



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

DIEGO AUGUSTO PEREIRA DA ROCHA

O ARTESÃO DE SI MESMO

Um estudo sobre o processo de criação do ator Claudio Barros no espetáculo “Solo de Marajó” em Belém do Pará

**BELÉM-PA
2013**



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

DIEGO AUGUSTO PEREIRA DA ROCHA

O ARTESÃO DE SI MESMO

Um estudo sobre o processo de criação do ator Claudio Barros no espetáculo “Solo de Marajó” em Belém do Pará

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em Teatro da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para obtenção do título de Licenciado Pleno em Teatro, orientado pelo Prof. M. Sc. Alberto da Silva Neto.

**BELÉM-PA
2013**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca Universitária da ETDUFPA/ICA/UFPA, Belém-PA

Rocha, Diego Augusto Pereira da

O Artesão de si mesmo: Um estudo sobre o processo de criação do ator Claudio Barros no espetáculo “Solo de Marajó” em Belém do Pará / Diego Augusto Pereira da Rocha; orientador Profº M. Sc. Alberto da Silva Neto. 2013.

MONOGRAFIA (Licenciatura Plena em Teatro) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Artes do Pará, Escola de Teatro e Dança da UFPA, 2013.

1. Máscara. 2. Máscara corporal. 3. Imaginário amazônico. 4. Espetacularidade. 5. Folguedos folclóricos – Amazônia. I. Título.

CDD - 22. ed. 398.5

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

DIEGO AUGUSTO PEREIRA DA ROCHA

O ARTESÃO DE SI MESMO

Um estudo sobre o processo de criação do ator Claudio Barros no espetáculo “Solo de Marajó” em Belém do Pará

Esta monografia foi julgada adequada para obtenção do título de *Licenciado Pleno em Teatro*, e aprovado na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

Data ____/____/____

Conceito: _____

Profº. M. Sc. Alberto da Silva Neto
Orientador – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Profº. M. Sc. Edson Fernando
Avaliador – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Profª. M. Sc. Valéria Andrade
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

**BELÉM
2013**

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 _____

Local e Data _____

Dedico esta primeira etapa de minha vida acadêmica a minha mãe Maria Rosa e ao meu irmão Orlando da Silva. À minha esposa e companheira Mayara Ribeiro, ao meu filho Gabriel e as minhas avós Benedita e Angélica. Dedico a estas pessoas que sempre estiveram presentes na minha vida e sempre me apoiaram em minhas decisões.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ter me dado forças durante os momentos de fraqueza e por ter me deixado cair quando era para cair, mas me ajudou a levantar.

A todos os santos e orixás que também estiveram comigo nesta caminhada.

À minha mãe, Maria Rosa, a quem devo tudo o que sou e lhe tenho uma eterna gratidão por tudo o que fez por mim e fará, tenho certeza, enquanto tiver oportunidade. A ela eu não só agradeço como dedico, não só esta monografia, mas toda a obra da minha vida.

Ao meu irmão Orlando Silva, pela amizade e confiança. E pela força indireta que ele me deu e dará durante todos os anos de minha existência.

À minha esposa Mayara Ribeiro e Gabriel Ribeiro, a quem devo tudo o que eu conquiste durante este período acadêmico, pela força que eles me deram e pela companhia acolhedora a qual retorno todos os dias.

Ao mestre Dionelpho Junior, que foi mais que um diretor, amigo e até mesmo mais que um pai, a quem devo a oportunidade de ter conhecido o teatro e quem durante conversas me ensinou a ver que o teatro, assim como a vida, é feito primeiramente de pessoas e que devemos ter muito cuidado com a maneira que as tratamos.

À minha família de um modo geral, seja de sangue ou aos que Deus pôs em meu caminho.

Ao grande amigo que fiz no decorrer desta monografia. À Claudio Barros, que sempre esteve a disposição e a quem devo esta monografia através de nossas conversas.

Aos meus amigos, em especial Ivanilde Silva, Gilson Guedes, Alison Hugo, Adriene Carvalho, Kleber Farias, Carlos Henrique, Fernando dos Santos, Adriana Bísaro e Renato Torres.

Ao meu orientador Alberto Silva Neto, pelas orientações e conflitos que tivemos no qual obtivemos como resultado esta monografia.

Aos professores, pelo aprendizado e principalmente pela amizade construída ao longo destes quatro anos, em especial Wladilene Lima, Karine Jansen, Cesário Augusto, Olinda Charone, Miguel Santa Brígida, Paulo de Tarço, Inês Ribeiro, Edson Fernando e Valéria Andrade.

Aos funcionários da ETDUFPA pela amizade e o respeito construídos, em especial seu Raimundo Miranda, dona Ana Gama, seu Guilherme e ao Dennys Saldanha.

À todos que de alguma forma contribuíram para este caminho o qual trilhei durante quatro anos, de maneira direta ou indireta, através de conversas, sorrisos, lágrimas, abraços e silêncios. Meu muito obrigado a todos vocês!

“E embora tentasse mostrar-se severo com os seus alunos, Francisco Gaivota viu-os de repente como eram realmente, por um momento, e, mais do que gostou, amou o que viu. “Não há limites, Fernão?”, pensou, e sorriu. A sua corrida para a aprendizagem acabava de começar.”

(Richard Bach)

RESUMO

A presente monografia dedica-se ao estudo do processo criativo do ator. Utilizo como sujeito o trabalho desenvolvido pelo ator Claudio Barros para a construção física dos personagens do espetáculo *Solo de Marajó* a partir da ótica do *ator-artesão*, termo este proposto por mim nesta pesquisa. Através do conceito *ator-artesão*, proponho também que o ator seja o “artesão de si mesmo”. Para o desenvolvimento da pesquisa utilizo como principal fonte teórica o método das ações físicas desenvolvido por Jerzy Grotowski. Como resultado, foi constatado que os procedimentos utilizados pelo ator Claudio Barros podem ser considerados como o de um ator “artesão de si mesmo”, o que confere e estimula possíveis pesquisas a respeito do conceito *ator-artesão*.

Palavras-chave: Ator-artesão. Ação física. Processo criativo e representação.

ABSTRACT

The present thesis is devoted to the study of the creative process of the actor. The work developed by the actor Claudio Barros is used as the subject for the physical construction of the characters of the spectacle 'Solo de Marajó' (Marajó's land) from the perspective of the *craftsman-actor*, word proposed by me in this thesis. Through the concept of the *craftsman-actor*, I also propose that the actor is 'his own craftsman'. For the development of the research I use as the main theoretical source the method of the physical actions developed by Jerzy Grotowski. As a result, it has been found that the procedures used by the actor Claudio Barros can be considered as one of an actor 'who is his own craftsman', which stimulates possible researches regarding the concept of *craftsman-actor*.

Keywords: Craftsman-actor. Physical action. Creative process and representation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - História pessoal de Claudio Barros no colégio Nazaré. Misunga observa Alaíde	36
Figura 2 - História pessoal do ator Claudio Barros sobre a sua infância. Cena em que Misunga tenta ter relações sexuais com Alaíde.....	38
Figura 3 - História pessoal do ator Claudio Barros sobre a sua infância. Cena em que Misunga tenta ter relações sexuais com Alaíde.....	40
Figura 4: História pessoal do ator Claudio Barros relacionada com a estrutura física da sua avó Marieta.....	42
Figura 5 - História pessoal do ator Claudio Barros relacionada com a estrutura física da sua babá Bernardina	43
Figura 6 - Observação de rua do ator Claudio Barros relacionada com a estrutura física do personagem Coronel Coutinho	47
Figura 7- Experimentação cênica da observação de rua relacionada com a estrutura física do personagem Coronel Coutinho	48
Figura 8 - Observação de rua. Tapioqueiras do porto de Ponta de Pedras que serviram como matriz para a construção física da personagem <i>Prudência</i> do romance “Marajó”	51
Figura 9 - Observação de rua. Tapioqueiras do porto de Ponta de Pedras que serviram como matriz para a construção física da personagem <i>Prudência</i> do romance “Marajó”	51
Figura 10 - Experimentação cênica da observação de rua relacionada com a estrutura física do personagem <i>Prudência</i>	51
Figura 11 - Experimentação cênica da observação de rua relacionada com a estrutura física do personagem <i>Prudência</i>	51
Quadro 1 – Etapas do processo criativo do ator Claudio Barros no espetáculo <i>Solo de Marajó</i>	26

SUMÁRIO

RESUMO	09
ABSTRACT	10
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	11
1. INTRODUÇÃO	13
2. CONCEITOS RELACIONADOS AO TRABALHO DO ATOR	19
2.2.1 Método das ações físicas	19
2.2.2 Representação	22
2.2.3 Memória	23
2.2.4 partituras físicas	24
2.2.5 Pré-expressividade	25
3. AS FERRAMENTAS-PROCEDIMENTO DO ATOR PARA A CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO <i>SOLO DE MARAJÓ</i>	26
3.1 AS FERRAMENTAS DO ATOR-ARTESÃO CLAUDIO BARROS	26
3.2 SALA DE ENSAIO: O TRABALHO PRÉ-EXPRESSIVO COM OS INDUTORES	31
4. METENDO A MÃO: PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS PERSONAGENS NO ESPETÁCULO <i>SOLO DE MARAJÓ</i>	34
4.1 UTILIZAÇÃO DOS INDUTORES PARA A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS	34
4.1.1 Histórias pessoais: Misunga	35
4.1.2 Histórias pessoais: Negra Filismina	41
4.1.3 Alma capturada/observação de rua: Coronel Coutinho	46
4.1.4 Alma capturada/observação de rua: Prudência	50
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS	56

1. INTRODUÇÃO

Em 2011 assisti ao espetáculo chamado *Solo de Marajó* encenação e direção do ator e diretor Alberto Silva Neto¹, atuação de Claudio Barros². Uma adaptação da obra “Marajó” do escritor paraense Dalcídio Jurandir³ (1909-1979). Ao assistir o espetáculo fiquei instigado com o que vira no palco, pois era apenas um ator em cena que representava vários personagens.

Neste período ainda estava como pesquisador no GITA⁴ onde eu desenvolvia a pesquisa sobre a partitura neutra, procedimento utilizado como metodologia do processo criativo dos integrantes para a construção de partituras físicas.

Ao assistir o espetáculo *Solo de Marajó* fiquei instigado para investigar o procedimento que fora utilizado para a criação física do ator. E é nesta monografia que me proponho a investigar o processo criativo do ator Claudio Barros para a construção física dos personagens ficcionais da obra *Marajó* de Dalcídio Jurandir, no espetáculo *Solo de Marajó*.

Para isso, utilizo a ótica do *ator-artesão*, considerando que o ator seja o “artesão de si mesmo”. Compreendendo que para se chegar ao resultado “final”, o ator, como um artesão - no sentido de personalidade -, é quem vai se construindo, se moldando, dando forma a sua personagem que por fim estará estabelecida em seu próprio corpo. Utilizo como força motora de minha pesquisa a seguinte questão: Quais os procedimentos e como eles foram utilizados pelo ator Claudio Barros para a construção física dos personagens no espetáculo *Solo de Marajó*?

O objetivo teórico principal deste trabalho é: investigar o processo de criação do trabalho de ator no espetáculo *Solo de Marajó* e os meios para que se possa compreendê-lo como sendo este, um processo em que o ator seja o “artesão de si mesmo”, logo, um *ator-artesão*.

¹ Professor do curso de Lic. Plena em Teatro e do curso Técnico de Ator, ambos da UFPA. Ator e diretor do grupo Usina Contemporânea de Teatro.

² Ator, diretor, formado em Arte Educação. Claudio atua como ator a mais de trinta anos, fez parte do grupo de teatro Cuíra de Belém do Pará e atualmente é integrante do grupo Usina Contemporânea de Teatro.

³ Natural de Ponta de Pedras, ilha do Marajó, Pará. Romancista. Estudou em Belém até 1927. Em 1928 partiu para o Rio de Janeiro. Em 1931 retornou para Belém. Escreveu para vários jornais e revistas. Retornou em 1939 para o Marajó, como inspetor escolar. Publicou sua obra, inclusive em outros idiomas. Em 1972, a Academia Brasileira de Letras concede ao autor o Prêmio Machado de Assis, entregue por Jorge Amado, pelo conjunto de sua obra.

⁴ Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Ator (GITA), localizado em Belém do Pará com sede na ETDUFPA. Ver mais no site: <http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=00448037HT29JD>

Trazer para discussão acadêmica um objeto que é múltiplo no seu fazer, na medida em que cada ator pode ter um método ou procedimento de criação diferente um do outro, serve também como instrumento para atores, encenadores, diretores, pesquisadores, estudantes etc. pessoas que estejam interessadas no trabalho do ator, vindo este projeto a servir-lhes como ferramenta de uso ou de análise de seus próprios métodos ou até mesmo dos métodos utilizados em grupo.

