

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
LUIZ GUSTAVO BIEBERBACH ENGROFF

**PROCESSOS DE TREINAMENTO DO ATOR:  
A experiência como alavanca para a criação**

Florianópolis

2012

LUIZ GUSTAVO BIEBERBACH ENGROFF

**PROCESSOS DE TREINAMENTO DO ATOR:  
A experiência como alavanca para a criação**

Memorial descritivo (Trabalho de Conclusão)  
apresentado à Universidade Federal de Santa  
Catarina como requisito parcial para obtenção do  
título de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria da Fátima de Souza  
Moretti

Florianópolis

2012

*Dedico este trabalho ao meu grande amigo, parceiro e mestre Cacá Corrêa (in memoriam)  
que deu o empurrão inicial para que eu fizesse parte deste mundo artístico, imaterial e  
simbólico.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a todos os meus familiares, que direta ou indiretamente contribuíram com este trabalho, estar sempre ao lado, me incentivar mesmo nos momentos de crise profissional, pessoal e intelectual, principalmente minha mãe Karen Lya Bieberbach, minhas tias Ingrid Vilma Bieberbach e Ruth Leocadia Barth e meus irmãos Alexandre, Karina e Rafael; às minhas cunhadas e cunhado e aos meus sobrinhos, que vivem seu momento mais lúdico, a infância.

Aos colegas que fizeram efetivamente parte deste processo Andrea Padilha, Angélica Rocha Mahfuz, Carolina Boabaid Bragagnolo, Éder Sumariva Rodrigues, Fabiana Aidar, Ilze Eliane Körting Pinto, José Carlos Serpa Xavier, Larissa Nowak – por suas fotos maravilhosas, Marco Ribeiro, Maria Terezinha de Souza (Têre) e Valéria Binatti e a todos os profissionais que de alguma maneira e outra, nos auxiliaram com seus conhecimentos.

Ao restante dos integrantes da Cia. APATOTADOTEATRO, que auxiliaram em minha trajetória profissional e tanto contribuem para que nosso pequeno coletivo seja levado para frente: Ênio e Mary Gracez do Espírito Santo, Mariana César Coral e Nara Rúbia Temosko Barros.

À minha “segunda família” da Carvoeira: Bettina de Faria Corrêa Berbigier, Eduardo de Faria Corrêa Berbigier e Daniella Andreatta;

Aos meus amigos, moradores da Praia do Santinho e aos amigos “teatreiros” que há tempos não vejo em decorrência dos estudos acerca deste trabalho;

À Profª Elisana de Carli e demais professores do Curso de Artes Cênicas;

À minha especial orientadora, Sassá Moretti, por todas as conversas, conselhos, orientações, puxões de orelha e por seu incondicional carinho e companheirismo.

E em especial, ao meu grande companheiro e colega José Ricardo Goulart, que equilibra e me auxilia no confronto de minhas ideias com o papel, com a cena e com o universo que nos cerca.

*“[...] um poeta que escreve sobre a areia [...] Como um escritor, ele extrai de si mesmo, de sua memória, a matéria de sua arte, ele compõe uma narrativa segundo a personagem fictícia proposta pelo texto. Mestre de um jogo de enganos, acrescenta e elimina, oferece e retira; esculpe no ar seu corpo em movimento e sua voz mutável.”*

*Antoine Vitez, ator e poeta francês*

## **RESUMO**

Das reflexões que aqui rascunho, busco a partir do estudo de Jorge Larrosa Bondia e suas notas sobre a experiência, motivos para pensar minha prática de ator durante o processo de treinamentos e montagem do espetáculo “Diálogo em preto e branco para monólogo de Miguel”. Proponho o repensar de toda a trajetória que compõe esta encenação com base em teorias acerca do trabalho do ator, tais como: Ariane Mnouchkine, Matteo Bonfitto e Patrice Pavis, constituindo uma análise como observador-participante a partir de uma visão de perspectiva interna da encenação.

Palavras-chave: ator; treinamento criativo; experiência.

## **ABSTRACT**

From reflections here that draft, I seek from the study of Jorge Larrosa Bondia and notes about the experience, reason to think my actor's practice during training and montage of the spectacle "Diálogo em preto e branco para monólogo de Miguel". I propose a rethinking of the entire trajectory that makes this productions based on theories about the work of actor such as: Ariane Mnouchkine, Matteo Bonfitto and Patrice Pavis, constituting an analysis as an observer-participant from an internal perspective view of the spectacle.

Keywords: actor; creative training; experience.

## SUMÁRIO

<b>DO PROJETO À ENCENAÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>O PROCESSO .....</b>	<b>15</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>40</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>43</b>
<b>ANEXO A – Dramaturgias.....</b>	<b>45</b>
<b>ANEXO B – Ficha Técnica .....</b>	<b>51</b>

## DO PROJETO À ENCENAÇÃO

Acredito na pesquisa do teatro aliada à sua prática. Práticas que nasçam de treinamentos contínuos e que atravessem as mais distintas linguagens teatrais. Práticas que sejam confrontadas e questionadas por bases teóricas consistentes e que produzam reflexões, diminuindo assim a distância que muitas vezes encontramos no pesquisador transformado em crítico que mantém seu olhar distante do ato de criação, analisando-o apenas como obra de arte finalizada. Práticas que partam de experimentações concretas provenientes do meu cotidiano como indivíduo que vive em sociedade.

Este foi um dos motivos que me levaram a escolher este modelo de Trabalho de Conclusão de Curso, que consiste numa montagem aliada a um memorial descritivo. Mas para conseguir atingir este objetivo, precisava de um texto ou algo que pudesse me estimular e culminasse numa encenação. O projeto escolhido foi “Diálogo em Preto e Branco para Monólogo de Miguel” que cumpriu apresentações em quatro distritos distintos da cidade de Florianópolis (Santo Antônio de Lisboa, Lagoa da Conceição, Trindade e Campeche) durante o mês de dezembro de 2012, nesta primeira temporada de oito apresentações.

O espetáculo em questão foi idealizado por Ilze Körting, nossa colega no Curso de Artes Cênicas, que tinha uma ideia de montagem para um fragmento de texto que tinha em mãos. O texto era “Monólogo de Miguel” de Jorge Luiz Miguel<sup>1</sup>. A partir das inquietações que surgiram da leitura deste, ela encontrou lacunas e as preencheu escrevendo um novo texto chamado “Diálogo em Preto e Branco”<sup>2</sup>. O primeiro trata dos traumas de infância e das agruras de um escritor, que na tentativa de expressar sua raiva, buscava colocar este emaranhado de pensamentos no papel e o segundo, mostra o embate dentro da cabeça do escritor. A razão e a emoção, sentimentos contidos em cada indivíduo, no momento da tomada de decisões ou na descoberta de memórias escondidas no âmago do seu ser e que não deveriam ser descobertas, por serem doloridas demais. Esta luta interna de sentimentos é comum a todos e os diálogos do texto tentam explicitar e buscar que a plateia faça suas próprias conexões.

---

<sup>1</sup> Jorge Luiz Miguel iniciou o curso de Artes Cênicas da UFSC junto à 1ª turma 2008/01, período em que escreveu o texto “Sarna” posteriormente nomeado de “Monólogo de Miguel”, mas deixou a graduação sem completá-la. É neto do dramaturgo catarinense Salim Miguel.

<sup>2</sup> Apesar de ter sido escrito a partir do fragmento de Miguel, o texto de Ilze também funciona independentemente de sua “matriz”.

Com estes estímulos em mente, Ilze necessitava de parcerias e propôs a mim e a nosso colega Ricardo Goulart que colocássemos os fragmentos em cena. Embarcamos no projeto de acordo com algumas diretrizes pré-estabelecidas. Eu e Ricardo a dirigiríamos no fragmento 01, de Jorge Luiz Miguel e posteriormente, ela nos dirigiria no fragmento 02 de sua autoria. E assim sucedeu-se.

O espetáculo é formado pelas dramaturgias mencionadas acima e por um terceiro fragmento que é inserido na narrativa através de uma cena audiovisual; cujo roteiro foi escrito pelo cineasta Thomas Dadam<sup>3</sup>, a partir da leitura dos outros dois fragmentos. A narrativa deste fragmento audiovisual é traçada por uma colagem de imagens que fazem parte das lembranças e os pesadelos do personagem principal, Miguel, que sofria violência física e verbal durante a sua infância. A montagem, direção dos atores e a escolha da estética do vídeo, seguiu os preceitos do projeto original, mas foi idealizado e construída por equipe formada pelo cineasta e outros profissionais que este costuma trabalhar. A concepção do espetáculo como um todo, sua intencional falta de costura entre os fragmentos, a postura dos atores ao receber o público, além da ordem dos acontecimentos ficaram a cargo de Ilze.

O espetáculo possui forte apelo imagético e propõe inúmeras possibilidades para entendimento. Sua estrutura obedece ao seguinte esquema:

- A primeira parte consiste numa breve dinâmica que visa à participação do público, que é estimulado a escrever numa folha em branco, algum sentimento, memória ou algo que o esteja inquietando. Após escrever, o papel deve ser amassado e colocado no palco. Os atores, sentados, antagônicos em seu figurino – um veste-se de branco e outro de preto - apenas observam a movimentação e a ação de cada um dos espectadores, numa tentativa de absorver algum estímulo e que posteriormente possa ser utilizado em cena. Depois que todas as bolas de papel já tenham sido deixadas no palco, os atores tomam seus lugares, deitados, um oposto ao outro;

---

<sup>3</sup> Thomas Anthony Dadam completou sua graduação em Cinema pela UNISUL – Universidade do Sul de Santa Catarina, no segundo semestre de 2011 e desde então se dedica às diversas funções do meio cinematográfico, entre elas roteiro e direção.



Foto 01: Retratando o início do espetáculo, onde os atores aguardavam pelo público

- Na segunda parte, inicia-se a projeção da cena audiovisual<sup>4</sup>, que tem duração aproximada de oito minutos. Durante todo este período de tempo, eu e Ricardo permanecíamos praticamente imóveis, sem nos olharmos e sem responder aos estímulos externos do que presenciávamos na projeção;



Foto 02: Inserção da cena audiovisual como os sonhos do personagem principal

---

<sup>4</sup>Decidimos deixar a cargo da direção do vídeo a escolha dos atores. Nenhum dos atores em cena, inclusive Angélica ou Têre Manfred (atriz da Companhia que tomou seu lugar posteriormente na função de recepção do público) estão presentes no fragmento audiovisual.

- A terceira parte inicia-se com a aparição de uma imagem do artista plástico Fernando Vignoli<sup>5</sup>, que se mantém até o final do espetáculo, com poucas alterações. A imagem em nossa concepção simbolizava a cabeça de um indivíduo, ou o caminho que este deve trilhar para chegar aos seus objetivos. Os tons em degradê poderiam ser pensados como a mistura do preto e branco, simbolizados no palco pelo figurino da razão e emoção e ainda dar ênfase à “massa cinzenta” comumente relacionada ao nosso cérebro. Os atores levantam-se, em movimentos sincronizados e correm um em direção ao outro, proferindo um grito de guerra. O embate começa com movimentos numa coreografia inspirada no tango, para depois iniciarem os diálogos que compõe o fragmento escrito e dirigido por Ilze. Nesse momento razão e emoção se digladiam: primeiro a emoção submete a razão e depois vice-versa, para no final, ambas darem as mãos e dialogarem com o público. Toda esta ação desenvolve-se dentro da cabeça do escritor, que trava uma luta entre o quer fazer e o que pode fazer. Toda a movimentação dos atores refletia-se em sombras<sup>6</sup> sobre a imagem de Vignolli, dando mais ênfase à situação surreal que se desenrolava;



Foto 03: Razão (branco) e emoção (preto) iniciam seu duelo.

- Com a entrada do personagem Miguel, que com movimentos contidos e explosões reveladoras, relata suas agruras e se despe, mostrando que em seu íntimo, sua alma era

<sup>5</sup> O artista plástico Fernando Vignoli é brasileiro, natural de Belo Horizonte e radicado nos Estados Unidos. Frequentemente é tido como o “novo” Salvador Dalí. Para o espetáculo, a imagem de seu quadro “O Corredor da Philadelphia” – óleo sobre tela, tamanho natural: 180X180cm de 2009, foi gentilmente cedida para a produção.

