

JOSÉ RAIMUNDO FERREIRA DORNELLAS

CAMINHOS DA FORMAÇÃO DO ATOR

CONEXÕES INTERDISCIPLINARES DE QUATRO EXPERIÊNCIAS.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de Pesquisa Prática, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Luiz Dias Januzelli.

SÃO PAULO, 2008

CAMINHOS DA FORMAÇÃO DO ATOR

CONEXÕES INTERDISCIPLINARES DE QUATRO EXPERIÊNCIAS.

Data: _____

Banca Examinadora:

ÍNDICE

Resumo.....	03
Dedicatória.....	04
Agradecimentos.....	05
Sumário.....	06
Introdução.....	07
Capítulo I	
O ARTISTA PEDAGOGO TEATRAL: Aspectos Pessoais e de Formação.....	09
Cristiane Paoli-Quito.....	10
Luiz Damasceno.....	20
Márcio Aurélio.....	36
Myrian Muniz.....	56
Capítulo II	
QUATRO EXPERIÊNCIAS: Convergências, Divergências, complementaridades..	70
Capítulo III	
CONJUGAÇÃO DE PROCEDIMENTOS: Exercícios na preparação de atores....	98
Desenho da Árvore das Necessidades.....	109
Árvore Decisória para Laboratórios Livres.....	110
Árvore Decisória para Laboratórios Específicos.....	111
Arvore Decisória para Preparação Específica de uma Montagem.....	113
Conclusão.....	114
Referências Bibliográficas.....	116
Anexos.....	125
Histórico.....	126
Pesquisas, Experiências, Laboratórios e Buscas Pessoais.....	131

RESUMO

O presente trabalho tem como estímulo inicial uma pesquisa desenvolvida pelo Professor Doutor Antonio Luiz Dias Januzelli e a doutoranda Juliana Jardim que entre os anos de 1999 e 2000, coletaram em forma de entrevista experiências e vivências práticas de oito professores profissionais de teatro, objetivando tornar público os seus procedimentos e suas práticas centradas na formação do ator contemporâneo em São Paulo. Este presente trabalho se propôs investigar quatro destes depoimentos, a saber: Cristaine Paoli-Quito, Luiz Damasceno, Márcio Aurélio e Myrian Muniz, cruzando suas práticas, avaliando conteúdos convergentes e divergentes nos diferentes processos assim como desenvolver uma possível sistematização orgânica unificada desses conteúdos.

Palavras-chave: Práticas do ator, Exercícios, Laboratórios, Oficinas.

ABSTRACT

The present work has as initial stimulus a research developed by Doctor Professor Antonio Luiz Dias Januzelli and the graduate student Juliana Jardim that between 1999 and 2000, interviewed eight professors and theatrical professionals with the objectives of publication their proceedings and their practical approaching and training of actors at São Paulo. This present work took four interviewed pronouncements such as: Crisitane Paoli Quito, Luiz Damasceno, Márcio Aurélio e Myrian Muniz and tried to cross their practical work, analyzing the similarities and differences of their jobs and also build a possible unified system characterized by their contents.

Key-words: Actor's Practices, Exercises, Laboratories, Workshops.

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado aos meus dois mestres das Práticas do Ator, a saber:

Prof. Dr. Antonio Luiz Dias Januzelli pela grandeza dos seus conhecimentos constituídos na experiência e prática pedagógica, somados à sua generosidade e sabedoria incontestáveis.

Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva pela dedicação, conhecimento, acolhida e suporte nesta caminhada.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Antonio Luiz Dias Januzelli, pela dedicação, confiança e paciência.

Ao Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, pelos estímulos e generoso suporte dentro das disciplinas treinamento específico do ator I e II, assim como no Núcleo de Pesquisa.

Aos companheiros de pesquisa: Sandra Carezzato, Rejane Arruda, Laura Lucci, Renata Mazzei, Renata Vendramin, Débora e todos que participam do Núcleo de pesquisa em Pós-Graduação teatral coordenado pelo prof. Dr. Armando Sergio da Silva.

Aos meus professores, colegas, todos os funcionários do CAC e todos que de uma forma ou de outra contribuíram para este trabalho.

SUMÁRIO

Este trabalho é baseado no depoimento de quatro formadores de atores que atuam no estado de São Paulo e a partir das narrativas de suas experiências e práticas, busca traçar paralelos entre essas vivências, procurando uma forma de conjugação desses procedimentos na arte de preparação de atores.

Inicia-se com a coletânea de trechos destes depoimentos, recolhidos em pesquisa prévia desenvolvida entre os anos de 1999 e 2000, pelos pesquisadores Antonio Luiz Dias Januzelli e Juliana Jardim.

As partes extraídas dos depoimentos pessoais e de suas vivências encontradas neste trabalho foram as consideradas mais significativas e que indicavam caminhos ou sistematização dos processos práticos desenvolvidos com os alunos e quando comparadas, se não eram convergentes eram complementares, e se aparentemente divergentes a uma primeira análise mais grosseira, ao serem observadas sob uma ótica mais profunda ou de ordem pedagógica, revelavam princípios formadores comuns: a sensibilização dos atores, o aprimoramento da sua emoção e a intensificação da expressão.

É importante lembrar que este trabalho iniciado em 1999 considerava que os princípios norteadores da pesquisa eram: a identificação de formas de abordagem dos processos de formação, treinamento e criação de cunho autoral e que vinham se desenvolvendo ao longo de um período mínimo de dez anos, com a finalidade de tornar públicos os procedimentos desenvolvidos nessa área em São Paulo.

Desta forma, a pesquisa atual visa ser uma contribuição adicional ao trabalho de reflexão sobre as práticas da formação do ator aplicadas por Cristiane Paoli-Quito, Luiz Damasceno, Márcio Aurélio e Myrian Muniz e a configuração de uma possível sistematização conjugada de seus procedimentos.

INTRODUÇÃO

Desde a minha graduação, senti-me especialmente atraído pelos procedimentos pedagógicos adotados pelo Prof. Dr. Antonio Luiz Dias Januzelli, especialmente pelas características das metodologias de autoria do professor, fruto de anos de experiência na educação e formação das práticas do ator e aquelas absorvidas por ele, colhidas de vários mestres, porém transformadas e adaptadas à nossa cultura.

Quando iniciamos o projeto de pós-graduação, o objetivo era pesquisar sua obra centrada nos Laboratórios Dramáticos do Ator, porém, entrando em contato com o trabalho iniciado por ele e Juliana Jardim em 1999, que consistia num levantamento das práticas de oito professores formadores profissionais de teatro em São Paulo, surgiu a idéia de a partir de quatro desses depoimentos pessoais, desenvolver um projeto que visava cruzar seus procedimentos e práticas.

Traçar as similaridades, convergências e divergências e, a partir desse estímulo inicial de confrontação das sistematizações individuais, esboçar uma conjugação dessas práticas, constituindo-se numa instrumentalização enriquecida pela diversidade dos conteúdos programáticos. Tangencia-se, com esta intenção, o aprimoramento da formação do ator brasileiro, calcada na somatória das vivências desses nossos mestres.

Todo o material base para este trabalho foi retirado de cópias transcritas e das fitas de vídeo VHS de entrevistas de quatro desses oito formadores pesquisados, que são: Cristiane Paoli Quito, atriz, diretora e professora da Escola da Arte Dramática da Universidade de São Paulo e do Núcleo Nova Dança; Luis Damasceno, ator e professor da Escola de Arte Dramática/USP; Márcio Aurélio, diretor e professor da Unicamp - Universidade de Campinas e Myrian Muniz, atriz, diretora e professora de teatro.

Cada um dos quatro formadores presentes nessa dissertação traz consigo elementos artísticos e pedagógicos baseados na sua experiência de vida. Desta forma, uma descrição do

histórico pessoal e os efeitos dos fatos marcantes de sua vida na elaboração de trabalhos com seus atores, demonstram a importância dos reflexos existenciais nos procedimentos do artista pedagogo.

Desta forma, estudar os depoimentos e entrevistas dos quatro formadores citados, suas experiências e suas aplicações na preparação e formação de atores, avaliar o aspecto da formação pessoal de cada um dos entrevistados e sua contribuição nessa área, traçar paralelos entre os diferentes sistemas adotados por cada um dos entrevistados, abordar aspectos convergentes, divergentes e complementares entre os sistemas por eles aplicados e avaliar a possibilidade de desenhar um sistema integrado mais abrangente na formação do ator nacional, são objetivos que pretendem contribuir com a formação e informação concernentes à prática do ator.

Capítulo I

O ARTISTA PEDAGOGO TEATRAL

Aspectos Pessoais e de Formação

Cristiane Paoli - Quito

“Como o médico que cura, como o filósofo que compreende a vida e tenta explicá-la ou questioná-la, o ator tem a função de remover-se de um estado de estagnação para poder ter espaço e ser múltiplo, mais abrangente, mais compreensivo e compreendido”. Cristiane Paoli-Quito (1999).

Cristiane Paoli Quito é natural de São Paulo. É a terceira filha. São dois meninos e ela. Sua família do interior do estado, o que a trouxe sempre próximo a terra, ela se diz muito terra. Seu pai faleceu muito cedo, quando tinha apenas sete anos de idade, era advogado o que fez com que a filha também estudasse advocacia. Sua mãe era também advogada, mas cuidava do lar até o falecimento do pai, daí começa a trabalhar, era mãe integral como a própria Quito diz. Disse que dessa forma perdeu duas vezes, o pai e a mãe que foi trabalhar. De uma casa enorme de Moema, vão morar na Vila Madalena, numa casa modesta. Sofreu muito a influência da mãe batalhadora. Estudou em colégios de freiras, o Madre Alix, depois no colégio Logos aqui em São Paulo, curti cinema no interior, os filmes de Mazaropi, e diz daí a influencia no trabalho do Clown. Diz que tem boa formação de cinema e que o primeiro filme que assistiu no cinema foi o Help dos Beatles. Aos dezessete conhece o Janô na escola e não para mais de fazer teatro, hoje é professora da EAD e sócia proprietária do estúdio Nova Dança.

Com o curso de teatro no Logos, muita coisa mudou, partiu para um liderança, uma representação nos movimentos dentro da escola. Participou de montagens como: “O Auto da Lusitânia” do Gil Vicente; "O Noviço"; e mais tarde, "A Revolução na América do Sul" no Teatro João Caetano. Um fato marcante para a professora Cristiane Paoli-Quito, porque todos atores eram colegiais e a peça era proibida pela censura.

Iniciou a faculdade de direito, retoma um trabalho com o Janô, trabalharam juntos um

ano e meio, com alunos que fizeram teatro no Logos. Trabalharam jogos, com a questão da interpretação, estudando e pesquisando. Fizeram uma adaptação de "Seis personagens a procura de um autor", que se chamava "Estilhaços", cujo autor era Jorge Marinho. Estrearam no Eugênio Kusnet. Receberam crítica positiva de Sábato Magaldi. Trabalhava como atriz. Apresentaram no festival do SESC Anchieta. E ela ganha o prêmio de melhor atriz.

Ingressou no Centro de Pesquisa Teatral do Sesc (CPT) coordenado pelo diretor Antunes Filho. Por ter definido para si que o trabalho no teatro tem que ter uma relação direta com o prazer retira-se do CPT.

Depois de vivenciar um curso com a canadense Pol Peltier, começa uma etapa nova, um estudo que reafirma suas crenças pessoais: o trabalho meditativo e as práticas do ator. Uma pesquisa focada na energia do corpo do ator e as técnicas para melhor aproveitamento cênico dessa mesma energia. O estudo é centrado na fluidez de uma nova respiração. Um novo sentido de respiração que permita que o ator entre num estado extracotidiano, de supraconsciência e também saber se desligar deste estado.

Para Ehrenfried, *“O homem vale sua respiração. O ritmo respiratório ocorre em três tempos: inspiração, expiração, pausa. O momento da inspiração nunca deve ser consciente e voluntariamente. Portanto não se trata de forçar uma inspiração profunda, ou mesmo uma inspiração audível. Deve-se esperar que o corpo manifeste uma necessidade de ar; o ar entrará então espontaneamente, sem provocar ruído e na quantidade necessária. Tal inspiração faz nascer uma sensação de leveza, ou mesmo de alívio, de liberação”*. (EHRENFRIED, 1991).

A essência do seu trabalho está centrada no jogo. No jogo cênico. Um dos laboratórios que ela utiliza na formação de seus atores é o jogo da Poesia: Cada ator traz a sua poesia predileta e o grupo busca conversar. Das mais diferentes formas. A idéia é traduzir esse poema no sentido das várias opções que se poderia ter tomado enquanto se diz um poema ou quando se diz um texto, ou seja, como se apropria das palavras. O que se busca é aumentar o vocabulário do ator através do uso das palavras alheias. A partir daí, inicia-se o jogo sobre este vocabulário, resultando assim, uma lógica extra do personagem, o que possibilita através

da pluralidade das palavras elencadas, construir uma gama de pensamentos e frases, e daí começar a jogar teatralmente. Este jogo com as palavras permite atingir a improvisação real com a palavra, ou seja, fazer o ator, o intérprete, produzir textos. Mas para fazer isso o ator tem que estar muito preparado, na leitura, no jogo, na criação.

Outra coisa importante é a presença, o estado de presença desse ator. Isso para ela é fundamental, a vibração da presença de alguém, de um ator, de um intérprete no palco. Da necessidade de que ele seja um pólo de luz em cena. E ela sempre trabalha buscando uma atividade física, um trabalho corporal, uma vivacidade; e ela mesma, às vezes, trabalhava isso. Trabalha sempre com parcerias, professores e pesquisadores que possuem um domínio do treinamento corporal.

Para Alexander Lowen *“o processo de entrar em contato com o corpo nunca termina. Conforme você prosseguir com os exercícios entrará em contato mais profundo com seu corpo, sentirá muitas partes do mesmo, de forma diferente, desenvolverá novos padrões de postura e movimento. Seu autoconhecimento e sua auto-expressão aumentarão progressivamente. Estar em contato não é um estado de perfeição, mas de vitalidade. Independente de quanto tempo a pessoa trabalhar com o seu corpo, sempre haverá algumas tensões que permanecerão. Isto não é razão para desencorajamento em relação aos exercícios. Significa que a pessoa deve fazê-los regularmente, se quiser estar em contato com seu corpo. Precisamos reconhecer que não vivemos em uma cultura orientada para o corpo, como nos povos primitivos. Nossa cultura é anticorpo e, neste sentido anti-vida. As máquinas fazem boa parte do trabalho que nós fazíamos anteriormente com nossos corpos e, embora isto facilite a vida, não necessariamente a torna mais vibrante e agradável. Com o aperfeiçoamento das máquinas, o resultado tem sido uma aceleração no andamento de nossas vidas. Movemo-nos mais rapidamente, mas temos menos tempo. De fato, conforme o ritmo se acelera, não nos deixa tempo nem para respirar. Acrescente-se a isto as enormes pressões sociais e competitivas de nossa cultura, e fica mais claro que, se não contrapusermos a estas forças um programa positivo de atividade corporal, não podemos esperar manter a sensibilidade para a vida do corpo, essencial a uma saúde vibrante (LOWEN, 1985).*

O trabalho corporal não está só ligado à execução de uma atividade física, mas sim da completude, de uma fluidez de energia que todo ser humano possui. Porque vai partir de um relaxamento. Para que o ator possa ter uma atividade de presença muito refinada, trabalha-se a questão do relaxamento. Através de uma atividade física, consegue-se chegar a uma sensação corporal que proporciona uma maior consciência de si próprio e, naturalmente, ter evasões no

corpo que dêem fluidez, que dêem acomodamento. Uma sensação de relaxamento, através da acomodação dos músculos que passa por uma atividade de respiração modificada.

Parte da premissa de tratar o ator como ela gostaria que qualquer diretor a tratasse, ou seja, de buscar ser o mais verdadeira possível, em relação ao ator, no sentido de dar dimensões, dar retornos ou mesmo instigar coisas que pudesse vir a perceber num ator.

Os trabalhos com o Clown e Commédia dell'Arte aprendidos e desenvolvidos por ela, lhe permite viajar por um universo de criação que envolve ator, corpo, jogo, espaço e definitivamente a criação do estado teatral. Um trabalho de inteligência lógica que se vai desenvolvendo ao longo da montagem de um espetáculo ou mesmo dentro de sala de aula ou com determinado grupo.

A improvisação para Quito sempre foi de muita valia na construção de espetáculos. Segundo ela, através da improvisação resguarda-se um determinado frescor que paulatinamente transforma-se numa condição real de maturidade cênica.

Trabalha sempre na percepção mais refinada da criação do ator. Que o ator comece a perceber a sua capacidade de criação, do corpo dele no espaço e da criação de palavras, de situações. Nesse sentido, surgem dois laboratórios específicos criados por ela: “Depoimento Pessoal” e o “Movimento/Imagem”.

O trabalho é lúdico. O depoimento pessoal também entra muito fortemente, que é essa questão onde o participante começa, realmente, a travar uma linha muito tênue entre essa verdade e a mentira, ou seja, a utilização do mecanismo de imaginação para a criação.

O que é importante é ampliar o conhecimento do sentido da aura, da dimensão da energia que um corpo ocupa no espaço, ou seja, o sentido de “presença” e da “vivacidade”, e de que tudo pode acontecer a cada instante, é preciso estar vivo para esse presente; qualquer barulho na sala, qualquer barulho que tenha à volta, qualquer reação, é movimento. E

movimento interno também.

Por trás deste aspecto fundamental da nossa consciência jaz um conceito paralelo que tem nublado o desenvolvimento do homem no decurso da história; a existência de outra estrutura, que impregna o corpo físico, mas que pode funcionar além dele. Diferentes denominações têm sido empregadas para designar essa estrutura: "corpo sutil", "corpo energético" ou "corpo de luz". As descrições da aura humana pressupõem que este tipo de corpo energético seja uma expressão normal da força vital que existe dentro de nós. Sistemas de diagnóstico psíquico examinam a qualidade das vibrações associadas a várias partes do corpo para detectar desequilíbrios e determinar quais enfoques psíquicos e mentais restabelecerão a saúde. Originalmente, porém, o interesse no corpo sutil só existia como um meio para o desenvolvimento humano. Questões de saúde física ou mental vieram posteriormente (MANN, 1990).

Cristiane Paoli-Quito descobre ao fazer Direito que poderia trabalhar como produtora. Produziu um espetáculo chamado "Morangos Mofados", sob a direção do Paulo Yutaka com o grupo Quadrícromico. Com os seguintes componentes: Gisela Arantes, Eli Daruje, Fábio Namatame e o Edu Marques, que mais tarde vai trabalhar com ela na Trupe de Atmosfera Nômade. Começou com a produção e daí observava o trabalho dos diretores, nunca foi assistente de direção de ninguém, aprendendo a dirigir através da produção.

Trabalhou com Francesco Zigrino, diretor italiano que fora convidado pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD). Descobre a "Commedia dell'Arte" e o "Clown" com este diretor. Ela não estudava na EAD, mas tinha contato com a Tiche Viana e com Soraia Lemos. Elas faziam a EAD e convidaram-na pra fazer a produção do espetáculo "O Arranca Dentes". Produziu e acabou trabalhando como atriz.

Produz o espetáculo infantil "Pinóquio" dirigido por Francesco Zigrino e considera um dos espetáculos mais lindos que viu na sua carreira. Participavam do espetáculo o Cássio Scapin que fazia o Pinóquio, Cida Almeida e Atílio Beline Vaz, dentre outros.

Achava interessante a experiência da produção. Porque ficava de fora, olhando todas as coisas do processo. E de alguma forma dava sugestões. Era quase uma assistente de direção, sem perceber. Enquanto produzia descobriu a relação do fazer teatral e a remuneração porque considerava que todos os atores deveriam ser pagos pelo trabalho

executado. Este foi um ponto de partida que norteou sua filosofia de trabalho. Ela acha um absurdo, que atores, diretores e o pessoal da parte criativa sempre ficam por último na escala da remuneração do trabalho. Esta é uma mentalidade errada, ela sempre fez questão de valorizar o trabalho da criação e de quem trabalha cotidianamente o teatro. Ainda hoje, nas suas produções, a diretora opera desta forma. Nunca recebeu nenhum incentivo governamental, nem prêmio estímulo, nem lei, nem nada assim. Porque sempre se considerou na posição de que deveria realizar, fazer. E a produção de um trabalho acabava por gerar recursos para um outro trabalho futuro. Ela se considera uma operária na vida e que curiosamente nunca lhe faltou trabalho.

Afirma que no teatro, quando sobra dinheiro, investe-se no cenário ou no figurino. Ela se orienta e administra os meios para que o espetáculo seja interessante sem necessariamente gastar muito. Ser simples e buscar o essencial. E comenta que esta característica é uma derivação do fazer produção. Durante todo esse período da produção, trabalhava como advogada paralelamente.

Começa propriamente na direção, com o convite da Solange Faria para dirigir o espetáculo “Fantasia” com André Pink e o Rodrigo Matheus. Na época foram convidados pra participar do festival do SESC e ganharam todos os prêmios possíveis. E os atores, foram muito elogiados também. Logo após o André a convida para dirigir um outro texto: "O Escorial". Ela aceita e assume o espetáculo como sua primeira direção de fato.

Trabalha sempre com sua intuição, buscando conhecimento e baseando seu caminho na prática do ator, por isto mesmo, procura a Bete Lopes, professora da Unicamp, que trabalhava com máscaras, e que tinha estudado com Lecoq e trouxe em 1981, o estudo da Máscara Neutra para o seu grupo. Para Cristiane, a descoberta da Máscara Neutra constituiu-se num novo caminho para o trabalho com o ator.

Viaja para Europa. Em Londres, Passa a assistir tudo que podia de teatro a concerto de capela. Encontra-se com amigos e antigos parceiros do espetáculo “O Escorial”, o Fernando Vieira, o Rodrigo Matheus e o Reinaldo Renzo, que trabalhavam num bar, num restaurante performático. Eles a convidam para assistir suas performances lá, faziam uma parte do “Escorial”, a diretora da casa lhe pergunta se foi ela que tinha dirigido e a convida para fazer a direção artística do restaurante. O trabalho no restaurante foi um sucesso de público.

Fez um curso com Philippe Gaullier, aprofundando o trabalho com a “*Commedia dell'Arte*”, com máscaras e com o “*Clown*”. As coisas mudaram muito com o referencial do Philippe Gaullier, ela dizia para si mesma: “Nossa! Mas eu aprendi isso com o Janô e faz tempo!” Para a ela foi interessante verificar que as buscas e os caminhos desenvolvidos aqui no Brasil eram precisos e de pesquisa. Acrescenta que aprendeu coisas novas, fabulosas e inesperadas com o Philippe Gaullier. Quando verifica que o Philippe Gaullier fazia um exercício que ela já fazia aqui no Brasil e achava que o tinha criado, chega à conclusão que somente estavam falando sobre a mesma coisa com palavras diferentes.

Cria com o Rodrigo Matheus e o Reinaldo Renzo, e outros atores um espetáculo chamado What Am I? E levaram para o festival de Edimburgo. O espetáculo era baseado nas obras do Büchner e nas músicas do Eric Satie. Reinaldo escreveu o texto. O trabalho recebeu seis críticas. Numa das críticas, relembra Quito, eles chamam o trabalho de corajoso porque usava a máscara do clown em cena. Segundo ela, a máscara tinha sido tão banalizada durante todos aqueles anos, que nunca mais ninguém tinha ousado colocar a máscara em palco. E vinha aquela trupe, não se sabe da onde, e resgatava o nariz. Ela diz que fez aquilo porque não tinha outra condição. Ela conta que acabaram com todo o dinheiro que tinham. E daí voltam e retomam o trabalho em restaurantes. Um dia, conta, ela estava trabalhando num Café, saiu uma última crítica num jornal de teatro, dizendo que era um trabalho muito interessante. E aí lhe trouxeram o jornal, ela leu o jornal e continuou ali fazendo café. Para a diretora foi um

contraste e também a sensação do aprendizado das coisas. De como elas surgem. De como elas acontecem.

Volta para o Brasil e reencontra o Marco Antonio Lima, o Edu Amos, do grupo Cidade Muda, que trabalhavam com bonecos. É convidada a dirigir o espetáculo denominado “Crack”. Numa apresentação no centro Cultural ela propõe que se fizesse aberto o espetáculo. Que os atores aparecessem, dialogando com os bonecos diretamente. Para a diretora, mais uma vez, os conhecimentos da “*Commedia dell'Arte*” e da máscara lhe permitiram a direção de bonecos. No espetáculo “Crack” havia uma parceria muito forte com Marco Antonio Lima e com o Edu Amos. O Edu tinha sido seu diretor no espetáculo "E bate asas", uma adaptação das "Aves" do Aristófanes, realizado em 1981. E também tinha sido seu professor de inglês no Colégio Logos. Desta forma, havia uma ligação muito forte com ele. E com o Marco Antonio Lima que tinha sido cenógrafo e figurinista do espetáculo "Escorial". Logo a seguir, foram convidados, pela prefeitura de São Paulo, na época, no governo da Luiza Erundina, para realizar um trabalho no Municipal com a Orquestra Jovem de Repertório. E realizaram um espetáculo chamado “Zãqueguis”. Logo a seguir monta "Rapsódia de Personagens Extravagantes" primeiro espetáculo da Trupe, com: Soraya Ocaian, Débora Serrelielo, Tiche Viana, Atílio Beline Vaz, Eduardo Marques, Vera Abud, André Pink.

O espetáculo que mais lhe proporcionou aprendizado foi “Mitos e Paixões”. Foi o segundo espetáculo da Trupe, em 1994. Fez também "Quadrinazzi" e "Rei de Copas" e "Esperando Godot". “Quadrinazzi”, através de um intercâmbio de sindicatos, é levado para ser apresentado na Romênia, numa viagem inóspita e com várias dificuldades. Quando retorna está a vinte dias de estrear o “Rei de Copas”. O espetáculo é um sucesso e recebeu o prêmio da APCA, o grande prêmio da crítica, pela pesquisa de linguagem. E tinha público, mas uma dificuldade, não tinham tráfego com o espetáculo, porque o cenário era grande. O espetáculo tinha tudo pra continuar acontecendo, mas não tinha mais condições de ser

trabalhado. Com o desgaste da Trupe, o espetáculo acabou.

