



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

ISAAC GUILHERMINO MARQUES

**ENTRE CORPO E TEMPO: uma narrativa dos processos corporais e das pré
cenas na montagem realizada na Diplomação em Interpretação Teatral.**

Brasília

2019

ISAAC GUILHERMINO MARQUES

**ENTRE CORPO E TEMPO: uma narrativa dos processos corporais e das pré
cenas na montagem realizada na Diplomação em Interpretação Teatral.**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em bacharelado, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof^ª. Ms. Deborah Dodd Ferrez Alves de Macedo

Brasília

2019

ISAAC GUILHERMINO MARQUES

ENTRE CORPO E TEMPO: uma narrativa dos processos corporais e das pré cenas na montagem realizada na Diplomação em Interpretação Teatral.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Data da defesa: 13/12/2019

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. M^a. Deborah Dodd Ferrez Alves de Macedo
Orientadora

Prof^a. Dr^a Alice Stefânia Curi - CEN/UnB
Examinadora

Prod^a. Dr^a Soraia Maria Silva - CEN/UnB
Examinadora

AGRADECIMENTOS

À meu pai Raimundo Nonato que me ensinou sobre cuidado e sobre a atenção ao que ninguém mais veria, o que certamente me ajuda sempre dentro da minha trajetória na artes. À minha mãe Maria Raimunda, que me ensina sobre tirar forças de onde a gente não sabia que tinha. A ambos agradeço ao apoio incondicional na minha formação pessoal e profissional. Amo-os muito e não há como retribuir.

Aos meus dois irmãos. A Ruama, minha primeira amiga da vida, que por muito tempo imitei e que sua figura resiliente me faz querer ser assim também. Sua monografia incrível me fez pensar que talvez fosse a hora de eu escrever a minha também. O David, leal, cuidadoso e curioso, que me faz ter saudade de ser criança, onde criamos sem barreiras.

Ao Henrique por ser alguém com que posso compartilhar conquistas. Dedicado e que me dá apoio infinito. Querer fazer você se sentir orgulhoso me faz ir longe mais uma vez.

A todos os artistas que me inspiram e que não desistiram de continuar e o fato deles continuarem me fazem querer continuar também.

À todas as minhas professoras, mestras que mostraram possibilidades mil de ser e de se fazer arte.

A todos os meus amigos que dividiram essa jornada comigo.

E ao Isaac que acreditou em mim, que sabe que vai bem longe mesmo sem saber exatamente como, que vai reler isso daqui um tempo sentindo saudades.

RESUMO

Esta monografia investiga os processos corporais na montagem do espetáculo *ContrAção*, montado a partir de cenas da *Trilogia da Indignação* e das cenas da peça *Contra a liberdade*, ambas do espanhol Esteve Soler, a partir da narrativa do processo dentro da turma de Diplomação em Interpretação Teatral da Universidade de Brasília (2019). Pretende também reconhecer e pontuar os mecanismos necessários para acessar os personagens através do corpo. A pesquisa tem por foco o corpo do ator nos meus momentos pré cena e a relação entre corpo e tempo. Para isso ele analisou a construção de 4 personagens (a criança, a foca, o homem que criou uma religião, e o homem que presenciou um acidente) desse processo de montagem através das pesquisas dos autores: Constantin Stanislavski, Eleonora Fabião, Eugenio Barba, Renata de Lima Silva, César Cola e Marilena Chauí. Além disso reflete sobre os momentos de “Fluxo” e “Estado Cênico”.

Palavras-Chave: Corpo Cênico, Estado Cênico, Experiência, Tempo, Pré Cena.

ABSTRACT

This monography investigates the 'body process' of the actor in the production of '*ContrAção*' a play composed by scenes from *Indignation Trilogy* and *Against Freedom* of the spanish Esteve Soler (Spain), from the narrative of the process in the Diplomation Class (part 2) of the Art Institute of the University of Brasilia (2019). It also aims to recognize and point the mechanisms needed to access the characters through the body. This research focuses on the actor's body in pre-scene, and the link between two concepts: body and time. For this, it analyzes the process that led to the origination of 4 character roles in the play(the kid, the seal, the man who created a religion, the man who witnessed an accident) in this process, through selected works of the authors: Constantin Stanislavski, Eleonora Fabião, Eugenio Barba, Renata de Lima Silva, César Cola and Marilena Chauí, to analyze moments of 'Flow' and 'Scenic State' in the ator experience during the pre-scene moments.

Keywords: Scenic-Body, Scenic-State, Experience, Time, Pre Scene.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. A MONTAGEM.....	11
1.1 A Manutenção de um estado cênico a partir do corpo.....	18
1.2 A construção dos personagens.....	21
1.3 As apresentações.....	27
2. TEMPO E CORPO: UMA EXPERIÊNCIA.....	27
2.1 Sobre o Tempo: momentos pré cenas.....	29
2.1.1 Os últimos dias.....	31
2.1.2 As últimas horas.....	32
2.1.3 Os últimos segundos antes de entrar em cada cena.....	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	38

MOMENTO VIII

*O corpo existe e pode ser pego.
É suficientemente opaco para que se
possa vê-lo.
Se ficar olhando anos você pode ver
crescer o cabelo.
O corpo existe porque foi feito.
Por isso tem um buraco no meio.
O corpo existe, dado que exala cheiro.
E em cada extremidade existe um dedo.
O corpo se cortado espirra um líquido
vermelho.
O corpo tem alguém como recheio.*

(Arnaldo Antunes)

INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como objeto de estudo o processo de montagem do espetáculo *Contração*, levantado na disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral, do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília que teve como diretora e professora Alice Stefânia Curi.

A pesquisa surge como fruto de alguns questionamentos e reflexões dos meus anos de graduação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. A reflexão nessa monografia tem como foco principal o corpo do ator e a relação entre corpo e tempo nos momentos pré cenas. Pretendo aqui investigar os estados que o corpo do ator entra quando está atuando, tanto na cena quanto nos processos de criação. E me pergunto o que determina esses estados e me interessa identificar como o corpo cênico se diferencia do corpo cotidiano. Reflito a relação entre corpo e tempo para então chegar no tema: O corpo nos momentos pré cenas. O que seriam esses momentos pré cenas? E como se dá a relação entre corpo e o personagem com tempo nestes nas diferentes temporalidades pré cenas?

É importante pontuar que a pesquisa se centraliza no estudo do corpo do ator, porém não pretende fazer divisões maniqueístas entre o corpo e os outros elementos que compõem um espetáculo teatral, seja iluminação, cenário, figurino, maquiagem, sonoplastia. Mesmo porque, desde 2015 estudando Artes Cênicas na Universidade de Brasília tive contato com diversas estéticas e formas de se fazer teatro, não só nas disciplinas como também em projetos de extensão e apresentações. Muitas delas me sensibilizaram e me deram princípios fundamentais para o fazer da cena. Nesse aprendizado eu destaco meus primeiros semestres com as disciplinas de Movimento e Linguagem (1,2,3) e as disciplinas de que envolvem interpretação e montagens: Interpretação Teatral 1, Interpretação Teatral 3 e Diplomação em Interpretação Teatral.