<sup>6</sup> A inserção das sombras no contexto do espetáculo foi casual e somente depois de testada foi agregada à encenação;

feminina. Miguel é interpretado por Ilze. Este fragmento foi dirigido por mim em conjunto com o Ricardo;



Foto 04: O escritor tentando livrar-se de suas lembranças

- Para o desfecho do espetáculo, eu e Ricardo voltávamos ao palco, retirando todas as bolas de papel, dando seguimento a um cortejo, que convidava o público a nos seguir até as dependências externas do teatro. Aos olhos de todos, finalizávamos com as dores e angústias de todos, queimando os papéis que continham os textos escritos pelo público.



Foto 05: Dinâmica final: queima dos relatos

O desfecho do espetáculo só se concretizou na quarta apresentação. Na pré-estreia, apresentação que aconteceu no SESC Cacupé, utilizamos água para destruir os relatos - mas chegamos à conclusão de que o impacto não era o mesmo – e nas apresentações no Espaço Cultural Bento Silvério, onde localiza-se a Casa das Máquinas, optamos por finalizar a cena quando o personagem de Miguel profere sua última frase.<sup>7</sup>

De minha direção conjunta com Ricardo, apenas menciono o detalhe de que o pequeno esquete “Monólogo de Miguel” foi selecionado para o “4º Festival de Breves Cenas”<sup>8</sup>, que aconteceu na cidade de Manaus. Atenho-me neste memorial, ao meu trabalho de ator dirigido por Ilze e o estrutura principalmente a partir das ideias que Patrice Pavis explicita em seu livro “*Análise dos espetáculos*” com a perspectiva interna da percepção, colocando-me como um observador-participante<sup>9</sup> do processo, considerando minha condição atual (membro-fundador) da Cia. APATOTADOTEATRO, produtora executiva da montagem do espetáculo. Alio a este estudioso, teorias contemporâneas pertinentes para análise da construção de uma presença do ator em nosso tempo, permeando os treinamentos e percurso do processo de montagem.

---

<sup>7</sup> Os papéis que foram escritos pelo público, durante as apresentações da Lagoa, foram destruídos durante as apresentações do Teatro da UFSC.

<sup>8</sup> O “4º Festival de Breves de Manaus” aconteceu de 21 a 25 de março de 2012, nas dependências do Teatro Amazonas, na capital manauara. O formato do festival evidencia o instantâneo, o processual e o veloz, aproximando-se da dinâmica do homem contemporâneo.

<sup>9</sup> O observador-participante mergulha no espetáculo, naquilo que o precede como naquilo que o segue. Ele participa na vida de um grupo teatral e cultural, assiste e se associa aos treinos e ensaios, toma parte das escolhas estéticas, se funde no grupo correndo o risco de desaparecer como observador e de se tornar “um deles” (PAVIS: 2008, p. 259).

## O PROCESSO

Concordo com Jorge Larrosa Bondía, quando este conclui que hoje em dia, vivemos numa sociedade da informação. Somos o alvo de uma enxurrada de notícias e novidades, onde cada vez mais nos tornamos sujeitos insatisfeitos; insaciáveis. Para aproveitarmos nosso tempo e encurtarmos caminhos, somos consumidores vorazes de informações, que nos tornam sujeitos mais experientes. Experientes? Sem passarmos pela situação? Apenas tendo um discurso crítico de como fazer ou não fazer?

O saber proveniente da experiência se dá a partir da relação entre o conhecimento e a vida humana. Não aqueles significados habituais que estamos acostumados a entender a partir destas palavras – o conhecimento como um livro empoeirado na estante e a vida humana que levamos automaticamente pelos dias que passam - mas o conhecimento como algo que podemos nos apropriar tornando-o útil e que está presente infinitamente caso seja instigado; e a vida humana tão complexa e tão difícil de explicar, mas que compreende desde o que somos biologicamente, nossas necessidades até a nossa sobrevivência dentro do contexto de sociedade.

Desta relação, o que nos acontece durante nossa trajetória humana e o que nosso corpo e mente adquirem destas situações, define-se o saber da experiência. “... o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal.” (BONDIA: 2001, p. 27) Uma mesma situação pode ter sido vivenciada por mais de uma pessoa ao mesmo tempo, mas as impressões, as respostas ou os estímulos podem ressoar diferentemente em organismos distintos.

Esta necessidade de experimentação aliada à dúvida de atravessar terrenos espinhosos e obscuros é um dos motivos que me fazem ir adiante. Estes instigantes pontos fazem com que haja uma busca incessante por direções, sensações e porque não, novas questões a serem abordadas e debatidas. Essa experimentação preenche e dá material e subsídios para a criação, desde que encontre um canal aberto para a significação.

“A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção... requer parar para pensar, parar para olhar, olhar mais devagar... falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.” (BONDÍA: 2001, p. 24)

A experimentação é um ato presente e pode nos auxiliar na maneira como nos movimentamos, a agir conforme as regras ou romper com todos os padrões; pode nos

estagnar; verter sentimentos, encontrar paixões, utilizar-se destes estímulos - o que está ao nosso redor e dentro de nós – para fazer, não se importando como ou livre de ineditismos. “[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, alcança-nos; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma.” (HEIDEGGER apud BONDÍA : 2001, p. 25). Este termo, ainda segundo o autor, “fazer uma experiência” não quer dizer necessariamente que tomaremos as rédeas da situação e ditaremos como acontecerá e sim; significa: sofrer, aproveitar, estar submetido a algo. Entregando-nos sofreremos mudanças e poderemos refletir sobre estes acontecimentos no decorrer da passagem de nossa existência.

Essas experiências vivenciadas pelo homem-indivíduo podem alimentar o jogo cênico e auxiliar o indivíduo-ator, sem que saibamos até onde há realidade e onde começa a ficção. Pego o gancho aqui para relacionar a experiência do homem-vivente e do homem-ator, à sua criação atoral, da pesquisa que visa este ator em cena e a absorção destes recursos, apropriando-se destes.

O foco deste trabalho é o ator. Indivíduo-ator que funciona como um “*arquivo vivo*”. “O ator arquiva em si seus antigos papéis, faz sua manutenção, representa-os, compara-os, refere-se a sua experiência passada e presente.” (PAVIS: 2008, p. 39). Antes de sermos atores, somos indivíduos. Indivíduos que possuem experiências diferentes tanto na vida quanto nos palcos. Estes resquícios de vida e prática auxiliam na construção de novos personagens e na ação a ser executada nas novas empreitadas. Cada ator é único no momento de estar em cena. Também podemos nos reportar a Meyerhold, que acreditava que os treinamentos contínuos, construía uma memória composta por cada papel representado pelo mesmo ator e que este nunca idealizaria um novo papel livre de suas influências anteriores, mesmo que este não quisesse. (ASLAN:2005, p.146).

Antes de aceitar o convite para ser dirigido por Ilze, fiquei um pouco indeciso. Há anos não entrava em cena para participar de um trabalho em que eu acreditasse, confiasse e gostasse, principalmente do texto original escrito por ela. Apesar de todos estes pontos a favor, existiam os pontos que me faziam declinar do convite, além dela ser uma diretora iniciante sem outras experiências fora do âmbito universitário, meus últimos trabalhos tinham sido norteados por um grande artista, que eu sempre tive como meu mestre, chamado Cacá Corrêa, que tinha falecido em dezembro de 2010, praticamente um ano antes deste convite.

Desde 2004, desenvolvia um trabalho junto à Cia. APATOTADOTEATRO<sup>10</sup>, pequeno coletivo sediado em Florianópolis, que foi dirigida por Cacá desde sua fundação até seu

---

<sup>10</sup> APATOTADOTEATRO foi criada em 01 de setembro de 2004 e em sua lista de associados, além de mim, assinavam a Ata de Fundação os seguintes integrantes: Ênio Gracez do Espírito Santo, Maria Terezinha de Souza

falecimento. Após o inesperado acontecimento, o coletivo reorganizou-se, mantendo seu foco na pesquisa aliada à prática. Cacá iniciou seu trabalho em 1988, junto à Adriane Mottola e Luís Henrique Palese num agrupamento de artistas que no futuro tornar-se-ia a Cia. Stravaganza de Porto Alegre, grupo que completará 25 anos de existência em 2013. Ele sempre nos relatou sobre o processo de trabalho do grupo, no qual os atores além de atuarem, tinham aulas de dança, utilizavam máscaras de látex, precisavam lutar com espadas e mergulhar em universos imaginários de acordo com as especificidades do espetáculo, chegando próximo ao conceito de *performer* utilizado por Silvia Fernandes em seu estudo “*Formação interdisciplinar do intérprete*”: “... entendido como o criador que unifica as atividades fracionadas do espetáculo, tornando-se o centro intelectual do trabalho teatral: adapta o texto, dirige e interpreta, além de conceber cenários e figurinos.” (FERNANDES: 2010, p. 202). Foi com esta dinâmica que Cacá tentou repassar em seus ensinamentos, durante os sete anos que esteve dirigindo a companhia. E é com esta postura, que gostaria de encarar os próximos trabalhos em que participasse. Mas, poderiam os envolvidos suprir esta ausência e tomar conta de todos estes aspectos? Se aceitasse o convite, seria o primeiro trabalho que faria, como ator aliando o conhecimento acadêmico, mas que poderia ter uma maior repercussão fora deste âmbito. Pela insistência de Ilze, pelo rumo dos acontecimentos do momento e pela qualidade artística do projeto em questão, acabei aceitando o convite.

Nossos primeiros encontros para a montagem do fragmento que me ateno – “Diálogo em preto e branco”, iniciaram-se no verão escaldante de Florianópolis em janeiro de 2011. Utilizávamos, como sala de reuniões e encontros, as dependências da Sala 419 – B, situada no CCE – Centro de Comunicação e Expressão da UFSC. Os corredores eram vazios e parecíamos os únicos por ali. Enquanto a maioria dos alunos aproveitavam suas férias, destinávamos nosso tempo para a idealização da cena. Precisávamos adiantar o andamento da montagem, já que necessitaríamos de treinos específicos, principalmente relacionados à dança que seriam utilizados em cena.

Nesta etapa do trabalho nos detivemos ao trabalho de mesa, entendimento do texto e sua conseqüente assimilação. Debruçamos-nos sobre este, tentando encontrar suas lacunas e pontos de referência entre o texto escrita por ela e o fragmento escrito por Jorge. Ao final do encontro, a diretora solicitou que imaginássemos a plateia do teatro vazia e depois que indivíduos entrassem e sentassem. Um desses indivíduos deveria ser descrito e utilizado nos exercícios que utilizaríamos em nosso próximo encontro.

---

(Têre), Ricardo de Faria Corrêa (Cacá). Em outubro de 2009, através da Lei 7992, a Associação foi declarada de Utilidade Pública Municipal da cidade de Florianópolis/SC.

Saímos do local e imagens relacionadas aos estímulos que ali foram recebidos não saíam de minha cabeça. Depois de alguns dias, a imagem de uma espectadora invadiu minha mente: uma mulher loira, vestida com uma fantasia de fada e com um bastão na mão. Fiquei surpreso e me perguntando por que esta personagem tinha invadido meus pensamentos. Parecia algo saído de um desenho infantil. Deixei a questão para ser refletida depois.

Os encontros estenderam-se também para outros locais da ilha; e num determinado dia, fomos até a Costa da Lagoa a pedido da diretora, para que pudéssemos iniciar a marcação das cenas.<sup>11</sup>

Trabalhamos com nossa imaginação e memória. Através da condução da diretora e com os olhos fechados, tentamos criar uma atmosfera da sala de espetáculo onde iríamos apresentar fragmento de texto que estávamos ensaiando. Lembro que sua condução nos induziu a mergulhar fundo em nosso íntimo, nos reportando aos tempos de criança e lembrando alguns acontecimentos não muito prazerosos e que muitas vezes, optamos por deixá-los escondidos, protegidos por uma couraça de difícil acesso. Estávamos induzidos a penetrar em nosso subconsciente e colocá-lo aberto à “visitação externa”. Ao final da primeira etapa do trabalho, abrimos os olhos e estávamos com nossos olhos cheios de lágrimas. Tanto eu quanto o Ricardo. A diretora mantinha-se inabalável, mas observei, que ao longe, Fabí, ficou emocionada.