Cristiane Paoli-Quito é convidada para fazer um curso com Pol Peltier. Que veio dar um curso aqui no Brasil, no SESC. Nesse curso, toma contato com coisas que ela mesma já acreditava. O trabalho de meditação dinâmica e a relação com o trabalho do ator. Pol Peltier falava muito do “estado” e do “supra estado”. Do estar comum, e do “super estado” que era o estar em cena. E foi revelador em uma série de coisas. Ativou-lhe uma renovação de energia. Uma coisa que ela diz que vale a pena destacar: trabalhavam a questão da energia, da exaustão, mas tinha a fluidez de uma nova respiração. Um novo sentido de respiração. E o aluno entrava mesmo nesse “super estado”, e energeticamente ficava ligado. E tinha esse trabalho de você ligar e se desligar. Era importante esse desligar.

Alguns tópicos destacados pela diretora são os seguintes:

Limpar: abrir escamas para que haja um ser um pouco mais natural. Esse é um pouco o jogo perseguido: que o ator possa ganhar mais fluidez na maneira de atuar. Preparar um ator que tenha a capacidade de se virar sozinho se necessário for, de ter a sua própria mobilidade.

A Presença: A necessidade de uma escuta real. Para isso o ator tem que se limpar, fazer um trabalho muito grande, onde a respiração é fundamental, o estar aterrado é fundamental. Restabelecer essa relação com as realidades físicas, biológicas, estruturais – corpo, físico, matéria. Para que o ator não fique no mental. Porque se uma pessoa fica só no mental, tudo escapa, por ser o mental muito mais rápido do que a mobilidade corporal, por isso o esforço e o exercício absoluto de evitar que o ator não esteja adiante de si no tempo e no espaço de trabalho.

O Depoimento Pessoal: É um laboratório onde as pessoas se contam e há uma regra que possibilita o ator poder atuar entre a verdade e a mentira, desencadeando um jogo amplo no sentido da emoção e da capacidade que o ator tem de transitar entre essas duas esferas e

não se amarrar numa só emoção.

Movimento e Voz: Através do trabalho ósseo, através de massagem, dessa percepção de ir abrindo espaços em órgãos internos, de relaxamento dos órgãos internos, os atores começam explorar a respiração na saída do som. Na saída do som com movimento, que é um trabalho muito bonito, mas que precisa ainda de aprofundamento.

Imagem: Tudo é cênico. Estar consciente de cada movimento, de cada sensação, e ter a respiração como um eixo que te sustenta nessa percepção de movimento / imagem. A cada instante, a cada momento os seres estão criando imagens.

Cristiane Paoli-Quito centra também seus estudos no profundo conhecimento dos Chakras, centros de energia distribuídos no corpo de cada pessoa, da meditação ativa, de técnicas de expansão da aura, assim como as técnicas de aplicação do Reiki, buscando desta forma trabalhar no grupo o autoconhecimento e possibilidades de dilatação do corpo sutil.

Luis Damasceno

“Um músico que executa bem a nota você admira. Toca bem, mas não te carrega se não existe uma qualidade qualquer que ele criou num estado especial, naquele momento, para complementar a nota tão bem estudada e conhecida durante meses. Ele sabe o tempo que tem que durar, mas coloca um estado dele, especial, e ela tem uma especialidade dentro do tempo e ritmo do maestro, dentro da orquestra, dentro do instrumento. Ele se coloca como pessoa, interpreta um som. Dá o seu entendimento, o seu conhecimento e sensibilidade nesse som. Esse cara me carrega. O que executa muito bem, eu assisto com respeito, mas não me arrasta”. Luis Damasceno, (1999).

Luiz Damasceno é natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. cursou Artes Cênicas e Artes Plásticas, deixando esta última para se dedicar exclusivamente ao teatro, um semestre antes de terminar o curso. No Sul foi assistente da cadeira de “Expressão Corporal”, época em que foi agraciado com os prêmios de melhor cenógrafo, de melhor ator e de melhor figurinista. Tem uma breve passagem pelo Rio e vem para São Paulo. Trabalhava como decorador e cenógrafo na antiga rede Tupi e começou fazer teatro sob a coordenação do diretor Ademar Guerra. Foi convidado a substituir um amigo que era professor na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD) e permanece até os dias atuais no corpo docente da Escola. Trabalhou mais de uma década com o diretor Gerald Thomas, na Cia Ópera seca. Sempre teve dificuldades em tomar decisões, mas a decisão acertada foi ter vindo para São Paulo, buscar melhores oportunidades. Sempre está buscando algo maior, cita, por exemplo, o diretor Peter Brook, sua serenidade e a sabedoria das grandes escolhas. Fica perplexo com a resolução de uma cena do filme Mahabarata, dirigido por Peter Brook, onde a simplicidade é a escolha perfeita: um ator ao disparar uma flecha, vem um outro ator, toma a mesma em sua mão e a transporta para o alvo, debaixo do braço de um terceiro ator. Estas escolhas simples segundo ele mexem muito consigo. Cita Pina Bausch em “Café Muller” na cena do cego com as cadeiras e a senhora protetora que nunca fazia nada, mas tentava ajudar e o ator atravessava o palco assim, não precisava mais nada. Cita também o Kazuo Ohno em “Argentina”, no palco do Sesc Anchieta, descendo uma escadaria, simplesmente descendo para entrar em cena, mas com uma energia, com uma aura em

volta, que todo o teatro ficava silencioso. Era só um homem descendo uma escada, mas uma cena daquelas que devem ser coletadas e armazenadas como material de inspiração.

Diz que aprende muito quando vai dar aula. Considera-se um ator “stanislavskiano” e contrabalança seu trabalho com o do diretor Gerald Thomas, com quem trabalhou tanto tempo. Além disso, afirma que o próprio Gerald é Stanislavski puro, quer que o ator convença, pede verdade na ação. Que o ator seja crível.

A sua primeira impressão teatral foi de magia. Foi assistir a um espetáculo chamado “*Cavalinho azul*” de Maria Clara Machado. Quedou impressionado com a cena do cavalo que sobrevoava a platéia e pousava no palco. E perguntava, como eles conseguem fazer isso? O cavalo tinha uma asa de tecido e à medida que ele descia o tecido ia balançando. Essa imagem ficou.

Marca-lhe o teatro ter proporcionado a aquisição de seu apartamento. Marca-lhe o trabalho com Gerald Tomas; os trabalhos manuais na primeira infância e a pontualidade no trabalho realizado com devoção, só ausentava-se das aulas na EAD quando tirava licença para apresentações no exterior com a companhia Ópera Seca.

Para ele os atores estão resgatando o texto, a palavra em si, e parece que não se prepararam pra isso esse tempo todo. Existe uma certa dificuldade na hora de verbalizar. Percebe-se o texto na frente do ator, ou ele não entende o que está falando, ou não tem o conceito claro para transmitir à platéia. Às vezes, ele não visualiza o necessário para que o espectador consiga ver junto com ele. É uma coisa que fica híbrida no palco, não faz parte de nada, é quase uma máquina que diz palavras que não têm nenhum sentido, não passam por dentro dele e ele não se coloca em relação ao que está falando. Vê-se muitos espetáculos onde o texto está apenas decorado, a platéia não consegue ler o que o ator pensa do que está falando e é isso que lhe interessa enquanto platéia. Porque o que ele diz audível, mas o que ele pensa do que está

dizendo, só ele vai poder dizer, mais ninguém. Se o ator não fizer isso com a devida eficácia, nunca se saberá o que ele está pensando e daí só se pode imaginar o que ele poderia estar pensando.

Em A construção da Personagem, Constantin Stanislavski fala com muita propriedade sobre o desenho visual do som: *“(...) A natureza arranhou as coisas de tal modo que quando estamos em comunicação verbal com os outros, primeiro vemos a palavra na retina da visão mental e depois falamos daquilo que assim vimos. Se estamos ouvindo a outros, primeiro recolhemos pelo ouvido o que estão nos dizendo e depois formamos a imagem mental daquilo que escutamos. Ouvir é ver aquilo de que se fala: falar é desenhar imagens visuais. Para o ator uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens. Portanto, quando estiver em intercâmbio verbal em cena, fale menos para o ouvido do que para a vista”* (STANISLAVSKI, 1983).

É importante que o curso de formação de atores, tenha uma Comissão Pedagógica que se preocupe com que os alunos tenham as mais diversificadas experiências, vivenciem o maior número de gêneros teatrais. Quem faz comédia vai ter que passar por um drama, por um clássico, por um teatro futurista. Com a fundamentação teórica e prática existe um aprofundamento de cada proposta. Com raríssimas exceções os alunos vão ter isso fora da escola. O que se objetiva é que pelo menos eles saiam preparados, que eles entendam como processar cada criação deles. Entendam que se o diretor não encaminhar o ator, que ele tenha o jogo de cintura pra saber como fazer seu próprio caminho. Os alunos possuem uma idéia clara, quando saem da escola, de como se aquecer, como se preparar pra um trabalho, fazer uma pesquisa de personagem, embasar, onde ler, o que ler, como se encaminha um processo de construção de personagem. É todo um processo que quem não faz escola dificilmente tem. O trabalho do ator não termina nunca.

Um ator parado em cena, dependendo de como ele está, pode levar a platéia a completar a história dele, pode fazer a platéia refletir entre quatro ou mais possibilidades. Isso é o ator orgânico. O ator que não está preso só ao que diz, mas raciocina sobre o que está falando, tem uma posição enquanto individuo, enquanto atua o personagem, expressando-o. Ele se posiciona em todos os conceitos que emite, tanto na hora de suas falas, quanto na hora das réplicas. Ele

avalia o colega, a atitude do colega, o tempo do colega. À medida que ele estabelece isso, está contando a história para quem assiste, está dizendo como ele é, o que pensa, o que acha do mundo, a opinião que tem dessa pessoa, que pode ser supérflua ou não, dessa pessoa que pode ser inteligente ou não, sensível ou não. Sabe-se de todas essas coisas só observando um ator que não diz nada. Só escuta. Isso para Damasceno é contar sem contar. Completa-se o trabalho do ator, deixando a platéia perceber no mais íntimo, no mais profundo, no mais concreto, o que ele pensa dessa coisa toda em que ela está envolvida.

No processo de criação explora muito da plástica, pois desenvolve com os alunos a cenografia e o desenho da cena. Essa prática foi reforçada pela experiência com uma sua aluna que fez um curso na Rússia. Tudo era produzido pelos atores. Existia uma atividade pré-aula, onde eles montavam um espaço cênico, por exemplo, uma sala de jantar “Vitoriana”. Na atividade da aula os alunos deveriam se comportar à mesa como naquela época. Hoje ele aplica esse laboratório com seus alunos, através do que denomina de “Instalação”. Sugere-se um tema que deve ser expresso num espaço de no mínimo um metro quadrado. Um exemplo de tema pode ser o desamor na cidade de São Paulo. Como expressar esse sentimento em algo materializado cenicamente? Todos têm que expressar a idéia plasticamente, concretamente. Que elementos usar? Que tipo de volume? Que tipo de linha? São elementos redondos? Em forma de ângulos? São quebrados? É uma composição monocromática? Todas estas perguntas são formuladas pelos alunos e depois eles constroem suas instalações e ofertam para os colegas. Gastam cerca de meia hora na execução. Os alunos observadores entram, avaliam e a pessoa que desenvolveu a proposta não pode interferir em absolutamente nada. Fazem uma roda, um círculo, em volta da instalação e cada um dá uma opinião sintética com uma única palavra, como por exemplo, “instigante”, ou “nauseante”, ou “aterrorizador”, o que quer que seja, e a pessoa não pode interferir, tem que continuar escutando. Cada um fala um pouco mais e aí ela se dá conta de que, às vezes, ela querendo expressar harmonia, encontro,

colocam cacos de garrafa cadeiras quebradas e diz “Mas está tão claro pra mim!” A classe inteira não consegue receber a mensagem. E a cada dia ela vai aprendendo, inclusive, a relação com os colegas, vai entendendo que cada um tem uma maneira particular de se expressar.

Cada aluno possui um tipo de verbalização. Alguns são concisos, outros são prolixos. Às vezes, tem gente que não consegue concluir uma frase. E os atores vão aprendendo que essas diferenças são importantes, na relação de pessoa a pessoa, inclusive na tolerância de um trabalho de palco. Uma pessoa que tem uma certa facilidade, com uma super objetividade, alcança o resultado, é rápido. Um aluno mais confuso, não consegue elaborar bem o pensamento, precisa da paciência dos demais. É um processo de troca que acontece no exercício, cada estudante percebe que ninguém está sozinho e tudo isso é resultado dessa instalação. Os resultados deste laboratório são muitos, dentre os quais pode-se citar: a compreensão que o colega pode ter da instalação, o entendimento que a própria instalação dá para quem a desenvolve, a recepção por parte da turma como um todo. Todos os signos desenvolvidos com os materiais disponíveis comunicaram de certa forma? O volume utilizado, a cor aplicada, a forma conseguida, comunicaram com a percepção sensorial dos colegas? Os objetos agrupados conseguiram expressar claramente a idéia inicial do aluno? O título designado ao objeto de criação do aluno foi apropriado? O título criado foge da característica de ser ilustrativo? Conseguiu-se intitular a obra com facilidade? Todas essas questões proporcionam um aquecimento e vai formando no aluno uma concentração no trabalho, que o prepara para a montagem vindoura, para o exercício de conclusão da disciplina.

O diretor Eugênio Kusnet fala da nossa imaginação como fonte da palavra: *“Antes de começar a falar, nós imaginamos o que vamos dizer, só depois transformamos essas imagens em palavras”*. KUSNET (1992).

O interesse maior não é o resultado belo, o desenho do palco perfeito. Muitas vezes, vê-se um resultado maravilhoso enquanto espetáculo cênico, montagem, mas o ator não vinga,

não decola. Um dos exercícios que Damasceno usa desde os tempos de sua formação é o de procurar os personagens na rua. São muitos os personagens que se encontra. Você está atravessando uma calçada e vê os personagens. Ele diz que os observa. Às vezes, a cena vem juntamente com os personagens transeuntes que se encontra, a partir deste ponto é só desenvolver a história que este encontro na rua inspira e proporciona.

Ele brinca com as possibilidades, e gosta de falar das pessoas que mexem com o sistema pré-estabelecido, os fora dos padrões, por exemplo, os personagens Punks, as velhinha hipermaquiadas, os artistas que fogem do convencional, como Botero, João Câmara, etc. Sendo todos eles uma forma de alimento para sua inspiração e criação artística.

Sobre estética, diz que é uma questão de não encontrar a medida. Ele busca o que denomina de estética de complementação, ou seja, uma cena inusitada que acrescente e passe determinada informação dentro de cada exercício proposto.

Tudo é uma questão de pesos e medidas. Cada parte da montagem tem um peso para ele e no somatório, atinge-se um resultado pleno de desenho, de estética, de dramaturgia e de atuação. Para ele pode-se prescindir de luz, pode prescindir de figurino, de marcação mais elaborada. Mas tudo isso complementa e ajuda a criar um clima. A luz é para ajudar os atores, ajudar a quem está fazendo a cena. O cenário ajudando os atores, ajuda a platéia que está assistindo. Claro que a essência é o ator, mas esses complementos podem ampliar a dimensão da obra. A palavra de ordem é o equilíbrio da cena, valorizando sempre o ator.

Isto me faz lembrar o artista pedagogo e pesquisador que foi Meyerhold e sua contemporaneidade sintetiza-se pelo seu pensamento: *“Tirem a palavra, o figurino do ator, o palco cênico, o edifício teatral e as coxias, deixem somente o ator e os seus movimentos para os quais foi treinado, mesmo assim o teatro continuará: o ator comunicará o seu pensamento ao expectador através dos seus movimentos, dos seus gestos, da sua mímica; o ator pode organizar, sem a ajuda do edifício teatral, o seu teatro como, onde quiser e considerar adequado, dispondo da própria habilidade”* (SANTOS, 2002).

O ator deve aprender, deve reaprender a viver. É quase como se estivesse vivendo

numa outra situação, num outro espaço onde ele não conhecesse as regras. Como uma criança ele tem que engatinhar, que caminhar, dar o primeiro balbúcio, comunicar-se, tem que se fazer escutar, como se fosse uma criança crescendo. Tudo, absolutamente tudo. Enxergar, olhar, ouvir, estar, transmitir, irradiar.

A primeira parte do primeiro ano é com a professora Raquel Fuser, é autoconhecimento. A meta para o semestre é: conseguir criar um personagem, expressando algumas idéias, algumas vontades.

O ator deve aprender as primeiras noções para se sentir mais livre e poder criar. As idéias geniais, às vezes, são impedidas pelo corpo, pela voz, pelo escutar. E assim quando o aluno detém esses conhecimentos técnicos básicos, elementares, ele consegue se expressar melhor, comunicar melhor. É nesse sentido que ele tem que reaprender para se libertar. Como um pintor que enquanto não dominar a textura da tinta, a qualidade do pelo do pincel, a espessura do tecido onde ele está pintando, enquanto ele não conseguir esse domínio não vai conseguir materializar sua criação. Vai ficar lutando com a incapacidade técnica que o impedirá de colocar sua alma naquela tela. Quando ele tiver esse domínio, consegue se expressar tranqüilamente. No caso do ator é a mesma coisa. Às vezes intelectualmente está tudo compreendido, tudo claro, e de repente, na prática não se consegue chegar a uma finalização, a realização do compreendido no plano das idéias. Isto ocorre porque tem problemas básicos atrapalhando. No primeiro ano de Escola é para começar a mexer com esta realidade, o redescobrir-se, o observar-se e daí segue pela vida inteira, sempre aprendendo, sempre percebendo.

Como o pintor prepara a tela e o escultor, o barro, devemos preparar o corpo antes de usá-lo, antes de esperar dele “resultados satisfatórios”. É o estado do corpo que, a priori, determina a riqueza das experiências vividas. O corpo lúcido toma iniciativas, não se contenta mais com receber, agüentar, “engolir”. Ao tomar consciência do corpo, damos-lhe a ocasião de comandar a vida (BERTHERAT, 1987).

Em se tratando de registro do processo, o que for importante permanece, o que não for importante deve-se jogar fora, o ator não precisa mais acumular coisas que não prestam para o

seu ofício. Existe um princípio básico que ele denomina de transformação. Nada é permanente, estático, tudo muda, inclusive os seus ensinamentos e o que cada aluno recebeu e como entendeu, e seguramente vai modificar porque vai passar para os outros conforme seu entendimento subjetivo e não conforme o professor entendeu e pretendeu passar. A isso ele denomina transformação e o que ele mais quer é passar o que aprendeu.

Desenvolve o curso de várias maneiras. Depende de cada turma, mas na maioria das vezes, o curso é realizado sobre as necessidades dos atores. Todos os alunos propõem temas, cinco deles são escolhidos. A partir daí inicia-se o trabalho de improvisações. Com o decorrer do tempo, entra no processo um dramaturgo que acompanha as improvisações e a partir delas elabora cenas com a linguagem criada pelos atores. O que este dramaturgo faz é reelaborar, numa maneira mais artística, o que foi desenvolvido em cada exercício de sala de aula, possibilitando uma finalização de cada cena de forma mais refinada. Às vezes, se consegue criar uma história juntando todos os cinco temas trabalhados ou se fazem blocos individualizados, cada improvisação origina uma cena em particular. De outra maneira, pode-se utilizar dramaturgia já existente e pedir que o ator escolha e trabalhe uma cena específica contida na obra teatral escolhida. Tudo isto varia de acordo com cada turma a cada semestre. No final do semestre, realiza-se uma forma unificada de apresentação que é denominada “Exercício”, porque não vai para os palcos principais da Escola, mas é publicitado em sala protótipo. Sempre tem essa finalização ao término de cada semestre, com público. É a primeira vez que os alunos do primeiro ano têm um contato direto com o espectador, e este encontro é muito intenso, porque a sala é pequena e o público fica muito perto deles. Às vezes invade até o espaço cênico, quando vem muita gente e eles têm que ter jogo de cintura de se adaptar a esse espaço novo. Durante todo o semestre, nas improvisações, foi trabalhado um estado de prontidão, culminando em um exercício de final de semestre limpo e de forma alguma enfadonho para quem assiste. Existe um planejamento de troca de cenografia. Para que não haja descontinuidade no “Exercício”, a

cenografia faz parte das cenas ou usa-se um sistema de black-out para trocas de cena, onde o chão está todo sinalizado e os atores fazem tudo em questão de segundos. Logo depois de uma cena com vinte pessoas, por exemplo, apaga-se a luz e quando se acende de novo, tem um ator tocando violão lá no fundo. Esta troca é toda ensaiada, trabalhada para uma precisão e limpeza no “Exercício”.

Os laboratórios são muitos. À medida que se improvisa cada cena, vão aparecendo as dificuldades, que são eliminadas ou minimizadas, com exercícios específicos para cada necessidade da dupla em cena. Se for necessário trabalhar mais visualização, trabalha-se mais em cima disso, se tem que trabalhar mais o foco de atenção, no caso de um ou os dois atores estarem muito dispersos em cena, então se trabalha foco de atenção. De acordo com a necessidade de cada ator aprofunda-se o trabalho para dar a ele o subsídio necessário a concretização da cena.

Ele comenta que nunca sabe exatamente o que quer fazer, mas sabe o que não quer, isso para ele está muito claro. Recorda que quando fez o teste para trabalhar com o diretor Gerald Thomas, passou e gosta muito do trabalho do referido diretor, uma vez que o mesmo trabalha cada ator diferentemente dependendo da necessidade de cada um, e isso ele trouxe para a escola.

O importante é ouvir, aprender a ouvir o orgânico que existe dentro de cada um dos atores e fazer com que eles percam o medo de jogar, de se expor. Estar disponível pro que der e vier. Entrar no exercício sem nenhum planejamento, só sabendo as questões básicas que cada um tem que saber para entrar num jogo, e jogar. Esse aprendizado foi muito difícil pra ele. Revela que se protegia muito, que se armava demais. Queria saber todas as respostas e isso gerava nele uma ansiedade insuportável.

Somente com o tempo o conhecimento e a sabedoria não só do professor, mas também do ator é adquirida. Para cada sensação que uma pessoa experimenta, existe uma correspondência muscular. O ator tendo clareza desse vocabulário muscular, desse dicionário

muscular, e sabendo utilizá-lo, pode conseguir alcançar ou experimentar a emoção que quiser, com certeza. Não precisa inspiração. Não precisa baixar nada. Você coloca a musculatura na sensação de alegria. Ela se estabelece e você fica pleno nesse ato. Coloca a sua musculatura na posição de temor ela se estabelece. É um trabalho de síntese, não precisa mais trabalhar com coisas infundáveis de monólogos internos, buscando o registro de uma emoção ou sensação internamente. É acionar a musculatura e ela resgata o sentimento desejado.

Por exemplo, quando as pernas de alguém estão sendo submetidas ao “Rolfing” esse alguém pode, perfeitamente, reviver as experiências da primeira infância, quando era submetido ao treinamento do penico. Ele não só recordará a experiência, mas também tornará a vivê-la emocionalmente. Muitas vezes, os pais tentam treinar o filho para sentar-se no penico antes que o corpo da criança tenha realizado as conexões entre o cérebro e o músculo do esfíncter que regula a eliminação. Uma vez que não pode controlar fisiologicamente o esfíncter, a criança compensará essa incapacidade comprimindo os músculos das coxas, o que sobrecarrega o corpo de grande quantidade de pressões e tensões. Muitas vezes, a tensão é carregada por toda a vida, ou até que se faça um profundo trabalho de corpo, como o “Rolfing” e a bioenergética. Ai, então, quando se liberam a tensão e a pressão do músculo, libera-se também a memória. Outro exemplo de conservação da tensão da memória são os ombros rígidos com que muitos de nós vivemos. Isso provém do fato de mantermos nos ombros o medo ou a ansiedade (BRENNAN, 1987).

É claro que o ator no primeiro ano precisa fazer tudo: fazer a gênese do personagem, estudar ritmos, estudar entonação. Perguntar: Que tipo de voz esse personagem tem? Que características ele tem? Que especificidade ele tem? Que manias? Ele se expressa bem? Ele tem dificuldade na expressão? Que tipo de timbre se parece com esse personagem? Claro que tudo isso tem que ser trabalhado detalhadamente. Porque eles estão começando. Mas no decorrer da vida isso vai ser extremamente simplificado, porque tem todo um resto que completa, principalmente a atitude muscular correta para cada sensação. E aí não tem ator que não seja orgânico em cena, porque ele está inteiro. Desde a raiz do cabelo até a ponta do pé.

Mas é necessário tempo para entender este processo primário de interpretação. Precisa de tempo, de ócio, para pensar. É importante o tempo de elaboração, aquilo que vem vindo no processo de criação, com o tempo de reflexão acaba se concretizando no tempo de se pensar sobre as questões. O trabalho é importante, mas o ócio também é. Para ele, o trabalho sobre é

infrutífero. Não gosta de realizar dez coisas ao mesmo tempo. Dedicar-se a uma coisa de cada vez. É o seu ritmo legal. Enquanto isso as coisas vão sendo elaboradas e vão ficando mais profundas, mais consistentes. Se uma pessoa faz vinte coisas, tem que ter uma cabeça para vinte coisas ao mesmo tempo. Não consegue fazer muitas coisas ao mesmo tempo, se fizer elas serão superficiais, nunca com o devido aprofundamento.

Não há como separar a vida da arte. Ele diz que no primeiro ano, os alunos ficam desenvolvendo uma concentração, como se fosse baixar alguma coisa neles. Ainda diz que a concentração pode ser atingida no próprio ato de agir. Existem conceitos que são muito dogmáticos e precisam ser rompidos. Concentração não significa uma pessoa encostada com a cara na parede por meia hora, fazendo uma lavagem cerebral. Basta ter um fundamento mínimo e começar a agir que a concentração se estabelece e no momento que essa concentração se perder, trabalha-se foco, fecha o foco de atenção. Se ela não se perder o ator está concentrado, realizando, acreditando no jogo, isso é concentração.

Existe um aquecimento que é geral, pra aquecer o corpo, a musculatura. Prepara o aluno para começar a trabalhar. Mas existem também aquecimentos específicos. Como por exemplo, o vocal, das articulações, da oralidade e tantos outros. Desta mesma forma, existem diferentes formas de se atingir a concentração. Depende de cada ator, seu histórico pessoal, suas potencialidades desenvolvidas. Pode-se atingir através de música, pode-se através de concentração visual e até pelo uso da escrita. Cada ator tem que achar o seu caminho, porque cada um é diferente.

Na instalação, comentada anteriormente, acontece isto. O aluno que realiza a instalação percebe e entende que cada um é diferente. Essas diferenças vão produzir caminhos diferentes na realização de trabalho e na escolha da carreira. Deve ser trabalhado o indivíduo, se o aluno tem uma determinada voz, é sobre essa voz que será exercido o trabalho, trabalha-se essa voz o melhor possível, tendo variações dentro do que é a voz da pessoa. Não é possível transformar um

soprano num barítono. Só se operar e mudar o formato das cordas vocais.