No capítulo 1, contextualizo o que será pesquisado, a Diplomação em Interpretação Teatral. Logo em seguida, falando sobre os desafios da montagem, eu divido o capítulo em três subcapítulos: A Construção dos Personagens, A Manutenção de um Estado Cênico a Partir do Corpo e por último As Apresentações.

No primeiro subcapítulo eu mantenho uma escrita descritiva porém a partir do subcapítulo “A Manutenção de Um Estado Cênico a Partir do Corpo”, começo a me apoiar nos conceitos de Eugênio Barba e Eleonora Fabião que me acompanharão no restante de toda pesquisa.

No Capítulo dois me aprofundo mais no tema corpo e tempo para melhor compreender os momentos pré cenas. Inicio fazendo uma rápida reflexão sobre corpo e tempo, relacionando com a experiência e traçando um paralelo com o pensamento de Larrosa. A partir da filósofa Marilena Chauí e do professor César Cola, estudiosos da fenomenologia de Merleau-Ponty, e também considerando as ideias de Fabião e Barba vou ponderar a relação entre corpo e tempo. Por fim, no subcapítulo 2.1 divido o que seriam os momentos pré cenas, descrevo cada uma dessas divisões.

CAPÍTULO 1: A MONTAGEM

No primeiro Semestre de 2019 ingressei na turma de Diplomação em Interpretação Teatral do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A disciplina é antecedida por Projeto em Interpretação Teatral e juntamente com o Trabalho de Conclusão de Curso finaliza a graduação de Bacharelado em Artes Cênicas. Nesta disciplina, Diplomação em Interpretação Teatral, os alunos criam um espetáculo teatral que será avaliado por uma banca, composta por professores do Departamento de Artes Cênicas escolhidos pelos alunos da turma. A matéria Diplomação em Interpretação Teatral pode ser uma continuação da montagem feita no Projeto em Interpretação Teatral, dependendo da vontade dos integrantes da turma em seguir com o trabalho. O professor que ministrou a matéria também pode ou não continuar sendo o mesmo.

Meu ingresso na turma foi um processo diferente do restante dos meus colegas porque eu era o único que não vinha do semestre anterior. Cheguei, dessa maneira, em um grupo que já tinha uma trajetória juntos e que durante a montagem anterior se conheceram criativamente.

Unanimemente a turma decidiu por montar um novo espetáculo em vez de continuar a montagem anterior com uma nova direção. Como dito anteriormente, a professora que ministrou essa nova matéria e dirigiu a montagem foi a professora Alice Stefânia Curi. O processo de escolha do novo texto durou duas semanas. Para esta escolha a turma selecionou algumas peças de seu interesse, realizou leituras dramáticas delas, discutiu a respeito de todo material lido e concluiu com uma votação. Para a nova montagem escolhemos *Contra a Liberdade* e *A Trilogia da Indignação*, de Esteve Soler Composta pelas peças: *Contra o Amor*, *Contra o Progresso* e *Contra a Democracia*, cada uma dessas peças são formadas por 7 cenas burlescas. Dentre as 28 cenas selecionamos 8 de nosso interesse.

Graduado em Artes Performáticas pela Universidad De Barcelona e professor de dramaturgia na Universidad de Lleida, Esteve Soler é um autor Catalão, que em suas peças, apresenta realidades distópicas absurdas mas não tão longe da nossa

realidade. Em sua produção ele ironiza a sociedade moderna, burguesa, cristã e capitalista com textos que por muitas vezes passam pela crueldade e pelo sadismo.



Figura 1: Cartaz da peça. Autor: Fernando Santana (2019)

A dramaturgia da montagem de *Contração* foi construída através da ideia de uma infância adultizada. Buscamos referências do universo da criança para nossa adaptação do texto, essas referências vieram de pesquisas que fazíamos: imagens, músicas, programas infantis, fotografias, memórias e observações nossas do mundo infantil. A partir do resultado destas pesquisas fizemos algumas experimentações cênicas que resultaram no meu primeiro personagem, a criança. Essas experimentações envolviam investigações corporais e vocais, provocações da direção, utilizando os elementos infantis pesquisados. Cada integrante do grupo

tinha um personagem de criança que aparecia em esquetes que uniam as cenas do espetáculo. As esquetes eram momentos em que as crianças realizavam jogos infantis que, por sua vez, eram desvirtuados por uma maldade que compunha juntamente com o universo distópico do restante das cenas do espetáculo.

Além da criança, na peça eu tinha mais três personagens, um em cada cena que eu participava. Uma foca; Um empresário que criou uma religião e se auto intitula o eleito de Deus; Um homem que presencia um acidente.

A cena da foca era a única em que todos os atores apareciam, essas focas estavam localizadas em um universo no qual os humanos já não dominavam o planeta Terra e também estavam em extinção.



Figura 2: Briga entre duas focas. Autor: Fernando Santana (2019)

O momento das focas na peça satiriza o modo de produção capitalista e colonialista do ser humano, mas ironicamente a foca, o ser que agora domina o mundo, tem atitudes bastante humanas como a violência, a crueldades e a impiedade. Nossa adaptação da cena tinha uma linha bastante bufônica, as focas eram criaturas com corporeidades e vozes grotescas, violentas e ruidosas. Minha foca surgiu pela primeira vez durante uma investigação com um pesquisador do grotesco, Francisco Leal, mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes

Cênicas pela Universidade de Brasília, orientando da professora Alice Stefânia. Ele veio em um dia trabalhar com toda a turma. Com provocações até então pouco associadas ao texto, a experimentação ministrada pela professora Alice e pelo pesquisador buscavam o grotesco, o sujo, o indecente e também estimulava formações coletivas, trabalhos em coralidade e interações pontuais dentro do coro. A corporeidade de foca que eu criei nesse experimento me lembrava uma ave bípede, que andava mancando como se tivesse uma perna maior que a outra e os pés tortos, a boca torta que fazia um bico para baixo, os olhos bastante arregalados, os braços colados junto ao corpo com as mãos soltas.

A partir daí, para entrar nessa cena, acessar essas formas corporais era essencial para também acessar a personalidade do personagem foca que eu criei, como se elas estivessem intimamente ligadas e como se eu precisasse da corporeidade para conseguir me conectar com a personalidade. Minha foca era ressentida, tinha o pavio curto, era agressiva, espaçosa, subserviente, possuía uma voz alta e estridente, vocabulário curto e sujo.

