoria.

Percebi que estabelecer vínculos pessoais com a arte é um processo de discernimento, além de um passo para tornar estruturas internas e externas moduláveis ao ponto de se tornarem manifestações artísticas, expressar-se sem necessariamente querer ser observado, mas observar para aprender e enquanto isso, na comunhão de atores e espectadores, a travessia acontece.

Ambas pesquisas (teórica e prática) caminham juntas em incentivo de conversa entre poéticas que por si só se revelam singulares em cada fazer artístico partindo da singularidade de cada indivíduo que as concebem. Portanto, essa pesquisa não se trata de uma ciência, talvez aborde alguma ciência, mas não se trata disso. Essa pesquisa é como um passeio de domingo: conversas, sorvetes e conselhos. Conselhos que podem ou não se tornarem úteis à prática e teoria cênica. O bom dos conselhos é a opção de escolha, eles podem ser seguidos ou ignorados, depende de quem me ler.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Cesário Augusto Pimentel de. **Caderno de Pesquisa do GITA: uma abordagem psicofísica do treinamento do atuante** / Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Edson Fernando Santos da Silva e Silvia do Socorro Luz Pinheiro. Belém: UFPA/ICA/ PPGARTES, 2014. 105 p.

ALENCAR, Cesário Augusto Pimentel de. **Artes Marciais no Treinamento de Ator. Teatro Caleidoscópio [online]**. p 1 – 5, 2006.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral** / Eugenio Barba, Nicola Savarese. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BARROS, Ariane Guerra. **Preparação do ator através da arte marcial: um estudo de princípios**. (PPGAC – UFRGS – Mestrado – Artes Cênicas).

BOAL, Augusto. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. 204p.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. Trad. Anna Viana; São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação** / Luís Otávio Burnier. – 2ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CAVALCANTE. Ramayana Régis. **O treinamento de ator: seu papel na criação da personagem Alba no espetáculo teatral Não alimente os Bichos**. (Trabalho de Conclusão de Curso) Brasília/DF: UNB, 2012.

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

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**, 17ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. Trad. Álvaro Cabral. – 4ª. ed. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GROTOWSKI. Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira: 1987.

HENCKES, Leonel. **Corpo fora do lugar: movimento, fluxo e desordem no percurso entre treinamento psicofísico e construção cênica pela via das ações físicas**. Dissertação (mestrado): Salvador/BA: UFBA, 2011. 190 f. il.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual apanhei do pé : uma atriz do Lume em pesquisa** / Raquel Scotti Hirson. – São Paulo : Aderaldo & Rothschild Editores Ed. : Fapesp, 2006.

KIT, Wong Kiew. **O Livro Completo do Tai Chi Chuan**. Trad. Afonso Teixeira Filho. São Paulo – EDITORA PENSAMENTO-CULTRIX LTDA.

KUVALAYANANDA, Swami. **Asanas**. Trad. Ignez Novaes Romeu. São Paulo, SP – EDITORA CULTRIX.

MARQUES, Fernando. **Zé: peça em um ato** – São Paulo: É Realizações. 2013.

Metodologia de pesquisa em artes cênicas. Organização André Carreira... [et al.]. - Rio de Janeiro : 7Letras, 2006. – (Memória ABRACE ; 9)

MIRANDA, Caio. **Hatha, O abc do Yoga**. Rio de Janeiro: EDIOURO S.A., 1979.

MORETTI, Franco, 1950. **Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias**. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Trad. Marcelo Gomes – São Paulo : Via Lettera, 2007. 160 p.

Revista Ensaio Geral, v.1, n.1 – Belém: UFPA/ICA/ Escola de Teatro e Dança. p. 165

ROCHA, Diego Augusto Pereira da. **Estudo diacrônico das artes marciais asiáticas utilizadas no treinamento psicofísico do GITA**. Revista Ensaio Geral. Edição Especial, Belém, v1. n.1, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques, 1939-1990. **A arte do ator**. Trad. Yan Michalski e Rosyane 2.ed. Trotta. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SILVEIRA, Pedro Lima de Aguiar. **Buscando presença cênica: ações psicofísicas e energia em Quem Disse que Não (2012) e Branco no Preto (2013)** – (Monografia) Brasília/DF: UNB, 2013.

SLOWIAK, James. **Jerzy Grotowski**. Trad. Julia Barros. – São Paulo: É Realizações, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin, 1863 - 1938. **A construção da personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. – 21ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.