A abordagem desta pesquisa é de caráter qualitativo, levando em consideração que uma das partes mais importante durante a pesquisa é o seu processo. A abordagem qualitativa também é útil devido a abertura que ela me dá para analisar os dados de forma indutiva.

De acordo com Cassandra Silva (2001, p. 14):

Pesquisa Qualitativa: considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicos no processo de pesquisa qualitativa. Não requer o uso de métodos e técnicas estatísticas. O ambiente natural é a fonte direta para coleta de dados e o pesquisador é o instrumento chave. É descritiva. Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem.

Utilizo como objetivo desta pesquisa a ordem descritiva que é compreendida como “[...] um levantamento das características conhecidas que compõe o fato/fenômeno/processo. É normalmente feita na forma de levantamentos ou observações sistemáticas do fato/fenômeno/processo escolhido”. (SANTOS, 2007 p. 28) De acordo com Selltitz et alii (apud MARCONI E LAKATOS. 2007, p. 20), os estudos descritivos “descrevem um fenômeno ou situação, mediante um estudo realizado em determinado espaço-tempo.”

Como procedimento técnico, utilizei o de estudo de caso no qual eu selecionei alguns fatos do objeto estudado para aprofundar no decorrer da pesquisa. “Estudar um caso é selecionar um objeto de pesquisa restrito, com o objetivo de aprofundar-lhe os aspectos característicos. [...] pode ser qualquer fato/fenômeno/processo individual, ou um de seus aspectos” (SANTOS, 2007 p. 33). O “estudo de caso é caracterizado pelo estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira a permitir o seu conhecimento amplo e detalhado” (GIL, 2008, p. 57-58).

Para a coleta dos dados utilizei a *entrevista* despadronizada ou não-estruturada. De acordo com Marconi e Lakatos (2007, p. 94):

O Entrevistador tem liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada. É uma forma de poder explorar mais amplamente uma questão. Em geral, as perguntas são abertas e podem ser respondidas dentro de uma conversação informal.

Neste tipo de coleta de dados há três modalidades de entrevista despadronizada. Utilizei a modalidade de entrevista não dirigida, a fim de obter um primeiro olhar sobre o objeto estudado. A entrevista não dirigida foi fundamental para o andamento da pesquisa, me proporcionou uma visão ampla do processo criativo do ator Claudio Barros. De acordo com Ander-Egg (apud MARCONI E LAKATOS, 2010 p. 180) a entrevista não dirigida dá “liberdade total por parte do entrevistado, que poderá expressar suas opiniões e sentimentos. A função do entrevistador é de incentivo, levando o informante a falar sobre determinado assunto, sem, entretanto, forçá-lo a responder”.

Nesta monografia eu também proponho o conceito *ator-artesão* através da pesquisa desenvolvida a partir do processo criativo do ator Claudio Barros. Aproprio-me dos termos utilizados para dar significado a palavra ator e também ao seu processo de trabalho, e também as intenções relacionadas ao artesanato, ou a um modo artesanal. É a partir desta apropriação onde alguns teóricos intitulam o ator como sendo um artesão e em alguns momentos o seu processo criativo como sendo o seu artesanato, que eu tento “forjar”, “inventar”, propor o conceito de *ator-artesão*. Através deste conceito surge o questionamento: é possível compreender o processo criativo do ator Claudio Barros no espetáculo *Solo de Marajó* como sendo o de um “ator artesão de si mesmo” e conseguinte, considerá-lo como um *ator-artesão*?

Em um contexto semiótico, a palavra *artesão* significa “artista. Indivíduo que exerce por conta própria uma arte, um ofício manual.” (FERREIRA, 1997, p. 65); um artífice; um “autor; inventor.” (AMORA, 1997, p. 62), é ele o produtor de um artesanato. E o artesanato é a “técnica do artesão; (...)” (AMORA, 1997, p. 62), a sua técnica mostrada em resultado, em objeto ou o próprio “local de trabalho do artesão” (FERREIRA, 1997, p. 65). Este ultimo assemelha-se ao trabalho do ator, uma vez que seu local de trabalho é o seu próprio corpo, no qual o ator vai gerar, descobrir ou aprimorar a sua técnica.

O *ator-artesão*, igual ao artesão, também desenvolve um ofício artesanal. Não em termos de trabalho manual, mas no sentido de os dois produzirem objetos únicos. Cada ator tem a sua singularidade no seu processo de criação, e mesmo que ele venha apresentar o mesmo espetáculo todas as noites, ele nunca será o mesmo, tanto o ator quanto o espetáculo.

Assim como a obra do artesão, mesmo que ele reproduza várias vezes a mesma obra, ele nunca terá a mesma.

Há também outro fator que aproxima estes dois como artesãos. O fato de cada artesão, individualmente, apenas ele ser capaz de produzir o que produziu, outro poderia se aproximar, mas ao realizar a “cópia” ela já estaria impregnada das suas técnicas pessoais, seus próprios procedimentos etc., de quem fez a cópia. Igualo este pensamento ao trabalho de ator, cada ator, em sua individualidade, apenas ele é capaz de produzir em seu corpo o que produziu e qualquer aproximação feita por outro ator não passará de mera “cópia”, esta, impregnada dos próprios processos criativos do ator que a estará “copiando”.

O ator que copiou, se ele estiver interessado em seu artesanato, na sua técnica, será capaz de perceber que em um dado momento ele gerou procedimentos diferentes do “ator copiado”, pois cada ator tem a sua forma de compreender cada impulso de seu corpo, logo, é nesta realização, nesta percepção que o ator encontrará a sua técnica pessoal.

Com relação ao ator como um *artesão de si mesmo*. Patrice Pavis (2007, p. 30) em seu *Dicionário de Teatro* refere-se ao ator como sendo “o artesão da cena”. Jerzy Grotowski⁵, sobre a perspectiva do trabalho do ator, fala de uma “consciência artesanal” (apud RICHARDS, 2012, p. 150). Eugênio Barba⁶ (1994, p. 26-48), em vários momentos relaciona o “trabalho de ator”, enquanto processo criativo, como sendo um artesanato: “práticas artesanais, artesanato cênico, visão artesanal, modo artesanal, procedimento artesanal, experiência artesanal, artesanato, indicação artesanal”. Ingrid Koudela⁷ considera que o ator está “longe de estar submisso a teorias, sistemas, técnicas ou leis, o ator passa a ser o artesão de sua própria educação, aquele que se produz livremente a si mesmo”.

Vejo que esta é mais uma forma de descrever o ator a partir do seu processo criativo, no qual ele se “recria”, se “reinventa” e que se aproxima do meu olhar e da concepção a respeito do *ator-artesão*.

Concordo com Koudela. O *ator-artesão* não está submisso, “em lugar ou posição inferior” (AMORA, 1997, p. 673) às técnicas, ele apenas às utiliza buscando compreendê-las.

⁵ RICHARDS, Thomas. **Trabalhando com Grotowski sobre as ações físicas**, Com prefácio e ensaio de Jerzy Grotowski; tradução para o inglês Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

⁶ BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**: Um tratado de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

⁷ KOUDELA, Ingrid Dormien. Apresentação. In: SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 24.

Compreender a sua própria técnica, como Koudela diz, “a sua própria educação”. E é a partir dessa produção livre de “si mesmo”, como conclui Koudela, que eu considero que o *ator-artesão* é o “artesão de si mesmo”.

Uno estes olhares. Se Pavis considera que o ator seja um artesão da cena; Barba, que o processo criativo do ator, que irá gerar um resultado em seu corpo, pode ser entendido como o artesanato do ator; Grotowski, de que o ator deva ter uma “consciência artesanal”; Koudela, de que o ator é capaz de produzir “a si mesmo”, uma vez que o seu processo criativo é gerado a partir e sobre o seu próprio organismo. Com base nestes quatro posicionamentos, questiono se há a possibilidade de um ator ser compreendido como um *ator-artesão*, ou melhor, não o ator, mas o seu processo de criação ser compreendido como o processo de um *ator-artesão*?

Considero que o conceito e a prática do *ator-artesão* estejam enraizados na técnica. Para se fabricar uma obra artesanal o artesão tem que possuir uma técnica que lhe permita criá-la. O mesmo serve para o *ator-artesão*, para construir a sua obra é necessário que ele tenha uma técnica na qual lhe permita compreender o procedimento utilizado durante a sua criação.

Burnier diz que:

A técnica de ator não deve ser apenas físico-mecânica, como a de um halterofilista, mas humana, em vida, ou seja, algo que lhe permita estabelecer um elo comunicativo entre o humano e sua pessoa e o que o seu corpo é e faz e, ao articular esse processo, projetá-lo, comunicando-o para seus espectadores. A técnica de ator, portanto, só existe, a nosso ver, na medida em que abre caminhos para um universo eminentemente humano e vivo, tanto para o ator quanto para o espectador. (2009, p. 25)

É este *universo humano e vivo* descrito por Burnier para caracterizar a técnica de ator, que também dá sentido ao estado de um *ator-artesão* a partir da técnica de seus procedimentos. Esta técnica utilizada pelo *ator-artesão* tem que perfazer um caminho pessoal, de descobertas de seus impulsos, sensações, não pode ser uma técnica apenas, sem vida, ela tem que pulsar. Segundo Burnier (2009, p. 19) “o ator necessita de técnica, sem o que não há arte, por outro, ao representar, não pode fazê-lo sem vida”. É um caminho artesanal onde a técnica (consciência, percepção da prática realizada), que é a base de seu trabalho, está ligada a princípios íntimos do ator.

A palavra “técnica” em nossos dias está ligada principalmente à capacidade operativa do artista. É ela quem operacionaliza sua relação com a energia criadora. O termo operacionalizar (...) significa o tornar fato, ou materializar o impulso

criador, ou seja, modelar a matéria de maneira que a aproxime ao máximo do que se tem em mente (ou do que se tem em si). A criação só será realizada quando ambos, impulso criador e modelagem, acontecerem. (BURNIER, 2009, p. 24)

Outro questionamento sobre o conceito de *ator-artesão* é se a concepção dele está enraizada em procedimentos técnicos do trabalho de ator que se caracteriza justamente por esta consciência/percepção durante o seu processo criativo juntamente com a busca de uma “verdade humana” em seu trabalho, o que dá a sua técnica a potencialidade de transcender a própria técnica.

Com isso, outra dúvida é gerada, a de que o *ator-artesão* não está no ator propriamente dito, no simples fato de sê-lo, não é um conceito para descrevê-lo de forma generalizada. Será primeiramente, um termo que designa um modo de trabalho de ator, extremamente ligado a capacidade do ator utilizar o seu organismo de maneira consciente?

Porém, percebo que para melhor definir este termo aqui proposto, é necessário ter mais tempo de pesquisa. Com isso, a respeito do *ator-artesão*, proponho investigá-lo mais afundo em pesquisas posteriores.

O corpo desta monografia segue com três seções de desenvolvimento. A primeira seção dar-se-á a apresentação dos conceitos relacionados ao trabalho do ator, os quais são acionados na terceira seção. A segunda seção comporta os procedimentos utilizados pelo ator Claudio Barros em seu trabalho de ator no espetáculo *Solo de Marajó*. A terceira é a análise da construção física dos personagens *Missunga*, *Negra Filismina*, *Coronel Coutinho* e *Prudência* estabelecendo relações entre os referenciais teóricos abordados na seção um. Após esta última seção seguem-se as considerações finais desta monografia.

2. CONCEITOS RELACIONADOS AO TRABALHO DO ATOR

O eixo teórico principal desta pesquisa é o *Método das Ações Físicas* utilizado pelo diretor polonês Jerzy Grotowski. É a partir dele que os conceitos de *representação*, *memória*, *partitura* e *pré-expressividade* irão se desenvolver através de conexões estabelecidas durante a monografia.

2.2.1 O método das ações físicas

O *método das ações físicas* foi criado por Constantin Stanislavski, e depois, desenvolvido por Jerzy Grotowski. Este método surge na segunda parte da pesquisa de Constantin Stanislavski, este momento marca “[...] o deslocamento definitivo de Stanislavski dos processos interiores guiados pela memória emotiva – sintetizado pelo modelo da Linha das forças Motivadas – para uma nova etapa, em que a *ação física* estará no centro [...]” (BONFITTO, 2007, p.24).

Para esclarecer o que é ação, Luiz Vasconcelos (2010, p.17-18), diz que:

[...]. Em DRAMATURGIA significa a intenção motivadora do ENREDO, ou seja, a força de onde se originam os acontecimentos. [...] uniram-se aos já existentes os elementos “vontade humana” como a principal fonte geradora da ação [...], e CONFLITO como o principal elemento mobilizador da ação [...]. Assim, podemos dizer que a ação é o que resulta da vontade humana em conflito. [...] para Francis Fergusson (1904-1986), ação “não significa proezas, eventos ou atividade física: significa a motivação de onde nascem esses elementos” (*Aristotle’s Poetics*, p.8). [...].