Stanislavski, em sua teoria, costuma dividir o trabalho do ator em duas partes: as criações externas e internas. A parte externa é a que inclui figurino, criações corporais e ações físicas. A outra parte, as criações internas, são voltadas para as circunstâncias psicológicas do ator e do personagem que será desenvolvido, envolvendo resgate de memórias do ator ou criações de histórias e situações para o personagem. Para falar da parte externa, das criações de personagens a partir de fisicalidades e de linhas corporais Stanislavski usa o termo “truques externos”. Em *A Construção do Personagem*, ao explicar esses truques externos ele os descreve como “capazes de transformar inteiramente a pessoa que representa o papel, podem ser realizados com a voz, com a pronúncia.” (STANISLAVSKI. 1938, p.30). E assim foi com a foca e os outros personagens da peça, utilizando esses truques externos, inclusive a voz, meu corpo foi transformado para desenvolver os personagens.



Figura 3: Máscara facial da foca. Autor: Fernando Santana (2019)

A próxima cena, que nós referíamos como a cena da religião, eu interpretava um empresário. Nela havia um diálogo entre eu e o outro personagem também empresário, interpretado pelo meu colega Zé Reis. O texto era bastante provocativo, tanto para nós que iríamos interpretá-lo quanto para quem assistiria, trazia a tona questões como papel de gênero, direitos trabalhistas e ganância de forma ácida, ainda questionava a poderosa instituição que é a Igreja. Na cena dois empresários conversam sobre a ideia que meu personagem, teve de transformar sua empresa em uma nova religião em que ele é o próprio enviado de Deus. Dessa forma, maliciosamente, ele buscava aumentar sua lucratividade e também cortar direitos dos seus funcionários com respaldo divino. A cena revelava meu personagem como um homem ganancioso, machista e manipulador.

A criação dessa cena foi bastante desafiadora para nós dois. Apesar do texto ser instigante, foi árduo encontrar maneiras interessantes para desenvolver ideias cênicas e até bem próximo da primeira apresentação ainda tínhamos coisas essenciais que não estavam definidas, como por exemplo: o espaço cênico onde acontecia a situação da cena, algumas marcações e decisões sobre cortar ou não

falas do diálogo. As soluções para essas questões surgiram nos últimos momentos antes da apresentação.



Figura 4: Diálogo entre os dois empresários. Autor: Fernando Santana (2019)

Para mim essas soluções que criamos no final são exemplos de coisas que surgem no calor dos últimos momentos, não no sentido de ser irresponsável e não trabalhar antes, mas no sentido de entender o que o processo trouxe, significa conseguir enxergar a criação com maior amadurecimento e ver o que antes era só texto ser preenchido de intenções e nuances. São soluções que vem da consciência de que em pouco tempo aquele produto entrará em contato com o público e que em diferentes momentos, sejam eles processo, ou em ensaio geral e entrecena, a criação ainda está viva e que cada um destes instantes é capaz de trazer uma chama diferente para criação.

A cena da religião acabou por se passar em uma academia, onde os dois personagens corriam sem se deslocar durante quase toda a cena. Para entrar nessa cena eu me preparava a partir de movimentos, tiques e máscaras que eu criei durante o processo que me remetiam a personalidade do personagem e também a sugestões do texto.

Em minha última cena eu interpretava um homem que presencia um acidente e reage estranhamente a isso. Trata-se de uma cena absurda em que uma jovem presencia um atropelamento e nada faz para ajudar o ferido. Um outro homem, o meu personagem, chega e se espanta ao ver uma pessoa agonizando sem ser assistida, mas também não faz nada, e a cena se desenvolve a partir daí. Na nossa interpretação do texto notamos que a cena falava sobre sadismo, crueldade, e também sobre a espetacularização do trágico no dia a dia. Como em situações onde ocorre um acidente e as pessoas vão imediatamente gravar, fotografar e replicar as imagens em vez de prestar socorro. Minha criação se apoiou bastante nessa interpretação. Meu personagem era um pai caricato, agitado e inquieto. Para sua criação, adicionei o tique de ajustar os óculos que eu usava e que estavam folgados no meu rosto. Ajeitar esse óculos fazia parte da minha movimentação em cena. Colocá-lo antes da cena e ter que ajustá-lo já levava meu corpo para as memórias daquele personagem a sua afobação, sua inquietude, seu corpo desajustado como se não tivesse consciência corporal alguma.

Associar o figurino à criação física foi um processo consciente e proposital, uma das estratégias que usei, tanto na criação dos personagens quanto para continuar acessando e acrescentando novas nuances de sua personalidade. Os meus figurinos se alteravam pouco no decorrer do espetáculo e a diferenciação entre eles vinham com elementos pontuais como: boné e meias coloridas para cena da crianças, uma máscara de nariz de animal e meias nas mãos para a cena das focas, uma sandália de dedo, pijamas e um óculos para cena do homem ferido, blusa regata, shorts e tênis para cena da religião. Juntamente com as criações físicas, os figurinos fazem parte da criação externa que Stanislavski discute. Ele, inclusive, diz o seguinte: “Sem uma forma externa nem sua caracterização interior nem o espírito da sua imagem chegarão até o público. A caracterização externa explica e ilustra e, assim, transmite aos espectadores o traçado interior do seu papel.” (STANISLAVSKI. 1938, p. 27). Logo, segundo seu pensamento, os figurinos fazem parte da linguagem externa e essa linguagem é necessária para o público poder reconhecer o personagem criado.

O processo, como um todo, foi bastante gratificante e engrandecedor mas também extremamente trabalhoso. A criação desses 4 personagens (criança, foca,

homem que cria uma religião, e homem que presencia um atropelamento) trouxe alguns desafios, desses eu destaco três: 1. A criação e manutenção de um Estado Cênico a Partir do Corpo 2. A construção dos personagens e 3. A apresentação dessa montagem 6 vezes.

1.1 A manutenção de um estado cênico a partir do corpo

Para a revista *Contra Pontos* a doutora em Estudos da Performance pela New York University e docente do curso de Direção Teatral da UFRJ, Eleonora Fabião reflete sobre um conceito intitulado por ela como “Corpo Cênico, Estado Cênico”. Um momento de sensibilidade aflorada, atenção plena e fluxo de criação constante no corpo do ator. Um estado em que todas suas ações corroboram para a criação. Ela reflete o seguinte sobre quando o corpo está nesse estado:

“Está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas.” (FABIÃO, 2010, p.322)

Para desenvolver seu conceito de corpo cênico, estado cênico, Fabião se baseia num estudo chamado feito pelo psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi com alpinistas, dançarinos, compositores, jogadores de basquete, enxadristas, cirurgiões e professores. A partir dos depoimentos dos profissionais, Csikszentmihalyi concluiu que em determinado momento era alcançado um estado corporal diferente, que ele chama de estado de fluxo. Para ele esse estado de fluxo produz uma atividade de consciência alterada, as atitudes são todas conscientes e acontecem numa lógica diferente da vida rotineira, quando alcançado o estado as práticas desses profissionais são feitas em um estado de concentração com um foco altíssimo.