O importante é não atentar para o impossível. Porque isso tira o prazer do jogo, o prazer de experimentar, de arriscar. Porque vai ser uma autocrítica vinte e quatro horas e não vai conseguir “dar um vô”. Porque, de cada dez erros experimentados, um vai ser uma coisa tão genial, em que ela jamais chegaria se só fizesse o correto, o não arriscado, o resultado esperado. Tem que quebrar a cara.

Os trabalhos são somatórios, se complementam. É preciso que o ator reconheça que os trabalhos na aula de voz sejam somados aos trabalhos de corpo que serão somados aos trabalhos de interpretação e assim por diante. Tudo está conectado e o fundamental é a experimentação, assim a inspiração virá.

Para o trabalho de interpretação desenvolvido ao longo do semestre, a dramaturgia nesse momento não é o foco, mas o resultado e a evolução dos alunos.

Sempre experimenta também, trabalhando com textos naturalistas, depois escolhas de temas mais próximos aos alunos, buscando um dramaturgo que sempre acompanhe o processo e/ou experimentando autores nacionais, tudo isto com intuito de evitar repetições. Procurando outras abordagens.

Durante longos anos Damasceno lecionou somente no primeiro ano e dizia que estava sempre se questionando, de acordo com os resultados atingidos em cada turma. Afirmava que pegar trechos de textos e cenas específicas de autores já consagrados, os alunos experimentariam no segundo ano. Portanto, no primeiro ano, a elaboração de cenas, partindo do universo próximo da realidade deles, podia ser um caminho menos doloroso e mais pedagógico.

Como professor, sua característica predominante é trabalhar com os atores, no sentido de encontrar uma trajetória nunca definida previamente. As coisas começam a acontecer, à medida

que o processo vai transcorrendo. Ele acrescenta que nunca vem com uma idéia premeditada para realizar, tanto que o processo é muito variável. A maior tentativa é sensibilizar os alunos.

Existe o exercício físico. Mas, o ator precisa trabalhar também o exercício do sensível e não só condicionamento muscular. O ator precisa também de trabalhar com calma, bem tranquilo, devagar, explorando coisas que de certa forma são novidades. Exercitar a sensibilidade do ator, trabalhar a ginástica da imaginação, transformar tudo o que se está explorando em fantasia, num mundo de possíveis criações e não ficar no restrito, só nos exercícios físicos. A partir daí trabalhar uma improvisação, que necessariamente não precise ter tema, mas que tenha uma idéia completa de começo e de finalização, que indique os resultados a serem perseguidos. Mas o percurso deve ser livre. Não existe nenhum encaminhamento nessa descoberta, até que isso se estabeleça e o grupo possa colocar novos pontos intermediários. De repente o ator entende, dentro da improvisação, que pode pegar um texto e fazer a mesma coisa. Então ele se sente livre dentro de um texto, consegue entender que ele pode trabalhar em cima de uma cena e ter liberdade de criação. Ele pode ser um ator criativo em cima do que o texto determina, do que a atmosfera determina, a luz, a música. Apesar de todas essas colocações, e do próprio diretor, ele é um ator que passa a ser criativo. Ele é livre dentro deste percurso. Quando se consegue essa trajetória, pode-se brincar como quiser, mudar a atmosfera, o ritmo, experimentar focos específicos em diferentes momentos.

Aprendeu com o diretor Ademar Guerra, ficar do lado do ator, se ele precisar, o professor está ali do lado dele. Ele auxilia, mas quer que ele caminhe procurando os seus caminhos. Para ele o diretor Ademar Guerra, com quem ele fez seu primeiro trabalho em São Paulo, conseguiu pegar todo o tempo de sua formação e transformar aquilo em ação. Diz que foi o diretor que mais viu estar junto com o ator, ao lado dele, e não em função do espetáculo. O espetáculo era o resultado do que ele conseguia com o ator.

Assiste sempre que pode as aulas teóricas da classe e acompanha eventualmente as

oficinas dos anos seguintes. Com isso, percebe quem cresceu e quem ainda não conseguiu e que nem sempre o mais dotado é o que consegue o melhor resultado. Às vezes, o que batalha, o que vai em cima, organiza, pensa, reflete um pouco, não tem tanta facilidade, vai mais longe do que aquele bem dotado que fica tranqüilo na sua sabedoria e faz as coisas pela metade. Diz que gosta de estar junto com o ator no exercício. Ele entra e obedece a atmosfera que eles criaram, todas as regras que eles estabeleceram. Às vezes ele fala coisas no ouvido deles, uma palavra, outra. Dessa forma, cria-se uma confiança, cria-se uma cumplicidade, ele se transforma em um companheiro de trabalho.

Falando sobre o teatro contemporâneo diz que incomoda muito a falta de estética no teatro, especialmente em peças realistas. E pergunta: “Meu Deus! Qual é a tônica desse trabalho? Não é possível! Não tem uma linguagem comum, como as pessoas podem interagir? Trabalhando com estéticas diferentes, com formações diferentes? É trabalho da direção criar uma unidade para o espetáculo”.

Para ele, a palavra pode ser dispensável. Teatro é ação, teatro é clima. Um ator pode falar três horas e não estabelecer nenhuma comunicação com o público, absolutamente nada, mas por outro lado pode através de um silêncio, numa determinada pausa ou movimento de cena estabelecer contato e tocar profundamente toda uma platéia. Desta forma, acha que a palavra, para ser usada, tem que ter uma qualidade, uma organicidade para a qual os atores não estão preparados, talvez porque houve um período muito grande de um teatro só de imagem. A palavra foi abandonada completamente. Não gosta dos extremos, acha a palavra importante, mas aquela que for necessária.

Atrizes que o marcaram foram a Fernanda Montenegro e a Renata Sorrah, em “Lágrimas Amargas de Petra Von Kant”, duas personagens femininas que se amam e que estão separadas. Uma delas recebe um telefonema daquela por quem é apaixonada. Está falando com a outra e de repente passa esse telefone no rosto, no pescoço, em volta dela toda, quase como se a voz da

pessoa do outro lado do telefone a acariciasse. Isso não é uma marcação comum, para um ator comum. É uma escolha de muita elaboração, de anos de aprimoramento, anos de aprendizado, de uma sensibilidade extremamente apurada. Esta ação de se acariciar com o telefone, foi de extremada elaboração e de importância crucial para a atriz, se não existisse esta cena, estaria faltando algo para a completude do espetáculo.

Damasceno participou como ator na montagem do espetáculo do diretor Gerald Thomas denominado “*The Flash and the Crash Days*”, onde presenciou uma cena da Fernanda Montenegro que ele considera de total entrega, de despojamento. Ela se encontrava de um lado de um vulcão, que fazia parte do cenário, gesticulando ao ver o corpo de sua filha morta do outro lado. O diretor lhe perguntava se ela ia ficar continuando fazendo gestos ou que impedia dela alcançar o corpo da filha e a atriz num pulso extraordinário se joga de cabeça para baixo, escorregando e se arrastando pelo chão, até tocar na filha. Ao término da ação pergunta para o diretor: ”Assim é melhor não é?” O que o tocou foi que a atriz não ficou perguntando ela se jogou, fez, experimentou o que era a cena. Uma atriz assim consegue fazer a rainha Elizabeth, um marginal de vila e uma velha curandeira. Faz qualquer papel.

Também lhe marcou “*Galileu Galilei*”, montagem de Celso Nunes com Paulo Autran. Numa determinada cena com umas dez pessoas do elenco de Curitiba no palco e o Paulo Autran estava no fundo da cena tomando uma sopa. Damasceno diz que só via o Paulo Autran. Ficou impressionado porque não conseguia tirar os olhos do ator que se encontrava atrás de várias pessoas atuando em primeiro plano, com figurinos, mãos na cintura e gestos grandiosos. Ele só conseguia ver um velho tomando uma sopa, comendo um pedacinho de pão. Porque ele não precisava provar nada, ele fazia a sua ação tranqüilamente, sem qualquer necessidade de reconhecimento. É impressionante a capacidade do ator que consegue guiar a atenção do público para o fundo da cena, com pouca luz, simplesmente tomando um prato de sopa.

Um dos caminhos de aprendizado do ator é observar o outro. O ator mais completo é aquele que chegou ao estado de emprestar seu corpo, sua voz, ao jogo. Quando esse ator, que faz toda essa criação, trabalha no nível lúdico, do jogo, do prazer, e que não está fazendo isso para se exhibir, ou para mostrar que é o maior de todos, ele chega naquele estado do Paulo Autran tomando sopa. Ele não está provando nada para ninguém, está simplesmente se divertindo, brincando como uma criança brincaria.

Teatro é vida para quem faz. Teatro é criar magias em cima de situações, as mais simples possíveis. Criar possibilidades de comunicação, transformar as pessoas, de entendimento, de posicionamento das pessoas em relação às coisas. Para ele teatro é espelho, silêncio, pêlo que se arrepia, lágrima que escorre, coração que aperta, cabeça que cresce, que se esclarece, o olhar que se aprofunda e percebe outras coisas, encontro, congraçamento, troca de energias, beleza em todos os níveis, do mais terrível ao mais belo, recriação, sem parar, o encontro com Deus, recomeço.

Ator é aquele que opera alguma coisa mágica. Ele vive, pensa, está integrado com a natureza, entende os movimentos da terra, é organicamente ligado ao mundo. Ator é uma pessoa que consegue contar, sem contar, que com um simples olhar estabelece terror em quem assiste. E no momento que fala, estabelece pensamentos, particularidades, culturas e universos. É o ser imperfeito que está sempre buscando a perfeição, o absoluto.

Márcio Aurélio.

“A sensualidade nos diferentes âmbitos me atrai. E por isso o teatro me atrai. O teatro é a última possibilidade do sensual, porque é ao vivo, está ali exposto e você não pode tocar. Esse alto grau de exposição, sem a possibilidade do toque. Essa exploração máxima da relação humana que vai te proporcionando momentos de extremo prazer e que é de uma sensualidade incrível, terrível mesmo”. Márcio Aurélio, (1999).

Márcio Aurélio é natural de Piraju, interior do estado de São Paulo. De origem simples, pai comerciante e mãe que o ajudava. Uma família de seis filhos, sendo ele o do meio. Ele se define como do “ponto de virada”, porque os três primeiros irmãos já tinham correspondido às expectativas. Daí ele se sente como o ponto onde tudo pode dar uma mudada na vida.

Como sua família era numerosa, sua casa sempre teve muita gente. Abrigavam parentes e conhecidos. Possuíam os costumes das cidades do interior, a convivência, não só das brincadeiras, mas no lanche da tarde, no jantar. Eram costumes que acabavam criando um espaço muito importante de relação. Seus pais, proprietários de um armazém, que ficava na esquina em frente a sua casa e era muito grande. Nessa casa, Marcio Aurélio viveu todo o tempo em que morou em Piraju.

Do cotidiano tinha um brincar constante. Ele morava numa esquina que era, como ele mesmo define, o “portão da liberdade”. Dali saía para o pasto, saía da cidade... Existiam então aqueles grandes quintais que criança adora. Era uma ação constante de descobrir a vida, o mundo, a si próprio na relação direta com a natureza não construída.

A descoberta do teatro mesmo surge mais tarde, quando vai assistir “Pluft, o fantasminha” de Maria Clara Machado. Fica fascinado com o cenário. Uma encenação absolutamente deslumbrante, impecável, de uma qualidade, que, segundo ele, nunca mais viu. A partir daí, passa saber o que queria fazer na vida.

Imitou por muito tempo aquele teatro brincando em casa. Logo depois participou como ator em uma peça dirigida pelo pároco de sua cidade, chamada “Tino, o menino Travesso”. A repercussão foi grande com o público local. Para ele, a peça não despertou nenhuma paixão especial, mas ele gostava de refazer a história, pondo seus amigos nos papéis, reconstruindo a peça de outras maneiras. Utilizava um abajur de sua mãe como refletor. Utilizava outro abajur, estilo anos cinquenta - um tubo de metal com uma lâmpada dentro – que ele gostava de improvisar como se fosse o foco de luz. A iluminação ganha importância em suas brincadeiras de teatro, quando transforma uma maleta em pequeno teatrinho e com a iluminação do abajur anos cinquenta, ilumina pontos estratégicos de seu repertório de criança.

Fez seu primeiro cenário em colaboração com sua professora de desenho, uma das grandes mestras de sua vida: ela tinha um jeito de ensinar como poucas vezes viu em vida, era uma artista fantástica.

Aprendeu maquiagem com um russo, o senhor Constantino, que tinha dois cinemas na cidade, uma das salas era um cine-teatro. Sr. Constantino tinha deixado de fazer teatro, mas foi para a rádio e fazia radionovelas. Marcio Aurélio acompanha a evolução desse processo, interessado nesta outra dramaturgia, a melodramática. Num determinado momento, Seu Constantino se recolheu e passou a fazer maquiagem nos espetáculos, e era um grande maquiador, com quem Marcio Aurélio aprendeu muito.

Quando o diretor vai estudar televisão na Itália, seu professor de maquiagem lá, elogia seu conhecimento na área e isso ele diz que deve ao velho russo, com quem aprendeu maquiagem de forma carregada, pois as luzes naquela época, não tinham a intensidade de agora, o que exigia uma carga mais forte.

Quando veio para São Paulo, reaproximou o Sr. Constantino de uma grande figura -

que foi o seu grande professor de Interpretação – o diretor Eugênio Kusnet, porque eles fizeram teatro juntos na Rússia. E, quando imigraram para o Brasil, cada seguiu seu caminho.

Trabalhou como maquiador, decorador de salão de bailes, para poder vir para São Paulo. Entra para trabalhar no metrô. Foi auxiliar administrativo no metrô, fazia organogramas, fluxogramas e desenhos técnicos. Coursou Biblioteconomia. Alguns anos depois, já um executivo, fazia pós-graduação no ITA em Informática. Foi a primeira pós-graduação de Informática do ITA. Já era o bibliotecário chefe do centro de documentação técnica do metrô de São Paulo, que ele mesmo organizou.

Com vinte e quatro anos já era coordenador do grupo da área de tecnologia da associação paulista de bibliotecários. Foi quando percebeu que queria ir atrás de outra coisa, de trabalhar com arte.

Começa a trabalhar com o diretor Eugênio Kusnet. Este diretor coloca então Márcio Aurélio para atuar e praticar exercícios de interpretação juntamente com a atriz Maria Ilma. Márcio Aurélio queria assistir e Kusnet negava, dizendo que para entender o mecanismo do ator ele tinha que passar por todas as experimentações possíveis. Tinha que conhecer os mecanismos que deslancham determinado processo.

Marcio Aurélio diz que é absolutamente grato a Maria Ilma, pela generosidade e pelo carinho, porque ela viu nele o artista que era, mesmo quando o consideravam como não sendo da área. Ela via o seu empenho, a sua dedicação e o seu trabalho. Para Marcio Aurélio, Eugênio Kusnet era uma pessoa de grande sabedoria, inteligência e perspicácia, um nobre - ele chegava sempre com seu guarda-chuva, sentava na ponta da cadeira e falava assim: “Dom Marcio, isso é uma coisa que você não vai fazer com Maria Ilma, quero ver tal coisa”, e Márcio Aurélio fazia. Lembra ainda alguns exercícios e suas repetições. E também das leituras paralelas. Ele tinha que recuperar tempo. Sentia-se defasado. Então tinha que ler

Artaud, Grotowski. Reconhecia que muita informação concernente ao trabalho do ator ainda não tinha sido assimilada por ele, revisando e reorganizando estes conhecimentos mais tarde.

Na prática, ele e Maria Ilma, se jogavam, se debatiam, e faziam todos os exercícios. Às vezes ele ficava irritado com o Kusnet ali sentado. E quando ele reclamava Kusnet dizia: “Isso faz parte, o meu trabalho é ver, o trabalho de vocês é fazer”. E diz que aprendeu com isso. Hoje, segundo ele, quando entra numa sala, enquanto o ator tiver o que lhe mostrar tem a mesma disposição, até o fim, todos os dias. Quando não está bem pára antes e não mais vê.

Diz que aprendeu muito com o Eugênio, e que nunca vai se esquecer de uma das últimas que ele lhe falou: “Marcio Aurélio, você é muito bom, mas vai ser melhor quando deixar de ver com olhos de ver e começar a ver com olhos de sentir”. Então, segundo ele, teve mesmo que se propor a descobrir o que era isso. Todos esses sentimentos, que são os mais verdadeiros porque são a busca absoluta do sentido da emoção, que fizeram esse olhar existir, e isso não está escrito em nenhuma linha claramente. Está escrito de outras maneiras, mas foi um trabalho de aplicação que o Eugênio se propôs a fazer com ele.

Vai para Europa, trabalha na RAI, televisão italiana e quando volta vai trabalhar no recém criado INDARTE. Foi uma das primeiras pessoas a trabalhar no planejamento desse centro de documentação. Era assessor do Décio Pignatari. Trabalhava lá também, a Maria Eugênia Franco, que para ele, é uma personalidade. Tentava aliar as duas necessidades: trabalhar em arte e ter uma forma de sobrevivência.

Depois trabalhou na Secretaria da Fazenda, numa assessoria especial que foi criada. Cuidava de assuntos informais e foi uma experiência também muito importante, porque ele conseguia, a partir da criação dos corais das diferentes regiões do Estado de São Paulo, desbloquear determinados círculos viciosos que proporcionavam um diálogo muito grande entre as diferentes regionais. Isso aumentou a recepção do público. Lembra que criaram um

projeto chamado “Reconhecimento da Mulher”. O projeto resumiu longas e grandes discussões, até que resultou em um folder com uma mensagem e uma gravura, criada especialmente para ocasião e que fugia daquela imagem tradicional de mãe e filha. Essa proposta fez com que ele fosse visto no Ceasa às quatro horas da manhã, comprando caminhão de rosa e distribuindo para o Estado inteiro. Tudo estava pronto para, quando às oito horas da manhã as mulheres chegassem nos seus respectivos postos de trabalho, lá encontrariam um botão de rosa com um cartão personalizado assinado pelo Secretário da Fazenda. Foi uma comoção estadual. Para ele, os artistas sabem do instrumental e dos procedimentos para manipular e atingir um público alvo.

A questão do trabalho coral era importantíssima. Lembra que no último encontro coral que fez, haviam onze corais do Estado inteiro, por volta de mil pessoas em cima do palco do Centro de Convenções do Anhembi. Era retomar, de uma certa forma, toda a sensibilização popular que estava ligada ao trabalho do Villa Lobos. Então, acha que mesmo tendo voltado para um tipo de trabalho empresarial, ficou sempre ligado a essa questão da produção artística de alguma forma, mesmo quando ele tinha trabalhado como ator. Fez uma campanha de solidariedade e ensinamento público da Rede Globo que tratava de como gostar, administrar, limpar e conviver na cidade de São Paulo. Ele era uma espécie de âncora dessa campanha que acabou ficando quase dois anos no ar.

Diz que leu algumas vezes “Ulysses” do Joyce, mas em tempos diferentes. Não entendia nada da primeira vez que leu, mas conseguiu chegar ao fim da leitura. Na segunda releitura já conseguiu compreender o humor que tinha no Joyce, e qual a importância da sua literatura. Foi quando, começou realmente a fazer as conexões com a Odisséia e a descobrir as correlações do tempo de uma cultura e da outra, esse percurso do dia que, segundo ele, na verdade é um caminho da cultura inteira que está sendo colocada.

Seu mestrado foi sobre “*O Pássaro do Poente*” e o doutorado foi sobre “*Vem sentar*

aqui ao meu lado”, *“A comédia dos erros”* e *“Ricardo II”*. Quando montou Édipo, descreveu a montagem sucintamente de forma que se qualquer pessoa quiser fazer a sua montagem, consegue baseado nas instruções e forma como descreveu seu processo de criação. O nível de detalhamento passa pela confecção de figurino, as cores, as tonalidades e as texturas. Desenho de movimentação, de luz e o tempo de sonoplastia em cada cena, tudo minuciosamente descrito e registrado. A este tipo de registro ele chama de “Texto Espetacular”, uma idéia da escrita do espetáculo, que se difere da literatura dramática.

Trabalhou alguns anos com o coral do Mackenzie. Um coral de adolescentes e pré-adolescentes. Um projeto que visava a inter-relação com outros núcleos sociais. A primeira etapa envolvia as crianças de uma favela do Morumbi. Esse encontro do Mackenzie e da favela acabou criando um tipo de embate e de aprendizado. Foi um trabalho de reorganização do corpo, trabalho de projeção, de sustentação, trabalho que teve início com o Klaus Vianna. Foi uma chamada de consciência para o corpóreo, para a postura em cena. Para ele, o maior confronto foi o de crianças que nem sequer tiveram perspectivas, não tiveram o direito de existir socialmente com os alunos convencionais. Estas crianças não possuíam nem olhar e de repente já estavam todos brincando, jogando bola juntos, inseridos. Foi lhes dado a chance de existência.

O talento é muito relativo, depende muito da natureza do projeto. Ele acha que existem diferentes maneiras de se abordar a questão da produção poética. Por exemplo, esse coral do Mackenzie, o primeiro trabalho deles com o diretor foi num programa no Teatro Municipal sobre o Mário de Andrade. Depois de três anos esse coral era tão excepcional que estava inscrito num programa para se apresentar na Alemanha e na Holanda. Acabou ganhando uma projeção internacional que aqui ninguém acompanhou. As crianças da favela saíram, passaram dois dias em Roma, depois foram para a Alemanha, depois para a Holanda. Criou-se um espaço de convivência que não existia anteriormente. Os meninos do Mackenzie acabaram

descobrimo, por exemplo, música brasileira de verdade, porque eles aprenderem a bater tambor ou tocar cuíca, ou tamborim, de um jeito que os colegas deles da Universidade não conseguiam tocar.

Lembra de uma aluna na Unicamp, uma menina bonitinha, assim da classe média, lourinha, com os olhinhos claros e engraçadinha, simpática, inteligente, sensível. Essa menina seria um talento muito facilmente aceito numa estrutura de televisão. Mas não, ela foi fazer um trabalho com o Luís Otávio Burnier. E com o falecimento dele, ela continuou fazendo um outro tipo de trabalho no LUME durante um tempo. Depois saiu de lá e começou a desenvolver um projeto sozinha. Hoje ela atua numa pequena comunidade ali dos lados de Campinas. Para ele esta aluna seria facilmente absorvida por uma rede de televisão, mas ela preferiu usar o seu talento em outra estética, uma outra ética, outra moralidade.

Para ele o talento é muito questionável, principalmente essa idéia de talento ligado à figura da Prima Donna, do primeiro ator, diz que não acredita nisso. Reconhece que existem protagonistas em diferentes instâncias, mas conhece péssimos protagonistas na vida. Acredita que talento não é bem a palavra.

Nas experiências vivenciadas na Alemanha, conseguiu verificar que a realidade é muito diferente. Verdadeiramente se tem um corpo de profissionais atuando dentro dos princípios de eficácia. Todas as funções do teatro funcionam na sua potencialidade máxima. O carpinteiro de teatro, o maquinista, o cenotécnico, todas as funções são consideradas importantes no teatro e aqui no Brasil, são áreas do conhecimento que são desconsideradas. Lá, existe uma equipe inteira fazendo com que seu projeto venha existir. Aqui perdeu-se a noção de profissionalismo nas diferentes áreas do conhecimento teatral. Afirma que esse é o motivo da sua briga pela questão laboratorial dentro da universidade. Tem que ser resolvido primeiro a estrutura do curso, definir a linha de pesquisa do departamento. Definir as linhas de ponta e os recursos necessários para a viabilização dos diferentes projetos.

Trabalhou por seis anos com Klaus Viana, que lhe dizia que precisava ter esse empenho: “Você não nasceu assim, você deixou seu corpo assim”. Ele lembra que na época tinha um aluno que hoje é uma grande figura. O aluno era completamente estrábico, tinha problemas de coordenação e quando você observava-o em cena ele deixava de ser estrábico, porque o trabalho dos meridianos era tão rigoroso que diminuía sensivelmente essa questão do estrabismo. Para ele, o Klaus Vianna foi o responsável pelo seu condicionamento e daí toda a questão da importância do treinamento do ator, da manutenção do trabalho e do rigor para execução. Essa experiência foi para ele uma universidade. Foi uma influência física, espiritual, muito grande, principalmente porque o Klaus lhe ensinou a olhar para si todos os dias com vontade, com desejo, e sempre dizendo assim: “Você demorou trinta, quarenta anos para deixar o seu corpo desse jeito, não queira que o seu corpo resolva tudo. Será necessário um aprendizado dos verdadeiros sabores, os odores, desejos e atitudes físicas, condicionamentos, quebrar barreiras e idéias estabelecidas.”

Para Grotowski, corpo e voz ganham a importância de uma descoberta: Para ele, o ator, antes de pensar, deve agir, deve “pensar com o corpo”. O trabalho vocal pressupõe, assim, o trabalho corporal: primeiro um corpo que se entrega totalmente, depois tudo deve vir a partir dele, inclusive a voz. (GROTOWSKI,1971).

Foi importante ter voltado para a Universidade porque voltou a pensar na idéia de sistematizar um aprendizado. E foi na dissertação de mestrado e doutorado que pôde falar sobre experimentações que tinha realizado. Diz que só o fato de continuar lutando para que o departamento de artes cênicas da Unicamp existisse como um espaço de formação de atores, porque existia um apelo muito forte para que a Universidade se limitasse ao papel de informadora. Ele ainda diz que acredita que se o jovem é formado tendo uma idéia mais concreta e objetiva do que é teatro, a opção que ele poderá fazer sobre especialização em diferentes áreas da cena será muito maior.

As festas religiosas têm muita importância na sua formação, mas tem um outro tipo de festa que tinha para ele um caráter muito especial, as festas juninas, por exemplo, exerceram

um fascínio particular, pois eram um evento de sítio, e a convivência mudava as pessoas, porque tudo na fazenda era diferente. Aquelas pessoas mudavam. Serviu para observar as outras coisas, ver muito as diferenças das pessoas nos diferentes lugares.

Diz que o Klaus ampliou muito que aprendeu com o Kusnet, porque o Eugênio trabalhava as ações, os atores, os “performers” em ação. Para ele, era a descoberta do desenvolvimento narrativo. Como se processava a idéia de uma ação. O Klaus possibilitava descobrir o impulso gerador de uma atitude.

Artaud queria um ator que se libertasse das imponderáveis circunstâncias e renunciasse à sua liberdade de interpretar, dominando seu corpo e sua voz a ponto de emitir, no momento oportuno, exatamente o signo que é solicitado produzir. (ARTAUD, 1995).