Faço um recorte sobre a ação na dramaturgia, a “vontade humana” e o “conflito”, e os transfiro para o ator, considerando que esta *ação* pode ser interna (invisível) ou externa (visível), mas as duas acabam por ter uma função *modificadora da realidade* (BURNIER, 2009, p.33).

Assim, se o ator é capaz de ter uma vontade humana, ele é capaz de gerar uma ação, que resultará justamente a partir da sua vontade, vontade esta que nasce internamente - segundo Fergusson. Sobre o conflito, se a vontade humana gera a ação, o conflito é o meio pelo qual a vontade humana vai fazer-se concreta para ter como resultado uma ação.

Afirma Stanislavski (1988, p. 2) que “não há ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, [...]”.

A grande contribuição de Stanislavski ao pensar sobre o *Método das Ações Físicas* foi ele compreender que não há segurança quando o ator constrói o seu trabalho em cima de elementos que são estimulados a partir da “memória, sentimentos etc.” (BONFITTO, 2007, p. 25), acionados no momento de sua interpretação, “dificuldade esta, que não está presente nas ações executadas pelos atores.” (BONFITTO, 2007, p. 25). Trago uma citação de Stanislavski (apud BUENIER, Luis. 2009, p. 32) onde o mestre russo expressa-se sobre a construção do ator a partir dos sentimentos: “Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos. Podemos fixar e recordar somente as ações físicas.”

Porém, sobre as ações físicas, utilizo-me do desdobramento feito por Grotowski. Uma das diferenças entre Stanislavski e Grotowski em relação a ação física é que para Stanislavski as ações partiam de fora para dentro e para Grotowski “[...] no processo de sua execução as ações devem desencadear processos interiores, agindo dessa forma quase como iscas”. (BONFITTO, 2007, p. 25)

O *método das ações físicas* proposto por Stanislavski teve sua continuidade com o diretor e encenador polonês Jerzy Grotowski, que, assim como Stanislavski, também dedicou-se a investigar sobre o processo criativo do ator e o “trabalho do ator sobre ele mesmo” (BONFITTO, 2007, p.73). Conferindo ao processo de ator uma investigação de caráter pessoal.

A respeito do pensamento stanislavskiano sobre as *ações físicas*, Grotowski (apud BURNIER, 2009, p.35) diz que:

O velho Stanislavski descobriu verdades fundamentais e uma delas, essencial para o seu trabalho, é a de que a emoção é independente da vontade. [...] são as pequenas ações que Stanislavski chamou de físicas. Para evitar a confusão com sentimento, deve ser formulável nas categorias físicas, para ser operativo. É nesse sentido que Stanislavski falou de ações físicas. Pode-se dizer física justamente por indicar objetividade; quer dizer que não é sugestivo, mas que se pode captar do exterior.

Se a ação é gerada a partir da “vontade humana”, entende-se que ela tenha uma característica interna. “[...] No teatro toda ação deve ter uma justificativa interior, deve ser lógica, coerente e verdadeira [...] e, como resultado final, temos uma atividade

verdadeiramente criadora.” (STANISLAVSKI, 1988, p.1). É com este pensamento que Grotowski irá trabalhar sobre as *ações físicas*.

Grotowski propõe que o ator volte a buscar os seus estímulos primeiramente em seu interior e que este impulso que surge do interior – a partir da sua “vontade humana” – torne-se exterior, ação, com toda a sua objetividade e desejo. Grotowski esclarece a utilização da ação física pontuando algumas situações.

A primeira é o “gesto”. Grotowski ressalta que o gesto é apenas uma ação periférica do corpo, que ele não nasce no centro (no interior do ator), logo não é ação física. Uma vez que para ser ação física é necessário haver uma justificativa interior, se esta não houver, a ação continuará sendo apenas um gesto, mas quando embutido de uma intenção, um objetivo interno, este gesto torna-se uma ação física.

O gesto é uma ação periférica do corpo, não nasce do interior do corpo, mas na periferia. Ação é alguma coisa mais, porque nasce no interior do corpo. [...] Quase sempre se encontra na periferia, nas "caras", nesta parte das mãos, nos pés, pois muito frequentemente não tem origem na coluna vertebral. Ao contrário a ação é algo mais, porque nasce do interior do corpo, esta radicada na coluna vertebral e habita o corpo. (GROTOWSKI, apud BURNIER, 2009, p. 32)

Com isso percebemos a respeito do Método das Ações Físicas proposto por Stanislavski que Grotowski concorda quando o mestre russo propõe que o trabalho do ator não seja mais construído a partir das memórias emotivas, uma vez que as emoções são independentes da vontade. Mas quando se fala sobre as *ações físicas*, Grotowski ressalta a importância da ação estar impulsionada de algum objetivo, alguma intenção, pois sem isso, a *ação física* torna-se apenas uma ação gestual. Em uma conferência o mestre polonês fala de como é possível um simples gesto tornar-se ação física:

Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa (e é quase sempre assim), eu tenho de ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito "sólida". Neste momento vira ação física, porque isto me serve. Estou muito ocupado em preparar o cachimbo, acender o fogo, assim depois posso responder à pergunta. (GROTOWSKI, apud BURNIER, 2009 p. 33)

Neste exemplo fica claro a utilização da ação em um simples gesto e como esta ação irá alterar a “funcionalidade” ou o “significado” do gesto, tornando-o ação física. O ato de preparar o cachimbo é sem dúvida um ato banal ou até mesmo mecânico, não há nenhum estímulo que irá causar outra reação se não a do possível prazer ao fumá-lo e isto apenas para quem está fumando.

Do ponto de vista conceitual, entender a ação como algo que modifica a realidade pode nos ajudar. Será ação para o sujeito-ator tudo o que o modifica de alguma maneira, que tem relação com seu ser, sua vontade, seus desejos, anseios, determinações, com sua pessoa; já do ponto de vista do observador-espectador, será ação tudo o que igualmente transformar a sua pessoa, a sua percepção ou a sua interpretação daquilo que presencia, testemunha. Temos aqui uma diferenciação no teatro: a ação para o ator e a ação para o espectador. Nem sempre o que se apresenta como uma ação para o espectador é uma ação para o ator, e vice-versa. Para o espectador só serão ações as informações que ele decodificar, interpretar, como tal. Portanto, se o que lhe for apresentado não modificar a sua realidade de alguma maneira, não for em “veículo de um significado global”, não será nunca uma ação. (BURNIER, 2009, p. 34)

Mas quando este gesto - que Grotowski também chama de movimento - de preparar o cachimbo ganha um significado interno, pode-se considerar que neste exato momento o gesto torna-se ação, pois como já vimos anteriormente a ação é o resultado da “vontade humana”. Trago o conceito de ação visível e invisível proposto por Pavis (2007, p. 2-3), onde a ação é uma:

Sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens, a ação é, ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto dos *processos* de transformações visíveis em cena e, no nível das *personagens*, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais. [...] A ação é por tanto o elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma para outra *situação*. Ela é a sequência lógico-temporal das diferentes situações.

Assim, o ato de preparar o cachimbo proposto como exemplo por Grotowski é um gesto que nasce da “vontade humana”, sendo uma ação invisível à priori, pois enquanto ele prepara o cachimbo (conflito: elemento mobilizador da ação) está havendo modificações psicológicas, internas, que é o fato dele estar pensando e elaborando uma resposta.

Thomas Richard's (2012, p. 72) fala sobre a diferença do uso das ações física utilizada por Stanislavski e por Grotowski.

Uma das diferenças [...] está na técnica da montagem. Todas as minhas associações e as minhas ações giravam ao redor desse acontecimento pessoal, e esse era o meu segredo. Ninguém que nos visse fazendo a nossa “Main Action” poderia um dia saber disso: [...] Enquanto eu seguia a minha série de ações físicas relacionadas ao meu pai, ao meu lado uma atriz seguia outra série de ações, completamente diferente: *sua própria história pessoal*. [...] Viam uma única história que tinha a ver com nós dois juntos, quando na realidade, estávamos seguindo duas linhas de associações e de *ações completamente diferentes*, que estavam separadas. [...] A chave das ações físicas reside no processo do corpo. Eu só precisava fazer o que estava fazendo, e toda vez que eu repetia a “estrutura individual”, devia lembrar, de forma cada vez mais precisa, o modo como eu tinha feito o que tinha feito. Deixar estar as emoções. [...] Se não sinto nada, não sinto nada. Minhas emoções são livres.

Eu tentava me lembrar de novo dessa *maneira* de fazer a cada vez que executava essa “estrutura individual” na “Main Action”.

2.2.2 Representação

O conceito de *representação* está associado a abordagem a partir do uso das ações físicas onde a obra distancia-se da “concepção hegeliana de teatro como exteriorização do texto, uma vez que, ao contrário, a encenação e a representação é que conferem seu sentido ao texto” (PAVIS, 2007, p. 340).

De acordo com Pavis (2007, p. 312), a interpretação quer “[...] fazer com que apareçam as intenções de um autor [...]; o ator não assume seu papel de utilizador e de transformador da mensagem a ser transmitida: ele não passa de uma marionete”.

Durante a entrevista realizada com o ator Claudio Barros, observei que a concepção de representação é a que mais se aproxima do processo de construção do ator no espetáculo *Solo de Marajó*.

Entre tanto, nesta pesquisa utilizarei o conceito de *representação* proposto por Luis Otávio Burnier. Para Burnier (2009, p. 21) “[...] *representar* significa “estar no lugar de” [...], mas também pode significar o encontro de um *equivalente*. Assim, quando um ator [...] *representa*, está encontrando um *equivalente*”. Com isso, percebe-se que não há um mergulho psicológico na personagem, e muito menos uma tentativa de metamorfosear-se na mesma, logo, o ator “representa” os personagens.

Burnier aborda a *representação* a partir de uma *equivalência*, proposta por Etiéne Decroux. De acordo com Burnier (2009, p. 21), “segundo Decroux, o ator, para ser artista, deve encontrar um *equivalente*, ou seja, dar a ideia da coisa por uma outra coisa. Não é sua função dar uma *leitura*, *traduzir*, mas *representar*.”

2.2.3 Memória

Para abordar o conceito de *memória* utilizo o desenvolvimento proposto pelo diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) e que é considerado como o desdobramento da pesquisa de Stanislavski sobre o *método das ações físicas*. A *memória-física* está relacionada

ao que Grotowski chama de “Main Action”, que também é um procedimento que parte do uso das *histórias de vida* do ator.

“Se a memória emotiva entra em jogo, como meio de liberação e até de redenção, ela não é, (...) um pretexto, um trampolim para atingir intensidade máxima numa cena dramática. Ela intervém na fase dos ensaios para criar a tessitura da interpretação. Ao lado da personagem, o ator revela o seu eu profundo, confessa sua autêntica natureza.” (ASLAN, 2010, p.187)

Neste caso, Grotowski não elimina as verdadeiras sensações emotivas do ator surgidas durante o processo criativo nos ensaios, em função de retornar para a obra, buscando mantê-la compactuadamente em segundo plano, uma vez alcançada a intencionalidade desejada para a cena.

A respeito desta memória proposta por Grotowski, Sônia Machado (2009 p. 29) diz que “é o ator que sugere associações, imagens e recordações, que vêm, muitas vezes, em forma de reações físicas”. Para Grotowski (apud MACHADO, p. 29) as associações e reações físicas são “um retorno a uma recordação exata, [...] foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós”.

A memória utilizada para o processo criativo do ator Claudio Barros, seja ela *afetiva*, *física*, *física-emocional* - como relata o ator durante a entrevista, mesmo que o ator não busque trabalhar sobre a sua memória afetiva -, tem grande importância durante o processo de construção do espetáculo “Solo de Marajó”, mais ainda, para o trabalho de criação do ator.

Sobre o objetivo do uso da memória - a criação de partituras -, é preciso passar por mais uma etapa, a transformação destas memórias, interna e externa (física), em partituras.

2.2.4 Partituras físicas

A elaboração das *partituras físicas* que irão compor cada personagem tem ligação direta ao uso das *ações físicas*, uma vez que, o trabalho do ator não depende única e exclusivamente de relacionar-se com suas memórias afetivas, depende de uma relação, mesmo que afetiva, com as suas ações físicas, construídas em *partituras físicas*.

Quando o ator realiza estas partituras, ele se aproxima, ou re-aproxima de seu passado, suas memórias. Não há uma separação entre mente e corpo enquanto o ator reaproximar-se de suas partituras físicas, pois ele desenvolve as suas partituras de maneira psicofísica. De acordo

com esta relação corpo-mente, este procedimento pode ser denominado de *partituras psicofísicas*.

Sobre as *partituras psicofísicas*, Mateo Bonfitto (2007, P. 80) diz que “[...] a ação, não dependendo de ocorrências interiores que estão além da vontade, é um elemento reproduzível, controlável e passível de fixação. E ela se torna *psicofísica* à medida que, se reproduzida de forma precisa, passa a ser uma “isca” dos processos interiores”.