Conforme a fala de Fabião, ao estar em fluxo, o corpo cênico do ator atinge o que ela chama de presente do presente, uma temporalidade dobrada onde o ator experimenta os segundos com plena atenção no espaço que rodeia o corpo e em toda sua atividade corporal. O macro e o mínimo que geralmente não são levados em conta na vida rotineira agora são. “A qualidade de presença do ator está

associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente.” (FABIÃO, 2010, p. 322)

Para ela, o ator já não é só quem produz o estado mas também é fruto do próprio estado que ele atingiu, ele vibra em função do corpo cênico. “Quando em fluxo, o ator não expressa um estado, ele vibra em estado” (FABIÃO, 2010, p. 322)

E é justamente sobre quando o corpo do ator está neste estado - em que a percepção é aflorada, o corpo está consciente do tempo e espaço e é produtor de sentidos - que eu identifiquei como sendo desafiador de manter durante o processo de montagem de *Contração*. Percebi que os momentos em que eu ou a turma chegamos num estado cênico era quando o trabalho mais crescia. Eu percebia que esse estado era atingido quando havia proposições, escuta, ideias, harmonia, calor, vontade, motivação e uma percepção do presente e consciência do aqui e agora, características do estado cênico e também do corpo cênico.

Alcançar e manter o fluxo do corpo cênico é parte do trabalho do ator. É também preciso perceber que no momento da cena e na criação dela, já não se está na vida cotidiana. O ser humano é um ser comunicativo e criador de códigos, linguagens e significados. É necessário notar que as demandas de produção de sentido na cena são diferentes das da vida comum. Para se entrar nesse estado cênico é preciso buscar antes um corpo diferente e disposto a criar, tal qual diz Eugenio Barba sobre o conceito de corpo-em-vida: “Um corpo-em-vida é mais que um corpo que vive, um corpo-em-vida dilata a presença do ator”. (BARBA.1995, p.52) Para ele o corpo de um ator é um corpo dilatado, um corpo aquecido e cheio de energia, é um corpo sedutor que desperta curiosidade e interesse.

Seguindo a reflexão a respeito de um corpo que pretende entrar no estado cênico descrito por Fabião, Renata de Lima Silva, em sua dissertação de mestrado, descreve o que ela chama de corpo diferenciado. Segundo ela o corpo é o principal ponto de partida, e uma dimensão fundamental para a arte. Mas que para atingir a criação é necessário ter um “corpo diferenciado”, sobre isto ela diz:

A construção desse corpo [*o corpo diferenciado*] se dá por detrás da cena, por dentro e por fora do próprio corpo, em um processo de preparação que tem como suporte uma abordagem de Técnica Extracotidiana (SILVA. 2004, p. 33)

O conceito de técnica cotidiana e técnica extracotidiana foram desenvolvidos por Barba da seguinte forma: a técnica cotidiana seriam os modos como o homem usa seu corpo cotidianamente, quando utiliza o mínimo de energia possível para praticar as ações do dia a dia. A técnica extracotidiana são os modos como o ator usa seu corpo em cena e na preparação para esta, onde segundo ele, é utilizado sempre o máximo de energia possível nas ações.

Como já dito, manter-se em estado cênico, estado de fluxo de criação, foi um dos desafios dessa montagem. É válido ressaltar que o desafio de manter-se num estado cênico começa com o compreender o que é ele, o que o forma, em que estado o corpo e toda atividade física do ator se encontra e considerar também as ferramentas que levam a atingir o estado cênico. Este desafio tem também relação direta com a compreensão de que o ator já deve estar num corpo diferenciado, tem que estar integralmente entregue para o trabalho. E mesmo que se apoie ou se inspire de alguma forma na vida cotidiana é necessário compreender que a demanda artística é completamente diferente dela.

Meu corpo, não é uma coisa, não é uma máquina, ele não é um feixe de ossos, músculos e sangue, nem uma rede de causas e efeitos. Ele não é um receptáculo para uma alma ou para uma consciência. Meu corpo é um sensível que é sensível para si mesmo. O meu corpo é o meu modo fundamental de ser no mundo. (CHAUÍ, 2016)

No programa online do Instituto CPFL, Café filosófico a filósofa Marilena Chauí, explicou o conceito de corpo sensível a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty. Ter acesso a essa reflexão agora, enquanto pesquiso e foco nas práticas corporais, muda mais uma vez a forma como enxergo o corpo. No fazer teatral, e até mesmo dentro da academia, aprendi que o corpo não é um instrumento. Porém essa ideia tem que ser constantemente renovada em mim, porque apesar dela fazer muito sentido, como ator é muito fácil cair no conceito de corpo como um objeto, um objeto que tem que produzir, que tem um prazo e uma meta a ser cumprida.

A partir desse estudo percebo que a criação o qual habitava meu corpo, não era como um espírito ou uma entidade que é evocada, nem como algo etéreo, mas como uma memória física que desencadeava outras memórias. Por exemplo, a movimentação da cena do homem ferido em que a partitura de arrumar os óculos

me levava a outras movimentações que me lembravam características da personalidade do personagem, marcações da cena, e de falas. Esse corpo que não é feixe de músculos nem de ossos é o corpo que acessa o um estado cênico.

É riquíssimo conseguir perceber a fluidez do tempo e ter consciência dela para poder conduzir o espectador de uma forma diferente. E também ver que é no fazer teatral que a percepção corporal do ator, juntamente com os outros elementos da cena, conduzem a obra.

No momento da cena, tempo e espaço são percebidos de formas diferentes da vida cotidiana por quem a assiste. Dentro da sala de teatro décadas se passam num intervalo de uma hora e meia e quilômetros são percorridos num espaço de 15 metros quadrados, essa é a mágica do teatro, engendrar uma nova realidade no aqui e agora para seu público. “ No palco o nada aparece, silêncio se escuta. E você imerso nesse campo de forças, nesse sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras.” (FABIÃO, P. 322). É fundamental o ator ter essa consciência para levar o espectador à experiência completa. É preciso pontuar, também, que para quem faz teatro, trazer essa ideia de espaços e tempos fictícios não são processos mágicos ou orgânicos, mas sim frutos de um trabalho pesado e de técnica. É necessária a concentração e a consciência corporal do estado cênico. E assim foi no nosso processo em *Contração*.

Em uma das apresentações me veio a frase “o meu corpo sempre chega antes” quando notei que como estudante das artes cênicas e ator, acionar meu estado cênico é um processo que começa muito mais no campo físico-corporal do que no campo emocional ou das ideias, sem querer fazer uma secção entre estes, até porque para um ator eles estão ligados. Mas como a memória física me leva a vários locais.