Aprendeu tudo com Eugenio Kusnet e Klaus Vianna. Aprecia profundamente trabalhar a dinâmica interna, antes de entrar propriamente no processo criativo. Gosta, por exemplo, de ver quão interessante é ao longo do trabalho com os atores e artistas em geral, como as convivências mudam tudo no jogo do teatro. Apreciar o tempo e presenciar o amadurecimento de alguns atores.

Para Decroux, a ação física é a menor partícula viva do “texto do ator”. Segundo ele, “texto do ator” significa o conjunto de informações que ele e somente ele pode transmitir, diferente do “texto do autor” que vem da literatura dramática. O ator é o poeta da ação. Ele é o autor da música dramática: a que ele compõe, mesmo sem tomar nota, para as palavras daquele que leva o nome do autor. (DECROUX, 1963).

A formação do ator é diferente de um artista plástico. O artista plástico possui um treinamento que vai avançando conforme sua evolução. Primeiro ele começa fazendo rabisco, para soltar o punho. Depois de lápis 4B ele passa a usar lápis HB. Depois vai fazer uma experiência com carvão. Trabalha diferentes papéis, diferentes texturas, etc. E o trabalho do ator na verdade não experimenta no seu fazer artístico tudo que o engloba. Nesse sentido, diz que admira a Marília Pêra, porque ele a viu num momento excepcional da carreira, fazendo o seu trabalho de reciclagem. Ela que já tinha trabalhado e esgotado um tempo com o Klaus Vianna, voltou a trabalhar com ele para redescobrir coisas. O processo do ator é um caminho,

um projeto que é reconhecível, porque deve continuar investigando e avaliando os resultados.

Para Márcio Aurélio, na formação do ator, a escola é fundamental. Porque a princípio, e idealmente, a escola deveria ser o espaço onde esse conhecimento já deveria estar processado e ele poderia ser rearticulado de forma a auxiliar o artista na sua pesquisa formal. O problema é que isso é muito difícil. As escolas precisam ter verdadeiramente um projeto pedagógico, mesmo que seja a idéia pedagógica de conservatório.

Dizia Meyerhold: *"A biomecânica é um sistema de treinamento elaborado a partir da minha experiência com os atores (...). Trata-se de doze-treze parágrafos obrigatórios para o ator a fim de que ele saiba aproveitar todos os meios à disposição e dirigi-los em direção ao espectador para que as idéias fundamentais do espetáculo possam chegar até o público (...). A biomecânica serve para preparar o ator, do mesmo modo que a dicção, que a impostação da voz, que a maneira de respirar, e que o canto, porque ele deve saber fazer tudo isso. O ator deve dispor de um inteiro arsenal de capacidades adquiridas que lhe serão necessárias quando desejará desempenhar um papel e a biomecânica dará este arsenal a ele"* (SANTOS, 2002).

Define a escola como um espaço em que o ser humano pode aprimorar, desenvolver, reorganizar, sistematizar o seu conhecimento, e até poder jogar fora, "limpar o seu computador". Para que cada indivíduo possa fazer a seleção do lixo cultural no qual todos estamos imersos. Por que eu vou ler tal coisa? Só porque alguém disse que é legal? Não. Por que eu tenho que ver essa peça e não ver outra peça? Por que eu vou ao teatro ou só o teatro que eu faço é bom? Será que não estaria na hora de se aprender a ser um pouco mais generoso, aprender a ver teatro como se aprende a ver todas as outras coisas na vida e ter o mínimo de prazer com aquilo que o outro está fazendo para mim? O lado egoísta da não formação, ou da formação deformatória da estrela, acaba gerando não uma produção para o desenvolvimento, para o teatro, mas para a pobreza.

Por que fica difícil? Porque se você só faz Sábado e Domingo fica muito mais. Se você não tem uma estrutura que te sustente no final de semana, muito dificilmente vai conseguir vencer aquela barreira imediata da meia dúzia que vem te ver. Então nesse caso eu

acho a escola importante. Acho que recentemente todos os departamentos de teatro - nas diferentes escolas e universidades - começaram a rever a questão pedagógica. Acho que essa revisão tem que acontecer mesmo e volto a insistir porventura possa ter espaço para o conservatório. Porque existem determinados espaços para certas pessoas interessadas em algo como um conservatório. Você encontra bons cursos absolutamente tradicionais, e com eficácia na formação daqueles atores”.

A formação deveria fazer parte da perspectiva do enobrecimento, do belo. Na Unicamp começaram um projeto de revisão que agora está sendo retomado, tentando fechar com uma perspectiva muito clara de que tipo de investigação está se querendo estabelecer para que o ator se forme na Universidade. É importante o confronto que a Universidade pode proporcionar entre as diferentes tendências e professores. Cada professor está ligado intimamente com seu projeto, mas na medida que eles consigam se afinar dentro de um projeto pedagógico. É fundamental o desenvolvimento do projeto pessoal para que o pedagógico sobreviva.

Precisa se ter um conhecimento e um controle rigoroso do sentido do ensinamento que ele pretende processar, para que aquilo se transforme, uma vez aprendido, em um produto poético. Essa é a grande dificuldade dos professores artistas, é exatamente o momento em que se deixa de ser artista e tem que compreender a função pedagógica à qual está ligado e a importância daquilo como aprendizado para que o aluno possa ter um processamento poético. Essa questão passou a ser muito clara para ele graças a um curso sobre sócio-drama. Neste curso sentiu-se esclarecido a respeito da diferença entre a criação e o ensino da arte do espetáculo. Quando o artista não se encontra ali como criador, mas como pedagogo.

Quando se trata de um professor de teoria teatral, ele não precisa necessariamente ser um artista. O mais importante é que ele tenha a capacidade de processar os diferentes conteúdos de forma crítica, possibilitando aos alunos, uma análise diferenciada para a

produção artística. É necessário que o processamento artístico esteja intimamente ligado ao processo pedagógico que fará com que se chegue a um resultado final. Existe um processo que é pedagógico e que deve permitir a conexão com o fazer do artista, se não, muito dificilmente se conseguirá articular qualquer criação poética. Porque é uma questão de estruturação de linguagem que está sendo processada, necessita-se entender os mecanismos, as regras e as normas de funcionamento dessa linguagem.

O primeiro espetáculo que participou foi com a turma do colégio, num núcleo de teatro criado pelo seu primo. Eles iam montar um espetáculo e Márcio Aurélio foi convidado a ajudar a fazer o cenário. Foi o primeiro cenário que ele fez. Acabou não vendo a estréia. Passou dias e dias trancado pintando o cenário e teve uma intoxicação provocada pelas tintas e teve que ficar isolado. Não assistindo a estréia da peça “Importância de ser Prudente” do Oscar Wilde. Fez outro cenário, da peça “A Raposa e as Uvas”.

Em 1982, Roger Croucher, um diretor inglês da RADA, que se encontrava em São Paulo, assistiu a encenação que Marcio Aurélio fez em cima das peças do Tchecov, que foi o “Trágico e a Força”. Croucher ficou encantado e chegou a convidá-lo para ir a Londres dar uma oficina na própria RADA sobre a sua forma de trabalhar Tchecov. Para ele, havia um senso de humor naquele espetáculo muito especial.

Teve um momento muito difícil e importante também, que está intimamente ligado com a morte de seu pai. Márcio Aurélio estava fazendo o “Hamlet Machine” de Heiner Muller com a Marilena Ansaldi. Havia um momento em que ela virava uma cadeira de balanço, subia nela e fazia um abutre. Produzia um grito e dizia: “Deitado sobre o caixão, ouviu o mundo girar no compasso da putrefação”. Estava trabalhando esse movimento com a Marilena quando bateram na porta do estúdio, era um amigo lhe chamando. Seu pai tinha tido um problema e estava no hospital. Sai imediatamente. Acompanha seu pai uma semana e ele morre. Sua mãe tinha acabado de passar por uma cirurgia muito complicada. Seu pai foi

enterrado e no dia seguinte ele teve que voltar para a sala de ensaio, exatamente do mesmo ponto “deitado sobre o caixão, ouviu o mundo girar no compasso da putrefação”.

Iniciou um estudo sobre Samuel Becket, um dos cursos mais importantes que fez na vida. Estuda e traduz a peça “Solo” ou “Peça do Monólogo” do referido autor. Uma das peças mais importantes do século vinte pelo seu conteúdo. Ele diz que essa peça exerceu uma grande influência na sua produção.

Estudou direção na televisão Italiana RAI, na realidade o curso era de tomadas televisivas. Fazia de tudo, para depois pelo menos saber. Todos os detalhes mínimos deveriam ser considerados, porque as cenas poderiam ser apresentadas para algum profundo conhecedor do assunto. Cobrir e esgotar o assunto em toda a sua extensão, o máximo que se conseguir, essa é a lição que diz que aprendeu. O importante é escolher elementos simples, como uma simples vela que se acende, que vai resultar em outro cheiro, outra temperatura e outra relação.

O primeiro contato com a obra de Bertold Brecht foi em São Paulo, quando foi convidado a participar de um pequeno grupo de teatro que estava interessado no trabalho do dramaturgo alemão e a partir daí decide estudar sua obra. O que Brecht fez, que é fundamental, é reconhecer a importância de sermos anacrônicos ao nosso tempo. Ele trabalha a idéia da importância do teatro estar intimamente ligado com o seu movimento na história. É uma consciência crítica sobre o desenvolvimento da cultura, e o homem de teatro tem que estar absolutamente comprometido com isso.

A experiência com Brecht levou a uma grande transformação no fazer teatral. Considera as peças didáticas do autor, com as quais teve contato primeiramente, um grande legado. Consegue identificar o quanto algumas delas estão circunscritas a um período, algumas escritas com esse propósito de fazer um registro do momento. Mas, não é qualquer

registro que o Brecht faz. Nesse sentido, comenta que o autor dá um passo além do drama perfeito do Ibsen, quando tenta não apenas pegar uma questão, mas abordá-la sob diferentes pontos de vista. Foi importante a consciência desse princípio verdadeiramente dialético de um conjunto de elementos que têm que ser configurados numa sociologia onde diferentes níveis de organização social estão dentro de uma realidade terrível. Descrever como os indivíduos vivem ou sobrevivem nesse determinado momento.

A peça “*Mãe Coragem e seus filhos*”, por exemplo, para ele fala de algo que ainda vale a pena ser dito: “a permanência da grande guerra, que é histórica, essa guerra violenta do capitalismo mais brutal e avassalador. Aquela cenografia foi pensada para um épico narrativo e acho que hoje nós temos outros elementos que podem entrar na configuração espetacular”. Comenta ainda que encontra dificuldade em encontrar atores para essa peça. Atores treinados que já tenham passado por isso e que consigam ter uma visão crítica sobre a própria produção do Brecht na medida em que ela já foi assimilada dentro dos veículos de comunicação de massa. Afirma que hoje a peça é utilizada completamente ao contrário do seu projeto de origem. Continua tendo sua função pedagógica, crítica, porém ela é utilizada atualmente para “vender bombril”. Quando ela foi criada, era para despertar um juízo crítico exatamente sobre essa questão do produto.

As peças didáticas têm um projeto de radicalidade que lhe interessa e também porque num primeiro momento Brecht obriga o treinamento dos atores, que é o motivo pelo qual suas peças foram criadas, para que os atores experimentassem e a partir daí conseguissem compreender a transformação disso numa linguagem épica. Esse treino do ator é muito mais complicado, porque normalmente ele tem que se preocupar com outras coisas que são solicitadas e acaba não tendo um tempo que possa aplicar verdadeiramente na sistematização desse conhecimento.

Sofreu e sofre influencia direta de Brecht, que lutou para construir um espaço para o poético dentro do movimento político. Brecht tem essa importância capital, porque ele estimulou o pensamento, uma forma de ver não maniqueísta, mas absolutamente dinâmica, contraditória e dialética.

O que mais o atrai é a saúde e a idéia de elegância. Aprendeu com Oswald de Andrade Filho, uma história muito interessante em que ele estava viajando pelo interior do país, quando parou numa casinha e foi pedir água. A mulher convidou-o para entrar e trouxe aquela canequinha de ágata. A água era muito fresca e boa. Ele se sentiu tão bem naquele lugar que resolveu observá-lo. Era um quadrado onde abria uma portinha que ia para a cozinha. Esse espaço tinha um chão de terra batido, o mais limpo e lindo que ele viu na vida, e um banco reto que possuía uma história inteira de vida em si mesmo. Naquela parede tão bem caiada de branco tinha uma janelinha e uma porta. Esta casa era muito elegante na sua simplicidade. Elegância é isso, ser simples. É de uma beleza oferecer o melhor copo que você tem na sua simplicidade total. Depois de reparar tudo isso, Oswald olhou num canto onde tinha um quadro e perguntou quem eram as pessoas que estavam ali retratadas e eram os reis da Suécia ou da Holanda, recortados de revistas e colocados no quadro. A senhora respondeu: “Ah é o rei”. Esta história o marcou e confirma que isso é elegância, quando alguém na sua humildade simplesmente responde, esse “é o rei”.

A sensualidade nos diferentes âmbitos o atrai. E por isso o teatro o atrai. Ele comenta que alguém dizia uma frase que ele gosta muito: “O teatro é a última possibilidade do sensual, porque é ao vivo, está ali exposto e você não pode tocar”. Para ele, esse é o alto grau da sensualidade da exposição, sem a possibilidade do toque. Essa exploração máxima da relação humana que vai proporcionando momentos de extremo prazer e que é de uma sensualidade inacreditável, chegando até mesmo a ser terrível.

Sente-se atraído pela possibilidade de descobrir algo que ainda não sabe. Pensa que é

capaz de virar céu e terra, de fazer o inominável para descobrir. Mas tem que ser uma coisa que verdadeiramente lhe atraia. A idéia de que nessa virada de milênio, o homem descubra o poético como possibilidade da sobrevivência.

Se vencermos a barreira da ignorância, há possibilidade de começar a vida mesmo. Tem uma passagem do “*Édipo*” que ele fala: ”Eu, Édipo, sem de nada saber, logo ao chegar fiz a Esfinge se calar, venci a questão pela razão”. Não concordava com esta fala e foi buscar outras traduções e encontrou a que mais se adequava a sua montagem: “Eu Édipo ignorante, logo ao chegar fiz a Esfinge se calar”. Tudo ficou esclarecido na sua cabeça, porque se o “*Édipo*” é uma peça sobre o desenvolvimento e o aprendizado, é evidente que quando alguém vence o seu estado de ignorância entra num estágio de cultura. Por trás do preconceito está toda a violência e brutalidade.

Houve momentos em que teve uma preocupação de registro, e outros em que passou por um processo de total rejeição a qualquer possibilidade de registrar seus procedimentos e atividades. Depois da tese de doutorado achou que não queria mais fazer isso. O registro acaba sendo uma faca de dois gumes, porque você fica circunscrito ao que já foi descoberto. Percebeu um movimento interno nesse sentido. Tem alguns livros de direção, alguns espetáculos acabados, outros que arrependeu até a morte de não ter acabado. Mas que não tem nada sistematizado.

A diferença entre atores amadores e atores especialistas é que o ator especialista está tão circunscrito no seu mundo, sua técnica, que não consegue desenvolver outras possibilidades, enquanto um ator não profissional consegue recuperar ou redimensionar sua atuação num sentido poético. Graças as suas diferentes experiências, como, por exemplo, dirigir uma ópera em Manaus, consegue retirar daquelas pessoas com pouca experiência um resultado, uma mecânica no espetáculo de uma certa complexidade e aproveitando recursos jamais utilizados num teatro como o teatro Amazonas.

Retirando de sua memória mais remota coloca no palco, cenas vividas e presenciadas na infância de menino do interior. Elementos de suas cenas têm raízes nestes momentos vivenciados na vida e na observação do comportamento das pessoas da comunidade da cidade pequena. Dois exemplos desses estão nas montagens do “Pássaro do Poente” e de “Ricardo II”, peças em que desenhou certas cenas em forma de filas hierarquicamente distribuídas pelo grau de importância de cada personagem. Quando os fazendeiros vinham comprar no Armazém de seu pai, chegava primeiramente o homem, seguido da mulher e em seguida os filhos, do maior ao menor. Denominava esta atitude de “Sarapiá”, o nome de um passarinho de sua região, que anda em fila com o macho na frente e todos os demais atrás. Brincava quando criança, chamando as famílias de fazendeiros de Sarapiá. Utilizou este recurso ritualístico nas duas montagens teatrais citadas anteriormente. Caminhadas em forma de procissão. O diretor comenta que ouviu de um inglês que assistiu Ricardo II o seguinte comentário: “Ah! Que incrível! Você organiza a cena de um jeito que tem tudo a ver com a tradição da nobreza, porque a rainha fica um palmo atrás do ombro do rei”. Isto já era uma determinante característica na montagem do “Pássaro do Poente”, já estava nesse tempo muito anterior, de ver essa simplicidade, essa elegância na vida.

Ressalta a importância dos rituais religiosos, o uso das diferentes cores, para cada época e cerimônia, o rigor da execução para as diferentes comemorações e a densidade de cada uma delas. Para ele tudo isso significa saber lidar com a questão do repertório. Gosta da organização das procissões. Apreciava, ainda na sua primeira infância as procissões e seus rituais: primeiro os “Congregados Marianos”, todos com roupa branca e fita azul, com suas bandeiras típicas; depois vinham “As Filhas de Maria”, com roupa branca, fita vermelha, e depois “As Cruzadas Eucarísticas”, com a fita amarela e “Os Apostolados da Oração”, que eram as velhas de preto. Existia uma elegância nisso, uma nobreza, um sentido forte. O diretor Gabriel Vilela diz que isso está ligado à tradição do Barroco numa perspectiva de Minas

Gerais. No seu teatro tem sempre uma organização rigorosa de linhas, de volumes.

A importância de todas essas imagens, de como se organiza uma cerimônia, é de um resgate cultural. Essas lembranças mexem com seu universo sensorial, pois afirma se lembrar do cheiro da sacristia, que mudava no dia de redecorar o altar, o cheiro de água podre dos vasos que vinha do altar e que ficavam numa saleta do lado. O cheiro agradável depois da arrumação que se completava de acordo com as flores da temporada, as margaridas, os lírios, as rosas. Ele acompanhou as transformações da igreja, da pequena para a grande, do altar antigo imitando mármore pintado e que foi destruído. Lembra de um outro tempo da igreja, das missas rezadas em latim, com sonoridade de elevação, desconhecida. E depois aquilo que era desconhecido passou a fazer parte do conhecido, do entendimento.

Admira o diretor Zé Celso Martinez Corrêa e diz que ele é um dos maiores diretores que conheceu no mundo. A lembrança de algumas obras de Zé Celso, como “*A Selva da Cidade*”, ou “*Galileu, Galilei*”, essas duas obras em especial, repercutiram muito sobre ele. Tem uma empatia muito grande com o processo de criação do Zé Celso e consegue entender o seu pensamento e sua maneira ou o seu modo operante. Considera o Zé Celso como um arquiteto da cena.

No teatro brasileiro é difícil de pensar no sentido de uma construção de uma idéia de unidade. Porque na verdade os atores brasileiros não têm uma formação no sentido clássico. É uma questão de estética. Os parâmetros estéticos brasileiros são muito relativos hoje, principalmente na medida em que você percebe que os alunos, ainda no segundo, no terceiro ano, não possuem um repertório quando você começa a conversar sobre o ator. Por isso ele diz que quer fazer teatro, porque gosta muito. Porque tem uma idéia sobre a representação, que o leva a pensar em uma poética ligada aos textos.

Grotowski, quando rompe com o circuito comercial da produção artística e se fecha

como um núcleo de investigação, no fundo ele continua tentando buscar uma sistematização de uma idéia, de ritualização da representação. Porém a investigação do conhecimento adquirido e processado isso não está ali. Está em suas encenações.

O diretor inglês Peter Brook, quando resolve sair do teatro comercial, criando um núcleo em Londres depois em Paris, e começa misturar todas aquelas pessoas de culturas diferentes, numa idéia de miscigenação, de produção cultural, leva em consideração um aprendizado constante.

Com um circo mambembe que vinha para Piraju, o circo do Piranha, aprendeu série de coisas e que lhe servem ainda hoje, principalmente a questão do treinamento e condicionamento físico, os ensaios diurnos para a apresentação à noite. Muito da fluidez das cenas que ele consegue realizar hoje no teatro, derivam dessa experiência com o circo. Aprendeu a subir em corda, aprendeu o básico do trapézio e gostava do cheiro da palha de arroz ou de serragem colocada no picadeiro. Gostava também da simplicidade da cena e muito do que ele vai trabalhar no futuro, sobre a questão do distanciamento, já é resultado da percepção desenvolvida no circo. Adorava ver os ensaios dos artistas circenses e aprendeu muito com o “ponto” porque ele dirigia o espetáculo. Ele dava a fala do texto da personagem para cada ator, e no tom dramático, às vezes, estremeando de medo, outras com raiva, outras ainda amoroso. E a marcação era feita com o olhar. O espetáculo “Arte da Comédia”, o último dirigiu no Brasil em 1999, foi o resultado do resgate desses elementos e das memórias afetivas do circo.

Para ele os atores do circo eram o máximo, faziam o repertório há anos, mas cada dia o espetáculo mudava. Uma das maiores atrizes que viu na vida foi atriz desse circo. Era uma mulher fantástica. Estava grávida e fazia a ingênua. E você consegue compreender o jogo de fazer a ingênua de forma que ninguém questionava muito a gravidez da atriz. Nada é mais brechtiano do que esse princípio distanciador e aproximador na mesma proporção.

Considera sua estréia na direção a montagem de “Édipo Rei”. Desenvolve um “Édipo” todo expressionista, com preto em volta dos olhos, e a boca reta. O coro usava um elmo preto, ficava uma linha branca só do nariz, porque a ponta do elmo vinha até essa altura. O figurino era toga preta e pala branca. A imagem se apresentava como um bloco escultórico branco com esse elmo preto, tudo feito em atitudes. Para a elaboração da cenografia se inspirou em algumas fotos do espetáculo dirigido pelo Flávio Rangel. O cenário tomava a extensão inteira do palco, formando um ângulo que ficava até quase a ponta de cena. Era um praticável que cortava em ângulo a caixa quadrada do palco, produzindo assim um outro ângulo na perspectiva do espectador. E tinha três degraus. Era um cenário imenso. Ele tinha toda noção espacial arquitetônica que desmontava a estrutura da caixa tal como ela se apresentava, e era tudo em branco e preto.

Montou o “Auto da Compadecida” no estilo da interpretação do circo do Piranha, que resultou num espetáculo fantástico. O espetáculo começava com a banda na rua. O público no hall do teatro esperando para entrar na sala e de repente começa a ouvir a banda lá fora, passava no meio e entrava teatro adentro junto com o público. Aqui outra vez, a referência da procissão, do desfile.

Uma pesquisa sobre ergonomia que realizou enquanto funcionário do Metrô, o curso de Biblioteconomia e a Pós-Graduação no ITA foram fundamentais para sua formação de diretor, pois consegue produzir a cena sob o aspecto de disseminação da informação para o espectador. Sabe exatamente qual é o ponto da narrativa, onde as coisas têm que ser processadas e como processá-las.

Myrian Muniz

“Eu comecei a ensinar também pela admiração que eu tinha pelos meus professores de Interpretação, pelo o que me ensinaram. Achei tão lindo aquilo que falei: Ah! Eu quero! Eu quero fazer isso! E comecei a praticar! Hoje é o que eu mais gosto de fazer. Ensinar! Eu não sei bem se a palavra é ensinar... Eu acho que você não ensina nada pra ninguém. É passar a tua experiência. É passar o que você aprendeu para o outro. Passar o que você aprendeu porque foi tão bom pra você... É o que mais me deu felicidade!”
Myrian Muniz (1999).

Myrian Muniz era natural de São Paulo, capital, do bairro Cambuci. Ela se intitulava marginal desde o nascimento. Nascida de uma família de italianos com portugueses e ela definia os italianos como pessoas emocionadas para fora e os portugueses como austeros para dentro. Ela se sentia nem para fora nem para dentro, mas conviveu mais com os italianos.

Seu pai, um comerciante português e sua mãe dona de casa, filha de imigrantes italianos. Seu avô materno era um homem do povo, bem simples: consertava “as coisas” danificadas, tanto de animais como de pessoas. A sua avó era uma mulher extremamente heroína: teve doze filhos, criou todos, vendia roupa, vendia tudo pra poder sobreviver. E os seus avós portugueses eram fechados. Tudo era proibido, tudo era feio. Eram moralistas. Quando ela ia à casa dos avós paternos, ela não falava, era proibido falar. Na sala de jantar não se podia conversar, somente comer. Todo mundo assim, sério. Parecia que tinha morrido alguém. Era chato. Na casa dos italianos, podia-se pular em cima da mesa, podia cair sentado dentro da travessa de salada, podia tudo.

Começou a admirá-los, porque eles eram todos artistas! Ou eles desenhavam, ou tocavam piano, ou cantavam. Representavam muito! Quando ela era bem pequena, às vezes, sua avó tinha visita na sala e eles a fantasiavam e lhe diziam: “Agora você vai atravessar a sala bem séria, mas não olha pra ninguém! Passa e vai embora! Mesmo que falarem coisas, você não olha!” Ela se fantasiava com um lençol e uma cesta na cabeça e passava. As pessoas, ao vê-la passar, falavam: “O que é que é isso? Essa menina está ficando louca!” Era

esse o tipo de clima na casa de sua avó. As crianças dançavam e os adultos batiam palmas, achavam lindo! Falavam: Ela vai ser bailarina! Estimulavam muito! Pintura, ópera, tudo isso eles cultivavam e ensinavam pra gente. Foi aí que tudo começou, a raizinha, a veia.

Seu pai a levava ao circo, ao Teatro Municipal, ao ballet. Uma vez, viu o Ballet Russo e ficou impressionadíssima. Com nove anos começa a ler "Ana Pavlova", grande bailarina e a se interessar pela dança. Com dez anos começa a estudar dança no curso do Teatro Municipal de São Paulo, embaixo do Viaduto do Chá. Estudou muitos anos dança, frequentou o ginásio no externato São José e depois iniciou um curso de normalista no Brás, ia ser professora, mas detestou o curso.

Começou lecionar dança para crianças. Antes dos seus vinte anos, ela e uma sócia ganhavam a vida dando aulas e montando espetáculos para crianças. Durante muitos anos estudou simultaneamente dança Flamenca e Ballet Clássico. Decidiu estudar música, queria ser concertista. Aprender música foi ótimo, porque contribuiu para o teatro. A dança lhe permitiu um conhecimento do corpo, dos movimentos. Com a música conheceu o seu espaço no mundo.