Busquei então a partir de Odette Aslan, em seu livro “O ator no século XX”, encontrar um caminho para minha identificação em relação aos exercícios propostos. O livro de Aslan nos dá um panorama em relação aos diversos estudos sobre o ator. Em meu entender não poderíamos estar utilizando exercícios relacionados à memória emotiva de Constantin Stalislavski, mas mesmo assim recorri ao conceito para me certificar. Esta pequena parte de seu ensinamento refere-se aos primeiros anos de sua pesquisa e compõe o período em que acreditava numa “composição interior” do personagem. O “psíquico” servia como alavanca para o “físico”, para a motivação de ação verdadeira que viria desencadeada a partir de um sentimento real, reativado pela memória. Desde que, esta lembrança viesse aliada a um sentimento forte o suficiente para ser reproduzido com intensidade. A pesquisa do mestre russo avançou e em seus últimos escritos, já pensava numa linha de ações motivadoras, caracterizando uma “composição externa” do personagem. (ASLAN, 2005)

Não relacionava-se com o que estávamos experimentando. Não me dei por satisfeito e tentei avançar mais nos estudos relacionados ao trabalho do ator, por um perfil mais

---

<sup>11</sup> Neste primeiro encontro, tivemos o auxílio da atriz e médica Fabiana Aidar (Fabí).

“psicológico” e continuando nos estudos de Odette Aslan, encontrei algo que poderia encaixar em nossas primeiras dinâmicas: “Studio di Arti Sceniche”. Criado em Roma no ano de 1957 por Alessandro Fersen, empregava a improvisação e o apelo às lembranças pessoais deixadas de lado no inconsciente. Um destes recursos era chamado mnemodrama, que se utiliza da psicologia e psicanálise, para que através de objetos, sons e sensações crie-se uma mecânica para acionamento de determinadas lembranças e que estas possam ser utilizadas para novas vivências. Fersen acreditava que se o ator “chegar a se entender melhor e se controlar melhor, achar-se-á mais apto a viver e a canalizar a emoção dos espectadores” (apud ASLAN : 2005, p. 270).

Lembro-me perfeitamente que no final de nossa dinâmica, o Ricardo ficou muito abalado pelas lembranças que tocou e o que estas poderiam desencadear e mencionou que reveria sua continuidade no processo ou não. Aslan, no capítulo que trata sobre o mnemodrama, alerta sobre os cuidados que se deve ter em relação a este acesso ao subconsciente: “Exercício perigoso, se o homem que existe no ator não estiver apto para aceitar a verdade autêntica, seus impulsos.” (ASLAN : 2005, p. 270). Talvez nem a própria diretora, pudesse ter consciência da materialidade de que estaria lidando.

Na segunda parte do treinamento, deste mesmo dia, continuamos mexendo com nossa memória e imaginação. Fomos estimulados a voltar a imaginar a figura que havíamos criado no encontro passado para sentar em nossa exclusiva plateia mental. Ao imaginar “aquela expectora vestida de fada”, deveria dizer o texto para ela e pensar nas reações que ela teria ao escutar cada palavra. Num dado momento, comecei a chorar novamente. Alguém me pegou pela mão e quando percebi tinha água em meus pés. Estávamos entrando na Lagoa da Conceição que estava em nossa frente.



Foto 06: Primeiro encontro Costa da Lagoa. Crédito: Fabiana Aidar.

Durante todo o período a diretora nos instigava a dizer o texto, com diferentes estímulos. Depois de alguns momentos de silêncio, senti a água refrescante em meus ombros e depois em minhas costas e desabei a chorar novamente. No final, estávamos eu e Ricardo de mãos dadas e abraçados. Não sei o que tudo aquilo significou, mas foi uma viagem e tanto. Neste trajeto, imaginei energias que nos circundavam, veias e artérias que impulsionavam sangue e lugares e ambientes que nunca tinha estado, e que só encontrei conforto ao deparar-me com o calor humano de meu companheiro de cena. Abrimos os olhos, voltamos à margem e conversamos sobre o ocorrido.

Os depoimentos foram parecidos e depois de descrevermos nossas espectadoras, a diretora comentou que aquelas figuras poderiam estar relacionadas às nossas figuras maternas, que em ambas as trajetórias, a presença delas é muito importante. Deixamos a costa com a tarefa primordial de observar pessoas nas ruas para formar nossa plateia, que a cada momento deveria aumentar.

Tentando ainda encontrar de que estudo, esses exercícios eram provenientes, continuei minha leitura do livro de Aslan. Posso tentar fazer um paralelo, com o trabalho desenvolvido por Mikhail Tchekhov, exator do Teatro de Arte de Moscou e sobrinho do escritor Anton Tchekhov, que pretendia que o ator, além de imaginar e criar ideias abstratas as projetasse e as visse em sua frente. Visivelmente dando sequência em suas pesquisas aos estudos iniciais de Stanislavski. Segundo Aslan: “A memória é utilizada apenas nos

exercícios destinados a multiplicar representações em imagens, desenvolver a imaginação a partir dessas representações [...]” (ASLAN:2005, p. 84).

O que me parece é que a diretora estava iniciando um processo, que culminaria durante as apresentações do espetáculo, onde teríamos que enxergar o outro através de seus olhos e captar seus estímulos e tentar utilizá-los na cena. Estas projeções de imagens, vindas através de inúmeros estímulos externos nutrem-se, e muito, da qualidade interior que a personalidade artística do indivíduo lhe sugere.

Depois deste encontro, devido aos vários compromissos pré-agendados pelos três componentes do pequeno grupo, demos uma pausa nos encontros e nos encontramos apenas em maio para redigir um projeto para o 1º Edital de Apoio às Culturas do Fundo Municipal de Cultura de Florianópolis. Como já tínhamos um CNPJ, constituído e outros integrantes da companhia interessaram-se em participar do projeto, utilizado o nome d’APATOTADOTEATRO como proponente. Para nossa surpresa, três meses depois, nosso nome estava entre um dos contemplados. Estava marcado aí o início de um trabalho desgastante de quatro meses de ensaio, com quatro encontros semanais, além das aulas de dança e finais de semana totalmente voltados à produção do espetáculo.

Finalmente, em agosto de 2012, iniciamos a segunda fase do processo de nosso treinamento, para construção da cena escrita por Ilze. Os ensaios aconteciam nas dependências da UFSC, dividindo entre o “redondo” – como é popularmente conhecido o prédio das Artes Cênicas, na sala 405 e no DAC (Departamento Artístico Cultural) na sala 01.

Na primeira semana de encontros, Ilze já deixou bem claro que os ensaios seriam exaustivos e intensos e pediu que nos minutos finais do encontro, fossem feitas anotações para avaliarmos o crescimento do trabalho. Começávamos o encontro, com um breve alongamento seguido de um aquecimento que não duravam mais de quinze minutos e depois partíamos para a cena propriamente dita. A cena é praticamente dividida em duas partes: a primeira, o duelo da razão e emoção através do “tango” e a segunda, o embate através das palavras proferidas pelas duas “entidades”. Desde o primeiro encontro, a diretora me nomeou para fazer o papel da “Razão” e Ricardo para sustentar a “Emoção”.<sup>12</sup> E assim deveríamos nos portar durante os ensaios, cada um com características destes personagens. A diretora desenvolveu uma batida cadenciada, da qual deveríamos obedecer ao nos movimentar.

---

<sup>12</sup> Com o andamento do processo, descobriu-se que eu tinha muito mais características da “Emoção” e Ricardo, mais características da “Razão” e efetuamos a troca, por caracterizar-se um processo mais performático, onde o ator reforça suas características e não as finge, as apresenta ao público. Pavis acredita que esta seja uma das grandes diferenças entre o ator ocidental e o ator-performer oriental, enquanto um submete-se a uma convenção ficcional para interpretar um personagem, outro se apresenta ao público física e psiquicamente em uma ação completa.

Trabalharíamos simulando um ritual a Xangô. Este ritual, segundo pesquisas da diretora, foi o embrião do desenvolvimento do tango, que em seus primórdios era dançado apenas por homens<sup>13</sup>, para somente mais tarde ser dançado por homens e prostitutas de Buenos Aires, constituindo num embate de sedução. A simulação, além de proporcionar o aquecimento de nossos corpos, poderia nos auxiliar a encontrar um ritmo comum a ambos (eu e Ricardo) e evidenciar a hostilidade existente entre ambos por estarem em lados opostos e prestes a atacar.

Criamos uma dinâmica para o início do ritual. Primeiramente estávamos deitados no chão (plataforma oca e piso de madeira) e a diretora utilizava seu pé, para criar um ritmo e gradativamente com o passar dos ensaios inseriu uma melodia, que se tornaria a música final. Ao sinal da diretora, nos levantávamos para iniciar o embate circular, que se caracterizava por momentos de ataque e defesa. Essas batidas reverberavam fortemente em meus tímpanos. Ao final de nosso primeiro encontro, meu diário foi estruturado apenas em tópicos, que os transcrevo: “Ressonância / descoberta do texto / emoções ao encarar Ricardo /dinâmica/ irritação aos estímulos muito próximo / sandália no piso (reverberação).” Lembro, que já na primeira noite, tive dificuldades em dormir, pois a batida constante executada por Ilze durante o ensaio, tinha impregnado em meu ouvido e se mantinha constantemente como um eco.

Acredito que os embates circulares e os ritmos inspirados no ritual a Xangô nos auxiliaram para que pudéssemos nos inspirar e tentar uma maior imersão no contexto do embate. Durante a semana, a dinâmica do embate foi acrescida de movimentações e, ao sinal da diretora tínhamos que nos lançar um contra o outro culminando num abraço. Entre exercícios de memorização, ritmo e embates circulares terminamos a primeira semana com um pequeno acidente. Num momento, mais tenso, eu e Ricardo tínhamos que nos colidir e acabamos nos machucando. Chegamos à conclusão, de que não estávamos executando os alongamentos e aquecimentos da maneira como deveríamos e pelo tempo necessário. Aliando-se ao motivo do acidente, constatamos que as principais reclamações da diretora em relação ao nosso desenvolvimento no processo eram a falta de energia ao executar os exercícios, reflexos tardios e problemas com ritmo. Precisaríamos pensar de que maneira poderíamos suprir estas deficiências para conseguir os objetivos almejados pela diretora.

---

<sup>13</sup> Busquei, em vão, na internet mais informações sobre o assunto.



Foto 07: O exercício que provocou nossa reflexão sobre o treinamento.  
Crédito: Valéria Binatti.

Patrice Pavis acredita que uma análise de um espetáculo deva começar pela descrição dos atores e propõe uma “teoria global do ator”. Uma teoria que não pense apenas a atuação do ator apenas pelo viés emocional, mas que trate de sua performance como um todo. “O ator se situa no coração do acontecimento teatral: é o elo vivo entre o texto do autor (diálogo ou indicações cênicas), as diretivas do encenador e o ouvido atento do espectador; é o ponto de passagem de toda descrição do espetáculo. (PAVIS: 2008 p. 50).

Para esta teoria, poderíamos pensar que a primeira tarefa do ator, antes de mais nada é “estar presente”, de estar vivo, cara a cara com o público, mostrando que é feito de carne e osso e não uma representação “imaterial”. Para Patrice Pavis “ter presença” é: “saber cativar a atenção do público e impor-se” (2003, p. 305), ou seja, uma manifestação a partir do corpo do ator que é notada pela plateia. Mas de onde surge esta manifestação? Segundo palavras de J. P. Ryngaert editadas por Pavis em seu Dicionário do Teatro: “sob a forma de uma energia irradiante, cujos efeitos sentimos antes mesmo que o ator tenha agido ou tomado a palavra, no vigor de seu estar ali” (Ryngaert apud Pavis: 2005, p. 305). Ainda sim, Pavis confirma que o conceito de presença seja de difícil definição, por haver indícios que escapem de nossa captação objetiva como espectadores. Mas que tipo de exercícios poderíamos utilizar para “conseguir uma presença” mais adequada ao estar em cena?

Para sanar ou auxiliar no desaparecimento de nossas deficiências, decidimos chamar nossa colega Angélica Mahfuz<sup>14</sup> para realizar um trabalho de condicionamento físico intensivo e acompanhar os ensaios, preparando-nos para o que estava por vir. Paralelamente, Carol Boabaid, outra atriz da Companhia, que faria a operação do som e do vídeo durante as apresentações do espetáculo e a produtora Valéria Binatti, também da Companhia, que faria a operação de luz, entraram no processo.<sup>15</sup> Durante a semana em que Angélica tomava a frente dos trabalhos, a diretora decidiu ausentar-se, sem antes passar algumas instruções do que gostaria que fosse trabalhado.