1.2 A construção dos personagens

“Para ser instigante, o artista precisa construir um corpo capaz de se projetar e expandir no tempo e no espaço.” (Renata de Lima Silva)

Meu processo como ator dentro da disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral teve o meu corpo como centro do minha criação. Mesmo ele sendo carregado de memórias, vícios e símbolos que atuam cotidianamente tive que voltá-lo para criação cênica, para a chamada técnica extracotidiana afim de entrar no estado cênico descrito por Fabião. Silva diz:

É esse mesmo corpo, carregado de suas marcas e memórias, que por meio da técnica extracotidiana se metamorfoseia em um corpo diferenciado – o material de trabalho do artista cênico. (SILVA, 2004, p.28)

Meus personagens vieram e partiram do corpo e a forma de acessá-los antes de cena também era física. Apesar das criações focadas na minha própria fisicalidade era necessário pensar na composição coletiva, por exemplo: para a cena das focas a criação foi também bastante grupal. Por serem todos os personagens de uma mesma espécie, era necessário haver similaridades entre as diversas focas em cena. O público precisava entender o contexto para conseguir se conectar com a história. No texto original de Esteve Soler a cena das focas na verdade era um grande monólogo, adaptamos da seguinte forma: o texto foi dividido entre todos os personagens em cena, o contexto que criamos era um grande congresso mediado por uma foca chefe. O espetáculo começava com todas as focas entrando em fila no teatro onde já estavam os espectadores, marchando com uma música militar ao fundo e ambientalizando o público para o contexto distópico e satírico de todas as cenas que ali se sucederam.

Como dito, os personagens das focas tinham algumas similaridades entre si. Essas similaridades vieram a partir de elementos comuns do figurino; formações de coro e em pequenas partituras corporais que todos fizeram, como por exemplo todos baterem palmas da mesma forma (com os braços totalmente esticados para baixo acompanhado de um som de foca) em determinados momentos do texto, os eixos alterados ao andar, sons emitidos coletivamente e todos terem expressões faciais caricatas. Essas expressões faciais variadas nos integrantes da cena foram inspiradas por pesquisas e também experimentando várias expressões até encontrar alguma interessante.

Apesar das várias similaridades também existia espaço para as individualidades. As individualidades da minha foga partiam de questões da personalidade que eu investiguei para meu personagem, e elas se associavam diretamente com minha fisicalidade em cena. Não eram coisas que o texto propunha mas que eu optei por encontrar investigando fisicamente. Andar mancando como se tivesse uma perna maior que a outra e praguejando, e os pés tortos, a boca torta que fazia um bico pra baixo, os olhos bastante arregalados e os braços colados junto ao corpo com as mão soltas, são exemplos de elementos encontrados a partir das investigações para essa cena. Investigações que foram feitas tanto em sala com direcionamentos quanto ensaiando fora do horário da disciplina.

Apesar de que quando está em estado cênico o corpo já não está na técnica cotidiana, é necessário reconhecer que o dia a dia é uma grande fonte de inspiração para criação teatral. Observar a poesia e o absurdo das situações que nos rodeiam pode potencializar o que o artista leva para o palco. Assim fizemos na cena da religião, nos alimentamos do inspiramos na técnica cotidiana para criar uma técnica extracotidiana, pensamos em situações corriqueiras e hábitos que esses personagens poderiam praticar para partir para desenvolver a cena. A escolha que tivemos para montar a cena foi a seguinte: começamos o diálogo com um breve momento alongando o corpo como quem se prepara para se exercitar e em todo restante da cena simulamos uma corrida de esteira. Esses alongamentos e a forma como fazíamos eram motivadores para começarmos a cena.



Figura 5: Discussão entre os dois personagens da cena da religião. Autor: Fernando Santana (2019)

Para construção da cena da religião é interessante observar a diferença entre técnica cotidiana e técnica extracotidiana e como ela é relevante no trabalho. O alongamento da cena não tem puramente a intenção de alongar como se alongaria na vida cotidiana e sim de encenar que se está alongando, logo a posição, o tônus e a amplitude do movimento é alterada para poder ser visto e entendido pelo público da forma como é escolhida. Também, é criada uma composição espacial entre eu e meu parceiro de cena que na vida cotidiana simplesmente não existiria intencionalmente. A energia que gastamos para isso é diferente da energia que utilizaríamos no dia a dia. E é também como aquecer um corpo já aquecido Tal qual Barba fala, o corpo em cena é sim um corpo aquecido e vermelho mas não em função de sentimentos ou emoções mas no sentido científico, “as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia” (BARBA. 1995, p.52). Essa necessidade de mais energia desprendida foi sentida por mim quando tínhamos que encenar a corrida e falar o texto ao mesmo tempo. Dessa forma, tal qual Silva e Barba comentam sobre a diferença entre o cotidiano e a cena, nós não simplesmente corríamos. Tivemos que engendrar uma técnica muito específica para correr parado cenicamente e falando ao mesmo tempo, testamos

várias formas de se fazer isso. Levamos em conta o andar cotidiano em que corpo organicamente cria assimetrias e compensações de peso, o fluxo de respiração associado às passadas e também aos momentos do texto. Tudo isso exigiu uma energia muito grande e diferente da que seria exigida na Técnica cotidiana.

Esse andar também se diferenciava do cotidiano pela necessidade que há no teatro de todas as ações terem um motivo específico para estarem na cena, em *A Preparação do Ator*, Stanislavski discute esse assunto da seguinte forma: “O que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado. Mesmo ficar sentado deve ter um propósito, um propósito específico e não apenas o propósito geral de ficar visível para o público.”

A cena do ferido tinha três personagens: um homem que foi atropelado e agora agonizava no chão; uma jovem que presenciou o atropelamento sem ajudar, apenas observando curiosa e sádica; e um terceiro, interpretado por mim que só aparecia no meio da cena. A cena se desenvolvia do diálogo entre a jovem e o homem e mais tarde entre meu personagem e ela. A escolha que fizemos para a montagem dessa cena foi da personagem da jovem manter uma energia mais baixa dialogando com o ferido, como se estivesse serena perante a tragédia em sua frente. No momento em que eu aparecia a energia que eu entrava e cena deveria ser altíssima. Dessa forma, a fim de ter um personagem com uma energia alta optei por ele ser agitado, ter diversos tiques e espasmos e falar alto. Durante as apresentações havia o desafio de acessar essa energia numa pequena coxia, naquele pequeno espaço eu tinha que rapidamente me vestir, entrar no personagem e estar muito bem aquecido para sustentar a agitação do meu personagem em cena. Um dos tiques que eu criei tinha a ver com o próprio figurino que me levava até o personagem. Eu usava uns óculos folgados e, como já ter que ajustar aqueles óculos o tempo inteiro passou a ser parte da movimentação do meu próprio personagem.

Outro ponto de desafio e aprendizado para essa cena surgiu. Apesar de termos ensaiado que traríamos dois momentos diferentes para cena, um em que a energia da jovem era bem mais baixa e conseqüentemente ela soava em frequência baixa para o público e outra em que eu entrava acelerado e a ambientação se alterava na prática algo diferente aconteceu. Nas primeiras sessões percebi que a colega que interpretava a personagem tinha a atuação potencializada pela presença

do público, sua energia no palco era alta e envolvente e assim propunha um ritmo diferente do que fazíamos até então, logo a cena era diferente do que eu estava acostumado durante os ensaios. Dessa forma, no momento que eu já deveria entrar com uma energia alta tinha que aumentá-la mais ainda.