A dança Flamenca lhe deu energia, força. Tudo o que fez na sua adolescência lhe valeu demais, porque era a sua verdadeira vocação. Dizia que na vida não temos missão, temos é vocação. Dizia que tinha vocação para ser atriz, para dirigir e para ensinar.

Depois de um incidente como bailarina, estudou enfermagem e trabalhou como enfermeira, queria ajudar as pessoas, mas trabalhava na divisão oncológica e sofreu um estresse pela pressão da profissão vindo abandonar a enfermagem.

Fez de tudo no hospital. Desde parto até banho em defuntos. O estresse veio porque trabalhava na seção de oncologia. Era o ano de 1956 e ela cuidava de uma pessoa que tinha câncer no estômago e no intestino. Um dia o paciente vomitou o intestino e o estomago. O

cheiro era tão terrível que ela desmaiou dentro do quarto. Este foi o limite.

Algumas das impressões mais fortes foram o da dor de uma criança totalmente queimada, de ter que ajudar uma criança nascer e principalmente quando o emocional é tocado sem o devido cuidado, por exemplo, quando um senhor arrancou a porta do hospital na mão, porque falaram que sua mãe tinha morrido. Esse era o preparo para o teatro. A pessoa faz coisas inimagináveis quando a consciência é alterada pela emoção.

Nessa época sua mãe tinha um pensionato em frente da Escola de Arte Dramática (EAD). A Maria José Campos Lima, que era do Recife e era pensionista de sua mãe, insistia muito pra que ela fosse estudar na EAD.

Iniciou seu estudo na Escola de Arte Dramática (EAD) em 1958, e terminou em 1961. Casou-se com um colega da EAD, o Sílvio Zilber. Teve dois filhos, perdeu um. Em 1971 abriu uma escola chamada Macunaíma. Era sócia do Marcelo Peixoto, do Cláudio Luchesi, do Sílvio Zilber, do Flávio Império e do Roberto Freire, que era terapeuta e psicanalista.

Dizia que o curso na EAD foi uma vivência de autoconhecimento. Teve mestres maravilhosos: Alfredo Mesquita, Alberto D'Aversa, Anatol Rosenfeld, Jacobbi Ruggero, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Paulo Mendonça, Leila Cury, Maria José de Carvalho.

O Alfredo Mesquita, lhe ensinou que não se deve transmitir para o ator só o que se relaciona com ele. Deve-se ensinar-lhe, o teatro. Aprendeu a ler e a entender o que lia. E a interpretar, atuar. Aprendeu fazendo, que o ator além de saber representar, deve conhecer todos os departamentos que fazem parte do teatro, porque o teatro tem muitos focos. Depois, como professora e diretora fazia isso conscientemente com seu ator.

Participava de tudo na escola e aprendeu na prática a mandar nas pessoas. Afirmava o quão valioso foi esse tempo na EAD. Dizia que teve mestres de Interpretação. O Alberto

D'Aversa foi um mestre que lhe ensinou o que era ser ator. Ele cursou a Escola de Roma e tinha sido diretor lá e citava seus companheiros de curso: Vittorio Gassmann e Ana Magnani...

Flávio Rangel, Antonio Abujamra, Augusto Boal, José Celso Martinez, a Dulcina de Moraes, foram diretores com quem trabalhou e com quem aprendeu muito. Dizia que passava para seus alunos o que aprendera com eles.

Quando se formou na EAD já estava contratada para o teatro profissional. Para substituir a Etti Fraser que ia casar com o Chico Martins, na peça “Zé do Parto à Sepultura” do Augusto Boal, dirigida pelo Antonio Abujamra. Teve a maior decepção porque não ensaiou. Entrou e o Abujamra falou: “Olha o espetáculo!” Ela olhou e no outro dia ele falou: “Pode entrar!” Não ensaiou. Ela entra em cena e os atores lhe falavam: “Vem pra cá, agora vai pra lá”. Ficaram lhe conduzindo. Ela dizia que ficou horrorizada, morrendo de medo.

Trabalhou com Dulcina, no Teatro Bela Vista, trabalhou com o Flávio Rangel no TBC, com o Dias Gomes, depois foi para o Teatro de Arena onde ficou nove anos. E a partir daí seu teatro mudou para teatro político, em vez de Stanislavski, era Brecht. Em vez de envolvimento, era distanciamento. Dizia que por isso foi estudar outras coisas, começou a se interessar por política. Não para fazer política, mas para conhecer. Dizia que acabou fazendo política inconscientemente, porque não se interessava em ser partidária de nada. Definia-se democrática.

Depois que se desligou da Escola Macunaíma, casou-se com o Cacá Dandretta. Não queria mais representar, não queria ter escola, só queria dar aula. E dirigir. Passa estudar e ler mais e inicia com um novo grupo chamado Mangará. Mangará quer dizer flor de banana. Permaneceu com esse grupo até o final de sua vida, dirigindo e ensinando. Participou de três filmes da Ana Carolina. Dizia que na televisão só fazia minisséries, novela não suportava.

Tudo se resumia assim: televisão, cinema, teatro, aula, direção. Mas o que ela mais fazia no final era dirigir e ensinar.

Com o Cacá Dandretta, com quem foi casada vinte e três anos, aprendeu a fazer iluminação, e todo o resto que sabia, dizia que aprendeu com o Flávio Império, com quem trabalhou vinte e sete anos seguidos. Como ele era arquiteto, cenógrafo, poeta, professor diretor, guru, tudo, aprendeu muita coisa com ele.

Quando o Adolfo Celli, ator e diretor italiano dirigia no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), ela saía da EAD e ia assistir aos ensaios. Frequentava os ensaios de todos os diretores italianos que dirigiam em São Paulo. Ficava na platéia bem quieta aprendendo as coisas fantásticas que ensinavam para os atores. Bollini, Luciano Salce, Adolfo Celli e o mais teórico, o Ruggero Jacobbi.

Quando estava com trinta anos e ainda não tinha filhos, foi fazer a mãe do “Bodas de Sangue”, personagem que perde o marido e todos os filhos assassinados. Nos ensaios, quando ela ficava sozinha no palco, Ruggero lhe falava: “Não é para chorar! Ela não chora! A emoção vem até o olho e fica parada!” Ela lhe pedia que lhe ensinasse a fazer isso! A personagem era uma espanhola orgulhosa, digna, de uma bravura absurda! Ela com trinta anos e fazia um personagem de sessenta. Em um dos ensaios Ruggero estava junto com o Alberto D’Aversa na platéia e começaram a conversar sobre como é que deviam lhe ensaiar. Amarraram as mãos, enfaixaram para que não se machucasse e a puseram de quatro, ela começou dar o texto, batendo e vociferando. Debatia-se e gritava. Dizia que lhe deu um “Revertério”, uma choradeira, que era uma coisa absurda. A emoção da cena saiu por todos os poros. Depois, os dois foram lhe acalmar, lhe deram água e lhe falaram:” Viu? É até aí! Mais do que isso é a loucura! Porque estamos trabalhando a loucura! Foi uma maneira de abrir a interpretação de uma pessoa. Acabou fazendo o papel e ninguém na platéia achava que ela tinha trinta anos. Todo mundo achava que ela era velha mesmo.

Sobre transmissão de seus conhecimentos lembrava de sua primeira escola, a Macunaíma. Era o ano de mil novecentos e setenta e dois. Myrian Muniz e o Silvio Zylber, seu marido na época, tinham dois filhos, sendo que um era excepcional e precisava de cuidados especiais. Gastavam muito dinheiro com psicólogos, fisioterapeutas, e outras pessoas especializadas no tratamento dele. E como só representando não dava para sobreviver, planejaram abrir uma escola. Convidaram o Cláudio Lucchesi, o Flávio Império, e o Roberto Freire.

A primeira escola foi na Lapa. E tiveram que sair por umas denúncias de que trabalhavam nus. Myrian Muniz lembrava que a casa era linda e que a inauguração durou quatro dias com uma exposição do Flávio Império. Então partiram para casa que foi do Mário de Andrade, na rua Lopes Chaves em São Paulo, que tinha um astral maravilhoso. Ela lembra que ainda tinha o piano do Mário de Andrade. Arrumaram a casa e inauguraram. Foi um grande sucesso a Macunaíma, deu muito certo. Trabalhou de setenta e dois até setenta e cinco, quando se separou do Silvio e deixou a escola.

Quando largou a Escola Macunaíma, estava interessada em dirigir shows de música. A Elis Regina a convidou para dirigir o show “Falso Brillhante”, que foi um grande sucesso de show musical do século, segundo a crítica da época. Dirigiu a Nana Caymmi, a Isaura Garcia, até chegou a trabalhar num show com o Itamar Assunção. Fez milhares de shows de música na Funarte. Começou a dar aulas em vários lugares, dirigiu o show da cantora Célia, “Por Um Beijo”, em setenta e sete. Flávio Império fez o cenário, ela também o roteiro. Em setenta e oito, continuou dando aulas e dirigiu “Dorotéia Vai à Guerra”, com Benedito Corsi e Marlene França, no teatro de Arena. A partir dos anos oitenta, começou a trabalhar na Funarte.

Na antiga TV Tupi participou da novela ”Nino, o italianinho”, grande sucesso na época, depois “A Fábrica”, mas decidiu terminar e saiu do processo correndo todos os riscos. Tiveram que matar seu personagem e nunca mais fez novela. Trabalhou numa minissérie

“Gente como a Gente” e depois foi fazer na TV Cultura “A Casa de Bernarda Alba”. Fazia a avó. Era gravado de uma vez. Também sofreu demais porque tinha que segurar um carneiro gordo e fedido. Gravou a noite inteira num colchão no chão e com aquele carneiro em cima dela. E pensava: “Ah, eu não quero mais isto!” Tinha que carregar o carneirão com uma maquiagem de borracha pra ficar velhíssima. Nunca mais! Participou também por último de “Gabriela, Cravo e Canela” novela produzida pela Rede Globo, onde fez a mãe do farmacêutico. Uma velha que tinha ciúmes do filho.

O que gostava mesmo era de dar aula, de dirigir, de trabalhar com ator. Esporadicamente, quando aparecia algum convite, também trabalhava como atriz. No teatro fez a história “Caboclo”, da Jandira Martini e do Marcos Caruso. Gostou muito deles e do papel. Com o Gianfrancesco Guarnieri, fez “Pegando Fogo Lá Fora”, uma peça que ele escreveu para ela. Fez “Eva Perón”, com o Yacov Hillel, o Rodrigo Santiago, o Paulo Herculano, a Esther Góes.

Os melhores anos de sua vida, ela os desfrutou na EAD. Em a “A Tempestade”, de Shakespeare fez de tudo, fazia a sonoplastia, dançava de ninfa, escorregava por trás de um rochedo, entrava num buraco e punha o disco. Dizia que era engraçado porque tudo saía tremido. Depois saía daquele buraco e continuava atuando. Só não fez divulgação, administração, levantamento de recursos fora pra que o espetáculo aconteça. Isso ela dizia que não fez, mas sabia como fazer porque viu muito. O aluno precisa participar desse todo, porque se ele quiser sair e fazer um espetáculo, ele sabe como é que se faz.

Dizia que devia muito a Alfredo Mesquita e ao Alberto D’Aversa, com quem aprendeu muito. O D’Aversa foi quem descobriu nela a força de quem faz um drama ou uma tragédia, ela não era só uma pessoa engraçada, com potencial para a comedia. Dizia que só encontrou essa intensidade na Dulcina de Moraes.

Fez com a Dulcina, “Chuva”, do Calderon de La Barca, que já era uma coisa antiga. Não gostava de fazer drama, se achava mais comediante. E a Dulcina de Moraes lhe dizia que comediante também faz drama. Nessa montagem ela tinha uma cena que considerava muito difícil. Era um monólogo, sua personagem encontrava-se angustiada e humilhada porque tinha sido traída pelo marido com uma prostituta. No final do texto, ela deveria virar bem devagar e subir uma escada de doze degraus para sair de cena. Tudo em silêncio. Estava com medo porque achava que não daria conta. A Dulcina de Moraes lhe esperou lá em cima na escada, dando-lhe estímulos. Fez e no silêncio aplaudiram em cena aberta. Uma forte emoção para a atriz. Para Miryan Muniz, a Dulcina de Moraes era pessoa maravilhosa que sabia tudo de teatro e de relacionamento humano.

Depois fizeram juntas uma comédia que se chamava “Tia Mary”, e onde Myrian ganhou um prêmio. Fazia a secretária dela que era meio boba. A mãe da Dulcina tinha oitenta e quatro anos, Conchita de Moraes, e também trabalhava na peça. Numa cadeira de rodas. Ela chegava no teatro às cinco horas, como eu faço, e ficava esperando. Ela teve os filhos no teatro. O marido era ator. Oitenta e quatro anos e trabalhava. Ela não dizia o texto, inventava tudo na hora. Ela falava cada coisa! Myrian ficava esperando por que toda noite era um espetáculo, era um evento. O que é que ela ia inventar? Perguntava a si mesma. Cada noite era uma coisa diferente e o público dava muita risada. Era uma cena curta. Era apenas um momento e ela ficava esperando. Ela fez teatro sessenta anos sem parar. E os filhos eram todos atores. A Dulcina entrou em cena com três meses, no colo, de touquinha. Usava, era costume. Lembra que Marília Pêra também entrou pequena.

Dulcina de Moraes e Alberto D’Aversa eram pessoas do palco. Quando o Alberto D’Aversa mostrava como era o personagem, ninguém mais tinha coragem de fazer. Porque ele era um grande ator. Ele tinha sido colega do Vittorio Gassman, na escola de Roma. Do Gassman, do Adolfo Celli. Era uma pessoa profundamente humana.

Nos preocupamos muito com a matéria, mas existe o espírito, o espírito da coisa. A obra de arte tem um espírito que impressiona as pessoas. Que mexe com as pessoas.

Myrian Muniz dizia que conheceu muitas pessoas e sempre tentou olhar para o aluno com muito amor. Tentando estimulá-lo. Ela dizia que recebeu essas dádivas, que lhe deram consciência de si mesma, e que a partir daí procurava fazer o mesmo. Dizia: "A primeira coisa que eu faço é isso. Ser assim generosa com as pessoas pra estimulá-las. Para que eles possam ser alguma coisa, para que se descubram. Isso é primordial. Parece que eles gostam de mim. Eles têm um certo medo, não sei porque eles têm medo de mim. Eu não sei, acho que eu sou muito autoritária, exigente. Não sei se é respeito, se é medo... Eu sou brava! Porque pra mim é sagrado".

Um fato marcante em sua vida foi quando morreu seu filho. Myrian perdeu um filho, de 19 anos, atropelado. Para ela foi absurdo, indescritível. Lembrava que quando fazia "Bodas de Sangue", o Alberto D'Aversa explicava assim: "Ela perdeu tudo! Perdeu os filhos, perdeu o marido, perdeu tudo! Agora ela tem uma dor, que não se expressa através do grito, através do choro, e sim através do silêncio. É muito difícil!" No dia da morte do filho, ficou quieta por doze horas. Tinha a impressão que havia trabalhado para o teatro e que funcionou demais. Tinha a impressão nítida do Garcia Lorca sentado ao seu lado. A presença do Alberto D'Aversa, que já tinha morrido, sentado ao seu lado. Todos lhe acompanhando. Todos falando: "Você viu como é? É assim! Me lembro que eu só chorava! Não era chorar... escorria... desandou!".

Outro fato marcante foi na adolescência quando enfrentou seu pai austero que queria que ela fosse dona-de-casa. Foi uma briga feia em que saiu machucada e machucou seu pai com uma vassoura. Disse que ficou dois anos sem falar com ele.

No outro residia sua filosofia e só descobriu isso depois dos cinquenta anos de vida.

Parece que todo mundo só sabe pensar em si mesmo, e o outro fica meio pra fora, esquecido. Porque o outro é a relação, você só descobre você mesmo, de verdade, quando você enxerga o outro. Porque é o outro que te vê, não é você. Você não se enxerga! Ele é que te vê e te diz. E é você que olha e enxerga ele.

Dizia que sempre utilizou a técnica aprendida com Ruggero Jacobbi e Alberto D'Áversa para conseguir resultados orgânicos e profundos de atores jovens que não tenham passado por dramas pessoais fortes. Amarrava os seus atores e os colocava de quatro, batendo o texto, até que o processo que ela denominava “Revertério” se instalasse, e o ator vivenciasse no palco o que a dor pode causar ao ser humano. Sempre tomou cuidado ao aplicar esses procedimentos específicos que visam provocar no ator jovem um estado ou resultado objetivo de experiência. Para mexer com as pessoas é preciso tomar cuidado, ir devagar. As mesmas palavras que seus diretores falavam para todos os atores que também dirigiram utilizando tal procedimento experimental.

Outro exercício é o da auto-observação. Eu me observo. Normalmente as pessoas só fazem o inverso desse exercício que é observar o outro. Ficam na janela olhando o povo. Não gostam muito de auto-observar. Tem que se observar no espelho, tem que se olhar e tem que conversar consigo. O negócio é com cada indivíduo em particular, dele para com ele mesmo. Esse trabalho é muito bonito. E dizia que não tinha consciência disso, quando entrou na EAD. Porque na sua época não se estudava os orientais.

Outra forma que utilizava era praticar rituais pra trabalhar o sagrado. Miriam dizia que foi estudar os orientais e as religiões. Tinha um espírito muito religioso e achava que a religião é muito importante para o trabalho do artista. Trabalhava muito o sagrado, no sentido de se fazer com a alma. Uma mão para Deus, outra para o Diabo. É o sagrado e o profano! Às vezes, você se inclina muito para o lado esquerdo e se esquece do outro. Esse equilíbrio entre o sagrado e o profano precisa ser respeitado, porque senão não dá certo o fazer do artista.

O ator que trabalhasse com ela, permanecia sete ou dez anos em sua companhia, porque tinha que ampliar sua experiência em todos os aspectos. O ator tinha que entender e saber de dentro e de fora tinha que saber lá em cima e lá embaixo, saber dos lados, das diagonais, enfim, conforme o ator ia ficando ela ia ampliando e se aprofundando. Se o aluno ficasse um ano aprendia até aquele nível, se ficasse por mais tempo ia paulatinamente retirando do palco e colocando na platéia, passava observar, ia se tornando assistente, ia aprendendo a dirigir, a operar e realizar a iluminação, o figurino, o cenário. Ia entender um pouco de arquitetura, de cultura, de música, de astrofísica, de bioquímica, enfim, de tudo porque tudo está no teatro.

Dizia que não preparava mais aula, que no começo sim, preparava, revisava. Chegava, olhava o que tinha acontecido e de acordo com o momento ia dando a aula.

O Flávio Império dizia que ela era muito intuitiva.

Sentia necessidade de ir para a platéia enquanto seus alunos desenvolviam algum exercício, para ver como se movimentavam, quais as dificuldades existentes. Trabalhava cada pessoa individualmente, porque acreditava que existiam alunos que travavam o corpo quando pulavam, outros que não conseguiam colocar o pé corretamente no chão, alguns que só punham a metade do pé no chão e assim por diante. Por isto tratava cada aluno individualmente, de acordo com a observação e a necessidade percebida de cada um. Trabalhava a partir do que via, do que diagnosticava com o olhar.

Aceitava qualquer pessoa para trabalhar, diversificava os grupos iniciantes. Eram grupos o mais heterogêneos possível, dentistas, psicólogos, donas-de-casa. Quem queria saber o que era teatro, quem tivesse curiosidade, ela aceitava. Naturalmente, depois ela selecionava, para poder dar aula especificamente para o ator. Mas afirmava que dava aula de teatro pra qualquer pessoa.

Considerava cada aluno diferente, por isso ficava com poucos, no máximo vinte por turma e que cada aluno permanecia no mínimo um ano com ela. Tratava cada aula como se fosse praticamente terapia, porque cada um dos seus alunos apresentava suas características e dedicava para cada indivíduo conforme a sua necessidade. Se o aluno apresentasse agressividade, ela pedia o oposto.

Seu trabalho partia da premissa que temos que educar o homem para educar o ator. Disciplina! Observar como os alunos se comportam e daí verificar qual o exercício e qual o sermão que deveria passar. A questão da pontualidade, por exemplo, colocava o próprio grupo a se cuidar e a cobrar uns dos outros. Até chegar o ponto de se excluir, o aluno que não funcionava, com respeito, quando ela não fazia, o próprio grupo o fazia.

Iniciava com todo mundo se apresentando e conhecendo os demais da turma. Depois inicia o trabalho coletivo, onde todos diziam seus nomes, baixo, gritando, berrando, enfim de tanto repetir acabavam decorando e aprendendo os nomes dos colegas. A partir desta etapa, iniciava com os trabalhos de corpo. Consciência da postura. Percebe-se logo se o aluno tem algum problema através do seu próprio corpo, no jeito dele se colocar. Se tem algum bloqueio, alguma trava, se sofre da coluna, se tem as pernas tortas, se tem pé chato, se tem o quadril projetado pra fora, se está fora da figura, se é muito ansioso, se fica muito pra frente. Percebe-se tudo quando ele está se movimentando. É o princípio de fazer com que cada indivíduo possa mexer, caminhar, realizar exercícios individualmente. Brincar sozinho, com seu corpo e a sua voz, os sons que emite.

Segundo Próchno, a problemática do corpo, mais especificamente como Alexander Lowen a pensa, qual seja, a do corpo traído, a do corpo prostituído, obrigava sempre ao ator a dar mais atenção ao seu próprio corpo. Os métodos de LOWEN tanto como o caminho de Reich, tentam trazer de volta um corpo mais saudável, o qual foi bastante reprimido por diversas instâncias da civilização ocidental. O corpo publicitário é, neste sentido, mais uma instância de repressão cultural, no interior de outras tantas que igualmente atravessam a sociedade. Iniciar um processo de investigação terapêutica de base corporal é, num certo nível, num certo sentido, tentar esboçar uma resistência ao avanço da prostituição crescente do corpo-imagem, resgatando um

processo de transformação subjetiva e mesmo intersubjetiva. Em consequência, uma certa relação acaba se dando entre o movimento pessoal e as preocupações com as transformações do corpo no interior da sociedade contemporânea, implicando possibilidades de se pensar e até implantar algum tipo de resistência. (PRÓCHNO, 1999).

Daí trabalhava-se as relações de pares de estudantes, o jogo é entre um e outro aluno, para depois se estender ao grupal, ao coletivo. O próximo passo era trabalhar com a sua inteligência, sua imaginação, sua criatividade e o seu pensamento. Para finalmente começar trabalhar os autores, os mestres, começava a entrar na análise dos textos.

No primeiro ano nunca fazia uma montagem, trabalhava o encerramento do período com uma festa de poesias, com pequenas cenas, deixava eles realizarem esse recital, sem acabamento, mesmo, bem artesanal. No segundo ano, os alunos participavam de uma montagem, estabelecia-se assim, uma primeira relação com o ato espetacular, o fazer, o construir uma encenação.

Além do corpo ela dizia que trabalhava com a alma, o espírito, o invisível. Perceber como cada pessoa sente, pensa, como vê o mundo, como vê o outro. Isso demanda tempo porque o trabalho depende muito das circunstâncias. Tinha milhares de exercícios, tanto de corpo, como de voz, como de desbloqueio, de relacionamento, de integração de grupo, de pequenos rituais, e exercícios para superar dificuldades.

Em algumas seitas xintoístas, o ritual da purificação do corpo toma a forma de um banho de mar, mesmo que se esteja em pleno inverno. Esta prática é chamada "Misogi". Se não for feita no mar, pode ser realizada em qualquer lugar em que haja água fria corrente, como num rio, cachoeira, ou até mesmo debaixo do chuveiro. Uma vez imerso, o participante faz exercícios específicos, que envolvem cânticos e concentração. (OIDA, 2001).

Myrian Muniz trabalhava o coletivo como alguns grupos europeus. Antes de estrear, tinham alguns encontros para falar sobre isso. Pra definir quem é que iria limpar a platéia, quem iria passar pano de pó nas cadeiras, quem iria limpar a parte exterior da sala. Os alunos faziam tudo. E como esse tipo de trabalho é cansativo, cada pessoa deveria saber quais eram as suas funções previamente. Tudo era definido. Quem receberia o público, quem colocaria

as flores, quem limparia a sala de apresentações. Inicialmente passava-se pano com água, e depois com álcool no palco. Tirava-se o pó. E no camarim tudo deveria ser limpo, com jarros de flores e incenso.

Em termos de vida cotidiana, limpeza implica um respeito apropriado por si mesmo, sendo também uma maneira ativa de preparar a mente e o corpo para um trabalho disciplinado. Praticamente todas as artes marciais e práticas religiosas ressaltam a importância da limpeza, não como algo preliminar à atividade, mas como algo que faz parte integral do próprio treinamento. Sendo assim, começa-se o dia de trabalho com uma limpeza completa dos ambientes e do corpo. (OIDA, 2001).

Não se podia conversar coisas da rua. Só se falava do trabalho. É preciso um trabalho de concentração, falava-se baixo e tinha que ser amável. Seu lema era: “Eu tenho que ser amável, para ser amado!”

Dirigiu Itamar Assunção, Nana Caymmi, Rosinha de Valença, Isaura Garcia, violonistas, instrumentistas, os irmãos Jean e Paulo Garfunkel e o Zé da Fanfarra, que começou a dar aula e aprendeu a dirigir. Trabalhou com a Claudia Pacheco que hoje é cantora profissional. Ela tinha 17 anos quando veio trabalhar com Myrian Muniz. Formou outro aluno, Paulo Macedo, que depois foi Secretário de Cultura no interior de São Paulo e ficou dez anos com ela. Ele fez aula e virou um ator, um diretor.

Capítulo II

QUATRO EXPERIÊNCIAS: CONVERGÊNCIAS, DIVERGÊNCIAS E COMPLEMENTARIDADES.

Convergências, Divergências e Complementaridades.

O objetivo do presente capítulo é descrever de forma sucinta, a partir da experiência única e particular de cada um dos entrevistados e cruzar suas vivências, comparando seus procedimentos, verificando pontos convergentes, divergentes e complementares.

A avaliação crítica a partir de cada depoimento, o cruzamento de suas exposições, analisando os objetivos almejados em cada procedimento, sua fundamentação prática, teórica ou pedagógica tem a função única de adentrar ao universo dessas atividades propostas aos atores e avaliar os princípios norteadores de cada prática e sua eficácia frente às proposições dos demais formadores como também diagnosticar através destes depoimentos a evolução e crescimento dos alunos.

Para padronizar a forma de expressar e de elaborar este texto e mesmo baseado nos depoimentos as atividades serão denominadas de “exercícios”, ou “oficinas” ou “laboratórios”, procurando respeitar o termo utilizado por cada um dos entrevistados.