O trabalho de condicionamento, agora sob a tutela de Angélica, iniciava com um alongamento e depois partia para um longo aquecimento, culminando em exercícios propostos pela diretora, acertados com Angélica anteriormente. Na primeira meia hora de alongamentos dedicávamos longos minutos às articulações de nossos corpos: pés, tornozelos, joelhos, quadris, cotovelos, ombros e pescoço. As articulações são pontos de tensão muito importantes e que muitas vezes são esquecidos em nossos treinamentos extensivos. Angélica frisava a importância destas áreas e o porquê de todo o tempo dispensado com estas. Logo após, passávamos para um alongamento especial para a coluna, que compreendiam: torsões laterais, invertidas sobre os ombros, ponte ou arco superior e inúmeras posições de ioga como: “virabhadrasana”<sup>16</sup> (guerreiro) e bhujangasana<sup>17</sup> (cobra) entre outras. Depois da coluna devidamente alongada, passávamos para uma sequência de alongamento dos membros inferiores, que compreendiam extensões de virilha, coxa (parte interna e externa) e panturrilhas.

E normalmente, o final da etapa de alongamentos era marcada pela execução de paradas de mão. Esta etapa consistia numa das mais divertidas e era visivelmente possível notar o progresso do exercício. Nas primeiras tentativas nem saíamos do chão, por insegurança ou inexistência de impulso corporal, chegando às últimas onde nosso corpo mantinha-se ereto e seguro, apoiado paralelamente à parede.

---

<sup>14</sup> Angélica trabalhou durante quatro anos ao lado da THOL, companhia gaúcha que alia práticas circenses aos processos de treinamento do ator-bailarino.

<sup>15</sup> Carol, mesmo não estando em cena, trabalhava diariamente conosco e praticava os mesmos exercícios que os atores. Valéria mantinha-se no processo à distância, recebendo os relatos do cotidiano dos ensaios.

<sup>16</sup> Em pé, flexione o joelho direito mantendo-o alinhado com o tornozelo e mantenha a perna esquerda bem estendida. Alongue a coluna. Em seguida, levante os braços, mãos e dedos e mantenha-os alinhados na altura dos ombros. Desça os ombros.

<sup>17</sup> Em decúbito ventral e mãos ao lado das axilas, mantendo o púbis no chão. Os pés e joelhos devem permanecer unidos e ao inspirar eleve o tronco deixando os braços plenamente estendidos.



Foto 08: Da esquerda para direita: invertida sobre ombros, guerreiro, cobra e parada de mão.  
Créditos: Ricardo Goulart.

A etapa de aquecimentos variava dia a dia e dependia e muito das condições que tínhamos para trabalhar. Tiveram manhãs, que as salas não puderam ser disponibilizadas e fazíamos caminhadas e corridas pela beira-mar. Um tanto desgastante, mas necessário. Estávamos um tanto despreparados para este tipo de exercícios e as dores musculares apareciam nos dias subseqüentes aos exercícios. Em outros momentos criávamos circuitos que compreendiam apoios e abdominais de diversos estilos para o fortalecimento de nossa estrutura abdominal ou até circuitos de pequenos saltos no pequeno tablado da Sala 01/DAC. Passamos uma semana, trabalhando exercícios de força, resistência, equilíbrio e concentração.

Passada esta etapa, exclusiva de condicionamento físico, voltamos ao treinamento que aliava aquecimento, alongamento, embates circulares e trabalho com o texto. A cada semana, agregávamos novos exercícios e dinâmicas. Em busca de uma “postura de ataque” e uma energia pertinente ao clima de embate, trabalhamos a energia do guerreiro, tanto àquela relacionada à postura, da ioga, quanto ao trabalho do LUME<sup>18</sup>, que propõe que os atores estejam com a base aberta, joelhos flexionados apontando para fora e coluna ereta apoiada e encaixada na bacia. Ficávamos vários minutos imóveis e depois nos deslocávamos pela sala, sem que nossos pés deixassem o chão. O LUME utiliza uma variação deste exercício, ampliando a quantidade de possibilidades de movimentação e ataque do guerreiro, mas que não foram utilizadas durante o processo. (FERRACINI: 2003).

Com o passar dos dias, conseguimos mapear algumas de nossas deficiências para assim saná-las ou amenizá-las. Um dos pontos mais deficientes eram o equilíbrio e a respiração. Trabalhamos inúmeros exercícios relacionados a estes importantes estímulos para a criação atoral. Notávamos que quando iniciávamos os alongamentos, trancávamos a respiração. Ao mudar de dinâmica abruptamente, perdíamos o equilíbrio e senso de direção. Para a contextualização do ambiente, utilizávamos exercícios de guerra ou combate, que pudessem criar a hostilidade que deveria existir entre ambos. Posso citar que uma das minhas maiores dificuldades, durante todo o processo, foi de manter uma postura de inimizade em

---

<sup>18</sup> O LUME faz parte do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas da UNICAMP e tornou-se uma das referências internacionais nos estudos relativos ao ator.

relação ao Ricardo, devido ao nosso relacionamento de amizade e cumplicidade que possuímos em nosso cotidiano como indivíduos. Um dos exercícios que mais surtiu efeito, na desconstrução desta relação para a cena foi “o carrasco e vítima”. Conhecemos este exercício, durante a graduação e ele consiste num jogo entre dois atores. Um manterá a condição do carrasco, enquanto o outro a da vítima. Através de um breve jogo de olhares, um dos jogadores torna-se o personagem subjogador e o outro o subjogado. O que ataca, nomeia a parte do corpo que o companheiro irá sofrer o golpe e simula o ataque. Automaticamente, o parceiro recebe a pancada, podendo inclusive se pronunciar através de sua voz. Após breve período, ao sinal do “juiz” trocam-se as posições. Quem apanhava agora bate e quem batia, apanha. Com este exercício, podíamos treinar além do equilíbrio e da respiração, intensidade, tônus, reflexos e estabilidade. Muitas vezes ao final do “combate”, minha respiração estava totalmente descompassada e necessitava de um tempo para me recompor. Este foi um dos exercícios que mais me auxiliou no processo de construção e definição de Ricardo como meu oponente. Apesar da “razão e emoção” se complementarem em sua essência, para chegar a este desfecho há muito fogo e faísca em sua coexistência. Ao encarar o “adversário”, tentava visualizá-lo como “alguém que me agrediria”. As imagens que suscitavam minha imaginação e a busca por um corpo que estivesse a perigo, prestes a receber um ataque, auxiliava na busca por este contexto.

Podemos relacionar este exercício à teoria da improvisação criada por Keith Johnstone, com o intuito de devolver a espontaneidade do ator em cena, tornando-o o cerne da criação. Um de seus conceitos, “status”, relaciona-se principalmente com o lado instintivo e animal que todo ser humano possui. Animais normalmente delimitam territórios, defendem as fronteiras e limites para a sua própria proteção. “A nossa porção animal, que o nosso ser civilizado tenta, por vezes, inutilmente escamotear e/ou anular, faz-se presente guiando nossas ações e comportamentos, sem que percebamos nossa ingerência. (ACHATKIN: 2010, p. 64) O princípio da sobrevivência na luta por manter-se vivo pode ser expandido para o exercício do “carrasco e vítima”. Ao aceitar os golpes e levantar, você não desiste e a tensão criada entre o jogo dos oponentes, é criada pelos estímulos dados e recebidos.

Como encarar um companheiro de cena como seu inimigo? Como mostrar a agressão no corpo. Teríamos que descobrir através de ações que trouxessem algo para ambos. A experiência de trabalhar em outros espetáculos auxiliou neste momento. A utilização do tônus e a troca de dinâmicas foi essencial para alcançar este objetivo. O corpo que é empurrado, auxilia no movimento, para cair da “maneira” mais confortável possível, a ponto de deixar

mais crível a ação. Ou seja, em vez de tentar manter-se em pé, ele cai, potencializando o empurrar.

Paralelos aos nossos encontros diários, a diretora insistia que deveríamos observar as pessoas do nosso cotidiano e tentar absorver algum sentimento do escolhido. Este processo deveria ser estimulado a ponto de acontecer automaticamente e diariamente. No início, relutei para iniciar esta “observação”. Sentia que estava invadindo a cabeça das pessoas observadas ou imaginando invadir.

Comecei a observar, nas primeiras vezes, em locais de grande fluxo de transeuntes. Ou nos pontos de ônibus ou dentro do próprio coletivo. Começava o processo e interrompia, não sabia até onde poderia chegar. E se a pessoa observada, percebesse minha “invasão” e ficasse irritada ou tomasse alguma atitude mais agressiva? Com o andamento do processo, fui descobrindo formas para esta observação, Primeiro utilizando-se de minha visão periférica, para depois encontrar ângulos que eu tivesse certeza de que o observado não me pudesse “descobrir”.

Encontrei diversas “vítimas” mesmo que estas não tivessem a mínima noção do que estava acontecendo e nem tivessem me autorizado a observá-las. Lembro de uma senhora que olhava pela janela do ônibus, com certa tristeza. Como estávamos indo para ensaio, perto das nove da manhã, imaginei que ela poderia estar triste, pois deixava em casa uma família com filhos pequenos para ir trabalhar e isto a deixava angustiada e pensativa. Até que ponto isto era necessário para manter o bom andamento da quitação dos débitos domésticos? Esta observação foi utilizada naquele mesmo dia num dos exercícios sugeridos pela diretora.

Depois de nossos alongamentos e aquecimentos de praxe, a diretora disse que deveríamos travar um diálogo com aquelas pessoas que havíamos observado. Colocou duas cadeiras sobre o tablado e solicitou que cada um de nós escolhesse uma delas e sentássemos. Ao sentarmos ela apagou a luz. Ficamos um tempo em silêncio e parece que a imagem daquela senhora que pude observar no ônibus, apareceu na minha frente. Seu rosto continuava com aquele ar triste visto anteriormente. Ela queria conversar. Perguntei a ela, em voz alta se era a rotina que a deixava tão desgostosa da vida. E imaginei suas respostas uma a uma. Quando percebi, estava com o rosto molhado e cheio de lágrimas que não paravam de escorrer. Assim que terminei de pronunciar algumas frases com a tal senhora, ouvi que Ricardo também iniciava seu diálogo. E estava um tanto emocionado. No final todos nos abraçamos juntos e Ilze enfatizou que no momento da apresentação estaríamos trabalhando com pessoas e sentimentos reais e estes deveriam ser trazidos à cena. Todos estes exercícios um tanto “psicologizantes” serviam de treino para o momento em que tivéssemos cara a cara

com a plateia real. Acredito que estas pessoas observadas e utilizadas nos exercícios propostos pela diretoria, tenham me fortalecido, principalmente para o momento do espetáculo, em que tínhamos que encarar os espectadores e captar algo que se passasse na cabeça de cada pessoa que estivesse participando da dinâmica da escrita.

Podemos pensar, principalmente neste momento de troca com a plateia, que a teatralidade do espetáculo definida por Pavis como: “...aquilo que na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral ou cênico.” (PAVIS: 2005, p. 372) está contaminada por um pequeno fragmento do real, onde o diálogo com os espectadores tornam-se estímulos e substrato para a utilização na cena pelos atores – que neste contexto deveriam ser chamados de performers. Aí estava a chave do treinamento proposto pela diretora. Mas, para poder ter experimentado o que a plateia iria passar, no primeiro momento do espetáculo, passamos pelo mesmo processo durante os ensaios que viriam a seguir. Lembrando-se do que a palavra experiência nos trás, a partir das reflexões de Larossa Bondía:

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. [...] A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. (BONDÍA: 2001, p. 24)

E este momento do ensaio chegou. Neste dia, estávamos somente eu, Ricardo e Angélica executando nossos exercícios de alongamento e aquecimento e Ilze, como havíamos previamente combinado, não estaria presente nestes primeiros momentos do treinamento e chegaria apenas na fase final dos aquecimentos. Ao chegar ela sugeriu um pequeno intervalo para água e cafezinho e no retorno pediu para que ocupássemos distintos cantos da sala de ensaio e olhássemos para a parede, perdendo o contato com os outros participantes da dinâmica. Todos os três mantiveram-se sentados, aguardando as orientações. Entregou papel e caneta para cada um e em voz alta, disse que deveríamos escrever o que ela ditasse para depois iniciar a execução da proposta. Nossas diretrizes deveriam seguir o seguinte estímulo:

“Qual é o seu monólogo? Este é seu espaço. Pode deixar escrito preto no branco ou em branco aquilo que não falas, aquilo que te causa dor. Amasse depois o papel e deixe ela [sic] no espaço cênico.”