2.2.5 Pré-expressividade

Há durante o processo criativo do ator Claudio Barros um período em que eu considero um período onde o ator trabalha de uma forma pré-expressiva. A *pré-expressividade* está ligada a análise do o que Eugenio Barba (2009, p. 25) denomina de princípios-que-retornam:

Esses princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”. Desse modo, a presença do ator, seu *bios* cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem.

Segundo Ferracini (2003, p.99), o “[...] pré-expressivo é tudo aquilo que vem antes da expressão, da personagem construída e antes da cena acabada. É o nível onde o ator produz e, principalmente, trabalha todos os elementos técnicos e vitais de suas ações físicas e vocais.”.

Estes são os aportes teóricos que nortearão as análises feitas na seção quatro desta pesquisa. Na seção seguinte irei iniciar a descrição do processo realizado pelo ator Claudio Barros no espetáculo *Solo de Marajó*.

3. AS FERRAMENTAS-PROCEDIMENTO DO ATOR PARA A CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO “SOLO DE MARAJÓ”

3.1 AS FERRAMENTAS DO ATOR-ARTESÃO CLAUDIO BARROS

Para me aproximar do sujeito de minha pesquisa, foi preciso ter um conhecimento à princípio abrangente, para depois poder selecionar as partes que me interessam e que se fazem necessárias para a pesquisa. Neste momento fez-se de suma importância como instrumento de coleta de dados a modalidade de *entrevista não dirigida*. Onde “há liberdade total por parte do entrevistado, que poderá expressar suas opiniões e sentimentos. A função do entrevistador é de incentivo, levando o informante a falar sobre determinado assunto, sem, entretanto, forçá-lo a responder.” (MARCONI E LAKATOS, 2007, p.94).

Em entrevista com o ator Claudio Barros, identifiquei no seu processo de criação 4 (quatro) etapas, que são: A escolha dos indutores; A sala de ensaio; Apresentação pública; As “revisitações” e/ou “re-construções” do espetáculo (segundo Claudio Barros).

De acordo com o material coletado na entrevista apresento uma estrutura cronológica do processo de construção do ator Claudio Barros no espetáculo *Solo de Marajó*⁸:

Quadro 01 - Etapas do processo criativo do ator Claudio Barros no espetáculo *Solo de Marajó*

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. A escolha dos indutores: <ol style="list-style-type: none"> 1.1 A obra literária “Marajó” do autor Dalcídio Jurandir (este período teve duração de dois meses). <ol style="list-style-type: none"> 1.1.1 Transformar o romance em obra teatral a partir de análises e discussões com o escritor Carlos Correia Santos e o diretor Alberto Silva Neto; 1.1.2 A seleção de 30 (trinta) momentos (células) da obra, momentos estes, que mais chamaram a atenção dos três; 1.1.3 Seleção final de 9 (nove) momentos (células) para serem trabalhadas em sala de ensaio. 1.2 As histórias pessoais do ator. 1.3 Os sons. 1.4 Observação de rua (roubar almas). 2 Sala de ensaio: <ol style="list-style-type: none"> 2.1 O trabalho pré-expressivo. 2.2 Construção das cenas. 3 O resultado ou A encenação ou A apresentação pública ou A troca: Como o nome já diz, este é o momento de contato entre o ator, depois de todo o processo de construção do espetáculo, com o público. 4 As revisitações e reconstruções do espetáculo. |
|---|

Fonte: Dados da pesquisa

⁸ Entrevista realizada no dia 03 de Outubro de 2012 com o ator Claudio Barros, ver anexo A.

Não aprofundarei em todas as etapas e nem em todas as sub-etapas. Ao que me concerne nesta pesquisa são algumas etapas e sub-etapas que estão relacionadas ao trabalho corporal do ator Claudio Barros para a construção dos personagens: *a escolha dos indutores*, com suas respectivas sub-etapas *as histórias pessoais do ator* e *o roubar das almas*; *Sala de ensaio* e suas respectivas sub-etapas *o trabalho pré-expressivo* e *a construção das cenas*.

Não seleciono o momento sobre a obra literária, por compreender que neste período não há um trabalho diretamente focado para o ator e sim, para a construção de uma dramaturgia, que posteriormente será utilizada por Claudio Barros em cena. Outro aspecto que não abordo nesta pesquisa é a transformação dos sons a partir do corpo do ator, já que o procedimento utilizado neste momento não interfere para a criação física/corporal dos personagens do espetáculo.

Não abordo sobre a apresentação pública, uma vez que o objetivo de meu projeto é o *processo de criação* do ator referente a construção corporal dos personagens e não o seu resultado, embora possa haver entendimentos de que, a apresentação não deixe de fazer parte do processo criativo do ator. Mas, por mais que o ator crie em cena, isso não altera os seus procedimentos que foram utilizados para a construção física dos personagens.

O fato de ter selecionado algumas etapas e sub-etapas não exclui a importância das outras, estas serão acionadas, se necessário, no decorrer da monografia.

É importante ressaltar que o primeiro momento dos indutores não será aprofundado nesta pesquisa por razões esclarecidas anteriormente, portanto, seguirei na ordem em que o ator relatou durante a entrevista e a qual utilizarei para perfazer o estudo.

Seleciono o segundo momento durante o trabalho com os indutores e que diz respeito as suas *histórias pessoais*. Em entrevista, Claudio relata como ocorreu este trabalho:

Claudio Barros – A primeira história que o espetáculo apresenta, é uma história referente (...) a infância do Missunga, que é o personagem central da obra. (...) aí nós fomos trabalhar, histórias marcantes da fase da minha infância, estas histórias foram transformadas em micro cenas sem palavra, cenas onde eu contava aquela história importante da minha infância só através das ações físicas, não tinha palavra, (...). Então a gente tinha uma história do romance relacionada a infância e fomos trabalhar histórias relacionadas a infância do ator, essas histórias foram transformadas em micro cenas, onde essas micro cenas, elas eram revisitadas diariamente para que elas se transformassem em partituras físicas (...). Histórias corporais, quase coreografia, mas histórias corporais onde elas foram transformadas em partituras que tinham um princípio, meio e fim.

Neste momento Claudio relata a sua história de vida relacionada a sua infância e a sua conseqüente utilização para trabalhar sobre a infância do Misunga, personagem do romance de Dalcídio Jurandir. Este procedimento realizado com a história de vida da infância de Claudio Barros serve para as outras histórias de vida contidas no espetáculo.

A utilização das *histórias pessoais* do ator como metodologia/procedimento do seu processo criativo está presente no *manual da cavalaria*⁹, segundo Wladilene Lima¹⁰ em sua dissertação: *Dramaturgia Pessoal do Ator: a história de vida no processo de criação de Hamlet – um extrato de nós com o grupo Cuíra, em Belém do Pará*, a autora explica de que maneira a *história de vida* pode ser trabalhada durante um processo de construção de um espetáculo.

No caso da *Dramaturgia Pessoal*, o manual da cavalaria é proposto por Cacá Carvalho¹¹, responsável pela direção do espetáculo “Hamlet: Um extrato de Nós”.

A tarefa consistia em o ator apresentar acontecimentos pessoais e vividos. Sem falar [...] procurando uma concretude, isto é, dando o máximo de informações: O que é? Onde é? Que lugar é esse? Como foi? Como tu estavas? Quem está na situação? As ações concretas da situação. A seleção dos acontecimentos e sua edição eram de livre escolha do ator. De qualquer período da vida. Liberdade na escolha, na natureza, das emoções vividas. [...] Vale ressaltar que, [...] as experimentações com as histórias pessoais são apresentadas sem o uso da palavra, [...] (LIMA, 2004, P.77/79)

O quarto momento e ultimo, sobre o trabalho inicial com os indutores, foi o de *observação de rua*, também chamado de “roubar almas” ou “*alma capturada*”, como diz o ator. O conceito de “alma capturada” também faz parte do *manual da cavalaria*. Esta metodologia/procedimento é utilizada para o trabalho de composição, construção do ator a partir da observação do cotidiano de outras pessoas. Ele tem como objetivo capturar os detalhes, a movimentação, a estrutura física etc., de outra pessoa, observada pelo ator.

A autora Wladilene explica o procedimento de *observação de rua*, também conhecido e aqui aplicado, de acordo com a entrevista com Claudio Barros, com a denominação de “capturar almas” ou “roubar almas”.

Esta tarefa consistia em capturar criaturas na rua. O ator saía pelas ruas, buscando alguém que, de alguma maneira, chamasse sua atenção, suficiente, para desejar

⁹ LIMA, Wladilene. **Dramaturgia pessoal do ator: a história de vida no processo de criação de Hamlet – um extrato de nós com o grupo Cuíra, em Belém do Pará**. 2004. 161 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia; Universidade Federal do Pará, Bahia-Pará, 2004.

¹⁰ Diretora, atriz, professora da Universidade Federal do Pará.

¹¹ Ator, diretor e pesquisador. Integrante do Centro de Pontedera.

seguí-la, capturá-la. [...] os atores estavam totalmente livres para escolher quem, em que lugar, como capturar, o que capturar e como apresentar a captura, nos mínimos detalhes. [...] As regras básicas de demonstração das observações, em sala de ensaio, eram: não falar e não fazer mímicas. O número de criaturas capturadas por cada ator estava diretamente relacionado com as necessidades de seu próprio trabalho, no processo (Idem, p.73-74)

O procedimento de *observação de rua* é utilizado para a construção de mais três cenas que foram adicionadas ao espetáculo após a primeira temporada. A *observação de rua* serviu como base para a construção física dos personagens fictícios existentes na obra *Marajó*. Utilizo outro trecho da entrevista onde o ator Claudio Barros fala sobre o trabalho de “roubar almas”.

Claudio Barros – (...) nós fomos para a ilha do Marajó, pra cidade de Ponta de Pedras, que é a cidade onde a história do romance Marajó acontece e aí eu fui pra lá e fiquei como a gente diz vulgarmente, fiquei “roubando almas”.
(...) o lugar que eu escolhi (...) como ponto de pesquisa, (...) foi o cais do porto de Ponta de Pedras, lá eu passei a “roubar almas”, que é mais ou menos isso que acontece: se escolhe aquela pessoa que tem um corpo, que tem a atmosfera, a atitude que te interessa e você passa a estudar essa pessoa.

É importante ressaltar que a observação de rua não está presa a gêneros ou sexo. O que o ator captura são impulsos físicos, são gestos, que levados para a sala de ensaio no período em que o ator tenta compreendê-los em seu corpo tornando orgânicos esses impulsos, eles são trabalhados de forma neutra. Não há a intenção gerada a partir de um personagem. O ator constrói um corpo vivo através de gestos, movimentos e impulsos organizados de maneira consciente no seu próprio organismo.

Esta “neutralidade” de que falo, consiste em estruturar um corpo vivo, crível e decidido. Não é mais o corpo cotidiano do ator, é um *corpo em vida* no qual o ator tem pleno controle de suas ações. O objeto observado não precisa prender-se necessariamente a um tipo no qual se busca as necessidades exigidas de um personagem. O objeto observado pode servir como um equivalente, independente de sua natureza, para representar qualquer personagem.

Para melhor esclarecer, utilizo outro trecho da entrevista em que Claudio fala sobre esta relação objeto observado e personagem:

Diego – Essa pessoa (...), esse corpo que tu olhas, tu achas que já tem alguma ligação com a personagem? Ou não, só, algo te interessa, te chama atenção e tu...
Claudio – Exatamente, não necessariamente, não é que se eu digo “ah, aquele cara tem o corpo que eu acho que é o Missunga”, não quer dizer que eu não possa...
Diego – Encontrar o Missunga numa mulher, também?
Claudio – Exatamente. Na verdade algo me chama atenção.

Uma vez que o ator Claudio Barros disse que o seu trabalho foi feito em cima das ações físicas, podemos compreender que estes dois procedimentos citados acima fazem-se do uso da *memória* proposto por Grotowski para se trabalhar os *impulsos* e as *intenções* das ações físicas. “Um impulso aparece em tensão. Quando temos a in-tensão de fazer alguma coisa, dentro de nós existe uma tensão *certa*, dirigida para fora. [...] Em/tensão – intenção. Não há intenção se não há uma mobilização muscular apropriada. Isso também faz parte da intenção” (RICHARDS, 2012, p. 110. grifos do autor). Nos dois casos, as *histórias de vida* e *observação de rua*, o ator utiliza-se de suas memórias trabalhando-as através de uma in-tensão muscular.

No primeiro, a memória do ator tem um caráter afetivo, emocional, a partir de momentos que ele, o ator, considere importantes. Por mais que esse não seja o objetivo para a construção da cena, mas para o processo criativo do ator Claudio Barros, este é o caminho que fora escolhido e esta é a maneira de se utilizar da memória. Na segunda, Claudio se utiliza da memória, mas não pelo lado afetivo e nem a partir de suas histórias pessoais.