Cristiane Paoli-Quito e Luiz Damasceno possuem pontos convergentes no tocante a formação de seus alunos e sob alguns aspectos, os sistemas aplicados por ambos integram-se. O trabalho dos dois parte da premissa de “**Jogos**”, os quais podem ser livres, direcionados ou improvisacionais e tem a finalidade de trabalhar a subjetividade inerente a cada aluno.

A similaridade do “**Jogo de Poesia**” e a “**Instalação**” é um exemplo de convergência de objetivos, pois buscam fomentar no ator sob treinamento, uma maior apropriação da palavra. No “**Jogo de Poesia**”, três ou mais atores constroem textos improvisados a partir da interseção de diferentes poesias ou textos, ou mesmo, partes, sentenças, frases retiradas destes poemas, o que permite jogar com as palavras, criando uma ordem extra, desencadeando em amplas possibilidades de configurações de textos. Essa construção de textos que pode levar para uma nova temática, outras direções ou aprofundamento de tópicos sobre vida, morte,

romance, literatura, humanidade, desumanidade e assim por diante, permite um fluxo de idéias e o desenvolvimento de uma fluidez que quando trazida ou configurada em cena permite aos atores uma vivacidade e um estado de prontidão inigualáveis. A interposição de falas, utilizando partes ou frases de poesias ou textos, permite a composição de textos cênicos totalmente inusitados, dinâmicos e criativos.

Os atores são obrigados clarificar as intenções e não somente as palavras. É buscar a ênfase numa palavra mais verdadeira ou intensificada. A apropriação orgânica da palavra. Fazer o ator, o intérprete, produzir textos.

Cada grupo age e reage diferentemente, o que resulta em derivações pertinentes a cada grupo. Para execução deste laboratório cada ator deve estar afinado com a dinâmica da expressividade e comunicação, elevadas a um nível ultra-sensível e veloz, o que demanda treinamento, articulação, utilização coerente das palavras e um rico vocabulário. A cada exercício, o aprimoramento da sistematização deve ser verificado e melhores resultados cênicos podem ser colhidos a partir da aferição ou calibração do grupo e de atores em particular.

Para Stanislavski, precisamos de bases sólidas para a nossa arte, particularmente para a arte da fala e para a capacidade de exprimir-se em verso. A fala musical abre-nos infinitas possibilidades de expressar a vida interior (que experimentamos) em cena. (...) A pronuncia em cena é uma arte tão difícil como o canto. Exige treino e uma técnica que beira a virtuosidade. Quando um ator acrescenta um intenso ornamento sonoro ao conteúdo vivo das palavras, posso entrever, através de uma visão interior, as imagens que foram configuradas por sua própria imaginação criadora. Todo ator deve ter uma pronuncia e dicção excelentes. Ele deve sentir não só as frases e palavras, mas também cada sílaba e letra. Para o ator, uma fala não é apenas um som, mas também a evocação de imagens. O trabalho do ator é insinuar nos outros, as suas visões interiores, é expressá-las em palavras. (STANISLAVSKI, 2001).

Na “**Instalação**” a meta da comunicação do autor e a busca da palavra sintética pelo observador, são os dois objetivos básicos. O ator deve alcançar a síntese da palavra para exprimir um pensamento ou uma ação ou um determinado tema. Com esse laboratório, o ator que observa a instalação, deve se expressar sinteticamente, de forma objetiva e rápida a sua

primeira impressão, definindo o que mais impactou na instalação do colega. O ator que monta a instalação por sua vez, verifica o grau de comunicabilidade de suas idéias, verifica se o que está claro para si comunica ou não de forma direta aos seus colegas, o seu público no momento do exercício.

Fundamentalmente, o que se objetiva com a “**Instalação**”, é que o ator que a constrói perceba se os signos por ele utilizados comunicam com eficiência aos atores que os observam. O ator entra em contato com uma preocupação: a comunicabilidade com seu público alvo e a recepção de sua obra. O autor começa a perceber as diferenças contidas nas observações de cada espectador. Diante da diversidade das leituras, ele percebe e aprende que cada ser humano verifica pontos diferentes nas relações e que cada um pode ser afetado por diferentes estímulos, pois cada um tem características intrínsecas à sua formação cultural e social como também graças a evolução da Neurociência, que conseguiu confirmar que somos diferentes no sentido de compleição e formação cerebral e, conseqüentemente, ninguém é igual ao seu semelhante e o modo com que cada individuo percebe as coisas é diferente.

“Nas últimas décadas, o interesse pelo aspecto emocional da mente humana cresceu consideravelmente, catalisado pelas descobertas das bases neurológicas da cognição e da anatomia do cérebro. Tudo isso graças a um conjunto de fatores que parte da observação de pacientes que sofreram lesões em áreas específicas do cérebro, aliado ao uso de equipamentos de processamento de imagens e as modernas técnicas da biologia molecular, esta última responsável pela descoberta dos neurônios olfativos, por exemplo. Hoje entendemos que uma coisa é saber que uma sensação existe, outra é realmente ter a emoção relacionada a ela”. (GOSWAMI, 2006).

A que se lembrar também que no “**Jogo de Poesia**” e na “**Instalação**” a maneira de atuação é diferente, enquanto no primeiro jogo todos os integrantes participam ativamente no laboratório, no segundo o autor é na primeira etapa ativo, construindo a instalação, e na segunda ele tem uma atitude passiva escutando as observações dos demais. Existe uma alternância entre a passividade e atividade que proporciona outro tempo de escuta aos alunos, fato que altera a dinâmica das relações, assim como a forma de lidar com o tempo dos demais,

suas respostas, suas observações e percepções. Eles aprendem a ouvir o outro.

Nas Improvisações Livres existe uma certa divergência entre os sistemas adotados. Damasceno inicia uma improvisação com um tema livre e vai sugestionando o ator em cena na sua criação, às vezes não interfere de forma alguma, fazendo suas colocações somente ao término do exercício, em outras requisita o máximo de atenção, compreensão e de doação do aluno. Algumas vezes ele não sugere tema e deixa com que o grupo discuta algum fato ocorrido na vida pessoal de um dos atores, ou mesmo retirado de jornais e revistas e a partir daí deixa com que eles improvisem. Como a Quito possui experiência com a “Commédia dell’Arte” trabalha a improvisação buscando sempre uma prontidão e um estado de alerta do aluno. Avalia a cena que o aluno desenvolveu, a sua postura, o que experimentou, o que ele deixou de escutar, o que ele provocou. O objetivo não é avaliar a forma da cena, mas como ele a processou. Para ela ver o ator em cena, às vezes sem saber o que fazer é angustiante, mas como ele se encontra despido de tudo acaba sendo tocante também. Para ela acontecem coisas maravilhosas, mas também aterradoras. Algumas vezes o ator passa a angústia de não saber como resolver a cena. Ações importantes para ela podem ser as entradas e saídas de cena. O aluno entra e pode sair sem fazer nada. Porque a cena talvez na realidade seja simplesmente o nada fazer, a cena já está acontecendo por si, o ator só precisava estar disponível, se ele não consegue responder a nenhum estímulo ela o tira de cena. Ou se ele não é capaz de ouvir, sai! Ou se entra e pensa o que deve fazer, sai! Porque desta forma, ele não está inteiro no exercício. Se ele por outro lado entra e expressa com seu corpo: Hum, que demais isso agora! Que olhar que eu dei! Cai fora! Porque ele quando entra com a ilusão de que é bom, já não está inteiro e se por outro lado agir se criticando como, por exemplo, meu Deus, que merda que eu fiz. Sai correndo! Desta forma ela vai jogando com as improvisações, interferindo no momento, rompendo com a cena. Pára tudo e começa com um outro participante e assim sucessivamente até que eles percebam e vivam puramente o jogo, sem medos, sem críticas

sem julgamentos de qualquer espécie. Corta-se de imediato qualquer ruído que o impeça de estar plenamente em ação. Damasceno conduz sua improvisação apontando e sugestionando simultaneamente. Com o romper instantâneo da Quito, o ator começa a tomar consciência do seu estado de atuação, sua real condição mental e sua prontidão. O ator deve aceitar o jogo, o que se possibilita com improvisação é a instrumentação do ator, fazer com que ele esteja ali, vivo, disponível. Tudo que ocorre na cena, não pertence mais ao diretor, não é mais de seu domínio, mas sim do ator. O que se construiu naquele exercício é do ator. A instrumentalização que o laboratório proporciona é a consciência da sua presença em ato e da postura dele mesmo diante do teatro.

Grotowski afirma: *“Quando digo que a ação – se não se quer que sua reação fique sem vida – deve absorver toda a personalidade do ator, não estou falando de algo “externo”, como os gestos ou truques exagerados. Que quero dizer então? É uma questão que envolve a própria essência da vocação do ator, de uma reação, de sua parte, que lhe permita revelar cada um dos esconderijos de sua personalidade, desde a fonte instintivo-biológica através do canal da consciência e do pensamento, até aquele ápice tão difícil de definir e onde tudo se transforma em unidade. Este ato de total desnudamento de um ser transforma-se numa doação do eu que atinge os limites da transgressão das barreiras e do amor. Chamo isto um ato total. Se o ator age desta maneira, transforma-se numa espécie de provocação para o espectador”*. (GROTOWSKI,1971).

No teatro improvisacional outros elementos podem ter um caráter de condução, isto pode ocorrer com a música, por exemplo, ela passa a ser um condutor de cena por ser um elemento muito forte. Se o ator está em cena e de repente não sabe mais para onde ir, um simples acorde, uma sonoridade, um som diferente, pode mudar a rota da cena. Percebe-se a dependência clara do ator, em respeito ao fator externo, da música que o conduz, por exemplo. Outro elemento pode ser a iluminação, porque como tudo está improvisado, tudo começa a aderir à cena. Se o diretor ou o operador de luz coloca uma luz mais fechada em foco, todos os atores virão para aquele foco. A luz passa a conduzir a cena. A iluminação não vai adornar a cena, ou valorizar a cena, ela vai construir a cena. Fecha a luz aqui e abre ali, está na hora de determinada pessoa perceber que tem que se retirar. Dirige-se desta forma, avaliando quem está em foco e quem está com as possibilidades maiores de jogar a cena.

Luiz Damasceno insere fatos diferentes ou personagens que entram sem que os atores que estão atuando saibam quem são ou porque entraram, isto modifica a dinâmica e faz com que o estado de prontidão seja mantido, pois a cada minuto tudo pode mudar e um novo rumo pode ser dado a estória.

Para os dois formadores o importante é **a escuta**, seja da palavra, do gesto, da resposta ao estímulo proposto no jogo cênico. O ator deve desenvolver esta escuta que faz com que ele esteja sempre vivo. Quito busca trabalhar com a meditação dinâmica, que faz com que o ator esteja consciente de tudo que está ocorrendo no momento de sua atuação. O ator entra no que ela denomina um novo “Estado”, O “Super Estado”. Trabalha-se a energia, a exaustão, mas também a fluidez de uma nova respiração. O que permite trazer uma nova força para o trabalho. É importante saber entrar e sair deste “Estado Alterado” de consciência evitando descuidos prejudiciais ao ator.

Uma das ferramentas possíveis de utilização por um ator pode ser a meditação transcendental, ou meditação ativa, ou dinâmica, nela a mente aprende a ultrapassar o ruído do pensamento, atingindo uma zona inteiramente de paz e silêncio. Apesar da aura de misticismo que tem envolvido a meditação durante séculos, ela traz em seu bojo esse processo extremamente prático e nada místico de transcender. Talvez seja o meio mais garantido de abrir um canal de cura na mente, tocando desta forma o transe, o ritual e porque não dizer a atuação verdadeira.

Recentemente, médicos e psicólogos descobriram um “estado” em que as pessoas criativas geralmente entram sem esforço, chamado popularmente de fluir, ou “fluidez”. Durante esses períodos, os projetos de trabalho parecem progredir por conta própria e até a maior concentração não requer esforço. Enquanto estão neste fluir, as pessoas criativas, em qualquer campo, têm a prazerosa sensação de estar acima de sua capacidade normal.

Neste estado de fluidez, o artista é absorvido pela sua arte e como que automaticamente entra no mundo da criação, é uma harmonia total entre mente e corpo que nada consegue interrompê-lo, nem qualquer ruptura. A atividade torna-se fácil, prazerosa e divertida.

“O termo fluidez vem de um tipo peculiar de matérias chamadas superfluidos, descobertos pela física há mais de cinquenta anos. Por exemplo, quando o hélio é resfriado até chegar ao zero absoluto, -273°C, adquire a capacidade de fluir pelas paredes do vasilhame, atravessar orifícios mínimos e, se é posto em movimento, fluir para sempre. A razão dessa mudança ilusória está no próprio efeito do resfriamento. Submetidos á baixa temperatura, os átomos de hélio param de dar voltas a esmo e ficam em ordem perfeita, como um exército entra em formação para parada. Os átomos de hélio super-resfriado são tão ordeiros que conseguem atingir um estado em que não há fricção, uma superfluidez. Um outro exemplo é o da supercondutividade, a capacidade de conduzir eletricidade sem fricção. A supercondutividade também parece desafiar as leis normais da natureza, mas na verdade é uma propriedade especial que aparece naturalmente quando algumas condições são atingidas”. (GOSWAMI, 2006).

Para o ator, do mesmo modo, a superfluidez da percepção surge quando resfria-se o processo de pensamento e isto pode ser atingido através da meditação transcendental, ou através de exercícios de extrema exaustão, ou exercícios de limpeza da autocrítica, de limpeza da automação. A mente descobre maior ordem em níveis mais tranquilos do processo de pensamento, até aproximar-se da ordem absoluta do puro silêncio, sem nele revelar completamente. Nesse ponto exato, o limite da mente, ainda é possível pensar e agir, mas de acordo com regras diferentes. A pessoa sente uma expansão sem esforço e um tipo de criatividade “sem fricção”, que não descobre no estado normal de vigília.

Quando ator consegue entrar no estado de superfluidez perde a individualidade e consegue profundamente tocar o público de forma ordenada e silenciosa, mas não menos profunda e fluida.

Esta intimidade, esta interação é o que buscava Grotowski, a reunião de forças entre diretor e ator. E quando o trabalho acontece neste aprofundamento, o público será o maior beneficiado, o maior abençoado. A doação será sempre uma troca a ritmos de superfluidez, a

unidade o todo que une e tangencia as almas. O ator “Santo” atinge sua máxima potência.

Quito acredita que mesmo num espetáculo que se repete todo dia, o trabalho da improvisação, de buscar o inesperado a cada instante deveria ser uma constante. Mas pelo fato de determinados espetáculos, que tenham sido concebidos sem ser improvisacional, com suas marcações de cena, podem levar os atores a uma possibilidade da mecanização. Isto ocorre, segundo ela, devido o nosso cérebro, nosso pensamento, caminharem sempre mais rápido. Os atores passam a não viver no presente, vivem somente no futuro. A principal qualidade da improvisação é a necessidade de se escutar o presente totalmente. Porque do contrário o ator está sempre no futuro, sempre antecipado ou também com a possibilidade de estar no passado. Da mesma forma, Damasceno vislumbra um ator total da mesma forma, um ator que se exponha, demonstrando para a platéia, o que ele pensa sobre o que diz, colocando-se criticamente sobre o que atua, como se relaciona com seus colegas, o que pensa deles, com suas falas, suas réplicas, porque vive, sobretudo, o presente. Aprendeu a jogar com o outro, a estar sempre em face do outro. Ele vive o seu texto e o vive no presente, não é uma mera máquina de decorar de jorrar palavras que não fazem senso nem mesmo para ele.

Cristiane Paoli-Quito e Myrian Muniz trabalham alguns aspectos importantes da relação do ator consigo mesmo, quando promovem e provocam em seus alunos a descoberta e a consciência dos seus corpos, suas qualidades, suas deficiências e maneira de diminuí-las para estarem em cena, sob o aspecto de um corpo que vibra, extracotidiano. Talvez o mais importante aqui, antes mesmo de identificar potencialidades ou dificuldades para se estar em cena, é a percepção do corpo físico, biológico, biomecânico que interessa numa primeira instancia. É fazer com que o aluno perceba seu esqueleto, o peso dos seus ossos, a dimensão deles, seu aspecto volume, tridimensionalidade. O reconhecimento de que o aluno tem uma materialidade que é física, química, bioquímica, fisiológica, enfim, um ser vivo. Depois parte-se para o conhecimento do outro, conhecer a mecânica do outro, da mesma forma como

realizado no âmbito pessoal. É através do toque, de massagens, de laboratórios de conhecer o espaço e a relação com o outro e como este se relaciona com o espaço e reverbera quando em face do contato com uma outra pessoa. Muito embora que as duas se considerem intuitivas, prosseguindo “tateando” no processo de descoberta das relações, existem jogos e contatos que são distintos e principiam sob diferentes formas de abordagem. Por exemplo, a Quito utiliza-se de jogos improvisacionais que exploram a espacialidade e o domínio do ator sobre este espaço, como no “Jogo do Rabo”, onde a meta de cada aluno colocado em cena é defender o seu espaço contra o ataque do outro e o seqüestro de um “Rabo” que pode se tanto físico (estar presente amarrado à cintura de cada participante) como imaginário. Ou ainda com a proposta de Jogos “Clownescos”, onde improvisa-se livremente, proporcionando ao ator que brinca a exposição ao extremo de sua personalidade, fazendo com que ele mostre-se dentro de todas as possibilidades e que perca o medo do ridículo, que possa jogar com as questões mais pitorescas de sua realidade, inclusive aquelas mais desastrosas, mais incomuns e que nem sempre permitimos que venham a tona no contexto social.

A máscara neutra permitiu que Cristiane Paoli-Quito rompesse a quarta parede, de trazer tudo próximo, de trazer pelo olhar uma mensagem de permeabilidade, de passar por esta máscara e tocar o público. A principal função do trabalho do ator que é a comunicação direta com a platéia e essa rede que surge entre os dois, esse pequeno limite entre palco e platéia e a busca da conjugação de tudo num ambiente só. Não dividir o espaço.

O trabalho do olhar, não só direcionado para a platéia, mas a captação do espectador, como o ator se revela ao público, estabelecendo esse jogo de proximidade, de realmente enxergar, de ver, de ter um olhar permeável e penetrável, que é a linguagem do Clown.

Usa a linguagem do clown para aproximar ainda mais da máscara porque quando um ator está usando uma máscara da Comédia dell’Arte, uma máscara neutra, sente a necessidade de passar por ela, de transformar a relação existente em coisa única. Como é um elemento que

traz no rosto e de repente quando não existe mais a divisão, o ator penetra na máscara e esse pode ser o caminho que o leva a si próprio e ao outro na dimensão de ser permeável.

O olhar tem que ser permeável, mas não impositivo. A platéia não tem que engolir um ator à qualquer preço. Ela tem que respirar. Muitas vezes o ator se impõe em relação a platéia, mas isso pode ser por insegurança. Usa-se a força pela necessidade de ser visto, de ser compreendido. A busca do trabalho é encontrar a medida certa para que o olhar seja de encontro.

Através do Clown ela busca a relação diretor e ator, muito viva, de buscar no ator, de coletar dele através de um jogo intenso que se estabelece através do olhar externo que verifica observa o que está acontecendo em ebulição no ator ou mesmo que está escondido para ser exacerbado, para ser invertido. Esse jogo se estabelece de uma maneira de uma comunhão vibrante com o diretor sendo a figura que vai instigar, retirar algumas coisas deste ator; e do ator que joga ou que não joga as coisas na mão. Isto porque não enxerga as coisas e outras porque se defende. Este jogo da relação de defesa e de soltura, de abertura e fechamento é proporcionado pelo Clown que permite o diretor ir lá buscar no ator ou do ator trazer o que de mais vivo ele tem. E no Clown é o riso pelo ridículo, desta forma, buscam-se os princípios básicos como: a alegria, o ridículo, a ignorância, a pureza, a prontidão, a disponibilidade, a aceitação, e dizer sim para o jogo. Ouvir o que o Clown está pensando e como ele relaciona com o falar. A mesma relação de comunhão existe com o trabalho de Myrian Muniz e de certa forma de Luiz Damasceno e Márcio Aurélio. Estes últimos porem não utilizam as ferramentas de um Clown ou da máscara neutra, mas da improvisação livre, da comunicação que se faz por sugestões, e da troca na realização e criação de um papel .

Por outro lado, a Myrian Muniz, joga com o conhecimento do outro, inicialmente pelo nome do outro, esta marca que segundo ela levamos para vida toda. Depois vai retirando os medos de cada aluno e segundo ela leva-se um ano inteiro para começar a caírem as máscaras

e o aluno poder entender que a relação com o outro muda, com o mundo muda, consigo muda. Para ela esta é a “Alquimia Teatral”, aquela magia que faz com que tudo mude, se transforme. É o resgate do humano perdido entre as convenções sociais.

Todas as duas formadoras citam que trabalham com impulsos de expansão e contração o abrir e fechar. Como também a respiração e o relaxamento. O contato direto com a terra, trazer para terra, aterrar o ator. Myrian Muniz dizia que iniciava o trabalho do ator pelos pés, observava como os pés estavam plantados no chão, como articulavam para projetar o corpo para frente ou para trás no caminhar. Levava aproximadamente três meses até chegar no rosto do ator. Fazia praticamente um escaneamento, rastreava praticamente no corpo do ator todas as suas barreiras, para trazer essa consciência maior, ativada que se faz necessária ao maior conhecimento do humano e do ator. De maneira muito próxima trabalham o aquietamento da mente, Myrian Muniz ainda fala do princípio do Ritual e do Sagrado. Trabalhar assim o energia de forma sutil. Acha por exemplo que existe um lapso na formação de nossos jovens no tocante ao espiritual. Considera que de certa forma, age com a divindade que se manifesta dentro e fora de si, e claro não esquecendo do profano.

Segundo Grotowski: “Assim como só um grande pecador pode se tornar um santo, segundo os teólogos (não esqueçamos a Revelação: “Assim porque és morno, nem frio nem quente, eu te vomitarei da minha boca”), da mesma forma a mesquinha do ator pode ser transformada numa espécie de santidade. A história do teatro oferece numerosos exemplos disto. Não me entendam mal. Falo da “santidade” como um descrente. Quero dizer: uma “santidade secular”. Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração. Se não, exhibe seu corpo; mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. Repete a redenção; está próximo da santidade. Se tal representação deve não ser fortuita, um fenômeno que não possa ser previsto no tempo e no espaço, mas pelo contrário, se quisermos um grupo de teatro cujo alimento seja este tipo de trabalho, então temos de seguir um método especial de treinamento e pesquisa”. (GROTOWSKI, 1971).

Myriam Muniz trabalhava a consciência corporal, porque às vezes pegava alunos que tinham mais de trinta anos que não sabiam que um dedo tinha três articulações, por exemplo,

e que não conheciam o seu corpo nem por fora nem por dentro. Que depois dos exercícios com a palavra, iniciava uma “corrente”, sua aula começava e fechava com uma forma de corrente. Relaxamento, deitando no chão, ter a consciência do corpo em pé, do corpo deitado. Cada um devia reconhecer, se sentir neste mundo, entre o céu e a terra, percebendo que existe um céu que nos cobre a todos e que além das estrelas, existe algo. Para que os seus alunos não pensassem só neste “Mundinho” como ela mesma dizia. Para que conseguissem ir mais além e pegando essa energia, passassem para o colega. Esta corrente sempre encerrava com abraços e beijos, porque era uma corrente de afeto.

Para Grotowski, “A diferença entre o ator cortesão e o ator santo é a mesma que há entre a perícia de uma cortesã e a atitude de dar e receber que existe num verdadeiro amor: em outras palavras, auto-sacrifício. O fato essencial no segundo caso é a possibilidade de eliminar qualquer elemento perturbador, a fim de poder superar todo limite convencional. No primeiro caso, trata-se do problema da existência do corpo: no outro, antes, da sua não-existência. A técnica do ator santo é uma técnica indutiva (isto é, uma técnica de eliminação), enquanto a do ator cortesão é uma técnica dedutiva (isto é, um acúmulo de habilidades)”. (GROTOWSKI, 1971).

Myrian Muniz também começava nos ossos, pelos músculos, por dentro e por fora para depois verificar como esse corpo se movimentava com toda essa estrutura. A partir do conhecimento dessa matéria que cada aluno tem que é o seu próprio corpo, ela começava a falar do espírito. Dizia que falar sobre o espírito assustava um pouco os alunos. Que falar de alma, por exemplo, eles achavam que era coisa de “Espiritismo” e ainda mencionava que era falta de crença, falta de fé, de religiosidade. Considerava a religiosidade muito importante para o trabalho do artista. Mas via a espiritualidade e o sagrado na forma do outro, de conhecer o outro, o pensamento e a alma do outro. A manifestação mais próxima do sagrado, o outro.

Segundo Miranda, “ Nossa época sente-se estimulada a explorar o mistério da corporeidade, assim como outras exploraram o da espiritualidade. São muitos caminhos e possibilidades. A verdadeira iniciação corporal deveria levar a viver o Espírito com o corpo. Na perspectiva judaico-cristã, apesar dos séculos de desvios, enganos e absurdos corporais, a reapropriação do corpo não é uma operação redutiva, porém integrativa e potencializadora. Numa relação equilibrada com o corpo, este não é um bem de consumo a mais,

como proposto por tantos movimentos e vias alternativas. O bem-estar do homem, seu estar bem, depende de um ser bem, ser mais. A reapropriação do corpo é um processo de hominização. Também exige uma investigação antropológica, no sentido mais amplo do termo. Quem pratica meditação, Yôga, busca estabelecer esses vínculos abrangentes do ser com o corpo, vive seu corpo. Quem treina numa academia, faz exercícios regulares e até intensos, mantém a máquina em dia, cuida do corpo. 'Existe uma diferença fundamental entre viver o corpo e cuidar do corpo, mesmo se essas realidades não são totalmente excludentes. A compreensão do simbolismo do corpo, na tradição judaico-cristã, pode ser um instrumento para compreender melhor seu dinamismo, sua inteireza e seus caminhos únicos de comunicação com o divino'. (MIRANDA, 2000).

Muitas vezes enquanto a Quito, trabalha as dificuldades dos alunos através de laboratórios improvisacionais, Myrian Muniz trabalhava com a observação e identificação das dificuldades individuais e a partir delas, o exercício constante e cotidiano de rompê-las. Quando percebia, por exemplo, que um aluno tinha dificuldade em falar alto, por questões de educação, colocava o ator na platéia e pedia para ele ler um texto aos berros, gritando como se ela fosse surda e não conseguisse ouvir. É um exercício bastante cansativo para muitos atores, mas ela só terminava a partir da total liberdade do aluno, para que ele pudesse sempre falar em voz clara, audível.