Lembro que comecei a pensar em que escreveria. Por um momento, pensei em não entrar e escrever algo simulado. Mas refletindo, decidi que não. Tentei buscar algo que me

incomodava. Logo em seguida, deixei de racionalizar a minha ação e quando me dei conta estava com o papel cheio de profissões ou qualidades que já tinha passado em minha vida ou gostaria de ter alcançado. E percebi que tinha desistido de muitas coisas e me sentia preso a este sentimento de “ter que dar certo na vida” e ser bem sucedido. Mas o que significava tudo isso? Escrevi, contabilizei, criei uma pequena simulação de parede de cadeia, daquelas que os detentos utilizam para contabilizar os seus dias de reclusão e amassei. Mas demorei em lançá-lo no lugar especificado anteriormente. Lembro que escutei uma bola de papel atingir o chão e pensei. Tenho que jogar. Não quis utilizar muita força para lançá-la e preferi apenas soltá-la próximo a mim. Escutei a diretora, falar novamente: “... deixe ela no espaço cênico...” E enfim, escutei o ruído da última bola atingir o chão.

Dando continuidade ao exercício, a diretora abriu a porta da sala e saímos, quando chegamos ao pátio externo do complexo do DAC, Ilze abriu cada uma das bolas de papel, as colocou no chão e começou a queimá-las. Um alívio tomou conta de mim. Meu segredo estaria bem guardado e ninguém poderia mais lê-lo. Após a conclusão do exercício, voltamos para a sala e conversamos sobre o acontecido.

Ilze tentou analisar o perfil de cada um dos participantes, alguns dos dados que ela expunha faziam sentido, outros nem tanto. Esta seria a dinâmica proposta ao público assim que este chegasse ao local da apresentação.

Ao transferir uma emoção ou uma inquietação ao papel, para depois atear fogo ao mesmo, poderia ser uma maneira catártica de tentar resolver o assunto. O fogo é um dos elementos purgativos que poderiam ajudar nesta sensação de alívio. A presença do fogo acentuaria ainda mais o caráter ritualístico do espetáculo que a diretora buscava quando inseriu o ritual à Xangô na etapa de ensaios. Após a diretora terminar seu relato do porquê do processo, convenci-me que poderia ser um belo início para o espetáculo, que propunha uma interação e participação mais ativa do espectador à apresentação.

Aliando aos primeiros exercícios, com a plateia imaginada pelas nossas observações de campo, iniciou-se a partir do processo descrito acima, exercícios que chamamos de plateia-testes, que serviriam principalmente para treinar nossa troca e diálogo “silencioso” com o público real que estivesse presente no dia da apresentação.

Convidaríamos os outros integrantes do projeto para realizarem este mesmo exercício e neste ínterim, o da escrita, deveríamos absorver os estímulos vindos destes. A primeira “cobaia” foi a Carol. Neste dia, iniciamos a mesma sequência de exercícios físicos, fizemos dinâmicas relativas à cena e depois a diretora propôs que Carol se sentasse no palco e participasse da dinâmica, ficando no centro das atenções. Eu, Angélica, Ilze e Ricardo

tomamos os assentos reservados ao público e aguardamos a ação da Carol. O que percebi foi que ela demorou a escrever. Antes mesmo de escrever já estava com os olhos cheios de lágrimas. Depois do início de uma escrita relutante, esta se tornou fluida. Não lembro ao certo como ela amassou o papel, mas acreditei em sua entrega e isso me causou certa angústia. Assim que ela jogou o papel, fizemos o mesmo procedimento de sua queima.

Com o passar dos dias, outras “cobaias” passaram pela mesma situação. Lembro-me do caso de Valéria, que relutou um tempo, ao ser convidada a participar da dinâmica. Ao sentar-se no centro do palco, sozinha, alvo dos olhares dos outros integrantes, ela sentiu-se visivelmente incomodada. Depois de certo tempo, escreveu brevemente e amassou o papel. Quando este estava queimando, sorriu. E ao conversarmos com ela no final da queima, ela mostrou-se incomodada por ter sido alvo do principal do foco de atenção, dizendo que não gostava de exposição, era uma pessoa reservada e não estava no andamento do projeto para participar como atriz. Finalizou dizendo que não possuía nenhuma dor tão grande que pudesse movê-la, pois tentava resolver seus problemas da maneira prática, sem torná-los monstros capazes sair de seu controle. A inquietação que ela passou ao momento de estar exposta ficou presente em minha memória e pude utilizá-la em outros dias na cena. Assim passaram por nosso processo inúmeros espectadores-teste. Alguns nos emocionavam mais e deixavam mais “energia” no espaço, outros nem sequer conseguiam se entregar, mas todos sem exceção puderam nos pontuar sobre o que enfrentaríamos quando houvesse uma plateia repleta de indivíduos diferentes e distintos entre si.

Posso afirmar que este exercício, nos auxiliou muito na construção de minha presença cênica, no momento da entrada do público e que pude utilizar muitas destas sensações no decorrer da encenação, colocando-as como “iscas” para chegar aos resultados pretendidos. Sentia que isto também ajudava na presença de meu companheiro de cena e que as nossas ações tornavam-se mais verdadeiras e fluidas, devido a esta tentativa de absorção dos sentimentos dos espectadores.

Se por um lado as coisas davam certo, existiam inúmeros fatores que atravancavam o processo. A trajetória dos ensaios foi marcada por inúmeras “divergências criativas” entre os componentes do espetáculo, que muitas vezes acabava em discussões, chegando-se a lugar algum. O principal motivo era que, normalmente, a diretora já nos impunha uma cena que havia definido sozinha em sua cabeça e levava o desenvolvimento do processo para que esta chegasse ao fim que havia idealizado. Tínhamos pouca margem para a criação, já que muitas coisas já haviam sido definidas, cito o exemplo do início do embate, que permanecíamos deitados durante toda a projeção do filme, sem interagir com as imagens que surgiam.

Tentamos por inúmeras vezes, nos pronunciar. Pergunto-me até que ponto, neste processo fomos “liberados” para criar. Até que ponto, poderíamos nos colocar como indivíduos com certa experiência?

Jacques Lecoq, em seu livro “O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral” conceitua todos esses estímulos presentes e profundos em nosso interior como *fundo poético comum*:

Trata-se de uma dimensão abstrata, feito de espaços, de luzes, de cores, de matérias, de sons, que se encontram em cada um de nós. Esses elementos estão depositados em nós, a partir de nossas experiências, de nossas sensações, de tudo aqui que vimos, escutamos, tocamos, apreciamos. Tudo isso fica em nosso corpo e constitui o fundo comum a partir do qual surgirão impulsos, desejos de criação. (LECOQ:2010, p.82)

Este ator, levado a colaborar na sua representação e a interferir em todos os estágios do desenvolvimento cênico, passa a ser o eixo da criação artística. Em seu livro “O Ator Compositor”, Matteo Bonfitto revisita os principais encenadores que se utilizam do ator como marco inicial do processo de criação no início do século XX e discorre sobre esse tipo de prática conceituando-a como “um processo compositor por excelência.” (2002, p.139) e identifica as ações físicas como marco fundamental para o alcance deste objetivo, pois estas partem da execução da noção de corporeidade<sup>19</sup> do ator. Esta criação parte do pressuposto que o ator deve compreender seu ofício construindo composições que transformem seu “material<sup>20</sup>” em sensações e ação com intenção. Ele deve ser o criador de seu próprio projeto estético, deixando de ser apenas um mero intérprete. Deve valer-se de estímulos absorvidos, tendo-os como ponto de partida para aliar a inteligência prática ao conhecimento teórico.

Segundo Silvia Fernandes, o ator pode ser comparado a um compositor: “... que sistematiza procedimentos quando planeja, combina, constrói e executa sua partitura de ações.” (FERNANDES: 2010, p. 202). Refletindo a partir dessas ideias, principalmente da pesquisa desenvolvida por Bonfitto, Sônia Machado de Azevedo, constata que:

A idéia de que o ator é, também ele, um compositor, confirma-se nos caminhos que a pesquisa persegue, pois o próprio autor rastreia, na história de alguns dos grandes encenadores, processos de formatação que não deixam dúvidas sobre esse aspecto

---

<sup>19</sup> Conceito que alia corpo e mente.

<sup>20</sup> O corpo, entendido como unidade psicofísica, pode ser definido como material primário, pois é nele que os materiais secundários e terciários estão contidos, e será sobre ele que tais materiais atuarão; a ação física será o material secundário, pois além de conter os materiais terciários, ela é, como veremos, o elemento estruturante dos procedimentos expressivos do corpo; o ritmo e o aspecto ético são aqui classificados entre os materiais terciários, pois são procedimentos e/ou elementos constitutivos da ação física, atuando em seus processos de preenchimento e justificação (BONFITTO:2006b, p. 20).

de composição que deseja destacar e sobre a própria noção de partitura de gestos e ações, como obra em si. (AZEVEDO: 2005, p. 243)

Por ações físicas entende-se muito além do gesto, fala e movimento; há uma organicidade entre o interno e o externo do ator calcado numa precisão técnica, conseguida por um treinamento criativo e periódico, aliado a uma presença cênica total. O método da linha das ações físicas foi desenvolvido por Stanislavski e surge como ferramenta potencial para o ator. Outros encenadores europeus utilizam dos mesmos princípios através de termos diferentes: desenho de movimentos para Meyerhold; harmonia global em Craig; hierarquização das partes do corpo para Decroux e partitura para Grotowski, Schechner e Barba.

O termo partitura proveniente da música, consiste num sistema de símbolos específicos para a notação das partes instrumentais a serem executadas. Podemos entender a técnica da partitura como um instrumento do ator, um sistema objetivo criado para nortear sua movimentação no espaço, desenvolvido a partir de referenciais e pontos de apoio entre a dramaturgia do corpo e a concepção da cena. A partitura, valendo-se de impulsos e contra-impulsos, pode chegar a um resultado rico em detalhes embasado na presença cênica do ator, abrindo seus horizontes para o ato criativo.

Para Meyerhold, a perfeição da execução desta “seqüência” de movimentos só poderia ser alcançada em dois momentos: na total consciência corporal ou em seu inverso, na total inconsciência. “É preciso aperfeiçoar o corpo do ator...” (MEYERHOLD apud PICONVALIN, 2006, p. 54). A obstinação de Meyerhold era tamanha em relação ao seu “desenho de movimentos” que ele sonhava em criar uma partitura nos mesmos moldes que os intérpretes-músicos utilizavam, evitando assim os improvisos. Num de seus enunciados da Biomecânica, o pesquisador russo deixa claro este anseio:

Assim como a música é sempre uma sucessão precisa de medidas que não rompem o conjunto musical, também nossos exercícios são uma seqüência de deslocamentos de uma precisão matemática que devem ser claramente distinguidos, o que não impede absolutamente a clareza do desenho de conjunto. (KORENIEV apud VALIN: 1989, p. 219)

Inúmeros pupilos de grandes mestres, como Decroux, Grotóvski ou Barba, eram capazes de retomar exercícios experimentados ao longo de suas trajetórias, em suas demonstrações ao redor do mundo, depois de memorizados a partir de partituras físicas numa espontaneidade que deixa a anos-luz qualquer equipamento eletrônico cujo intuito seja a reprodutibilidade constante. (PAVIS, 2008, p.39)

Podemos recorrer à Barba e sua antropologia teatral<sup>21</sup>, para refletir sobre a definição do termo:

A partitura refere-se ao aspecto compositivo do movimento expressivo e da ação dramática, fazendo com que o trabalho do ator se torne um *opus*, uma estrutura fixa e repetível, sobre a qual pode se trabalhar no aperfeiçoamento dos detalhes. Garante, desta forma, a ritualização de comportamentos através da coletivização da experiência codificada.” (BARBA:1991)

Dando sequência aos estudos da partitura, Patrice Pavis coloca a importância da existência de outra camada, acerca da partitura “visível” que o ator desempenha. Fazendo um paralelo do texto e seu subtexto, termo utilizado e desenvolvido por Stanislavski, o autor define a noção de Subpartitura, ou seja: “Trata-se do conjunto dos fatores situacionais (situação de enunciação) e das competências técnicas e artísticas sobre os quais o ator/atriz se apoia quando executa sua partitura.” (PAVIS : 2008, p. 89). Pavis relata que prefere partitura a texto, pois este termo não limita-se apenas ao sentido linguístico e sim a todos os elementos visíveis e invisíveis da encenação. E continua sua explanação, desfraldando os componentes que fazem parte de todo este processo no qual destaca: “o desconhecido ou minha vida pessoal”; que refere-se às experimentações pessoais vivenciadas anteriormente pelo ator, que devem estar presentes neste ato criativo. Acredito que o momento onde pudemos construir a cena em conjunto, foi o fragmento em que idealizamos a partitura de movimentos dançada.