Com relação aos impulsos, intenções e memória, Grotowski diz que “normalmente quando um ator pensa em intenções, acha que isso significa “bombar” um estado emocional. Não é isso. As intenções estão ligadas às “memórias do corpo”, às associações, aos desejos, ao contato com os outros, mas também às em/tensões musculares.” (RICHARDS, 2012, p. 110-111)

Após esta etapa inicial de pesquisa, tanto de campo quanto pessoal do ator, é iniciada a segunda etapa, a experimentação na *sala de ensaio*, esta, tem como objetivo trabalhar os materiais coletados por Claudio Barros.

Em entrevista o ator Claudio Barros diz que:

Claudio Barros - Então (...), assim como tinha nove histórias selecionadas do romance do Marajó, nós tínhamos um material de ação física oriundas das minhas histórias pessoais, de traduções do próprio romance de sons, de temperaturas, de cheiros e tínhamos esse material da minha observação, do meu “roubo de almas” lá do Marajó. Então com esse material a direção começou a trabalhar, a montar as cenas, se é que a gente pode chamar assim.

Trago o termo utilizado por Eugenio Barba denominado de *trabalho pré-expressivo*¹², para elucidar este segundo momento durante esta etapa, onde são trabalhadas as histórias de vida do ator, os sons e as *almas capturadas*.

O próximo momento dentro da etapa de sala de ensaio é a *construção das cenas* utilizando as partituras, corpos, posturas, e os sons trabalhados no estágio anterior, juntando-os ao uso do texto.

Na entrevista Claudio Barros fala sobre a construção das cenas e a forma como foram trabalhados os indutores.

Claudio Barros – Na montagem cênica do espetáculo não existe nenhum falso indutor. Quando a gente percebia que os indutores sonoros ou indutores físicos (...) eles estavam acabando, “o repertório tá pequeno, a gente tem pouca opção pra lançar mão” a gente voltava, parava, para, “você precisa trabalhar sobre, sobre mais coisas, você precisa produzir mais opções”. Então a gente tinha esse tempo, essa tranquilidade de manipular essas matérias, de parar de voltar de produzir mais, a gente manteve essa tranquilidade (...) da experimentação.

3.2 SALA DE ENSAIO: O TRABALHO PRÉ-EXPRESSIVO COM OS INDUTORES

Das duas etapas citadas à cima, *escolha dos indutores e sala de ensaio*, seleciono para este momento de investigação o início da segunda etapa, a sala de ensaio. Escolho esta etapa por acreditar que este momento é onde ocorre a síntese de todo trabalho. É ele o lugar onde o artesão irá fabricar o seu artesanato, a sua obra, para o ator, trabalhar o seu nível pré-expressivo. Compreendamos que o nível pré-expressivo não é “[...] separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma *práxis*, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o *bios* do ator” (FERRACINI, 2003, P. 100).

Após a coleta de materiais realizada a partir das *histórias pessoais do ator, reprodução dos sons* e o “*roubo das almas*”, chega o momento em que o ator Claudio Barros irá trabalhar com estes materiais a fim de construir o espetáculo, tornando estes indutores parte de sua encenação. Mas há, entre a coleta de dados e a efetiva construção do espetáculo, um momento que os separa, ou ao contrário, responsável por uni-los.

Este momento, considero-o como o momento pré-expressivo, por perceber que neste nível o ator Claudio Barros trabalha “como se, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não o seu significado.” (FERRACINI, 2003, p. 100).

¹² Irei aprofundar mais adiante sobre este conceito.

Resumindo, o ator não está preocupado prioritariamente com a organização de suas ações para fins cênicos, e sim, de conhecê-las, dominá-las, para posteriormente trabalhá-las cenicamente.

Quando o ator Claudio Barros experimenta fisicamente “reproduzir, aproximar-se e reaproximar-se”¹³ de seu material coletado, tentando torná-lo orgânico em seu corpo, ele começa a operar o seu trabalho de ator no âmbito da pré-expressividade. O ator não está preocupado com o espetáculo, e sim em compreender em seu organismo como reproduzir fisicamente as suas histórias de vida transformadas em pequenas partituras de *ações físicas* e as *almas capturadas*.

Trago outro trecho da entrevista em que Claudio fala sobre este tempo de experimentação:

Claudio Barros – (...) As histórias pessoais, nós ficamos muito tempo sobre essas histórias, até que eu dominasse cada partitura daquela, eu tinha que ter um domínio profundo, real sobre aquilo, sobre as ações físicas. É perigoso como eu te falei ali, “tinham indutores emocionais”, a nossa atenção não era para o emocional a nossa atenção estava voltada para as ações físicas.

Em entrevista Claudio Barros diz que o “diretor (Alberto Silva), não monta a cena a partir do o que está escrito no romance (“Marajó”) e sim a partir do material coletado pelo ator”. Esta atitude e a descrição á cima, sobre o controle do emocional, é fundamental para que possamos perceber que o espetáculo tem seu alicerce no caráter representativo. Uma fez que a obra literária tem a sua importância como um dos indutores da construção da história da encenação e não dos personagens, já que os personagens foram criados com base em materiais externos á obra, considero-os como sendo concretos, uma vez que suas estruturas físicas, que foram capturadas por Claudio, estejam inseridas em nossa realidade.

Em outro momento da entrevista Claudio diz: “(...) um dos indutores, no caso a palavra é o Dalcídio, não é que a encenação parta de Dalcídio, não, do Dalcídio é a palavra, todo o movimento, toda a ação física que você percebe no espetáculo é, nasce desse material levantado por mim”.

Esta maneira não interpretativa na qual o trabalho de ator de Claudio está fundamentado é o que dá a liberdade de olharmos este momento na sala de ensaio como um momento pré-expressivo:

¹³ Fala do ator durante a entrevista.

“[...] pois é nesse nível que o ator busca aprender e treinar uma maneira operativa, técnica e orgânica de articular, tanto suas ações físicas e vocais no espaço como, e principalmente, sua dilatação corpórea, sua presença cênica e a manipulação de suas energias.” (FERRACINI, 2003, p.100)

Este momento na sala de ensaio, metaforicamente é igual ao primeiro contato que o artesão tem com a argila ainda em seu estado, estrutura e aparência bruta, sem uma forma elaborada. É quando o *ator-artesão* terá que compreender de que maneira seu corpo reage a todos esses indutores, os quais irão fazer com que, ao final isto se torne, um produto artesanal para o artesão, mas para o *ator-artesão*, um produto artístico.

Agora que já temos uma pequena compreensão do o que é este nível pré-expressivo que é realizado na sala de ensaio, iremos partir para os indutores, pois são eles quem irão dar vida a esta matéria bruta, o corpo do ator.

4. METENDO A MÃO: PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS PERSONAGENS NO ESPETÁCULO *SOLO DE MARAJÓ*

Quando seu artesanato é de alta qualidade, transformam em uma segunda natureza um sistema codificado cuja lógica é equivalente à lógica da vida orgânica

Eugênio Barba¹⁴

4.1 UTILIZAÇÃO DOS INDUTORES PARA A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS

Os indutores, como o próprio nome já diz, induzem algo, neste caso, no processo criativo do ator Claudio Barros no espetáculo “Solo de Marajó” antes de nos perguntarmos o que os indutores induzem? É melhor perguntar quais são os seus indutores?

Neste caso os indutores *histórias pessoais e alma capturada* são responsáveis por induzir o processo de construção física dos personagens existentes na obra “Marajó” de Dalcício Jurandir. Não irei aqui descrever cada procedimento, pois eles já foram descritos anteriormente nesta monografia, por tanto focarei esta etapa na construção de cenas, onde seja possível investigar a cena a partir da utilização dos procedimentos citados.

Trago a construção de quatro personagens utilizados no espetáculo “Solo de Marajó”, para que possamos estudar os seus processos de criação, tendo como base os conceitos já apresentados. Para investigar o trabalho de ator do ator Claudio Barros, é necessário dividi-lo em dois caminhos, por mais que em alguns momentos estes caminhos pareçam se entrecruzar, os seus princípios são distintos. Estes dois caminhos, que levam a criação de personagens são as *histórias de vida do ator* e o outro é identificado como “*roubar almas*”.

Estes dois caminhos são bem pontuados até mesmo sobre todo o processo de criação do espetáculo, atualmente são apresentadas no “Solo de Marajó” oito cenas, sendo que as cinco primeiras tiveram como base de suas construções as *histórias pessoais* do ator, também conhecida como *histórias de vida*. E as outras três cenas que foram acrescentadas

¹⁴ BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**: tratado de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009. P. 46.

posteriormente tem como base de seus procedimentos de criação, a utilização das *observações de rua*, aqui tratadas como *almas roubadas*.

Por tanto, utilizo esta sequência em que ocorreu o processo de criação do espetáculo para lançar mão dos dois princípios criativos adotados como procedimentos de Claudio Barros. Para abordar estes dois procedimentos selecionei três cenas e dentro destas três cenas destaco alguns fragmentos em que pode ser observada a utilização dos procedimentos de criação ator Claudio Barros citados acima.

4.1.1 Histórias pessoais: Missunga

Sobre a construção do personagem *Missunga*, o ator Claudio Barros utilizou o procedimento de *história de vida* elaborando a partir daí uma *partitura de ações físicas*.

Acredito que o processo de construção do personagens *Missunga* possa ser observado a partir da ótica do método das ações físicas estudado por Grotowski, pelo fato de que durante a representação do *Missunga*, Claudio Barros executa ações pertinentes a sua história pessoal. A cena do *Missunga* teve o seu processo de construção a partir das histórias de vida/pessoais do ator, então quando Claudio, em cena executa as ações, o que ele está fazendo são ações relacionadas a sua história pessoal, mas para o público, o que o Claudio está fazendo é a cena proposta pelo romance de Dalcídio.

Trago para o estudo do procedimento das *histórias pessoais* do ator Claudio Barros a cena da adolescência de *Missunga*, em que *Missunga* se apaixona por Alaíde. Nesta cena o ator trabalha a partir de um momento de sua vida em que ele teve uma paixão. Neste caso, assim como todas as cinco primeiras cenas, a *história pessoal* do ator tem uma relação com a cena escrita na obra do Dalcídio.

Claudio Barros – Mas existe algo que proíbe aquela relação. Então “Claudio procure uma história que tenha relação, que se aproxime”. Encontrei uma história lá da sexta série, olha como eu era criança, sexta série, eu encontrei essa história dessa minha paixão (...). (...) A história da adolescência é a minha história quando adolescente estudando no colégio Nazaré. Eu me apaixonei por uma pessoa, que era (...), muito mais velha do que eu, eu era um menino, mas eu me apaixonei (...), e aí? Então eu perseguia essa pessoa, perseguia (...) pelos corredores na hora do recreio, eu queria saber onde é que ela tava, então eu ficava escondido entre as colunas do colégio, (...) vendo ela comer, (...) andando, eu ficava perseguindo (...), até (...) dizer um oi. E tinha que ser um “oi” como se fosse coincidência eu estar ali. Eu tinha que construir essa coincidência.

Esta história pessoal do ator, a respeito de uma paixão que ele teve na sua adolescência, é construída através de partituras físicas em que Claudio busca aproximar-se das mesmas ações realizadas por ele lá na sexta série no colégio Nazaré. O ator não busca se reaproximar apenas das ações, gestos, movimentos realizados naquela época, ele tenta também se reaproximar das sensações vividas por ele, sensações estas físicas. Quando todas estas induções observadas são levadas para a cena, o que o ator realiza são as ações elaboradas na partitura de sua história de vida que tentam se aproximar daquele exato momento vivido por Claudio Barros.

O que a plateia vê é o Missunga se escondendo para poder observar Alaíde (ver figura abaixo).

Figura 1 - História pessoal de Claudio Barros no colégio Nazaré. Missunga observa Alaíde.

Fotógrafo J. M. Condurú



Fonte: Arquivo pessoal do ator Claudio Barros

Claudio Barros – Claro que quando você vê a história da adolescência - isso é importante - você vê a história de Alaíde e Missunga naquele jogo de sedução, ela no cajueiro e ele no igarapé. Quando você vê, o que eu estou contando é a minha história da adolescência no colégio Nazaré, eu perseguindo (...), é isso que eu to fazendo em cena.

Eu não to fazendo Alaíde, eu to fazendo o Claudio na sexta série atrás das colunas vendo (...), nem sabia que eu existia, eu era só mais um aluno, mas eu estava cego... Nisso tudo o cara tá vendo o Missunga paquerando, olhando. Então quando o cara vê o Missunga (...) eu não to fazendo isso, eu to no campo de futebol no jogo aonde (...) tava jogando, professores contra alunos, eu odiava futebol, mas imagina, (...) tava jogando, eu tinha que ver, eu tava de cócoras na beira da grama lá, de saco

cheio de ver futebol (...), é isso que eu to fazendo. Só que a palavra que sai da minha boca é Dalcídio, mas o meu corpo, a minha ação física, ela é composta por pedaços de todo esse material levantado (...).