Myrian Muniz quando trabalha os aspectos de energia proporcionava o aquecimento do corpo de forma, que o aluno estivesse sempre apto a realizar as tarefas sem se machucar, sem distender um músculo, ou romper ligações das articulações.

Dantas, diz: “Que embora exista uma grande polemica sobre se o aquecimento possui ou não influencia na performance, não há dúvida de que, se ele for realizado corretamente (com a duração de cinco a vinte minutos, consumo energético em torno de 60% do $VO_{2máx}$, capaz de provocar uma elevação de 2 a 3 °C na temperatura corporal e os demais efeitos do aquecimento), provocará: diminuição da viscosidade dos líquidos orgânicos; aumento de 12 a 13% da espessura da cartilagem articular pela penetração de fluido. Permitindo o aumento da compressibilidade e a diminuição da pressão por área de superfície articular, reduzindo, portanto, o risco de lesões na região considerada e diminuição do tempo de transição entre os estado de contração e relaxação. Todos estes fatores exercem uma influencia benéfica no

desenvolvimento da flexibilidade”. (DANTAS,1999).

Quito trabalha com a desobstrução dos centros energéticos denominados “Chakras” em Sânscrito. Para Quito, na verdade o ser humano vai criando escudos de proteção, que se transforma em verdadeiras “couraças” e o seu trabalho tem a finalidade de abrir, de quebrar a resistência, abrindo também a proteção. Porque o ator tem que possuir a fluidez de se entregar, mas não adianta só de se entregar, cada um também deve saber receber e principalmente conhecer o conteúdo do que recebe. Ao entrar em classe ou ensaio, deve-se ter em mente a questão da generosidade. Porque no trabalho do ator tem que ser fundamentado na absoluta confiança no outro. Porque é um momento intensificado de autodescoberta, de percepção e muitas vezes, enxergamos nos outros coisas que não gostaríamos exatamente de ver de ver e temos que aprender a dar espaço para que esta revelação aconteça. Não é exatamente terapêutico, mas é de reflexão sobre aquilo que somos e do potencial que temos. Se as pessoas não descobrem qual o seu potencial, não chegam a lugar algum, ficamos no limiar.

Antonio Januzelli, dentro das práticas do Laboratório Dramático do Ator, sempre descreveu os três corpos a serem energizados: O corpo físico, O corpo mental e O corpo emocional. Estudando a medicina moderna, ou a medicina vibracional e os centros energéticos, percebi que esta matéria sutil a ser dilatada pelo trabalho prático do ator possui outros corpos sutis e os quais têm função orgânica própria. Na realidade são sete os centros energéticos e sete os corpos a serem despertados. (JANUZELLI,1992).

O trabalho com os “Chakras” proporciona um melhor funcionamento do corpo. Uma reenergização do corpo. Ao projetar a respiração em determinados pontos do corpo, trazemos a consciência para esses lugares, que estão ao longo da coluna vertebral. Este exercício deve ser num movimento realmente lento, bem devagar, como três a quatro horas, ou dias inteiros proporcionando o realinhamento destes centros ou vórtices de energia. A consequência é um relaxamento e com ela a exploração dos espaços internos. Com as tensões acumuladas ao longo da vida, não permitimos que estes espaços existam livres, nós os estrangulamos, e isso pode acontecer com o ator em cena, por causa da ansiedade que ele possui ou cria. Nestes

momentos de ansiedade, estrangulamos todos os nossos órgãos vitais, incluindo pulmão, diafragma, cordas vocais e todo o resto. O trabalho é de achar esse nível relaxamento, essa maior fluidez, essa liberação desses órgãos, resultando um corpo mais flexível e mais permeável.

Quanto ao “Reiki” é um sistema natural de cura, um método científico de redução de estresse, equilíbrio e reposição de energia. O “Reiki” é uma palavra japonesa que significa “Energia Vital Universal”. **Rei** significa universal e refere-se à parte espiritual, à essência energética cósmica que permeia todas as coisas e circunda todos os lugares. **Ki** é a energia vital individual que circunda nossos corpos, mantendo-os vivos, e está presente, fluindo em todos os organismos vivos. Quando a energia Ki sai de um corpo, ele deixa de existir.

Para Gerber: *“O paradigma einsteiniano, quando aplicado à medicina vibracional, vê os seres humanos como redes de complexos campos de energia em contato com os sistemas físico e celular. A medicina vibracional utiliza formas específicas de energia para atuar de forma positiva sobre os sistemas energéticos que possam estar desequilibrados devido às doenças. Ao reequilibrar os campos de energia que ajudam a regular a fisiologia celular, os curandeiros vibracionais procuram restaurar a ordem a partir de um nível mais elevado do funcionamento humano”.* (GERBER, 1988).

É um trabalho de conscientização da energia, da sua passagem, principalmente a da manutenção equilibrada da passagem dessa energia, conhecida como energia de cura.

A cura através das mãos trabalha com a liberação da energia dos chakras, que permite um re-equilíbrio emocional, mental e físico para quem o aplica e para as pessoas em quem se aplica o “Reiki”. Existem momentos em que os atores intérpretes aplicam “Reiki” entre si, no silêncio, trabalha-se com uma energia sutil mesmo. Essa é a energia sutil mental de construção das coisas, um estado de construção que vai além um pouco do estado físico, do que se pode materialmente ver, comprovar e estar.

O contexto é trabalhar a energia física, da Quântica mesmo, real, do corpo etéreo, sutil, áurico. Este trabalho proporciona uma mudança no equilíbrio emocional do grupo de atores. É um instrumento a mais. A cura se dá pelas mãos, pelos “Chakras” das mãos. Todos nós, seres humanos, temos essa capacidade, simplesmente ela não tem sido desenvolvida.

Na improvisação trabalha-se a sincronicidade, o que significa que tudo está interligado, um determinado gesto no espaço reverbera em outro lugar, o gesto que se faz aqui pode modificar alguma coisa lá na China, por exemplo. Ao se fazer um movimento, altera-se a composição do espaço, proporcionando alterações magnéticas de energia real. E ao se tomar consciência disso, naturalmente re-equilibra-se a possibilidade de cura, a harmonia pode acontecer.

Para nós o teatro é encontro, é relacionamento. E não podemos perder de vista as seguintes palavras: *“A noção mecânico-quântica de relacionamento vem como consequência direta da dualidade onda-partícula e da tendência de que uma onda de matéria ou onda de probabilidade deve se comportar como estivesse espalhada por todo espaço e tempo. Mas, se todas as coisas potenciais se estendem indefinidamente em todas as direções, como se poderá falar em alguma distância entre elas ou conceber alguma separação? Todas as coisas e todos os momentos tocam uns nos outros em todos os pontos; a unidade do sistema completo é suprema. Segue-se disto que a noção antigamente fantasmagórica do movimento a distância, em que um corpo influencia o outro instantaneamente apesar de inexistir troca aparente de força ou de energia, é um fato banal e corriqueiro para o físico quântico, um fato tão estranho a qualquer estrutura de tempo e espaço que permanece um dos maiores desafios conceituais levantados pela teoria quântica”*. (GOSWAMI, 2006).

Para um grupo de atores, não existe melhor opção, pois a reverberação da energia sutil favorece a cumplicidade, favorece o jogo, a prontidão. Isso dá uma diferença no estar em cena, não só no estar em cena, mas como o ator, o intérprete vai se relacionar com aquele espaço, ou com a platéia, ou com o que ele tem a dizer. Parece propiciar um amadurecimento de um intérprete. O estar em cena e comunicar através de meios mais sutis o fazer teatral, não só através da fala ou do movimento, mas também do movimento interno. Esse movimento interno não só gera ação interna, mas também cria a ação da energia interna para o externo e a exploração dessa energia externa também.

Simioni, citado por Ferracini, “Ao tratar da dinamização da emoção, sempre tratando da busca interna de cada ator, não mais buscando uma forma preestabelecida, de uma emoção específica, mas dentro de si, descreve: o ator traz à tona essas emoções corporificadas, não de uma maneira realista, mas de uma maneira dilatada e, portanto, extracotidiana. O que se busca é a presença do ator. O ator vive e experimenta ao máximo sua própria dor, sensualidade, alegria, angústia, desespero, sexualidade, tristeza, medo e todas as emoções não nomeadas - de uma maneira dilatada. Temos aí um monstro, isto é, a expressão no máximo de intensidade de emoções que o ser humano - por exigências da sociedade - costuma conter. Com a dilatação de

todas essas energias, o ator entra em um outro estado de trabalho, uma segunda etapa, à qual chamamos nível sutil. E nesse nível sutil a energia toma corpo. Não mais corpo muscular, mas corpo energético, abrangendo tudo o que decorre desse estado. Agora o corpo muscular é a lenha para gerar o fogo (corpo energético e energia sutil)". (FERRACINI, 2001).

Um ator ao adentrar num palco, tem que perceber que cada noite é diferente, não só na “Performance” ou nos trabalhos realizados em cima de improvisação, mas no trabalho do teatro convencional também porque a energia muda de um dia para o outro, naturalmente, por causa da vivência, passado, presente, futuro e também por causa das pessoas que estão lá dentro. A energia transmuta e o intérprete não tem essa capacidade de percepção, de dar o tempo para que as coisas aconteçam, e conscientizar das mudanças sutis que ocorrem e ocorreram no presente e no passado. O ator pode ter a melhor voz, pode ter o melhor condicionamento físico, pode ter uma inteligência e uma preparação intelectual, mas não se não for detentor dessa energia, ou melhor, não aprendeu apropriar-se do conhecimento de como utilizar a energia universal a seu favor na sua profissão, poderá perder um contato sutil com o outro, com seu público, com a inteligência que rege o universo, a inteligência cósmica na qual todos estamos ligados, porém devido a séculos de ignorância e desinformação não conseguiu se tornar acessível. Esta é a busca de uma possível sabedoria.

Assim como a Medicina Chinesa, a medicina tradicional Indiana Ayurvédica também dispõe de um sistema de caminhos de energia ao longo do corpo. Os fundadores desta tradição descobriram canais de fluxo da energia vital “Prana” aos quais deram o nome de “Nadis”. Descobriram também que certos pontos de inserção destes são especiais e que a estimulação física desses pontos repercute em órgãos internos. Esses pontos são chamados de “Marma” em sânscrito e essa terapia faz parte da massagem ayurvédica ainda em nossos dias. Na Medicina Tradicional Ayuverda, a questão dos “Nadis” gira em torno de pontos do corpo denominados “Chakras”, e não em torno de órgãos específicos.

Quando sentimos uma emoção, essa emoção é acompanhada não somente por um efeito físico e um pensamento mental, mas também por um sentimento. O que sentimos?

Sentimos o movimento da energia vital que acompanha a emoção. Mas em que lugar do corpo sentimos as emoções? Ou, de maneira mais precisa, em que lugar do corpo sentimos, o que compõe as nossas emoções? Tudo depende da emoção e da individualidade de cada um. Se a pessoa é predominantemente intelectual sentirá a energia no alto da cabeça, se não é, perceberá a energia em outros locais do corpo. O mais comum é sentir no “*Chakra*” do coração, o ponto onde se concentra a energia romântica. Em contraste quando vemos cenas de violência, a energia desce para os “*Chakras*” inferiores e nos sentimos mais com os pés no chão. Quando estamos bem com nós mesmos, sentimos um estímulo energético no “*Chakra*” do umbigo: em momentos de insegurança, sentimos a energia saindo desse “*Chakra*” no estômago. Sentimo-nos firmes quando o fluxo da energia segue para o “*Chakra*” raiz, mas quando ele se escoa desse “*Chakra*”, sentimos medo. A energia se dirige para o “*Chakra*” sexual quando nos sentimos amorosos. Depois de fazer sexo ou de uma boa refeição, a energia sobe para o “*Chakra*” do coração. Quando ficamos nervosos um pouco antes de fazer uma palestra, a garganta parece secar; isso porque a energia vital se escoou do “*Chakra*” laríngeo. Por outro lado, se sentimos que estamos comunicando bem, preste atenção ao “*Chakra*” da laringe: o influxo de energia para esse ponto lhe dará grande prazer. Quando concentramos as sobrancelhas, focamos a região conhecida como “terceiro olho”. Esse é também o “*Chakra*” que abre quando temos vislumbres intuitivos.

Os principais “*Chakras*” são: *Chakra Muladhara* (raiz), correlacionado aos órgãos de eliminação; “*Chakra Svadhistana*” (sexo) correlacionado aos órgãos da reprodução; “*Chakra Manipura*” (umbigo), correlacionado ao estômago, fígado, vesícula biliar; “*Chakra Anahata*” (coração), correlacionado ao coração e a glândula timo; “*Chakra Vishudhi*” (laríngeo), correlacionado ao pulmão e aos órgãos da fala; “*Chakra Ajna*” (testa ou terceiro olho), correlacionado ao mesencéfalo; e finalmente o “*Chakra Sahasrara*” (coroa), correlacionado ao neocórtex.

O próprio Stanislavski cita: *“Quando tenho a oportunidade de comungar com os meus próprios sentimentos no palco, em silêncio, tenho prazer. (...) Li o que os hindus dizem sobre isso. Eles crêem na existência de uma espécie de energia vital, chamada “Prana”, que dá vida ao nosso corpo. Segundo calculam, o centro de radiação desse “Prana” é o plexo solar. Por conseguinte, além do nosso cérebro, geralmente aceito como centro nervoso e psíquico do nosso ser, temos outra fonte semelhante, perto do coração, no plexo solar. Tentei estabelecer comunicação entre esses dois centros e o resultado foi que não só senti que ambos existem, mas também que deveras mantinham contato um com o outro”*. STANISLAVSKI (1983).

A compreensão científica dos “*Chakras*” está diretamente ligada à teoria sobre os campos morfogenéticos de Rupert Sheldrake. Sheldrake teorizou corretamente a função do corpo vital: ele fornece a matriz para a estruturação da forma física. Os órgãos físicos são as representações das funções do corpo vital, como a manutenção do corpo ou a reprodução. Os *chakras* são os lugares no corpo físico onde a consciência produz simultaneamente o colapso do corpo vital e do corpo físico; nesse processo, a representação do corpo vital se transforma em corpo físico.

O físico Quântico Amit Goswami nos apresenta a seguir, uma descrição de cada “*Chakra*”, abrangendo a função vital, os órgãos físicos correspondentes e os sentimentos associados. (GOSWAMI, 2006).

Chakra Muladhara (raiz): *A função do corpo vital é a eliminação, um componente essencial de manutenção chamado catabolismo. Os órgãos que expressam essa função são os rins, a bexiga e o intestino grosso (reto e ânus). Os sentimentos são arraigamento egoísta e competitividade orientada para sobrevivência quando a energia flui ao chakra, e medo quando a energia reflui.*

Chakra Svadhistana (sexo): *A função do corpo vital é a reprodução. Os órgãos da reprodução – útero, ovário, próstata e testículos. São as representações físicas das funções reprodutoras. Os sentimentos são sexualidade e relações amorosas quando a energia flui e aumenta; quando a energia reflui e diminui, o sentimento é de apetite sexual reprimido.*

Chakra Manipura (umbigo): *A função do corpo vital é a manutenção (anabolismo) e as representações dos órgãos são o estômago e o intestino delgado, o fígado, a vesícula biliar, e o pâncreas. Quando há afluência de energia para este chakra, os sentimentos são orgulho e raiva; quando há falta de energia, os sentimentos são de baixa auto-estima e de ressentimento.*

Chakra Anahata (coração): *A função do corpo vital é a autodistinção (a distinção entre o eu e o não-eu). As representações dos órgãos são o coração e a glândula timo do sistema imunológico, cuja tarefa é distinguir o “eu” do “não-eu”. Aqui nos sentimos românticos quando a energia entra. Quando ela sai, o sentimento é de perda, pesar, mágoa e ciúme.*

Chakra Vishudhi (laríngeo): *A função é a auto-expressão. As representações dos órgãos são os*

pulmões, a garganta e os órgãos da fala, os órgãos da audição e a glândula tireóide. Os sentimentos associados são a celebração da liberdade (de expressão) quando a energia aflui ao “Chakra” e frustração quando ela se escoa.

***Chakra Ajna** (testa ou terceiro olho): A função vital é a evolução. O impulso evolucionário dado pelo supramental para o desenvolvimento do neocórtex, a representação física da mente, foi “ouvido” aqui via intuição. Por isto este é também o chakra da energia intuitiva. As representações dos órgãos do cérebro médio e do cérebro posterior, os olhos e a glândula pituitária. Quando você se concentrar novamente num problema, observe o aumento da energia vital neste “Chakra”. Os sentimentos associados são compreensão clara (quando há energia) e confusão (quando não há energia).*

***Chakra Sahasrara** (coroa): A função vital é o autoconhecimento, e por isso a representação dos órgãos é o neocórtex, onde a mente é mapeada, a mente que transcende o corpo vital. A glândula aqui é a pineal. Os sentimentos associados são satisfação (quando a energia chega) e desespero (no caso de depleção energética).*

De significado fundamental é a existência de uma glândula endócrina relacionada com cada “Chakra”. As glândulas endócrinas se comunicam com o cérebro, que contém o mapa da mente. Desse modo, por meio dessa conexão psiconeuroimunológica e do sistema nervoso autônomo, a mente exerce o controle sobre as energias vitais.

Quando o ator despertado da sua consciência corporal conseguir olhar-se de forma a perder-se, para conseguir manifestar sua tarefa de comunicar, como que em forma de transe, com olhos atentos e conscientes voltados para sua inteireza, sua completude, liberta-se das formas do eu e transforma-se em ser manifestado no reconhecimento do outro e, portanto identificando-se na forma de “momentum” ou seja, velocidade de onda, dentro do conceito de dualidade onda-partícula, da física quântica e com seu sistema nervoso ativado como que suas sinapses nervosas fossem disparos de uma tempestade de raios de luz, maravilhosamente o seu olhar está voltado para dentro de si como para fora e em contato com tudo que existe no universo. È o momento em que seu ser pode tocar o outro, mais que isso, pode vivenciar o outro. Dentro e fora passam a ser uma unidade, já não se distingue mais os lados. O ator manifesta-se em forma de onda eletromagnética, em união com o todo. Quando nenhum pensamento se eleva no interior e não há obstáculos no exterior, a energia do individuo não tem limites, identifica-se com forças do universo cujas leis segue; é a realização do “chi” adotada pelos chineses. O praticante não executa por si mesmo os movimentos, deixa operar a energia através de si. Nesse estado, não está sujeito a pensamentos desordenados que o

assaltam de todos os lados, suas tensões desaparecem, substituídas pela calma e pela serenidade. Esse efeito assemelha ao da meditação.

“Se música age sobre as serpentes, não é pelas noções espirituais que ela lhes traz, mas porque as serpentes são compridas, porque se enrolam longamente sobre a terra, porque seu corpo toca a terra em sua quase totalidade; e as vibrações musicais que se comunicam à terra o atingem como uma sutil e demorada passagem; pois bem, proponho agir para com os espectadores como para com as serpentes que se encantam e fazer com que retornem, através do organismo, até as noções mais sutis” (ANTONIN ARTAUD 1995).

Nesta metáfora das serpentes Artaud nos adverte que a arte do ator não é puramente intelectual, quando este utiliza seu cérebro, sua memória, sua emoção, mas antes de tudo, seu corpo e sua essência são veículos pelo qual a arte se manifesta. A serpente não tem intelecto, porém percebe através de seu corpo, de sua estrutura física alongada, a ressonância do som no espaço e na terra. Hoje principalmente com a destruição do pensamento dicotômico de corpo-cérebro, é importante ressaltar que o corpo deve estar possuído deste frêmito, deste fluido que o perpassa e é transmitido ao espectador. O ator como a serpente deve ser transpassado por vibrações sutis e transmiti-las com a naturalidade de quem dança.

No laboratório “**Movimento / Imagem**”, Cristiane Paoli-Quito trabalha uma forma de criação em que um movimento que leva a um outro movimento, que me levam imagens, que levam idéias. Como o fotograma do cinema. Pra se construir uma imagem no cinema, passa-se por cada um dos filigranas de mudanças de movimento e de sensações.

Parte-se do principio de conseguir que o ator bailarino tivesse a condição de estar consciente no presente momento, sobre todas as sensações e movimentos, para chegar a outro movimento. Na passagem de um movimento para outro o ator cria imagens. Isto pode ser realizado na forma de macro ou micro-movimentação. Que significa movimento externo e grande do corpo que dança e se desloca no espaço ou no movimento milimétrico da consciência do ator enquanto está executando a ação de deslocar-se no tempo e no espaço. Enquanto está atuando. Este é o sentido da comunicação através da expansão da aura, defendido por Quito, esta consciência do todo interno e externo do universo do ator. É uma

forma de meditação em cima das imagens, da respiração, da luz e da expansão da aura. Que faz uma diferença no sentido da relação de uso da força motriz. Da expansão da energia dentro do teatro, na hora em que um ator vai emitir um som ou realizar um movimento.

Segundo Brennan: "O campo de energia humano é constituído de sete níveis. Muitas pessoas têm a idéia errônea de que esse campo é como as camadas de uma cebola. Não é. Cada nível penetra no corpo e se estende para fora a partir da pele. Cada nível sucessivo apresenta uma "frequência mais elevada". Cada um deles se estende para fora da pele algumas polegadas a mais do que o nível imediatamente mais profundo, de frequência mais baixa. Os níveis ímpares são campos estruturados de feixes de luz cintilante e estacionária. O primeiro, terceiro, quinto e sétimo níveis desse campo são estruturados com uma forma específica. Os níveis de numeração par: o segundo, o quarto e o sexto estão repletos de substância e de energia amorfas. O segundo nível assemelha-se a uma substância gasosa, o quarto é fluido e o sexto é como luz difusa existente em tomo da chama de uma vela. E o nível não estruturado do campo de energia que foi relacionado ao plasma e que recebeu o nome de bioplasma. O bioplasma existente em todos os três níveis não-estruturados é constituído de várias cores e, indubitavelmente, apresenta densidade e intensidade. Esse bioplasma flui ao longo das linhas dos níveis estruturados. Ele está correlacionado diretamente com as nossas emoções". (BRENNAN, 1993).

Partindo dessa relação das imagens que se cria no espaço. Imagens que acabam criando novas relações. Relações criam novas imagens que criam novos movimentos e assim vai se fazendo um círculo se fechar e se abrir o tempo inteiro. Começa com uma forma de embrião, a capacidade do ator conseguir se perceber. Segue-se uma série de pensamentos. Que é o princípio da improvisação. Que é a capacidade de responder. Não necessariamente o que se faz, mas sim o que se responde. As circunstâncias e a cena já estão no palco. O ator não precisa correr atrás delas.

O ator deve construir. É muito difícil para um ator permanecer em cena sem fazer nada. Pensando que não tem nada para fazer. Mas só o fato de estar vivendo estas reflexões, o ator já está fazendo alguma coisa, ele está lá pensando essas coisas, ele já está fazendo. Ele já está vivendo. E ele já está dizendo coisas. A indecisão do ator, já é a angústia que o espectador procura enquanto conflito num espetáculo. Acontece que se vê, na maioria das vezes, um conflito interno e não exatamente e aceitação. Percebe-se, as vezes, o conflito existindo como debate interno, e não como uma satisfação da compreensão do momento.

Quando o ator realiza e compreende o que se passa é maravilhoso porque é visceral , é orgânico, o ator tem consciência do que ocorre internamente com ele, e tem a capacidade de expandir através da iluminação, as mudanças interiores vão mudar as exteriores, e para isso, ele não precisa realizar muitos movimentos faciais, gestos e articulações. Vai passar pelo o olhar. E o olhar é fundamental nessa correlação. Quito apropriou-se deste olhar através do trabalho com o Clown. O olhar é a revelação da alma do ator. É a janela pela qual o ator se comunica com o mundo. É um convite. No momento em que está acontecendo o ator olha para platéia, se dirige a ela, ele resgata-se imediatamente.

Seu objetivo é preparar o ator pra que ele faça opções, para que ele saiba escolher as direções de movimentação cênica, mas para realizar estas escolhas ou opções, ele deve fazê-las dentro, no silêncio interno. Por isso meditação é fundamental. O ator consegue verificar o que está se passando consigo, tem a capacidade de ouvir o observador. Este é um processo árduo a ser desenvolvido, no sentido da percepção do esqueleto humano, do corpo, como realmente um instrumento básico.

Grotowski afirmava: *“Quando digo que a ação – se não se quer que sua reação fique sem vida – deve absorver toda a personalidade do ator, não estou falando de algo “externo”, como os gestos ou truques exagerados. Que quero dizer então? É uma questão que envolve a própria essência da vocação do ator, de uma reação, de sua parte, que lhe permita revelar cada um dos esconderijos de sua personalidade, desde a fonte instintivo-biológica através do canal da consciência e do pensamento, até aquele ápice tão difícil de definir e onde tudo se transforma em unidade. Este ato de total desnudamento de um ser transforma-se numa doação do eu que atinge os limites da transgressão das barreiras e do amor. Chamo isto um ato total. Se o ator age desta maneira, transforma-se numa espécie de provocação para o espectador”* (GROTOWSKI,1971).

O trabalho perseguido é trabalhar o esqueleto, o ator vai sentir o seu osso. Com massagem, com o toque. Trabalhando uma quietude, uma calma, um centro, um lugar de referência, de voltar pra casa, para sua origem. É percepção óssea, nevrálgica, porque tem a coluna vertebral, a medula. O aluno parte para dentro de si, de tomar consciência de que somos também esqueletos, que mantêm uma estrutura, que permitem que nos movimentamos, que nos sustentam contra a gravidade, somos esta matéria bioquímica e biomecânica.

*Segundo Burnier: “A arte vale lembrar, é do domínio do fazer, e pede um manuseio de instrumentos objetivos, materiais, operativos. Lembremos mais uma vez Stanislavski: Não podemos lembrar os sentimentos e fixá-los. Nós só podemos lembrar a linha das ações físicas. Assim, as bases de nosso edifício não podem ser as emoções ou os sentimentos. Há de se construir parâmetros objetivos, corporeidades, e assim permitir que as emoções se movam provocando sensações musculares que serão então sentidas e vividas pelo ator. Agindo desta forma podemos estar entrando em contato com universos muito além do das emoções, como a **memória muscular**, o **corpo-memória**, ou a **corporeidade antiga** no sentido de passado, do passado longínquo. Não devemos, no meu entender, sequer definir as emoções sob o risco de **matá-las**. Devemos encontrar parâmetros técnicos objetivos para que o ator possa abandonar-se às estranhas e misteriosas sensações provocadas por algo que se move nele, que é acordado, dinamizado, e o remete a imagens muitas vezes longínquas e cruéis. Talvez assim, atores e espectadores vivam realmente algo de significativo e sintam realmente emoções e não algo forjado, provocado, que de emoção só guarda o nome”. (BURNIER, 1994).*

O trabalho de Márcio Aurélio é centrado num questionamento de possibilidades pedagógicas que envolvem a formação do ator, avaliando o papel formal e formador da escola e o quanto ela pode contribuir para a formação do artista em termos de lhe dar instrumentação de criação intelectual.