Paralelo aos nossos encontros para a marcação da cena, buscávamos um treinamento específico para montar nossa “coreografia” inspirada nos movimentos do tango. Era quase óbvio que teríamos uma sequência de movimentos muito mais “teatralizada” do que se costuma ver em coreografias tradicionais de tango. E encontramos no “Stúdio de Dança Fabiano Silveira”<sup>22</sup> um parceiro que pudesse nos nortear em busca de nossos objetivos.

Após a primeira reunião com a equipe, nos encontramos num domingo à tarde para começarmos as aulas particulares. Ao final deste primeiro encontro, Fabiano diagnosticou nossas deficiências e sugeriu que frequentássemos as aulas coletivas de tango para iniciantes, bem como dança de salão, para que nosso corpo criasse uma memória relativa aos movimentos utilizados na dança, bem como a ativação de nosso “centro de força” e equilíbrio. Agora, a busca pelo equilíbrio era da dupla e não apenas individual. E assim se sucedeu.

---

<sup>21</sup> Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que está na base dos diferentes gêneros, estilos, papéis e das tradições pessoais ou coletivas. [...] a Antropologia Teatral indica um novo campo de investigação, o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada. (BARBA in BONFITTO:2003, p.76).

<sup>22</sup> Fabiano Silveira possui uma trajetória como bailarino, coreógrafo e produtor, pautado em experiências com grandes mestres do tango argentino, entre eles: Osvaldo Zotto e Lorena Ermocida.



LARISSA NOWAK

Foto 09: Ensaios de tango.

Segundo os estudos da “Denishanschool”<sup>23</sup> este “centro de força”, localizado no tronco, torna-se [...] o motor do movimento, centro e ponto de partida de todo e qualquer movimento; os impulsos são irradiados a partir do plexo solar<sup>24</sup>. Cada músculo do dançarino deve estar preparado para traduzir em movimentos o impulso interior (in AZEVEDO: 2008, p. 73).

Além do treinamento contínuo com os elementos da dança e nossos encontros para a construção da cena propriamente dita, procurávamos estímulos artísticos externos para a criação. Encontramos na longa-metragem “Tango”, de 1998, dirigido pelo espanhol Carlos Saura, a resolução e inspiração tanto para os figurinos quanto para a partitura de movimentos que criaríamos em equipe, junto com Fabiano. Durante a semana, absorvíamos estímulos dos ensaios, filmes e aulas de tango, montávamos uma sequência e no final de semana, Fabiano limpava os movimentos, potencializava alguns momentos e excluía outros. E chegamos à partitura final que vimos em cena.

---

<sup>23</sup> Escola de dança norte-americana fundada em 1915 por Ted Shaw e Ruth Saint-Denis, desenvolvendo uma linha de dança que busca sua essência a partir da religiosidade. Uma de suas bailarinas mais famosas foi Martha Graham.



Foto 10: Apresentação do espetáculo na Casa das Máquinas – Lagoa da Conceição.

Pavis distingue dois tipos de partitura: a preparatória e a terminal. A preparatória como o próprio nome sugere, compreende a sequência de dinâmicas e exercícios que compõe os treinamentos e ensaios, suas escolhas e evolução que culminará na partitura terminal. A partitura terminal seria àquela que se apresentaria para o público, mesmo sabendo que esta nunca estaria concluída e ambas dependem uma da outra para existir.

O contexto principal da “coreografia” era o embate entre a razão e a emoção. Tínhamos que montar uma sequência a partir deste estímulo dado. Como já citei acima, elas são complementares em seus modos de agir e pensar e não podem separar-se, mas mesmo assim, não podemos dizer que sua convivência seja pacífica. Então, tentamos mesclar momentos de ternura e paixão, com agressividade e hostilidade. Precisávamos que estes sentimentos encontrassem no espectador um porquê de existir. Encontro uma passagem no texto de Rudolf Laban, que talvez possa embasar a proposta que estávamos tentando colocar em cena:

O objetivo ostensivo do encontro poderá ser lutar, abraçar, dançar ou simplesmente conversar. Há outros propósitos intangíveis, tais como a atração entre indivíduos que simpatizam entre si ou a repulsa sentida por pessoas ou grupos antipáticos uns para com os outros. (LABAN:1978, p.21)

Na maioria dos ensaios, ou em quase sua totalidade, não pudemos contar com a música gravada para nossos treinamentos. Normalmente, Angélica e Ilze, indicavam e cantavam a melodia e Carol marcava o tempo através de um batuque estilizado. Este detalhe

dificultou bastante o nosso processo. Nem sempre o andamento da música tocada ao vivo era o mesmo. O mesmo vale para o ritmo do batuque. A melodia da música que é tocada em cena foi concebida por Ilze, com o auxílio de musicistas da Banda SOMATO<sup>25</sup>, do multi-instrumentista Pollo<sup>26</sup> e os vocais são da própria diretora em duo com Angélica. A música em questão ficou pronta somente três dias antes de nossa pré-estreia, ensaiávamos num ritmo próprio, imaginando a melodia.

Nem eu, nem Ricardo éramos bailarinos e muito menos amantes da dança de salão. Tive algumas poucas experiências com dança quando adolescente, aproximadamente em 1993 ou 1994 e durante o ano de 2008, quando participava das oficinas Extensivas de Dança do Teatro da UBRO, mas isso não era suficiente. Além da dinâmica individual de cada participante, existe o equilíbrio entre ambos e o ritmo tem que ser único, para que as movimentações possam funcionar. “O agrupamento dos atores no palco se dá através do movimento, cuja expressividade difere da do movimento individual. Os membros de um grupo se movem a fim de demonstrar seu desejo de entrar em contato uns com os outros.” (LABAN: 1978, p. 21).

Outro fator complicador era que como dançávamos tango entre dois homens, a condução dos movimentos deveria ficar um tempo com um e outro tempo com outro. E essas trocas de condução eram difíceis de ser executadas. O próprio movimentar-se do dançarino de tango é diferente. Tentarei explicar aproximadamente em poucas palavras o andar que deveríamos utilizar.

Podemos escolher uma das quatro direções: frente, trás, esquerda ou direita. Primeiro, descobrimos em qual pé está centrado o apoio do corpo e trocamos o peso, antes de começar a movimentação. Descoberto o pé de apoio, iniciamos a caminhada com a perna que estiver solta. Indica-se o sentido da caminhada com a ponta do pé, deslocando-se a perna. O corpo ainda mantém-se no lugar. Assim que chegar até um ponto do solo, a ponta do pé pousa sobre este. O impulso é dado pelo centro de força que movimenta todo o corpo e puxa a perna que ficou para trás. O corpo movimenta-se como um bloco e os pés quase arrastam o chão durante o deslocamento. Essa intenção, ao trazer a perna que fica atrás deve ser forte, precisa e ao mesmo tempo, variar entre o suave e o agressivo.

---

<sup>25</sup>A banda SOMATO foi fundada em 2009, na cidade de Florianópolis. Participaram da gravação da música “Tango da Dor” os seguintes integrantes: Bruno Andrade (violão), Thiago “Gaspa” Gasparino (violoncelo) e Mariel Maciel (cajón), também graduanda do Curso de Artes Cênicas da UFSC.

<sup>26</sup>Pollo é uruguaio e mudou-se para Florianópolis no início dos anos 70. Além de tocar acordeon e violão, dedica-se à construção de instrumentos musicais.

Após estes encontros e desencontros, montamos a sequência, estruturada da seguinte forma que descreverei a seguir: ambos os atores estão deitados e após um breve lamento da razão, se olham e começam a levantar-se até atingirem o plano alto. Em três tempos de respiração avançam um contra o outro e dão um grito de dor, esvaindo todo o ar dos pulmões. Ainda fitando-se inclinam o corpo, um contra o outro e tentam se tocar, mas retornam e iniciam um ritmo cadenciado batendo com a palma da mão fechada contra o próprio peito. Inicia-se a música, na abertura apenas o violoncelo. Primeiros movimentos circulares para a preparação do “ataque” e após estes movimentos o abraço. Este abraço era doloroso, tanto pelo lado físico quanto emocional. Pois pareciam que um gostaria de arrancar a pele do outro. Largávamos. Tentamos fugir um passando por cima do outro, mas sem sucesso. Desferíamos golpes no ar que eram interceptados pelo oponente. Descíamos ao plano médio, permanecendo de cócoras, sem deixar de se encarar. Subíamos novamente. E então vinha o toque no rosto do outro. Eu tentava fugir para o lado oposto, mas era interceptado e puxado. E iniciávamos uma sequência de tango onde cada vez um “empurra” o companheiro para trás e volta. No retorno, finalmente portávamos como dois dançarinos de tango. Ricardo tomava a condução dos movimentos, me levava para o lado para que eu pudesse executar um gancho – passo de tango, onde um dos componentes cruza a perna pelo meio das pernas do outro. Depois desse momento, fazíamos um giro de 360° em meu eixo, para depois me girar e me empurrar. Neste momento, nos separávamos para fazer movimentos individuais idênticos e simultâneos. Ao parar, Ricardo executava uma caminhada solo e depois, parava em frente a mim. Eu o girava e o abraçava, movendo-o puxando de costas contra meu peito. Parava. Girava meu corpo, encontrávamos nossas costas e descíamos. A descida era lenta e dolorosa, sentimentalmente falando, pois era como se tivéssemos discutido todo o tempo e não chegamos a lugar algum. A música cessava. E iniciávamos um empurra-empurra, um de costas pro outro, até chegarmos à exaustão e a razão, gritar: “pare um pouco, preciso descansar...”



Foto 11: Preparação para o início do embate textual.

Esta declaração dava início a um novo embate, agora verbal. Neste fragmento, para dar sentido e buscar as subpartituras utilizadas, utilizava as lembranças, sentimentos e sensações que absorvia da música, movimentações com o Ricardo e de nossas tensões provocadas pelos nossos encontros e desencontros. Aliado a todos estes elementos, ainda me nutria dos sentimentos que os espectadores me passavam na primeira parte do espetáculo. Com o andamento dos treinamentos, fui descobrindo algumas ações que me permitiam chegar a determinados estados de “presença”. Um deles era o “ser empurrado”. Sentia-me muito fragilizado ao ser empurrado por Ricardo e tentava tornar este estímulo uma alavanca para dizer o texto. Outras vezes, acentuava o empurrar para que este me jogasse mais longe e parecesse crível aos olhos do espectador. Este fragmento é um tanto agressivo, mas possui em seu texto dramático muita poesia. Esta poesia posta em cena, muitas vezes relaciona-se com o que os espectadores escreveram na folha de papel e tenta colocar um ponto de interrogação na cabeça do público: Este texto está sendo dado para mim?

Para este momento tínhamos movimentos que calcavam-se em pontos no espaço cênico, para onde deveríamos nos locomover em relação ao texto que dizíamos. As pausas, imobilidade e quebras de ritmo; oscilações entre gestos ternos e violentos eram alguns dos estímulos que seguíamos a partir do texto. Em cada novo ensaio ou apresentação, tínhamos que descobrir um meio para atingir o objetivo da cena. Pergunto-me ainda, de onde este estímulo deveria surgir? A diretora Ariane Mnouchkine acredita que “...o teatro é o ato

presente para o ator. Não há passado, nem futuro. Há o presente, o ato presente (in FÉRAL:2010, p.70).

Podemos pensar que o período dos treinamentos aliados à presença física e energética dos participantes em comum acordo com a troca de estímulos com os espectadores poderiam ser o caminho que escolhemos neste processo. Não esquecendo de que os atores deveriam estar inteiros em cena, em corpo e alma e realizar seu trabalho da melhor maneira possível.

Mesmo tendo em mãos inúmeras regras para respeitar durante as apresentações, entre elas: fragmentos dramaturgicos, narrativa audiovisual, indicações da direção, partituras e subpartituras, coreografias, som, luz e figurinos, não podemos deixar de esquecer as palavras de Ariane, que continua seu relato destacando: “[...] que o teatro acontece num momento em que o ator consegue tornar familiar o desconhecido e, inversamente, confunde e mexe com aquilo que é familiar.” (in FÉRAL: 2010, p.71) E para que isto aconteça, o estar presente e se fazer presente é fundamental para a existência desta comunicação. E aqui finalizo meu relato, com foco no período de treinamento e preparação para minha atuação no espetáculo em questão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo o processo da montagem do espetáculo foi um tanto conturbado. Tínhamos inicialmente um núcleo central (Eu, Ricardo e Ilze) que montou o primeiro fragmento “Monólogo de Miguel” e depois iniciamos o segundo “Diálogo em preto e branco”. Ao necessitar de outros profissionais e até da estrutura corporativa da Associação APATOTADOTEATRO, agregaram-se outros indivíduos para dar vazão às inúmeras atividades e procedimentos adotados para encarar o desafio de montar uma encenação, onde trabalharíamos com mídias distintas e teríamos locais de apresentação nem sempre preparados para receber este tipo de espetáculo. Ou seja, necessitaríamos de profissionais habilitados nas mais diversas funções.