Ainda nesta cena, pontuo outro momento, em que o Missunga tenta ter relações sexuais com Alaide. Este momento dentro da cena sobre a adolescência é feito a partir de uma “célula” que não fora utilizado anteriormente e que diz respeito a partitura elaborada e utilizada na cena sobre a infância do Missunga.

Claudio Barros – Assim como agente pegou células do romance o Alberto também monta a cena decupando, tirando pedaços e ele pode até dizer “não, nesse momento eu quero lá do pato”. Ele traz uma célula de outra história, que é a história do sítio, da minha infância, mas ele não usou o pato (...) quando ele tava montando a infância, mas ele usou o pato quando eu tava contando sobre o desejo (...) incontrolável na adolescência, que o indutor principal era a minha história no colégio Nazaré (...).

O que tu tá vendo sou eu em cima da Alaíde pra “fuder” com ela, eu vou comer, mas eu não to fazendo isso, desculpa, eu to dando a minha cabeça pro pato bicar. (...) É essa brincadeira. Agora quando eu faço, eu to em cima da menina, eu to vendo a menina, que fenômeno é esse? Porque quando eu faço, eu faço o pato, eu faço a porta do sítio, eu faço o corredor do colégio Nazaré (...).

Com relação a esta cena, o público vê Missunga tentando ter relações sexuais com Alaide enquanto que Claudio Barros internamente realiza outra coisa.

Claudio Barros – Eu não vou te contar a minha história de vida quando eu era criança e eu ia pro sítio do meu avô e eu chegava na porta da cozinha e ficava acororado, meu avô chamava os patos e os patos vinham pra ficar bicando a minha cabeça. Isso tá no espetáculo, tá lá, eu chego na porta da cozinha, fico de cócoras, ponho a minha cabeça pro pato bicar, fico lá brincando com o pato e você tá vendo outra coisa. Nesse momento você tá vendo o Missunga tentando “comer” a Alaide no igarapé, isso é o que você tá vendo, mas o que eu estou fazendo, estou chegando na porta da cozinha do sítio do meu avô que fica em Ananindeua, com meus cinco anos de idade e dando a minha cabeça pros patos coçarem.

Figura 2 - História pessoal do ator Claudio Barros sobre a sua infância. Cena em que Missunga tenta ter relações sexuais com Alaíde. Fotógrafo: J. M. Condurú



Fonte: Arquivo pessoal do ator Claudio Barros

Ao moldar o seu corpo a partir da lembrança de seu próprio corpo enquanto criança e adolescente, Claudio começa a dar forma a si mesmo, a construir e/ou reconstruir sua estrutura física tendo como referência os impulsos vividos, percebo aí um procedimento que podemos defini-lo como sendo o de um ator-artesão. Considerando que o artesanato também pode ser a “técnica do artesão” (AMOURA, 1997, p. 62), a técnica utilizada por Claudio para a construção desta cena é a construção de partituras de ações físicas relacionadas às suas histórias de vida.

É importante observar que uma partitura de ações físicas pode ser fragmentada e utilizada em outro momento, como foi no caso desta cena, em que o ator introduz um fragmento de uma partitura que fora elaborada para uma cena relacionada a infância do Missunga, onde há as brincadeiras realizadas por Claudio enquanto criança no sítio do seu avô e que posteriormente, um “pedaço” desta partitura elaborada é colocado para representar um momento sexual.

O indutor *história de vida*, independente de sua origem, é a base do trabalho físico, corporal do ator-artesão Claudio Barros, enquanto que a fala, induzida pela obra do Dalcídio é a base para a construção ficcional da platéia sobre o espetáculo. Isso dá a liberdade para que

o ator trabalhe com as suas partituras sem que elas estejam amarradas a uma cena, como visto acima.

Nesta cena sobre a adolescência do Missunga o procedimento da *história de vida* serve como um indutor para o ator Claudio Barros na elaboração da *partitura de ações físicas* que será utilizada na cena de Missunga com Alaide. O que Claudio faz nesta cena pode ser considerado, a partir da ótica das ações físicas, de “associação”, “[...] ao mesmo tempo em que você está fazendo suas ações, o olho da sua mente está vendo alguma coisa, como se de repente uma lembrança atravessasse em sua frente” (RICHARDS, 2012, p.13).

Considero que aí há o uso da ação física pelo fato de que quando o ator aproxima-se de sua partitura física ele executa não apenas gestos, mas sim ações, uma vez que para o gesto ser considerado ação há de ter significado, objetivo, e neste caso, para o ator Claudio Barros há um significado, um objetivo interno, ele tenta reproduzir em seu corpo a memória de sua adolescência no colégio Nazaré e a da sua infância junto de seu avô lá no sítio.

Quando se trabalha sobre o método das ações físicas há o risco de o ator estar realizando no palco meros movimentos, gestos ou atividades. Grotowski alerta sobre o uso das ações físicas.

As atividades no sentido de limpar o chão, lavar pratos, fumar cachimbo não são ações físicas, são atividades. [...] Outra confusão relativa às ações físicas: é de que são gestos. Os atores normalmente fazem muitos gestos pensando que este é o “métier”. Existem gestos profissionais – como os do padre. Sempre assim muito sacramentais. Isto são gestos e não ações. [...] Outra confusão é entre movimento e ação. O movimento, como na coreografia, não é ação física. Mas cada ação física pode ser colocada em forma, em ritmo, pode vir a ser, mesmo a mais simples, uma estrutura, uma partícula de interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada. (BURNIER, 2009, p.32-33)

É no significado, na intenção que há no gesto que o torna ação, neste caso ação física. Segundo Grotowski “a ação [...] nasce do interno do corpo”. Ao dizer isso, Grotowski afirma que para ser ação é necessário que haja uma intenção, movimento gerado interiormente.

Voltando para o trabalho sobre o personagem do Missunga, Claudio Barros realiza internamente uma intenção que é a responsável por gerar as suas ações externas. Automaticamente a percepção do público é de que Claudio realiza apenas um desenvolvimento cênico onde o a platéia é capaz de identificar apenas o que a obra de Dalcídio diz, neste caso, o público vê em cena o Missunga, personagem fictício do romance “Marajó”, enquanto que o ator Claudio Barros realiza internamente – a partir de imagens

relacionadas com as suas histórias de vida -, o Claudio Barros criança dando a cabeça para os patos bicarem.

Figura 3 - História pessoal do ator Claudio Barros sobre a sua infância. Cena em que Missunga tenta ter relações sexuais com Alaíde. Fotografia: J. M. Condurú



Fonte: Arquivo pessoal do ator Claudio Barros

É esta reconfiguração, está resignificação proporcionada pelo corpo de Claudio e atribuída pelo olhar do público, que faz com que percebamos o trabalho de ator, neste caso, o de Claudio no espetáculo *Solo de Marajó*, através da ótica do *ator-artesão*. O ator molda em seu corpo o “Claudio adolescente” e em outro momento o “Claudio criança” e a plateia, através da indução do romance *Marajó*, escrito por Dalcídio e falado por Claudio durante a cena, vê o Missunga, personagem fictício do romance.

Trago outro trecho da entrevista onde o ator Claudio Barros fala sobre este trabalho.

Claudio Barros – Tem uma coisa que eu falo sobre, isso não foi eu quem falei, mas talvez essa pólvora essa maneira de dizer que é muito pessoal, que é: “o espetáculo que você vê, não é o que eu tô fazendo”. O que eu estou fazendo é, eu estou lançando mão desse material pessoal construído por mim, eu intérprete, eu interprete criador, eu criei um material para que esse material seja o verdadeiro indutor da encenação.

Segundo Thomas Richards (2012, p. 38) “[...] A primeira lição que recebi das críticas de Grotowski foi que a história que chega a quem assiste não é necessariamente a mesma que o ator percebe em sua imaginação”. Esta elaboração cênica deve ser feita de forma consciente, alerta Richards (ibidem).

A respeito desta maneira consciente, Claudio Barros fala um pouco sobre a importância do seu trabalho ser realizado sobre as ações físicas:

Claudio Barros – Claro que quando você estimula essas ações físicas você acaba provocando sentimentos e emoções, mas aí você mantém um controle sobre elas. Você mantém um controle, elas existem, elas estão ali, mas elas não são alimentadas, os sentimentos e as emoções, elas não são como a ação física, que você tenta aprimorar aquela ação, você tenta (...) torná-la um movimento que você domina, que você tem o domínio sobre a feitura, o tempo, as intenções do movimento. A emoção, ela pode vim ou pode não vim, então você não domina e você também não dá uma atenção valorosa pra isso, pelo contrário, (...) então você mantém um controle sobre ela pra que ela não inunde o teu trabalho físico, (...).

O que confere a possibilidade de ter esse “controle” físico-emocional na cena ao utilizar as ações físicas é justamente a partitura que é criada para o desenvolvimento do trabalho do ator. É ela, sendo repetida toda vez de maneira precisa e viva que dá a capacidade do ator ter o controle, ou o equilíbrio de seus impulsos durante a cena. Compreendamos os *impulsos* como sendo a utilização das emoções, sentimentos, energias etc., que são provenientes do trabalho do ator quando o mesmo está em um estado de representação.

Claudio Barros – E todas as noites eu tenho que me reaproximar desses indutores, voltar neles, revisitá-los e apresentá-los para o público, pra que seja orgânico, vivo, pra que tenha verdade, pra que seja realmente algo que o público veja e que acredite, pra que essa troca da percepção do público e da minha confecção artesanal (...), essa troca seja verdadeira, e não será – isso é opinião, é caminho, é o caminho que eu acredito – que essa relação, ela não será verdadeira se eu for interpretar Dalcídio Jurandir, os personagens do Dalcídio, então na verdade o resultado do espetáculo é uma soma de indutores, o que induz a palavra do espetáculo é o Dalcídio no romance Marajó, o que induz o corpo do ator são várias... (...) o som, (...) a luz são indutores.

4.1.2 Histórias pessoais: Negra Filismina:

Para a construção da personagem Negra Filismina o ator Claudio Barros utilizou os procedimentos de *história de vida pessoal*, *alma capturada* e *partitura física*. O que faz com que eu traga a construção da personagem *Negra Filismina* é a forma como estes procedimentos citados acima foram utilizados por Claudio Barros.

A construção do “corpo” da *Negra Filismina* surge do procedimento da *história de vida/pessoal* trabalhada a partir de partituras e que resulta na utilização de dois corpos capturados, oriundos da história de vida do Claudio, trabalhados durante o período pré-expressivo e que dizem respeito aos corpos de Marieta (avó de Claudio) e Bernardina (babá e cozinheira de Claudio).

Claudio relata na entrevista que:

Claudio Barros – Quando você vê a Negra Filismina, daqui pra cá ela é a minha avó (Claudio mostra da cintura para baixo), é muito forte, eu estudava no meu quarto de porta aberta e via a minha avó passando no corredor, sem rumo, ela só queria andar, ela não podia, não tinha pra onde ir, ela andava no corredor. (...) também tem um corpo de (...) nossa cozinheira que morreu com 98 anos (...), ela não fazia nada que não tivesse a mão na cintura, (...).
(...). Então quando você vê a Negra Filismina, (...) eu não to fazendo a Negra Filismina, eu estou *trazendo no meu corpo a memória da imagem* da minha avó Marieta e da Bernardina, (...). (grifos meus)

Nas imagens abaixo (figura 4 e 5) é possível perceber a estrutura física que fora elaborada a partir da avó Marieta (figura 4), da cintura para baixo e da babá Bernardina (figura 5) sendo utilizadas em cena.

Figura 4 - História pessoal do ator Claudio Barros relacionada com a estrutura física da sua avó Marieta.

Fotógrafo: Alan Moraes.



Fonte: Arquivo pessoal do ator Claudio Barros

Figura 5 - História pessoal do ator Claudio Barros relacionada com a estrutura física da sua babá Bernardina. Fotógrafo: J. M. Condurú



Fonte: Arquivo pessoal do ator Claudio Barros

Claudio tenta aproximar-se de sua história de vida a partir da recriação física em seu corpo através da memória. Considero que o ato de Claudio Barros trazer para o seu corpo a memória da imagem de sua avó Marieta e da Bernardina, o ator passa a utilizar-se do procedimento de *observação de rua*, ou como tratado por Claudio, “capturar almas”.

Esta forma de “capturar alma” observada na construção do corpo de Negra Filismina não é a mesma utilizada para a construção do personagem Coronel Coutinho e de outros que têm como base para a sua construção a “alma capturada”, uma vez que neste caso não há a *observação de rua* e sim um mergulho na memória a partir das histórias pessoais do ator.