Figura 6: Mulher observa corpo estirado no chão. Autor: Fernando Santana (2019)

O núcleo das crianças foi um trunfo, porque assim nós achamos um meio de ligar as cenas com os jogos infantis e relacionar o universo distópico satírico de Soler com a infância trouxe um novo tom para nossa criação. As crianças surgiram de experimentações e mais uma vez meu personagem tinha um lugar muito físico mas também de memórias da minha infância que habitam o meu corpo. A memória que eu tinha era muito física, como eu me locomovia quando era criança, minha postura. Entretanto o personagem da criança também veio pela voz, a partir da cadência da fala infantil que por vezes é estridente por vezes doce, às vezes impaciente e que possui um timbre mais agudo.

1.3 As apresentações

As apresentações aconteceram no primeiro final de semana de julho de 2019 nos dias 5, 6 e 7 com sessões duplas em todos os dias. O primeiro grande desafio foi aquele mais natural e comum a qualquer grupo que produz uma arte cênica: colocar em contato com público um trabalho que exigiu vários tipos de esforços e que engendrou diversas expectativas nos artistas e no que se espera da obra no público. Mesmo que tivéssemos feito ensaios abertos com convidados que nos alavancaram bastante, a estreia foi diferente.

Outra questão desse contato com o público foram as reações às cenas, não sabíamos exatamente como ela reverberariam no público. Será que eles achariam as cenas engraçadas ou ficariam ofendidos com elas? Será que seriam movidos ou ficariam indiferentes? Essas perguntas surgiam porque apesar da peça ter momentos emocionais, de comédia e de crítica, ela tinha também sempre um teor bastante ácido que abre diversas possibilidades para além do riso ou do choro.

Os dias eram diferentes entre si algumas sessões estavam lotadas outras vazias isso inevitavelmente nos contaminava. Uma questão que a professora Alice pontuou era “não se vender pro público”, não mudar as intenções da peça momentos, falas, pausas em função de uma possível reação de quem estava assistindo, não sublinhar ações para ilustrar mais ainda o que já está acontecendo, não acrescentar palavras para causar um suposto choque.

Dessa forma, conforme explicitarei neste capítulo, se desenvolveu esta montagem que veio com desafios e aprendizagens. Foi a partir do atravessar dessa jornada que pude desenvolver os processos corporais para que meus personagens ganhassem vida neste espetáculo.

CAPÍTULO 2: TEMPO E CORPO: UMA EXPERIÊNCIA

Muitos são os momentos que precedem o contato entre a obra artística e o espectador. A inspiração para criar, as escolhas do que se criar, a criação e enfim chegar na apresentação da cena, do espetáculo criado. Na montagem de *Contração* também passamos por alguns momentos distintos, que incluíam: a decisão do grupo de se reunir a fim de criar algo, a escolha dos textos, a montagem deles em sala de aula e a apresentação. Nesse capítulo eu pretendo falar sobre o corpo e o tempo a partir dos momentos das pré cenas. Quando for falar sobre corpo descreverei sobre quando o ator relembra e localiza em seu corpo o personagem criado e sobre o precioso instante logo após se aquecer para entrar em cena. Sobre como há movimento fluxo de ideias e um corpo experimentando tempo e espaço em função da cena antes de entrar nela. Ao falar de tempo pretendo me debruçar na ideia dele como uma experiência pessoal e como ele pode agir em função da cena.

Tempo existe porque existimos. Nascemos e temos consciência do passado e do futuro, do início e do fim da vida. Segundo o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty (1999 apud Chauí, 2016), somos seres temporais e criamos o tempo dentro da nossa própria percepção. Para falar dos meus momentos pré cenas eu preciso do conceito de tempo, porque foi a partir da ideia dele que eu vivi os momentos de montagem e apresentação do espetáculo e é também a partir dele que faço esta narrativa.

O teatro tem uma relação direta com o tempo e com a experiência humana do tempo, isso inclui o fazer teatral e o presenciar da cena. Dessa forma preciso falar também sobre o corpo do ator agindo em função do tempo e o tempo agindo em função do corpo do ator. Por exemplo, na boca de cena, ali quando o corpo já foi aquecido, o figurino já foi vestido e se espera apenas a deixa para entrar em ação cênica o corpo possui um outro funcionamento, vibra numa frequência diferente. É o estado cênico descrito por Fabião presente no corpo cênico do ator. Ele não só experimenta o tempo de uma forma diferente mas o tempo é também potencializado de forma diferente por esse corpo. Logo, existe uma relação de coadjuvação entre corpo e tempo.

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. (FABIÃO, 2010. P. 322).

É necessário pontuar também que falar sobre os momentos que antecedem a cena pode ser uma questão muito relativa, afinal cada um experimenta com seu corpo o tempo de uma forma diferente.

Segundo Chauí, Merleau-Ponty desenvolve em seu pensamento a ideia que o tempo é uma impressão psíquica experienciada pelo corpo, para ele as pessoas não são uma consciência cognitiva pura, mas sim uma consciência encarnada por um corpo.

Os dias, minutos e segundos antes de cada apresentação, para mim, foram experiências temporais muito marcantes. Foram tempos experimentados com intensidades muito pessoais. Para Larrosa a experiência é o que passa pelo sujeito, o que atravessa o sujeito, não é simplesmente o que passa e acontece. Experiência é o que nos toca. “O sujeito da experiência é um território de passagem” (LARROSA, 2002. P.26). A experiência é algo que atravessa cada ser, tendo uma relação direta com o tempo. Nossa percepção de tempo é criada pela consciência, logo, ela é uma experiência pessoal. Por temporalidade ser algo pessoal, cada experiência é única e intransferível.

Sendo o ator um agente que influencia diretamente na experiência do espectador, seja a partir da percepção do tempo ou em qualquer outra dimensão, ele deve ter consciência da grande responsabilidade que carrega, por conta do poder que a experiência artística tem sobre quem ela atravessa.

O sujeito da experiência (...) é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; (LARROSA, 2002. P.25)

2.1 Sobre o tempo e os momentos pré cenas

O que seriam os momentos pré cenas? Os dias antes da estréia? As horas antes de nos apresentarmos? Os minutos? Seria estar na coxia esperando a deixa para entrar em cena? De que forma os momentos pré cenas influenciam e alteram a forma como o ator cria e como eu criei durante a montagem de *Contração*?

Neste subcapítulo pretendo discutir os momentos pré cena a partir da ideia de tempo, porém para fazer isso é necessário antes dizer que uma narrativa do passado, do que nos atravessou, é sempre uma narrativa que deve ser feita com cautela, por que é uma realidade que já não existe e que pretende ser reaberta, como comenta Cola. “O momento atual modifica o precedente, sendo que de forma rápida o presente se torna passado.” (COLA, 2008. P. 49)

De acordo com Merleau-Ponty (1999 apud COLA, 2008. P. 48) o tempo é uma impressão psíquica experienciada por um corpo e é uma necessidade humana criar em si uma consciência da passagem do tempo, logo a forma como eu experimentei os momentos pré cena foram processos pessoais que passaram por mim, tal qual comenta Larrosa descreve as experiências que atravessam os sujeitos. Em um artigo que reflete sobre o pensamento de Merleau-Ponty, é dito: “É como se houvesse uma necessidade interior de formatarmos o tempo. Tal necessidade contempla o passado, o presente e o futuro.” (COLA, 2008. P. 49).