Esta análise, partindo do ponto de vista de observador-participante, ainda necessitaria um período maior de tempo em relação ao objeto acabado para chegar a uma neutralidade do equilíbrio do calor das discussões. Mas, uma das conclusões que cheguei é de que não soubemos trabalhar em grupo, utilizando e explorando as potencialidades de cada participante.

Penso sempre na trajetória de grupos que se mantêm por anos, trabalhando por um objetivo comum. Um dos maiores exemplos é Ariane Mnouchkine e seu “Théâtre du Soleil”. A trajetória da diretora francesa iniciou na década de 60, quando o mundo era invadido pelas propostas das vanguardas, que necessitavam a quebra dos antigos valores atrelados ao teatro antigo, com seus dogmas e características formatadas. Era a época de uma nova abertura nos caminhos para a busca de uma nova teatralidade, que latente, absorvia características de estímulos vindos de novos dramaturgos, utilização de espaços alternativos contaminados pela “nova” cena teatral, causando estranhamento e aderindo novas estéticas que não propunham sistemas nem formas pré-estabelecidos.

Em entrevista a um grupo de pesquisadores e estudantes, acontecida em Montreal, no início dos anos 90, esta se pronuncia sobre a sua arte e as leis do teatro: “Elas são tão misteriosas, tão voláteis! Descobrimo-la uma noite e depois, no dia seguinte, é preciso buscá-las novamente, porque simplesmente desapareceram.” (in FERAL, p. 29, 2010). A busca é incessante. E durante o processo percebi muitas vezes que os artifícios por mim utilizados num determinado dia, não funcionavam no outro. Mas acredito conseguir um parâmetro das diversas etapas do trabalho de criação do ator contemporâneo, a partir do levantamento de questões e listando alguns de seus fundamentos e estratégias para obtenção de conteúdos. Na

mesma entrevista, ao ser indagada de que maneira seu grupo montava uma peça, esta respondeu:

Quando apresento uma proposta de espetáculo em reunião com os atores e técnicos do Théâtre du Soleil, não tenho a menor ideia do que será. Tenho um coração que pulsa, um desconforto, uma espécie de amor pela obra ou pelo conjunto das obras ou de temas sobre os quais falo aos atores. [...] Existe, então, uma espécie de amor à primeira vista. É como um continente a ser descoberto. Há pessoas que se lançaram ao mar dizendo que iam descobrir um continente e depois, em vez de encontrar a Índia, descobriram a América. Tenho a impressão de que, quando partimos para uma obra, partimos para uma aventura. Mas o continente que acreditamos descobrir não é aquele aonde chegaremos. (in FÉRAL:2010, p.88)

É óbvio que não há comparação entre o trabalho desenvolvido por Mnouchkine e que utilizo exemplo, para relatar o pequeno desfecho desta empreitada de um pequeno coletivo de artistas que tenta a duras penas se mostrar e apresentar seu trabalho. Mas, mesmo o trabalho do Théâtre du Soleil não configura-se apenas um “mar de rosas” e muitas vezes, segundo a própria diretora, geralmente no final das montagens há sempre momentos de divergências e questionamentos entre os participantes, onde muitos deles decidem seguir seus próprios caminhos.

O “nosso” processo foi doloroso, tanto pelo tema que estávamos tratando, quanto pelas perdas de energia com acontecimentos desnecessários. A tensão proposta durante os ensaios, os exercícios que praticávamos dia a dia, as aulas para a consciência corporal e principalmente os exercícios relacionados à dança fortaleceram meu corpo e minha mente. Acredito que para os demais participantes também principalmente para o Ricardo. Tivemos que encontrar um no outro, bases e estruturas para nos apoiar tanto física quanto emocionalmente, na cena e nos bastidores. Afinal contracenávamos durante aproximadamente meia hora, um como espelho do outro e se um dos lados desmoronasse o outro poderia estar ali para segurar. Iniciávamos o espetáculo, tínhamos que estar muito concentrados para absorver os estímulos do público para depois coloca-los em cena, através de nossas movimentações. Apesar do curto período de tempo em cena, o fragmento era intenso e tínhamos que colocar muita energia em seu desenvolvimento para alcançar os objetivos propostos.

O processo me engrandeceu, de alguma maneira. Afinal, foi uma experiência. Bondía afirma sobre o sujeito que sofre a experiência: “[...] não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe [...] mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera.” (BONDÍA: 2001, 25).

A experiência pode ser transformadora e penso que assim foi. Tornou-me um ator mais cauteloso e mais criterioso e pretendo ouvir mais, fazer mais e quem sabe até me entregar mais. Mas ainda sim, não acredito que tenha alcançado outro patamar no conceito de performer que cito no início deste memorial, com base no estudo de Silvia Fernandes, pois não consegui aliar todos os componentes do espetáculo como aspirava. Mas processos existem para serem vividos e caminhos a serem trilhados e nunca estaremos completamente prontos e o que mais importa no andamento deste trabalho é o que este deixou.

A experiência por ter passado por mais um processo, me fará atentar mais para as minhas escolhas, pensar mais antes de aceitar convites e refletir mais sobre minhas ações. Como ator participante de um coletivo e como indivíduo perante a sociedade. Afinal, o que somos no palco é um prolongamento de nossa vida. Decupamos apenas o que gostaríamos de mostrar, mas mesmo assim nestes pequenos fragmentos, se formos sinceros, nos mostramos por inteiro. E acredito que a cada nova experiência, a cada novo processo, mais uma de nossas defesas cai por terra e só assim, conseguiremos cativar o público e nos convenceremos de que estamos fazendo o máximo possível para levar nosso “teatro” para frente. E esse é um dos pontos que levo adiante.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHATKIN, Vera Cecília. **O Teatro-esporte de Keith Johnstone: o ator, a criação e o público**. Tese (Doutorado) Departamento de Artes Cênicas/Escola de Comunicações e Artes/USP. São Paulo: V.C. Achtkin, 2010.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O ator compositor**. Sala Preta – Revista do Departamento de Artes Cênicas / ECA- USP, v.5, n.1, pp. 243 – 248. São Paulo: 2005.

\_\_\_\_\_. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBA, Eugênio. **Além das ilhas flutuantes**. Tradução: Luís Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec, 1991.

BONDÍA, Jorge Larossa. **Notas sobre o saber da experiência**. Tradução: João Wanderley Geraldi. Campinas: FUMEC, 2001.

BONFITTO, Matteo. **Do Texto ao Contexto**. In: Revista Humanidades: Teatro Pós-Dramático, n. 52 (Edição Especial), pp. 45-52. Brasília: Editora Unb, 2006.

\_\_\_\_\_. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERÁL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero**. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. **Estudos sobre performance e dramaturgia do ator contemporâneo**. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.

MEYERHOLD, Vsevolod E. **“Énoncés de Meyerhold sur la biomécanique”**, (org.) M. Koreniev, trad. de Béatrice Picon-Vallin – CNRS, in Exercices(s), Actes du Symposium Le Siècle Stanislavski, Bouffonneries, n° 18 - 19, Lecture, 1989, p. 218.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Edição organizada por Lisa Ullmann. Tradução: Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: Uma pedagogia da criação teatral**. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

LECOQ, Jacques. **O papel da máscara na formação do ator**. Le Masque - du rite au

théâtre. Tradução: Valmor Beltrame. Paris: CRNS, 1988.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos**. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dicionário do teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea**. Organização: Fátima Saadi. Tradução: Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. Tradução: Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

#### Internet

APATOTADOTEATRO. Disponível em: <<http://www.apatotadoteatro.blogspot.com>> Acesso em: 05 de janeiro de 2013.

FESTIVAL DE BREVES CENAS. Disponível em: <<http://www.brevescenas.com>> Acesso em: 05 de janeiro de 2013.

STÚDIO DE DANÇA FABIANO SILVEIRA. Disponível em: <<http://www.fabianosilveira.com.br/hp>> Acesso em: 11 de janeiro de 2013.

SOMATO. Disponível em: <<http://www.somato.tnb.art.br>> Acesso em: 18 de janeiro de 2013.

## ANEXO A – Dramaturgias

### Fragmento 01: “MONÓLOGO DE MIGUEL”

(Jorge Luís Miguel)

**Miguel** – Eu não posso escrever sobre a ira. Dezenove vezes eu não posso escrever sobre a ira. E no entanto você não sabe, eu não sei, eu sei você não sabe.

Eu tentei dizer a ela, eu tentei dizer a ela, eu tentei dizer a ela hoje à tarde. E ela contando que isso e aquilo e aquilo que não posso dizer, e que conversará com a irmã e ela contará tudo, tudo! Eu disse: mas eu não diria isso, não diria isso, não diria de jeito nenhum, jeito nenhum. Você tem... certeza?

Ela ficou ofendida, claro que ela ficou ofendida, ela ficou ofendida, eles sempre ficam ofendidos eles ficavam ofendidos quando eu era pequeno lá no quarto. Mas mudando de assunto, mudando de assunto de assunto eu não sei que assunto era aquele. Me deixou assustado. Impossível, era, eu escrevi, im - pos- sí – vel !

Claro, ela levantou seus grandes olhos verdes, sempre grandes olhos, grandes olhos verdes sobre mim e, claro, ela abriu sua boca grande dentes grandes dentes, fileiras e fileiras atrás de mim e disse como pôde, como pôde, como você pôde seu pequeno porco sarnento, como pôde, como pôde seu pequeno porco sujo, o que vamos fazer com você, hein? Como nós vamos limpar você?

Como vamos limpar você, nós vamos...

Não, não, não, eu estou confundindo, estou ficando confuso!

Eu preciso me ater ao texto, preciso me ater ao texto, me ater ao texto preciso.

*Texto para leitura (Gravação)*

Às três horas da tarde de ontem, encontrou Mariana. Conversaram sobre isso e aquilo e deram piruetas que balançaram estrelas, entre outros. A mesa do café era vermelha. Conteí os pratos: quinze. Os talheres: três, a saber: colher garfo faca. Na Trindade também três: pai mãe filho. Mariana riu oito vezes, bocejou zero, piscava olhos verdes cabelos de longas mechas castanhas. Castanho sobre castanho: olho e boca. Conversava enrolando os pequenos cachos castanhos a pequena e contava que falara tudo a ela. Perguntei, mas você acha? Ela me respondeu sorrindo.

**Miguel** – Sorrindo ela me disse, sem coisas sujas nem porcos. Não precisar ser limpo, não precisar ser vestido: sorrindo.

Ahh, eu poderia acreditar. Eu poderia acreditar, mas não acredito: eu escrevi. Quase lhe mostrei o papel, tonta menina não sabe ler não sabe??

Ah, me diz, menina. Confessa, me diz, me diz que a beleza e a verdade não existem, me diz que eu fico contente. Algo dentro de mim, mas impossível, eu que sou escrevi: impossível.

Mas então havia o garoto. No saguão do aeroporto. Eu e o garoto no banheiro. O garoto num banheiro em mim. Vazio, o garoto vazio num espaço vazio em mim. O garoto com o pai.

- Assoa esse nariz garoto, assoa!

- Não tem nada pai, não tem mais nada!

- Assoa!

- Não tem nada!

*Texto por escrever:*

No saguão do aeroporto, a espera de um avião... o nome do protagonista, o nome do protagonista é qualquer: tanto faz este como qualquer outro... João, Maria, Miguel, entra no banheiro e vê o garoto. E o pai; o garoto com o pai.

-Assoa esse nariz, garoto. Assoa esse nariz. A S S O A – E S S E – N A R I Z!

O que é pegar uma pequena coisa viva, miúdo, coisa pequena, frágil, macia: vida. Alisa esse tecido macio, veludo, contas coloridas. Alisa esse tecido quente, sala de espelhos, caleidoscópio de cores e formas: vida! ...E pisa, pisa, pisa, pisa!

O pai: vermelho, vermelho calvo: “assoa esse nariz filho!”. O filho: oito anos, frágil, branco de pele e de medo: “mas não tem nada pai, não tem nada”.

No final, ele consegue o que queria: papel, papel e mais papel.

E o filho chorando, o filho quebrado, o filho partido em quatro:

- Mas você forçou, você forçou... só tem porque você forçou.

Saindo do banheiro, recolhi os cacos do garoto e gritei; Animal, pessoas assim deviam ser amarradas em árvores. Eu não posso escrever sobre a ira. Dezenove vezes eu não sei escrever sobre a ira. Mas um dia vai haver uma peça; com várias vozes além dessa. E luzes e cores...