O que torna diferente a utilização destes dois procedimentos?

Quando Claudio se utiliza de suas histórias de vida em cena, as partituras criadas servem para a utilização das ações presentes na partitura de ações físicas. Enquanto que, nas

cenas onde o indutor principal são as “*almas capturadas*”, um dos pontos principais é a *observação de rua*. O que diferencia a construção da *Negra Filismina* é a junção destes dois procedimentos que dão consistência, lhe servem de base para a sua criação.

Neste caso a história de vida do ator não é a indutora das ações feitas em cena e sim da construção física do personagem, ela é a indutora da “alma capturada” que irá compor a estrutura física da *Negra Filismina*. Aqui a “associação” citada na construção da cena do Missunga não ocorre do mesmo modo. Na cena do Missunga a “associação” direciona-se para o desenvolvimento da encenação a partir da partitura de ações físicas pertinentes a história de vida de Claudio, aqui o foco é para a criação corpórea que posteriormente, irá desdobra-se no desenvolvimento da cena.

As ações da *Negra Filismina* não são pré-elaboradas em partituras de ações antes da cena e decupadas durante o ato de criação cênica. Ao contrário, *Negra Filismina* desenvolve suas ações no ato da elaboração, da criação da cena. Antes, Claudio tenta encontrar uma organicidade pertinente a sua avó Marieta e a babá Bernardina possível de ser reproduzida em seu próprio corpo, para posteriormente poder desenvolvê-la em cena. Com relação a este momento de trabalho do ator, utilizo-me das observações feitas por Luis Otávio Burnier¹⁵ (2009, p. 40-41) a respeito do *impulso* proposto por Constantin Stanislavski:

Uma vez que a *in-tenção* existe, foi criada, ela se configura como uma *energia* que deverá ser *projetada* para fora, visando sua realização ou seu alívio (a sua dissensão). O impulso pode ser sutil e delicado, quase invisível do exterior [...] ‘[...] Por enquanto, vou limitar-me a despertar impulsos interiores para a ação e fixá-los pela repetição. Quanto às ações propriamente ditas, elas se desenvolverão por si mesmas. [...] Em seguida, Tórtsov [...] despertou repetidamente os seus impulsos interiores necessários [...]’ [...] Stanislavski mostra que um *impulso* é diferente de seu decorrente *movimento*. Ele pode existir sem se manifestar plenamente no espaço. (Grifos do autor)

A partir desta busca orgânica o ator cria não ações, mas um “corpo em vida”, pulsante, e daí ele extrai, conforme a necessidade, as intenções geradas na cena. Mas para isso é preciso que ele, o ator, desenvolva o seu trabalho buscando aprimorar a sua técnica.

A palavra “técnica” em nossos dias está ligada principalmente à capacidade operativa do artista. É ela quem *operacionaliza* sua relação com a energia criadora [...]. Por um lado, significa o *tornar fato*, ou *materializar* o impulso criador, ou seja, modelar a matéria de maneira que a aproxime ao máximo do que se tem em mente [...]. (Ibidem, p. 24)

¹⁵ Pesquisador, professor da Unicamp e fundador do grupo LUME de Teatro.

O que Burnier diz é justamente o percurso, o objetivo que o ator-artesão busca em seu artesanato. Considerando que o artesanato também pode ser a “técnica do artesão” (AMOURA, 1997, p. 62), observo que a técnica utilizado por Claudio, enquanto ator-artesão, é justamente modelar os impulsos gerados a partir da memória da imagem de Marieta e Bernardina. Esta tentativa de *operacionalizar* a “recriação”, ou a “criação” destes dois corpos no seu próprio corpo é uma busca interna do ator-artesão Claudio Barros de *tornar fato, materializa*, tornar vivo, em seu corpo, a imagem existente em sua memória.

É esta compreensão do *impulso criador*, que faz com que o *ator-artesão* descubra quais as “verdadeiras” estruturas físicas que irão compor o seu corpo, resignificando-o em cena.

Para que o ator Claudio Barros consiga ter um domínio sobre este corpo (Negra Filismina) composto pela indução de dois corpos (Marieta e Bernardina) é preciso que o ator construa uma partitura física, onde ele possa experimentar e aos poucos compreender de que maneira é possível tornar este “corpo-memória” em um “corpo-em-vida”, orgânico.

Claudio Barros – Então quando (...) quando o público vê a Negra Filismina, eu na verdade to fazendo a vovó e a Berna uma em cada situação. Difícil, (...) quando o público vê (...) um corpo de uma personagem, (...) eu to fazendo (...) dois corpos num só, e eu preciso desse tempo daqui (Claudio faz sinal da cintura para cima), que é o da Bernardina e esse outro tempo daqui que é a minha avó andando (Claudio faz sinal da cintura para baixo), então são dois tempos diferentes, duas pessoas diferentes, que se eu não me concentrar enquanto eu estiver em cena, se eu não me concentrar nisso, eu interpreto, vira interpretação da Negra Filismina descrita pelo Dalcídio, não é esse o caminho, (...).

Quando o ator realiza esta partitura física, ele se aproxima, ou re-aproxima de seu passado, suas memórias, este reaproximar-se não apenas mentalmente e psicologicamente, mas fisicamente e psicologicamente. De acordo com esta relação corpo-mente, este procedimento pode ser considerado como a elaboração de *partituras psicofísicas*.

Grotowski diz que “[...] um ator deve ser capaz de repetir a mesma partitura muitas vezes, e ela deve ser viva e precisa a cada vez. [...] é como a partitura para um músico” (RICHARDS, 2012, p. 34).

Estes procedimentos utilizados pelo ator Claudio Barros e realizados a partir dos indutores, são os responsáveis pela encenação do espetáculo “Solo de Marajó” e pela sua característica de representação, uma vez que o ator não interpreta os personagens descritos no romance “Marajó”, ele os representa a partir das partituras elaboradas. Sejam elas partituras

físicas e/ou partituras de ações físicas. Mas o texto, a obra de Dalcídio é interpretada pelo público já que o ator é o responsável por esta indução através da fala.

Em entrevista Claudio Barros esclarece sobre este olhar do ator e do público:

Claudio Barros – (...) eu não to fazendo Dalcídio, eu to falando Dalcídio, eu to fazendo, eu to contando a minha história, eu to dando um testemunho da minha observação de mundo, da minha história pessoal, de como eu trago assim, elementos subjetivos da obra, de como eu traduzi fisicamente esses elementos subjetivos, eu to fazendo isso em cena. Quem tá vendo Dalcídio é o público, eu to falando Dalcídio.

4.1.3 Alma capturada/observação de rua: Coronel Coutinho

Coronel Coutinho é um personagem que aparece na cena de Tenório. Esta cena faz parte da “segunda metade” do espetáculo o qual a *observação de rua* é a base para a construção dos personagens existentes nas cenas.

Para a construção do personagem *Coronel Coutinho* o ator Claudio Barros utilizou os procedimentos de *alma capturada* a partir da *observação de rua* onde houve a criação de uma *partitura física*. Para ser mais exato, todo o material coletado ao qual irei descrever faz referencia apenas a um momento, que dura aproximadamente 10 segundos durante o espetáculo. O personagem Coronel Coutinho aparece na cena em que é narrada a história de Tenório, faz parte das cenas que foram introduzidas posteriormente, as quais têm como base de seu processo de construção a *observação de rua*.

Detenho-me sobre o Coronel e não sobre o Tenório, este segundo personagem é o responsável por toda a cena se desenvolver. Por perceber o quão pode ser rica a construção de um personagem (Coronel Coutinho), que durante o espetáculo todo, toda a pesquisa levantada aparece apenas por alguns segundos e está centrada em dois gestos apenas.

Durante a entrevista Claudio Barros relata como ocorreu o processo de *observação de rua* do corpo que viria a ser o corpo do Coronel Coutinho, personagem do romance “Marajó”:

Claudio Barros – O corpo desse homem que eu observei e que eu estudei, que eu roubei detalhadamente, interiormente eu roubei esse homem, conversei horas sem parar com ele, durante dias, eu sabia que ele ia tá tomando café numa outra tapioqueira, mais estruturada com balcão, com uma coisa melhorzinha do que a tapioqueira mais simples da beira do cais, eu sabia que aquele homem estava lá, então eu passava na tapioqueira cinco horas da manhã e eu sabia que seis e meia, sete horas eu ia me encontrar com esse homem que me interessava.

Figura 6 - Observação de rua do ator Claudio Barros relacionada com a estrutura física do personagem Coronel Coutinho. Fotógrafo: Alberto Silva Neto



Fonte: Arquivo pessoal do ator Claudio Barros

A partir deste relato é possível perceber que há “uma conexão entre a observação de rua e a busca de si” (LIMA, 2004, p.75), onde Claudio intuitivamente se deixa levar pelo interesse que este homem lhe desperta ao mesmo tempo em que o ator o estuda, percebe cada gesto, cada movimento do objeto observado, neste momento o ator está “roubando a alma” daquela pessoa.

É importante observar que o roubar de uma alma as vezes pode estar ligado diretamente com a percepção de que aquele corpo se encaixa ao corpo de um dos personagens, como no caso da observação do velho que automaticamente Claudio Barros o relacionou ao Coronel Coutinho. Mas pode haver também o simples ato de observação sem necessariamente o ator estar fazendo relações a algum de seus personagens.

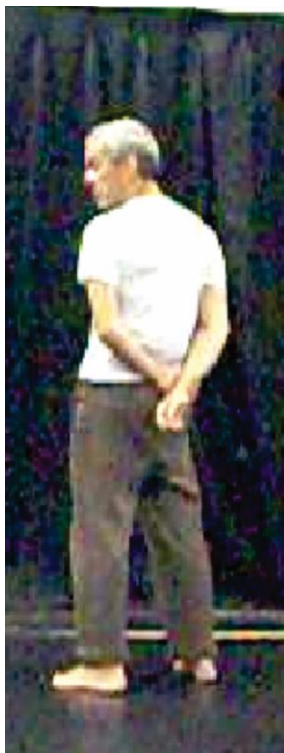
Com relação a esta identificação do Velho com o Coronel Coutinho, Claudio diz que:

Claudio Barros – (...) o corpo desse homem que ia comprar peixe todos os dias na beira do cais, era um homem de classe média, (...) e que tinha um comportamento físico que me interessava, ele parecia um homem velho, mas que já possuiu muito poder, (...), ele tinha uma atitude muito poderosa naquele corpo decrepito, num corpo velho, já sem força, mas ainda com a atitude de poder, de quem, de quem teve muitas pessoas sobre o seu comando (...).

Após ter “capturado a alma” do Velho, Claudio irá trabalhá-la durante o período de sala de ensaio, buscando aprimorar-se dos *impulsos* deste corpo, buscando torná-lo orgânico. A partir daí Claudio elabora uma partitura física com base nos gestos, movimentos, atividades realizadas pelo Velho e que foram observadas pelo ator.

Claudio Barros passa a repetir várias vezes esta partitura até que ele perceba que os *impulsos* observados no corpo do Velho e codificados no seu corpo, o corpo do ator, tenham encontrado uma *organicidade*, conferindo ao corpo do ator Claudio Barros uma aproximação ao corpo do Velho. Segundo Claudio “(...) o caminho é eu me aproximar fisicamente (...) dos corpos que eu decidi que seriam os indutores (...)”.

Figura 7 - Experimentação cênica da observação de rua relacionada com a estrutura física do personagem Coronel Coutinho. Fotógrafo: Diego Rocha



Fonte: Arquivo da pesquisa

Podemos identificar neste momento o ator-artesão através desta tentativa de modelar o seu corpo tendo como indutor o corpo do velho. É esta relação íntima que há no trabalho do ator-artesão que confere e que me dá a liberdade de olhá-lo como sendo ele o “artesão de si mesmo”. O ator-artesão procura em si as ferramentas (impulsos) que irão gerar a vida em seu organismo, mesmo que estes impulsos tenham vindo a partir de outro corpo.

Sobre o trabalho com a partitura, Grotowski diz que “o ator deve ter absorvido essa partitura de tal forma que não precisa pensar de jeito nenhum, no que fazer depois.” (RICHARDS, 2012, p. 34).

Claudio realiza a construção física do personagem Coronel Coutinho a partir da ótica das ações físicas. Os *impulsos* e as *intenções* compõem a estrutura do seu processo de criação.

As *in-tenções* (tensão realizada interiormente) trabalhadas por Claudio Barros para tornarem-se orgânicas fazem parte de uma busca interior, ou melhor, de compreensão dos mecanismos utilizados para articular as tenções (impulso para o exterior) de sua “alma capturada”. “[...] O importante para nós é que esta *ação de tencionar* que é a *intenção* só existe na medida em que for corpo, ou seja, uma tensão muscular maior ou menor conectada com algum objetivo fora de nós.” (BURNIER, 2009, p.39), como no caso da construção do Coronel Coutinho. Grotowski diz que “a intenção também existe em um nível muscular do corpo, e está ligada a um objetivo que está fora de você” (RICHARDS, 2012, p.110).