Percebi essa necessidade interna de formatar tempo em um dia, logo no meio do semestre, quando percebi que o número de dias que haviam passado era aproximadamente o mesmo que faltava para apresentar. E ainda pensando nesses dias sinto que, embora o número fosse o mesmo, dentro da minha visão a segunda metade foi muito mais produtiva. Desconfio que seja por conta da consciência que estávamos adquirindo com o passar dos dias e com o aproximação da apresentação e que isso nos atingia.

Nos próximos sub-capítulo pretendo falar dos momentos pré cenas dividindo-os em: Os últimos dias antes de entrar em cartaz; as últimas horas antes da estréia e das outras apresentações; os segundos antes de entrar em todas as cenas que fazia. Revisitando esses contextos temporais eu busco entender mais detalhadamente o que são as pré cenas, quais são as diferenças e especificidades

delas. Como cada um desses contextos contribuíram para o resultado que chegou ao público.

2.1.1: Os últimos dias

Talvez a percepção dos últimos dias tenha sido relevante para mim porque fui internado um mês antes da estreia, durante 10 dias me distanciei do processo em função de uma infecção. Nesse tempo em que meu corpo esteve doente, perdi momentos e vivi uma experiência diferente do restante dos colegas. Voltei também com a necessidade de recuperar o tempo perdido e assim esse tempo teve um gosto diferente para mim.

Nessa criação, os últimos dias antes de entrar em cartaz, aproximadamente uma semana antes, foram os momentos de finalizar a montagem, de polir e revisar a obra. Também foram os momentos de perceber que meu trabalho corporal estava resultando em personagens mais consistentes mas que ainda havia bastante trabalho a ser feito. Algumas cenas custaram mais que outras para serem montadas. Nos últimos dias, perceber que o pouco tempo que tínhamos e ver o que havia sido criado, até então, gerou uma motivação diferente, como se uma chave nova fosse girada para acionar uma nova função em uma máquina. O aprendizado com isso foi desenvolver a capacidade de conseguir perceber, agora mais próximo da estreia, o que foi que o processo trouxe. Olhar a criação mais encorpada.

Foi durante os últimos dias de ensaio que entramos em contato com público externo. Recebemos duas visitas, de pessoas que já haviam montado o texto. Apresentar para pessoas de fora do processo pela primeira vez é diferente, é combustível mas também assusta, um susto que provoca. Recebemos críticas construtivas para obra de uma forma geral, assim como recebi críticas diretamente pra mim. Uma das coisas pontuadas foi meu estado de presença na cena da religião, sobre como estar preocupado com aspectos técnicos da cena, pensando na forma como eu fazia e me julgando minha atuação e meu desempenho alterava a percepção do espectador. Quando eu estava disperso e distante de um fluxo ficava evidente que meu corpo não estava em estado cênico.

Nos últimos dias de ensaio estávamos terminando de pensar no cenário da peça e como ele iria compor com as cenas que criamos. Para mim, além do figurino e das ações, o cenário também era produtor de significado e auxiliava o público a entender e se envolver com a peça. Com a instalação do cenário foram necessárias adaptações de algumas ações cênicas e marcações, integrar ação aos espaço, mas no final das contas foi muito mais soma do que subtração para nosso espetáculo.

2.1.2: As últimas horas

As últimas horas antes da estreia, e também das outras apresentações, aproximadamente 5 horas, era o momento de olhar para trás e lembrar de tudo que passamos para chegar até ali, de refletir o que criamos e como criamos e também de entender que mesmo que a criação ainda estivesse viva já não era o momento de se fazer grandes alterações. Essas alterações, poderiam prejudicar o sentido que queríamos passar e que gastamos meses para criar, assim como poderia influenciar na própria performance dos atores. Essas últimas horas também eram o momento de perceber que faltava pouquíssimo tempo pra entrar em contato com o público e que aquele dia, que aconteceria uma apresentação, já estava sendo diferente do restante dos outros dias de ensaio.

Nessas horas, eu fazia minha preparação corporal. Que envolvia aquecimentos específicos para todas as cenas em que eu atuaria, aquecimento vocal para cada uma das cena para então começar a recitar pequenas falas no registro vocal de cada personagem buscando um estado cênico. Seguia também os comando de aquecimentos dados pela diretora que eram coletivos e auxiliavam na unidade de todo o grupo.

Era também o tempo de lembrar o sentido que aquelas cenas faziam para mim. A última hora era o momento de identificar e entrar no personagem através do meu corpo, localizar muscularmente a criação, através da postura, das máscaras, das partituras corporais, do tom de voz essas dimensões físicas me levavam até o personagem e suas circunstâncias internas. De lembrar o sentido que o texto tinha, das potencialidades que a peça possuía a partir do trabalho do dramaturgo. Afinal, mesmo existindo vários tipo de teatro o teatro é também a soma de texto e de

palco (BARBA, 1995). Como descrito no capítulo anterior todos personagens que eu interpretei foram criados a partir do texto e da estratégia de que cada um possuiria sua criação física que levava às demais motivações internas externas e também aos traços de suas personalidades.

2.1.3: Os últimos segundos antes de entrar em cada cena

Os segundos antes da ação cênica, é quando o ator tem o que Barba chama de corpo decidido. Por meio da palavra Sats, Barba descreve essa qualidade corporal, de quando o corpo está prestes a agir. Quando toda fisicalidade e energia do corpo giram em torno desse próximo momento.

Nos últimos segundo antes da cena, é quando eu melhor consigo perceber o estado de fluxo e o estado cênico que Fabião descreve, como se a adrenalina da pré cena, o nervosismo a taquicardia fosse também um novo incentivo.

Para entrar em cada cena, tracei estratégias e fiz planejamentos. Um destes planejamentos foi que na cena do ferido eu queria já me encontrar exatamente nesse estado de corpo decido no momento em que saia da coxia. Na cena eu, já em estado cênico, saía da coxia e entrava lentamente no palco para então falar bem alto interrompendo o silêncio que imperava no momento, o público me via entrando lentamente e esperava algo alguma interrupção da atmosfera que imperava na cena, fazer a próxima ação, que era falar alto me surpreendendo comicamente com o que encontrava. O estado cênico com o corpo decidido diferenciava o resultado final.

Em uma das apresentações não consegui me concentrar totalmente para entrar na cena do ferido. Me atrapalhei com o figurino, e uma das maneira que eu me aquecia segundos antes na coxia era movimentando todo meu corpo com tiques que envolviam, tensionar e distensionar várias partes do meu corpo para entrar num estado diferente, nesse dia não consegui fazer esse aquecimento o que me prejudicou em todo o resto da cena.