Eu não posso escrever sobre a ira, cinquenta e uma vezes eu não posso escrever sobre a ira. E, no entanto, você não sabe...

## **Fragmento 02: “DIÁLOGO EM PRETO E BRANCO”**

(Ilze Körting)

- B** - Pare um pouco, preciso descansar.  
**P** - Preciso descansar também.  
**B** - É loucura quanto tempo permaneceremos lutando?  
**P** - Quanto tempo for necessário  
**B** - Para você fazê-la sofrer.  
**P** - Para fazê-lo despertar.  
**B** - Do quê?  
**P** - Da dor que está a consumi-lo.  
**B** - É muito sofrimento, ela sangra.  
**P** - Eu sei, todas sangram.  
**B** - Não falo do corpo, falo da alma.  
**P** - Eu também.  
**B** - Ficaremos nessa agonia. Não permitirei que avances.  
**P** - Tudo bem, mas sua tentativa é inútil, estou vencendo.  
**B** - Ele é só um menino descobrindo a vida.  
**P** - Ela é um a velha vivendo despedidas.  
**B** - Ele tem tanta esperança.  
**P** - Ela amargura.  
**B** - É muito cruel remoer feridas...  
**P** - Cruel é fazer delas poesia.  
**B** - Faço!  
**P** - Nosso alimento é o sofrimento

Letras pesam muito  
como a responsabilidade da vida,  
Doem como a carne aberta  
Numa enorme ferida.  
Palavras contam  
Do grito silenciado, das noites mal dormidas,  
Contam da angústia escondida  
Contam o que está sufocado.

Versos libertam tanto,  
Libertam o soluço afogado na garganta,  
Liberta a lágrima  
Proibida de rolar

- P** - Dor combustível.  
**B** - Até a dor tem que ter um sentido.  
**P** - Buscas um sentido ou alívio da culpa?  
**B** - Culpa, como assim?

Essa poesia me redime,  
Das coisas que não faço,  
Das coisas que não digo.  
Lembranças convenientemente esquecidas.

- B** - Talvez. Culpa, medo, dor e vergonha andam juntas

**P** - Mais que o amor e a solidariedade.  
**B** - É  
**P** - Deixa usar o sofrimento do jeito que achar melhor então.  
**B** - Não...  
**P** - Por que não?  
**B** - Vai fazê-lo agir como um animal.  
**P** - Animal humano debatendo-se e afogando-se em prantos.  
**B** - Irracional delírio da raiva e do rancor.  
**P** - Mundo animal, Deus morreu com tudo que é belo.  
**B** - Eu faço da dor e agonia poesia.  
**P** - E eu faço dela anarquia.  
**B** - Para com a ironia.

**B** - Lá vem mais uma bola de papel...  
**P** - Atirada com força ao vento.  
**B** - Pensamento e tormento.  
**P** - Só papel.  
**B** - Redonda forma.  
**P** - Punho cerrado lançando pedra.  
**B** - Olho, Sol ardente.  
**P** - Olho por olho, dente por dente.  
**B** - Gota.  
**P** - Buraco, fundo e úmido sem luz.  
**B** - Amarga gosto de mar  
**P** - Perda de tempo, fraqueza.  
**B** - Busca de um caminho.  
**P** - Que seja tornado, furacão.  
**B** - Podia ser a letra de uma canção.  
**P** - Ou só uma provocação.  
**B** - Deixo de lado minha boa compostura.  
**P** - Que bom vamos nos engalfinhar.  
**B** - Não quis dizer isso. Pense, deixa de lado essa tortura.  
**P** - Penso, vou valer-me do passado.  
**B** - Isso não é justo.  
**P** - A vida não é justa.

### Fragmento 03: "OBRA SEM TÍTULO"

Por Thomas Dadam

Tratamento #2 - (23-10-2012)

#### EXT. PRAIA/DUNAS - DIA

Escuta-se o som *{da baleia}*, que aumenta em crescendo, tornando-se muito alto.

Em leve fade in *{enquanto o som da baleia diminui, fundindo-se ao som das ondas contra a praia}*, revela-se um HOMEM (34), seminu, coberto por um pequeno manto preto na altura da cintura; está suado, com feridas sobre o corpo, sob o sol escaldante, amarrado pelos braços em uma árvore, em uma posição agressiva – corpo contorcido e arqueado para frente, junto a árvore *{também contorcida}*, cabeça levemente abaixada e revelando um frouxo olhar, mãos atadas por fitas de tecido vermelho e branco, braços curvados para frente, torso levemente torto, pernas arcadas e também amarradas por fitas de tecido; a árvore, coberta pela água da maré cheia, cresce como se no meio do mar; ao fundo revela-se uma imensidão de água, em contraste ao céu azul; o homem permanece parado, respirando; parece precisar de ajuda, pois aparenta extremo cansaço, num respirar contínuo pela boca semi-aberta *{aparentando raiva em sua expressão}*.

Vê-se uma imensidão de areia, em contraste ao céu azul; o vento forma pequenos redemoinhos de areia sobre as dunas; as breves e fortes rajadas de vento *{assobiam}* momentaneamente, num som agudo; lentamente revela-se uma MULHER (*idade indefinida*), coberta por uma burqa branca, trazendo pela mão um MENINO (8), em trajes vitorianos, aristocráticos, de cabeça baixa; caminham juntos dunas abaixo *{em direção a câmara, o menino parando, em close up, próximo a ela}*. O menino ergue a cabeça, lentamente, com indiferença, fixando o olhar em um ponto.

O HOMEM *{em close up}* ergue lentamente a cabeça *{com os olhos muito abertos - um olhar psicótico, possuído}*; semicerra as pálpebras muito lentamente *{como se focando o olhar}*, abrindo um sorriso sincronicamente, e então gargalha exageradamente *{emitindo um som metálico, demoníaco}*; estremece atado junto a árvore, como se sentisse muita dor; movimenta a cabeça para cima, para baixo, para os lados.

O menino, indiferente, caminha alguns passos para trás, e afasta-se da mulher *{que permanece parada - mãos atadas ao peito}*, vira-se e então corre dunas acima.

O menino sobe o último monte de areia, deparando-se com um enorme deserto; enterrados junto a areia, portas, janelas, entre outros objetos - antigos, e atualmente em desuso; por entre as portas e janelas, uma DANÇARINA (30), trajando um (CONTINUED)

#### CONTINUED: 2.

vestido de pedaços *{de seda}* vermelha; carrega junto às mãos um enorme pedaço de seda vermelha *{que ondula junto ao vento}*. Movimenta-se como em um balé, coreografando junto ao tecido e vento. Dança num misto de balé e tribal. Transforma-se por fim, movimentando-se como uma garça, arqueando amplamente pernas e braços, torso e pescoço; aparenta tentar pegar voo. Fecha violentamente os braços, levando o tecido contra o corpo, como se *{fechasse asas}*.

Lentamente abre-se como fênix, braços amplamente abertos; quando em abertura total, braços erguidos, pé direito apoiado junto ao corpo, pé e perna esquerdos esticados para trás, com o peito erguido, desmonta-se lentamente curvando o torso e a cabeça para frente, fechando-se como se dentro de um ovo.

#### INT. BANHEIRO PÚBLICO – NOITE

Paredes de azulejos brancos cobertos por musgo num ambiente obscuramente imundo; poças de água por entre os pisos do chão do banheiro público; um vociferar constante de uma informante *{que anuncia a mesma mensagem de que o vôo x sairá em instantes; a voz da informante, distante, onírica, é constante na cena, e ao longo da mesma, torna-se metálica e incompreensível}*; ao fundo, espremido junto a parede, vê-se o GAROTO (17), magricelo, trajando cueca, aparentando medo; está envolto numa aura brilhante, onírica, esfumaçada; desliza a mão pelo piso, cauteloso, enquanto dá curtos passos rumo ao outro lado do banheiro; contorna a parede e para. Por entre os mictórios, vê-se um MENINO (8) ajoelhado, enrolado em papel higiênico *{como se em uma camisa de força}*.

MENINO

*(com aflição e medo; sua voz é metálica e angustiante)*

Não tem mais nada, pai, nada.

O PAI (30) gargalha constantemente, sentado ao chão; movimenta-se para frente e para trás, num ritmo constante, psicótico.

PAI

*(repete três vezes, com pausa; sua voz é distante e ecoada)*

Assoa esse nariz, garoto, assoa.

O GAROTO semicerra os olhos, afastando-se alguns passos; para contra as portas dos sanitários, olhando quase que automaticamente para o lado.

(CONTINUED)

CONTINUED: 3.

Sobre a bancada com pias, o CASAL de garotos, seminus, beijam-se calorosamente, vulgarmente *{suas expressões são sumamente sexuais}*; estão envolvidos em uma névoa densa; sussurram e gemem algumas vezes, num quase-êxtase.

O GAROTO se afasta mais alguns passos, então, num rápido movimento de cabeça, olha para trás. Sua mão encontra a parede - encardida, com musgo -; lentamente, feixes de água escorrem pelos azulejos; diluem o musgo, sujando a mão do GAROTO.

Num piscar frenético de uma luz esbranquiçada, constante, vê-se água que escorre pelas paredes, e do teto. Cai ao chão, em grandes poças.

Vê-se o CASAL, que se beija enquanto são molhados pela água escurecida.

Vê-se o PAI, por entre poças de água, encharcado; segue num movimento autista, para frente e para trás, envolto numa aura onírica, esfumaçada;

Vê-se por fim o MENINO, encharcado de água escura; o papel higiênico começa a desfazer-se; o menino o arranca em pequenas bolas de papel, que joga a sua volta.

O GAROTO, sério, afasta-se alguns passos; seu rosto é iluminado por um contante "piscapisca" estroboscópico; encontra, por fim, a entrada do banheiro; espreme-se junto a parede, como se encurralado, aparentando desespero.

FADE:

EXT. DUNAS - DIA

Vê-se uma folha de papel, em contraste a areia amarelada; está em chamas, e é levada pelo vento em direção a paisagem desértica; em leve *{TILT UP}* revela-se o céu azul; em contraste, o ruidoso barulho de engrenagens, entre outros sons industriais *{e destorcidos}*, tornando-se, por fim, uma percussão Xangó.

FADE OUT

FIM

## **ANEXO B – Ficha Técnica**

Dramaturgia: Ilze Körting, Jorge Luiz Miguel e Thomas Dadam  
Elenco: Gustavo Bieberbach, Ilze Körting e Ricardo Goulart  
Treinamento Corporal e recepção: Angélica Mahfuz  
Assessoria coreográfica: Fabiano Silveira  
Figurino e recepção: Têre Manfred  
Criação do cenário virtual: Extinto Games a partir da obra ‘Corredor da Philadelphia’, de Fernando Vignoli  
Criação de luz: Éder Sumariva Rodrigues  
Consultoria técnica: Marco Ribeiro  
Locução off: Zeca Xavier  
Operação de luz: Valéria Binatti  
Operação de som e vídeo: Carol Boabaid  
Assessoria de imprensa: Manu Pinheiro  
Produção gráfica e blog: Ricardo Goulart  
Fotos: Larissa Nowak  
Produção: Andrea Padilha  
Concepção geral: Ilze Körting

### **Música**

Tango da Dor  
Angélica Mahfuz – voz / Bruno Andrade – violão / Ilze Körting - voz e melodia / Mariel Maciel – cajón / Thiago Gasparino – violoncelo / Pollo – acordeon.

### **Cena audiovisual**

Roteiro e Direção: Thomas Dadam  
Assistência da Direção, Fotografia e Montagem: Glauco Broering  
Som Direto e Desenho de Som: Gustavo Aguiar  
Direção de Arte e Figurino: Thomas Dadam  
Maquiagem Carolina Pires  
Assistentes de Arte: Carol Boabaid, Carolina Pires, Christiano Scheiner, Emanuele Mattiello, Gustavo Bieberbach, Jardel Cunegatto, Ilze Korting e Ricardo Goulart.  
Elétrica: Irazê Bueno  
Assistência Técnica: Apatotadoteatro  
Elenco: Miguel - Christiano Scheiner / Pai - Jardel Cunegatto / Casal do Banheiro - Marcos Laporta e Renato Grecchi / Dançarina - Bruna Konder / Mãe (de Burca) - Emanuele Mattiello  
Coordenação de Produção: Serpa Cinema e Vídeo  
Direção de Produção: Bruna Konder  
Produção Executiva: Emanuele Mattiello Produções