Aproximo este trabalho realizado por Claudio ao que o grupo LUME chama de mimese corpórea. “Deriva de um aprendizado objetivo, de uma observação atenta, que trabalha principalmente com a imitação, de técnicas ou de pessoas, suas corporeidades e suas ações físicas e vocais” (BURNIER, 2009, p.28). É um caminho de descoberta impulsionado pela observação e que busca tornar a observação realizada pelo ator o seu material de trabalho.

Sobre a organicidade, Burnier (2009, p. 53) diz que “há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequencia das ações”. Para Grotowski, a *organicidade* “indica algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que vem de “dentro” e que vai terminar numa ação precisa.” (RICHARDS, 2012, p. 107). Como no caso da construção do Coronel Coutinho, o ator Claudio Barros busca as ligações e interligações a partir dos impulsos observados e posteriormente experienciados no corpo do ator articulando com esta *corrente biológica* que fora criada.

4.1.4 Alma capturada/observação de rua: Prudência

A personagem *Prudência* também faz parte da cena de Tenório, ela é a mulher de Tenório. Na construção do Coronel Coutinho houve uma “ligação direta” entre a estrutura, o tipo físico do objeto observado com o personagem do romance Marajó, na construção de *Prudência*, uma velha que vivia bêbada o que houve foi a livre utilização dos impulsos gerados a partir da experimentação da “alma capturada” pelo ator Claudio Barros.

Claudio Barros – O corpo feminino de duas personagens do espetáculo, o que eles são, eles são o corpo de duas tapioqueiras que fazem tapioca lá na beira do cais as cinco horas da manhã e os pescadores estão lá, estão chegando com o pescado, outros estão viajando. Passam por essas tapioqueiras que estão ali na beira do cais, fazendo tapioca, vendendo café, enfim, e comem. E o corpo dessas tapioqueiras, o corpo das duas, está no espetáculo.

Claudio observou lá no Cais de Ponta de Pedras, Marajó-PA, duas tapioqueiras. Delas o ator capturou os seus movimentos das mãos, a forma como os pés delas se relacionavam com o chão e as suas posturas. Claudio trabalhou livremente com esse material coletado sem antes saber qual a finalidade, ou em que personagem ele iria utilizá-lo. Sobre esta busca dos impulsos Claudio Barros diz que “(...) que impulsiona essa minha busca, essa minha pesquisa, os indutores, essa energia que vai fazendo com que a encenação caminhe, ela é concreta. Essa energia é real, ela existe, é uma referência palpável (...)”.

É importante observar que durante a experimentação dos impulsos gerados a partir da observação das tapioqueiras o ator não tentou reproduzir o gesto, os movimentos realizados por elas. Claudio não realizava a mímica dos movimentos das tapioqueiras, ele buscava encontrar em seu corpo apenas os impulsos que geravam a ação de fazer a tapioca.

Eu tive a oportunidade de vê-lo experimentado esta relação em seu corpo. O que eu via eram pequenos movimentos que nasciam em algumas partes de seu corpo e não era possível de ser observado a realização, ou a mímica de algo, nem se configuravam como gestos. Mas era possível de perceber que estes movimentos eram feitos com uma intenção.

Quando perguntei o que Claudio fazia, ele me disse que estava executando os impulsos das tapioqueiras que ele havia descoberto em seu corpo, e que internamente ele estava “fazendo as tapiocas” do mesmo jeito que havia observado as tapioqueiras fazerem (ver figuras 8 e 9). Mas que externamente isso teria que ser um pouco contido ou jogado para um plano de micro ações, pois ele não buscava fazer a mímica das tapioqueiras.

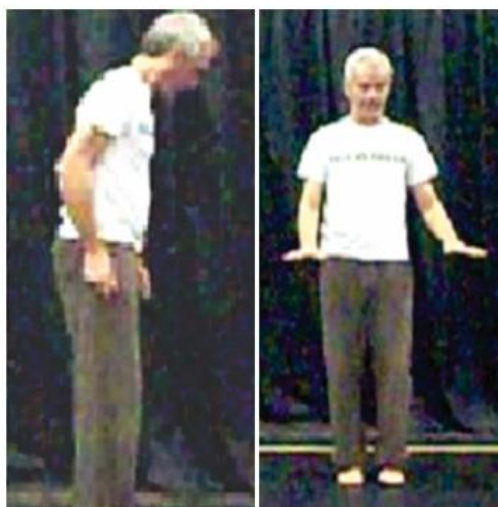
Figura 8 e 9 - Observação de rua. Tapioqueiras do porto de Ponta de Pedras que serviram como matriz para a construção física da personagem *Prudência* do romance “Marajó”. Fotógrafo: Claudio Barros



Fonte: Arquivo pessoal

Durante a construção da cena de Tenório fez-se necessário que o ator encontrasse um corpo ou impulsos para servirem de equivalência ao corpo de *Prudência*. Partindo do pressuposto de que a personagem era uma bêbada, Claudio propôs a utilização da *partitura de movimentos* feita a partir da experimentação das Tapioqueiras e os trabalhou utilizando o desequilíbrio de seu corpo.

Figura 10 e 11 - Experimentação cênica da observação de rua relacionada com a estrutura física do personagem *Prudência*. Fotógrafo: Diego Rocha



Fonte: Arquivo da pesquisa

Aqui encontro mais uma ligação destes procedimentos realizados pelo ator Claudio Barros com os procedimentos de um *ator-artesão*. O ator utiliza, ele molda tendo consciência dos seus impulsos, ele controla a construção do seu artesanato. A sua técnica está como eixo principal em seu processo criativo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como identificar o ator como sendo o “artesão de si mesmo” e conseguinte como *ator-artesão* a partir dos procedimentos apresentados que fizeram parte do trabalho de ator na construção do espetáculo “Solo de Marajó”, utilizados pelo ator Claudio Barros?

Há no trato das *histórias pessoais* assim como com as *almas capturadas* a composição de uma *partitura* que, no caso das histórias pessoais tem a função de servir como indutor para a criação da *partitura de ações físicas*. Esta partitura irá ser trabalhada na construção da cena junto com o texto, considerado pelo ator, como o indutor da palavra dita no espetáculo.

As histórias pessoais utilizadas como procedimentos criativos do ator é uma rica fonte. Podemos utilizá-la, molda-la percebendo cada detalhe da memória-física e construindo a partir destas memórias a partitura de ações físicas que servirão como equivalência para as ações físicas realizadas em cena, como no caso da cena de Missunga.

É importante perceber que é possível utilizar mais de uma “alma capturada” para a construção de um único corpo, como no caso da Negra Filismina. Com isso, percebe-se que, o que à princípio são procedimentos que delimitam o trabalho do ator, por outro lado, eles abrem um leque de possibilidades possíveis de utilização dentro deste mesmo procedimento à priori “fechado”, limitado, rigoroso.

A partir deste pensamento identifico que há duas maneiras de realizar a *observação de rua*, ou, de “capturar almas”. Uma de forma direta, quando há “uma busca do corpo-da-essência” (LIMA, p.75), onde o ator tenta identificar relações entre o corpo observado e algum personagem, como no caso do coronel Coutinho. Existe também a observação de rua de forma indireta, onde o ator não se preocupa em encontrar relações entre as *almas capturadas* e os personagens, ele apenas captura os corpos e busca fazer as possíveis relações com as personagens durante os ensaios.

A grande importância destes procedimentos realizados por Claudio Barros é que este processo é realizado de forma consciente, o ator têm consciência da sua criação, da sua construção física, do percurso de seus impulsos, e isso dá suporte para que ele possa melhor trabalhar com estes indutores. Uma vez que estes procedimentos são realizados de maneira consciente, o ator tem a possibilidade de ter o domínio do o que realiza em cena e buscar, a partir deste domínio, encontrar uma organicidade em seu trabalho.

A minha hipótese levantada a partir da qual desenvolvi toda a pesquisa foi a de que: o ator é um “artesão de si mesmo” a partir do momento em que ele opera o seu *bios cênico* de forma conscientemente, possibilitando a ele o controle e o equilíbrio físico-emocional durante a cena. No momento em que o ator Claudio Barros está de um modo artesanal lançando mão de sua *história de vida* e “modelando” em seu corpo os impulsos vividos naquela época, tentando trazê-los, reconstruí-los de forma orgânica, identifico que é neste momento que o ator é o *ator-artesão*, logo, é ele o “artesão de si mesmo”.

O “ator artesão de si mesmo” reconfigura, resignifica o seu corpo através do seu próprio corpo a partir dos indutores utilizados. Ao resignificar, como o artesão resignifica o barro ou a madeira bruta em artesanato, o ator, que o público vê em cena não é apenas o ator com seu corpo cotidiano. O seu organismo, o seu corpo assumiu outra “forma”, outro significado, através da modelagem, que no caso do ator Claudio Barros no espetáculo *Solo de Marajó* foi realizada a partir das induções geradas nas *histórias de vida* e *observação de rua* (*alma capturada*).

Com relação a investigação que se desenvolveu durante esta pesquisa, considero, enquanto ator e diretor, que este modo de operar o trabalho de ator realizado no espetáculo *Solo de Marajó* pelo ator Claudio Barros e que foi estudado aqui, contribui para os atores no que diz respeito a esta consciência de seu processo criativo.

Esta organicidade, esse “corpo em vida” buscado em cena é possível de ser alcançado através de um fazer teatral onde o trabalho de ator não se desenvolva em um plano simplesmente subjetivo, ou interpretativo, mas também, confere ao seu trabalho uma capacidade de identificar o seu percurso possibilitando que o mesmo seja feito de forma consciente.

Enquanto educador. Acredito que estes procedimentos servem como base para trabalhos com crianças, jovens e adultos adaptando-os conforme a necessidade, uma vez que não há nenhuma estrutura fechada entre eles. A partir do trabalho com estes procedimentos é possível perceber a realidade a qual o aluno está inserido e a forma como ele a vê, através da *observação de rua* e da *história de vida* trazidas pelo mesmo para serem trabalhados em sala de aula. Esta relação entre realidade do aluno e o teatro já é, inconscientemente realizada no teatro, o fato é que estes procedimentos podem auxiliar tanto o educador quanto o educando a perfazer este mesmo trabalho de uma maneira consciente.

Para trabalhos futuros pretendo prosseguir investigando o processo criativo do ator a partir da ótica do *ator-artesão*. Focarei no processo criativo utilizado pelos atores no espetáculo *Intão: Uma livre adaptação da história de Romeo e Julieta*, realizado em 2012 pela Companhia de Teatro Laboratório de Pesquisa do Ator (LAPA), localizada em Marituba-PA, o qual foram utilizados alguns destes procedimentos aqui investigados. Faço parte da companhia como coordenador, pesquisador e ator.

É a partir deste espetáculo que eu me proponho a aprofundar a investigação a respeito do termo *ator-artesão*, proposto por mim nesta monografia, buscando uma melhor compreensão do mesmo a fim de organizá-lo e registrá-lo como um conceito referente ao trabalho de ator.

REFERÊNCIAS

- AMORA, Antônio Soares de. **Minidicionário Soares Amora da língua portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 1997.
- ASLLAN, Odete. **O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética**. Tradução Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- AZAVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral**. Tradução de Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. 2. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.
- DIRETÓRIO DOS GRUPOS DE PESQUISA NO BRASIL**. Disponível em: <http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=00448037HT29JD> Acesso em: 09/12/2013
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; ANJOS, Margarida dos (coord.); FERREIRA, Marina Baird (coord.); ANJOS, Margarida dos (lexicog.). **Miniaurélio século XXI escolar: o minidicionário da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- JANUZELLI, Antonio. **A aprendizagem do ator**. 3.ed. São Paulo: Ática 2006.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. Apresentação. In: SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LIMA, Wladilene. **Dramaturgia pessoal do ator: a história de vida no processo de criação de Hamlet – um extrato de nós com o grupo Cuíra, em Belém do Pará**. 2004. 161 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia; Universidade Federal do Pará, Bahia-Pará, 2004.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de Pesquisa científica**. São Paulo: Atlas, 2007.

MINIDICIONÁRIO LAROUSSE DA LÍNGUA PORTUGUESA. 3. ed. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução para a língua portuguesa de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RICHARD'S, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas.** Com prefácio e ensaio de Jerzy Grotowski; tradução para o inglês Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SILVA, Cassandra. **Metodologia e Organização do Projeto de Pesquisa** (guia prático), Fortaleza, CE: Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará, 2004.

SPRITZER, Mirna. **A formação do ator:** um diálogo de ações. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator.** Tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro.** 6 ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. **Dalcídio Jurandir.** Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Dalc%C3%ADdio_Jurandir Acesso em: 09/02/2013