Como descrevi no capítulo anterior, nessa cena também tive um aprendizado a mais, eu e a colega que estava em cena ensaiamos a cena com dois momentos diferentes, um (antes de eu entrar em cena) em que a energia era mais baixa e o tempo era percebido de forma mais lenta e outro momento, depois que eu entrava,

em que a energia era mais alta e conseqüentemente a cena soava de forma diferente para o público. O desafio foi a colega fazer a primeira parte com a energia mais alta do que a combinada e assim eu tive que compensar com mais energia ainda. Essa compensação alterou o meu corpo decidido, eu senti a necessidade dessa “decisão” ser mais forte ainda, dessa pré ação ser ainda mais carregada. Vejo essa mudança como algo natural e saudável, afinal mostra que o produto criativo está vivo e em movimento.



Figura 7: Personagens observam homem ferido agonizando. Autor: Fernando Santana (2019)

Considerações Finais

Para concluir esse trabalho de pesquisa eu preciso meditar sobre o que me tornei durante do processo de montagem e da escrita deste trabalho, não o antes nem o depois dele mas o durante que é ainda agora enquanto escrevo essa conclusão.

Certamente me fez crescer bastante ter tido a oportunidade de errar e experimentar inúmeras vezes, e em algumas dessas vezes ser corrigido, na escrita desse trabalho e na montagem do espetáculo *Contração*. Me fez crescer também ter tido o privilégio enorme de participar de uma montagem acadêmica em que ao mesmo tempo que foi um trabalho criativo era também um processo didático que envolvia aprendizado e avaliação. Tive a chance de ter uma banca de duas professoras do departamento de artes cênicas avaliando as cenas levantadas e fazendo acrescentamentos gerais e também pessoais. Isso tudo é o que envolve, e de certa, forma determina o ator que me tornei durante esses dois processos.

Tanto esse trabalho de pesquisa quanto a montagem do espetáculo o qual eu reflito aqui, envolveram bastante labor, suor, frustrações e alegrias. Mas também foram movidos pela curiosidade, vontade de produzir artisticamente e também de concluir o ciclo acadêmico.

O ponto de partida para essa pesquisa foi minha trajetória pessoal dentro de *Contração* e foi a partir desta descrição que eu consegui ter contato com muitos conceitos que não conhecia ou que conhecia apenas superficialmente. Igualmente, tive espaço para refletir sobre questões que já trazia comigo e que, apoiada em autores que falam a respeito, pude me firmar melhor em certos raciocínios como por exemplo a ideia de corpo cênico e estado cênico de Fabião. Foi importante ter uma visão de fora do processo para enxergá-lo diferente e aprender mais ainda com ele.

Eu me situei sobre a pesquisa fazendo-a, e parte da estrutura deste trabalho, as introduções e divisões dos capítulos, fez parte da minha própria estratégia de articulação das ideias para conseguir escrevê-lo. Escrevendo, localizo meu pensamento assim como tento situar quem está lendo. Por exemplo, começar com uma descrição da conjuntura da disciplina de montagem é uma introdução tanto para conseguir começar a escrever quanto para quem irá ler. É um processo de

compartilhamento, mas, a minha parte se encontra no passado e a parte de quem está lendo e no momento em que se faz isso.

No capítulo 1 comecei com uma descrição da matéria de Diplomação em Interpretação Teatral, ali tive a oportunidade de refletir a disciplina com seus objetivos pensar onde começamos. A segunda parte desse capítulo eu divido em três momentos, os três desafios para essa montagem: a manutenção de um estado cênico a partir do corpo, a construção dos personagens e as apresentações.

Investigar os processos corporais relacioná-los com as pré cenas foi o ponto de onde parti, focar nessas ideias e relacionar com os com os conceitos acrescentou bastante para esta pesquisa, Por exemplo, o conceito de estado cênico de Fabião, que guiou meu pensamento em todo o desenvolvimento da pesquisa. O conceito fala sobre um momento diferenciado da vida cotidiana, em que o corpo se encontra em estado de fluxo, foi necessário para chegar nos conceitos de corpo diferenciado e técnica cotidiana e extra cotidiana . E foi com essa pesquisa corporal que pude desenvolver diversas reflexões. Refletir através da ideia do corpo do ator foi muito importante porque, como disse, é a partir dele que eu acesso momentos, e não pretendi nem pretendo fazer juízo de valor sobre a importância do corpo na cena frente aos outros elementos que compõem um espetáculo.

As reflexões teatrais de Eugênio Barba me ajudaram a entender e refletir sobre momentos da montagem, o “corpo-em vida” que eu cito no primeiro capítulo e também os conceitos de corpo diferenciado e de corpo decidido.

Para conseguir compreender a densa fenomenologia de Merleau-Ponty, precisei usar outros dois estudiosos a filósofa e doutora Marilena Chauí e do professor doutor César Cola. Suas reflexões sobre o corpo e o tempo me levaram a conclusões que eu não esperava chegar, como por exemplo, a noção de presente passado e futuro alterou minha percepção do trabalho. Fui surpreendido por mim mesmo neste trabalho.

Logo é a partir do ponderamento desses momentos que faço as considerações finais desta pesquisa. Trabalhosa, esclarecedora e sobretudo uma grande oportunidade de aprender. Preciso deixar claro que ela permanece aberta, porque certamente não esgotei as possibilidades de conclusões e aprendizados, ela permanece em atividade no sentido das coisas que se mantêm vivas e em

movimento assim como eu descrevi os momentos pré cenas em que a criação permanecia viva antes mesmo de entrar em cena e ao entrar em cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, E. & SAVARESSE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas – SP: Ed. Hucitec Unicamp, 1995.

COLA, César. **Temporalidade em Bergson e Merleau-Ponty** - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- São Paulo, SP 2008.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo Cênico, Estado Cênico**. Rio de Janeiro – RJ: Revista Contra Pontos, 2010

LAR, Jorge Bondía. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Universidade de Barcelona, Espanha. Tradução de João Wanderley Geraldi para Revista Brasileira de Educação. Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Lingüística, Campinas, SP, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção** - LTDA São Paulo, SP 1999.

SILVA, Renata de Lima. **Mandinga da rua: a construção do corpo cênico a partir de elementos da cultura popular urbana** - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.- Campinas, SP: [s.n.], 2004.

SOLER, Esteve. **Contra el Progreso, Contra el Amor, Contra el Democracia** Artezblai Editorial - Barcelona, Espanha 2013.

SOLER, Esteve. **Teatro Kaus: da América Latina à Espanha - dez anos de dramaturgia hispânica**. São Bernardo do Campo- SP: Lamparina Luminosa, 2018.

SITES (INTERNET):

CHAUI, Marilena. **Café Filosófico**. CPFL São Paulo, SP 2016 Disponível via https://www.youtube.com/watch?v=4Qj_M6bnE-Y

Fabulamundi Playwriting Europe. Espanha. Disponível em: <https://www.fabulamundi.eu/en/esteve-soler/>