Por ter trabalhado com Klaus Vianna, traz consigo a marca da influência de trabalho com os meridianos do corpo físico, como na medicina Chinesa. Um trabalho de realinhamento físico do ator. Trabalha-se o condicionamento físico, a manutenção de um trabalho formatado por etapas e o rigor da execução e repetição dos exercícios. Este trabalho numa primeira análise é diferente do sistema de Improvisação realizado por Cristiane Paoli-Quito, bem como o trabalho de liberdade aplicado por Myrian Muniz, porém quando se avalia que Quito ao aplicar o sistema de transmutação de energia denominado Reiki e o trabalho de energização dos centros vitais, conhecidos como “Chakras” também opera com a distribuição de energias sutis e a distribuição ou desbloqueio de pontos de estagnação dessas mesmas energias, que também é objetivo do alinhamento dos meridianos.

Quando se cruza os procedimentos observa-se algumas vezes diferenças significativas no modo de aplicação e observação dos formadores, enquanto Márcio Aurélio e Myrian Muniz preferem muitas vezes, um distanciamento e observam seus atores da platéia, para

poderem avaliar suas posturas cênicas, seus possíveis problemas físicos e daí identificar e trabalhar cada indivíduo, Damasceno e Quito muitas vezes, colocam-se dentro dos jogos. Quito diz que se joga com a mesma intensidade e disponibilidade pedida dos participantes. Faz parte integrante do jogo e das regras impostas. Algumas vezes Damasceno caminha com o seu ator, dizendo que está ali ao seu lado e comenta que aprendeu isso com Ademar Guerra.

Quanto as vias de processo Luiz Damasceno diz que parte do Princípio que sabe o que não quer fazer, mas não sabe o que quer fazer, que o processo é livre, solto e que cada grupo é uma experiência diferente. Para Quito cada proposta livre já vem com os objetivos traçados e que o resultado esperado, a meta a ser atingida. Myrian Muniz da mesma forma consegue identificar onde quer chegar com um grupo ou um ator especificamente. Ela utiliza o tempo a seu favor na formação de seus alunos, mantendo consigo, alguns por um período de até dez anos. Para Luiz damasceno às vezes a meta não é tão significativa quanto o trajeto, o percurso. Diz inclusive que avalia seus alunos do primeiro ano em estágios mais avançados verificando quem estacionou, quem progrediu e como pode contribuir nos períodos futuros para a melhor formação dos atores.

Assim como no processo de Quito, para Damasceno o importante é “ouvir”, seja através da palavra, seja através do gesto, da resposta ao estímulo proposto no jogo Cênico. Quito, Damasceno e Myrian trabalham o “**Aquietar da Mente**”, num processo de eliminar a ansiedade, o julgamento crítico de si e dos outros.

Todos os depoimentos contêm um aproveitamento nas suas montagens de suas vivências pessoais. Márcio Aurélio trabalha com imagens da sua infância mais remota e desenha sua cena conforme observava quando criança a vida que desfilava perante seus olhos. Quito que trabalhando “**Movimento / Imagem**” além de trabalhar com imagens externas, trabalha com imagens internas. Damasceno relembra cenas de ruas, imagens e vozes de transeuntes e configura a partir de algumas sentenças ouvidas dos pedestres que o cruzam,

uma cena ou um espetáculo junto com os alunos. Myrian Muniz também esteve sempre aberta e até em momentos dramáticos como a perda do seu filho entendeu a função do teatro, do ator e do diretor, principalmente o jogo do teatro que de certa forma trabalha a duplicidade da arte que experimenta o drama humano ou o drama humano que experimentado na arte do palco, qualifica o ser humano para os confrontos com as durezas e os dramas da vida real.

Conforme a aplicação da dramaturgia em seus processos, podemos identificar que Myrian Muniz e Marcio Aurélio trabalham, na maioria das vezes, com textos de autores consagrados do teatro nacional e internacional. Luiz Damasceno e Quito têm uma tendência mais marcante de criarem seus textos de acordo com os exercícios de improvisação. Porém esses dois últimos ainda diferenciam-se a partir de um determinado estágio do processo. Ela utiliza o processo do ator-criador, que produz “textos” diversos derivados de suas improvisações até chegar no desenho ou partitura dramatúrgica que condiz com o propósito da montagem, podendo utilizar ou não um dramaturgista. Ele parte de improvisações em cima de determinados temas propostos, mas conta sempre com um dramaturgo que ajuda na configuração da cena ou espetáculo.

Quanto às influências, pode-se dizer que as mulheres de maneira até muito particular, muito subjetiva, sofreram influências também diversificadas da dança na sua produção artística, enquanto que os dois formadores sofreram maior influência das artes plásticas.

Myrian conduzia seu trabalho como de equipe, mantendo um paralelo com Ariane Mnouchkine, onde praticamente o ator faz tudo, desde a limpeza até o cozinhar seus alimentos e a atenção na concentração ao iniciar o espetáculo. A limpeza do espaço, o ritual do sagrado.

É enriquecedor rever o trabalho de entrevistas e a clareza que cada um dos artistas formadores têm de seu profissionalismo, de sua conduta e de sua estética e ética no exercício

de formação de ator. Um exercício que permeia a própria formação do homem, sua inteligência, sua sensibilidade, sua psique e sua integridade. O ator possui um lado na sua formação que é a possibilidade de enriquecer seu autoconhecimento bem como do ser humano em geral. O ofício do ator é detentor de uma graça que o transforma no seu laboratório, o instrumento e instrumentista, o cientista e a própria cobaia, o alquimista e os próprios elementos trabalhados por esse realizador de milagres.

O depoimento generoso destes formadores é a prova que a vocação do fazer teatral, seja ele como professor, como diretor ou como ator que passa seus conhecimentos é o ato mais que sagrado, é a doação e a devoção de quem dedica sua existência no fazer primordial do teatro, a formação do ator.

Esse encontro com os formadores proporcionado por este estudo, onde confirmamos a dedicação e o fazer teatral, o ofício de quem realiza, visceralmente, como o amante que se doa, porque está em face do outro, em contato com o outro, expresso pelos depoimentos destes quatro mestres faz lembrar o pensamento de outro mestre, Jerzy Grotowski, que dizia:

“Interesso-me pelo ator porque ele é ser humano. Isto envolve dois pontos principais: o primeiro, o meu encontro com outra pessoa, o contato, o sentimento mútuo de compreensão, e a impressão criada pelo fato de que nos abrimos para um outro ser, que tentamos compreendê-lo; em suma, uma superação da solidão. Em segundo, a tentativa de entender a nós mesmos através do comportamento de outro homem, de encontrar-se nele. Se o ator reproduz um ato que eu lhe ensinei, trata-se de um tipo de “veste”. O resultado é uma ação banal do ponto de vista metodológico, e, no meu íntimo, eu o considero estéril, pois nada foi revelado para mim. Mas se, numa colaboração íntima, atingimos o ponto em que o ator se revela através de uma expressão, então considero que, do ponto de vista metodológico, isto foi efetivo. Então terei sido pessoalmente enriquecido, pois naquela expressão um tipo de experiência humana me foi revelada, algo tão especial que deveria ser definido como um destino, uma condição humana” (GROTOWSKI, 1971:82).

Capítulo III
CONJUGAÇÃO DE PROCEDIMENTOS
Exercícios na Preparação de Atores

Conjugação de Procedimentos: Exercícios na Preparação de Atores.

O objetivo deste capítulo é o de exercitar uma possível sistematização, através das experiências dos artistas pesquisados, e compor um aglomerado de vivências e experiências que possam conduzir a uma preparação formal de atores. É evidente que toda essa sistematização não poderá ser considerada fechada e concisa, mas totalmente aberta e viva, pulsando de acordo com as necessidades específicas de cada aluno ou grupo a ser preparado a partir de observações minuciosas de suas características, as quais englobam suas deficiências e qualidades cênicas.

Nas áreas do conhecimento humano, especialmente nas artes e comunicação, estas colocações não se fazem necessárias devido à variedade das populações e de suas necessidades, porém convém ressaltá-las no intuito de demonstrar que não existe método cristalizado ou receita original para a preparação de atores, mas sim caminhos e norteamentos básicos centrados nas experiências daqueles mestres que nos precederam e na contaminação, ou melhor, dizendo na adequação, individualização destes sistemas por cada pesquisador ou estudioso da preparação do ator.

Interessa-nos a preparação do ator que vibre e toque seu público com sua presença viva e dinâmica. Desta forma a contribuição fornecida pelos quatro mestres estudados neste trabalho, sugeriu-nos a possibilidade de somar algumas bases de seus conhecimentos individuais e daí formular um processo que fosse integralizado com a somatória das diferentes experiências. Devemos salientar que a partir do momento que esta idéia nos ocorreu, veio também a diferença de treinamentos envolvidos na formação do ator. Os treinamentos podem ser considerados desde os laboratórios livres, os específicos e aqueles para determinada montagem. Assim sistematizamos essa composição de acordo com estes três princípios.

Os “**Laboratórios Livres**” são aqueles baseados em jogos ou improvisações que estimulem e permitam ao ator uma maior percepção e maior precisão nos desbloqueios de travas de vícios de expressão, assim como todo e quaisquer exercícios que preparem e forneçam um maior condicionamento físico ao ator. Nestes laboratórios serão conduzidos também todas as propostas de atividades que tenham o objetivo de propiciar uma maior consciência e autopercepção do indivíduo para que o treinamento do ator seja alavancado pela percepção do seu corpo, sua articulação e projeção de sons, sua musculatura e todo seu aparato corpóreo.

Os “**Laboratórios Específicos**” são aqueles desenvolvidos a partir de uma premissa ou a busca de resultados específicos a serem atingidos com determinado ator ou determinado grupo. Surgem como proposta de solucionar deficiências ou necessidades específicas dos atores ou dos grupos de atores.

Os “**Laboratórios de Montagem**” realizados para o treinamento de uma determinada montagem de um espetáculo e visam atingir uma determinada performance física, vocal ou de construção de personagem ou cena.

Laboratórios livres: Centrado na experiência e nos depoimentos da vivências dos formadores localizamos os exercícios ou práticas que tenham a função de desbloquear ou desinibir os atores. Serão todos aqueles jogos já existentes na pasta dos formadores e que podem ser acrescidos de uma lista de criação, evolução ou de apropriação de outros mestres de teatro, adaptados as necessidades de um grupo ou de um ator. Podendo ser aplicado livremente, sem proporcionar grandes “abalos” nas experiências de atores mais jovens. À medida da evolução da turma e do grau de conhecimento dos alunos, vai se avançando nas propostas de aprofundamento da liberação de todas as resistências impostas pelo exercício dos vícios impostos pelas condições da vida em sociedade. A busca de uma linguagem potencialmente dramática ou caminhos que levem os jovens atores a uma ampliação de suas

capacidades criativas, utilizando para isto a linguagem corporal, o contato, o sentido do espaço, a opção por escolha, massoterapia, alongamento, relaxamento ou jogos em que tenham o objetivo de minimizar a ansiedade, a consciência de uma respiração consciente, são exemplos de todos os exercícios que podem entrar nesta categoria.

Auto-observação – Exercício de observação pessoal. O ator deve observar-se no espelho, falar consigo mesmo, jogar com diferentes experimentações, brincar, com seu rosto, exercendo contorções, de boca, olhos, de brincar com diferentes posições e verificar as mudanças ocorridas na sua expressão tanto facial como corporal. Analisar os seus pensamentos, o fluxo de suas idéias, que pensamentos surgem a partir de algumas alterações corporais e de expressão. Criar uma prática diária de observar-se, em diversos momentos diários, enquanto realiza operações do dia-a-dia, como, por exemplo, como se escova os dentes, como me visto, por que lado da cama me levanto, etc. Pode ser incluído neste laboratório as observações realizadas em frente de espelhos, o ator deverá fazer todas as modulações faciais conectadas as diferentes emoções, de felicidade, de raiva, de fome, etc. Outra forma é a consciência das alterações e mudanças de humor em diferentes situações do cotidiano. O ator cada vez mais flagrar a si mesmo, conhecendo, olhando para si.

Observação à distância – Pode e deve ser realizada por qualquer membro do grupo, mas preferencialmente pelo diretor ou professor. O aluno deve andar de um lado para o outro livremente e deve-se observar seu caminhar, sua postura, seu movimento de ombros, quadril, pernas, braços, etc. A partir das necessidades individuais calculadas nas observações que devem ser anotadas, inicia-se os trabalhos de corpo, que pode ser massoterapia, alongamento, relaxamento, respiração, trabalho de alinhamento dos meridianos, posturas de Yoga, etc.

Jogo dos Opostos – Trabalho de cunho pessoal e de profunda observação do estado emocional do ator, centralizado principalmente nas características pessoais e de temperamento dos indivíduos, se o ator é ansioso, por exemplo, trabalha-se o oposto com exercícios que

favoreçam ou que resultem em anulação ou minimização de sua ansiedade.

Apresentação e conhecimento do outro - Todos os atores devem dizer seus nomes, baixo, gritando, berrando, caminhando, gargalhando, brincando. De tanto repetir acabam decorando e aprendendo os nomes dos colegas.

Postura e voz – O ator deve se mexer, andar, fazer exercícios físicos. Sempre sozinho, emitindo sons, ele com ele, explorando seu corpo e sua voz. Buscando sempre a conscientização, trazendo a mente para focar as nuances e os efeitos ocorridos em sua emissão vocal em quando utiliza determinada posição física, por exemplo. Trabalha-se articulação e emissão de sons, inflexões e projeções da fala.

Relação ator / ator – Depois de alcançado determinado grau de autopercepção, inicia-se um trabalho em duplas, com massagem, foco de identificação no outro das diferenças físicas entre os dois, o toque e exercícios de aferição de energia, através de exercícios coordenados de respiração. O laboratório do encontro, olho no olho, e a partir da matéria física mais densa, músculo, osso, até a energia e vibração mais sutil.

Relação ator / grupo – Trabalha-se o coletivo, seja nas massagens coletivas, seja nos exercícios de contar seus dramas pessoais, suas experiências cruciais. É o momento do conhecimento do grupo, das diferenças, do aprendizado do respeito pelas diversidades, das aptidões, das escolhas. É o trabalho do “Expor-se” por um lado e o “Ouvir” do outro. É a convivência, a sociabilização.

Inteligência / Imaginação – Trabalha-se com jogos que estimulem o pensamento rápido, a atenção, a concentração, a capacidade de decisões rápidas e a imaginação através de estímulos externos e internos de cada aluno.

Criatividade – Desenvolve-se exercícios que estimulem a criatividade, como por exemplo, a contação de uma estória. Um ator deve iniciar a estória e todos estão caminhando

pela sala nas diferentes direções, quando o ator que está narrando a estória cruza um outro este deve assumir a narrativa, sempre em movimento e a partir de improvisação livre. Depois de determinado tempo. Todos devem sentar e reconstruir a estória e escrevê-la. Os contos e estórias oriundas deste exercício podem ser fonte para uma dramaturgização futura do grupo.

Análise dos textos – Laboratório de estudos de textos clássicos e de autores de teatro consagrados. Visa avaliar o poder de compreensão e de articulação de idéias no momento do debate dos textos sugeridos.

Recital de Poesias – É o primeiro momento do ator expor-se ao público. Um recital livre, com pequenas cenas, performances livres, sem o cuidado de um refinamento cênico, de um acabamento. Objetivando avaliar a capacidade dos atores de se mobilizarem em prol de determinado evento e como eles gerenciam, realizam e finalizam uma atividade proposta.

Composição no Espaço – Dois atores que jogam a partir da delimitação de um espaço, cada um tem o seu espaço e cada um deve cuidar do seu ambiente. Amplia-se esse conceito para o sentido da aura pessoal, a dimensão da energia que um corpo ocupa no espaço. Tratando no sentido de presença e da vivacidade, de que tudo pode acontecer a cada instante e cada um dos participantes tem que estar vivo para esse momento, para o presente. Qualquer barulho na sala, à volta, qualquer reação é movimento. É movimento interno também

Laboratórios Específicos:

Jogo de Poesia - Cada ator traz uma poesia ou um texto predileto e o grupo busca construir diálogos através de pequenos trechos, sentenças ou partes das poesias. Das mais diferentes formas. A idéia é cada um apropriar-se de palavras de seu poema dentro de todas as opções cabíveis, de todas as formas possíveis, enquanto se diz o poema, ou seja, como o grupo se apropria das diversas palavras contidas nos poemas ou nos textos. O objetivo é

aumentar o vocabulário com o uso de palavras alheias. Desta forma o jogo se estabelece, improvisando apenas com o vocabulário construído. Surge uma lógica totalmente extra comparada com os textos que originaram o laboratório, o que permite a formação de inúmeros pensamentos e frases. Com a formação destas novas frases e pensamentos inicia-se o jogo teatral, que permite atingir a improvisação real com a palavra, ou seja, fazer o intérprete, produzir textos reais, rearticular o seu pensamento .

Trabalho corporal – Pode ser uma ou qualquer atividade física que transforme o estado de presença do ator para que ele seja um pólo de luz em cena. O trabalho corporal não está só ligado à execução de uma atividade física, mas a busca de percepções e sensorialidades extras, que proporcionem uma maior consciência de si próprio e que consigam dar ao corpo uma maior fluidez ou um maior acomodamento. Uma sensação de relaxamento, através do acomodar-se dos músculos ou uma atividade de respiração modificada.

Depoimento pessoal – Que de certa forma é uma maneira de se pensar o teatro no sentido de improvisação. Toda improvisação é um depoimento pessoal. Joga-se no depoimento pessoal o limite entre a verdade e a mentira, trabalha-se a verdade e a imaginação juntas. A mente do participante tem que estar muito atenta para que não se perca, para que saiba as sutis diferenças de onde começa a verdade ou onde termina a mentira ou vice e versa ou onde estes dois pontos entram em intersecção.

Movimento / imagem – Exercícios em que um movimento leva a um outro movimento, que traz novas imagens e que traz novas idéias. A busca da consciência do ator em cada presente segundo de sua atuação, que ele seja capaz de sentir todas as sensações e movimentos da cena, que repercutirão em outro movimento e em outra imagem. Sempre estamos criando imagens na passagem de um movimento a outro, a todo instante criamos imagens.

Visualização - Exercício em que o ator deve transformar o invisível em visível. O trabalho está no foco do olhar, na construção de situações, objetos, personagens invisíveis, trazendo-os a uma visibilidade cênica. Em cima de improvisação com tema proposto, vai-se sugestionando para o ator determinadas situações e este com prontidão deve trazer para cena através da visualização o que lhe foi pedido. É um jogo de acreditar no imaginário, fazendo com que o colega que observa seja “fisgado” e acredite na cena e no desenrolar da ação. Visa trabalhar a ginástica da imaginação.

Foco de atenção – Através de tema improvisacional proposto, o professor vai sugestionando ações no desenrolar da cena sempre trazendo o ator para um determinado foco, concentrando sua atenção, como se fechasse cada vez mais o foco da cena, como um câmara de filmar, para depois expandir o campo para todo o recinto e depois contrair novamente para um pequeno foco. Este exercício permite ao ator perceber as nuances de mudança de foco e de dar a completude do espaço cênico.

Toque Energético – Abrir as “Couraças” do ator para que haja um ser um pouco mais natural. Pode ser feito através de exercícios dinâmicos de meditação, de prática de posturas de Yoga, de toques e aplicações de Reiki. Esse é o objetivo perseguido: que o ator possa ganhar mais fluidez na maneira de atuar. Preparar um ator que tenha a capacidade de se virar sozinho se necessário for, de ter a sua própria mobilidade.

Instalação – A partir de um tema proposto cada ator deverá construir uma instalação que descreva o tema e os demais atores deverão através de palavra sintética definir o trabalho do companheiro. Esta instalação deverá ser construída num espaço de no mínimo um metro quadrado.

Instabilidade periódica – Em exercícios específicos de improvisação com tema sugerido pelo professor, à medida que a improvisação está bem instaurada, o professor agrega

um fato inusitado ou um novo personagem que desestrutura todo o exercício. Este laboratório tem o objetivo de avaliar a prontidão, o foco e a prontidão dos atores em cena, assim como a capacidade dos mesmos de permearem com determinada fluidez diante de obstáculos e dificuldades em cena.

Laboratórios de Montagem:

Revertério – Amarrar os atores e os colocar em diferentes posições que impeçam a sua locomoção ou gestualidades comuns do dia-a-dia, gestos automáticos comuns, enquanto os mesmos vão dizendo os seus textos até o surgimento de um estado de tensão outro, onde o ator possa ampliar as suas nuances expressivas, sem vícios e dentro de um princípio orgânico, experimentado, no corpo, ou na falta de mobilidade de determinadas musculaturas.

Laboratórios de Clown e Commédia dell'Arte – Visa a criação de linguagem específica de montagem centrada no universo Clownesco ou da Commédia dell'Arte. É a construção do ator e a procura do seu personagem interno da Commédia dell'Arte ou o seu Clown. É evidente que se pode usar dessas oficinas de encontro, manifestação e liberação de seu Clown interno, para se atingir um estado pleno do ator em cena. Utilizar o exercício de liberação do Clown com o objetivo outro de se ter um ator presente, vivo, com a capacidade de improvisar, ser um “Performer” em cena. Ou em outra estância, favorecer ao ator uma criação de um personagem da Commédia dell'Arte com finalidade de se criar um determinado personagem para uma outra linguagem cênica, ou para assim dizer, utilizar os exercícios como agentes da expansão expressiva dos atores.

A Presença Cênica – O trabalho de uma escuta real. Centrado na respiração e no mais interno do ator, sua organicidade, sua compleição física, é o aterramento do corpo com sua estrutura óssea, sua fisiologia e bioquímica de ação. É o “Serenamento” das ondas mentais, é focar no físico concreto, restabelecer esta conexão do homem ator com sua natureza mais

densa, mais física e biológica.

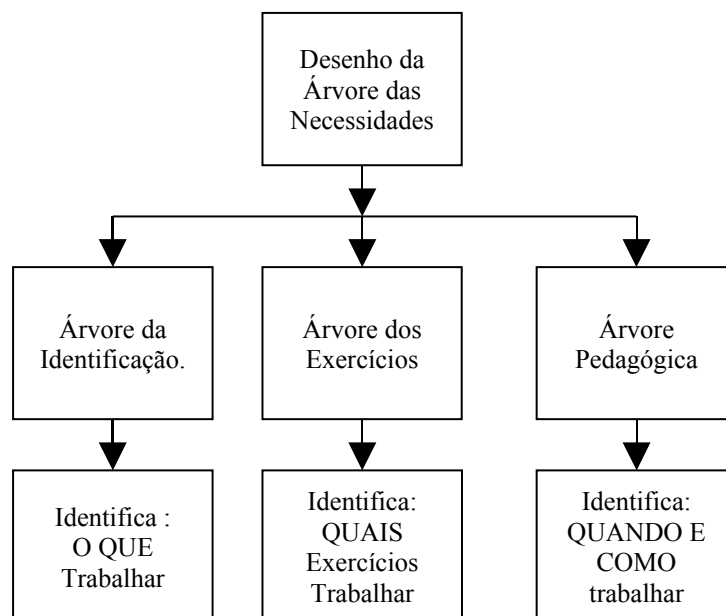
Movimento e Voz – Através do trabalho ósseo, através de massagem, dessa percepção de ir abrindo espaços em órgãos internos, de relaxamento dos órgãos internos, os atores começam a ter um pouco da exploração da respiração na saída do som. Na saída do som com movimento, que é um trabalho de confecção de uma sonoridade baseada no domínio dos gestos e movimentos pélvicos, por exemplo, que vão gerar um apoio e uma reverberação nas caixas de ressonância do aparato peitoral, facial e crânio-facial do ator. O objetivo é angariar uma potência vocal e um som que seja cristalino, audível e sem esforço físico desnecessário. É o uso da energia, da estrutura física como alavanca de potência do ator, que em movimento dança com a sua voz, e todas as nuances de reverberação dessa voz.

Improvisação Sugestionada – Diante de tema proposto, um grupo de atores deve improvisar e desta forma construindo uma cena. À medida que a cena vai se desenrolando vai se sugerindo mais conflitos ou situações críticas. Um ator-observador vai anotando toda a cena. Esta configuração de cena a partir de improvisação pode vir a ser um espetáculo ou parte dele no futuro ou simplesmente ser considerada como um exercício e não ser utilizada para a montagem que se está pesquisando.

A Gênese do Personagem – Muito utilizada nos trabalhos de mesa, formalizando assim a construção da trajetória do personagem até a chegada no exato momento das cenas criadas ou utilizadas da dramaturgia. Permite ao ator um estudo de formatação e construção do seu personagem previamente antes da cena. Constrói-se a vida do personagem até o presente momento em que ele se revela na cena. Este exercício permite ao ator, a construção de uma personagem, suas características, sua personalidade, seu temperamento, assim como sua postura corporal e vocal. Exercita-se o imaginário, a criação.

A partir do momento que iniciamos a composição dos diferentes princípios de preparação, a idéia de montar um esquema de *Árvore Decisória* para ilustrar essa sistematização pareceu-nos mais uma ferramenta ideal desta formalização dos saberes contidos nesta presente pesquisa. Ocorreu-nos que antes de criar o esquema de árvores decisórias, deveríamos conceituar e criar a *Árvore das Necessidades* que se subdivide em três árvores distintas, a saber: a primeira seria a “**Árvore da Identificação**”, que permitiria identificar as necessidades básicas de um determinado grupo ou mesmo de um aluno de um aluno para que ele possa potencializar suas práticas com a finalidade de se alcançar os melhores índices de resultados em cada prática. É uma forma do educador ou do formador artista diagnosticar as reais necessidades de cada turma e desta forma servir como uma ferramenta de otimização de cada laboratório. A segunda seria a “**Árvore dos Exercícios**”, aqueles que vão suprir as necessidades, ou seja, quais os exercícios mais convenientes que vão resultar na melhoria ou na evolução mais significativa dos atores. Permite identificar quais as ferramentas a utilizar em cada caso ou em cada turma, e ainda uma terceira caracterizada como a “**Árvore Pedagógica**”, aquela que indicaria como devem ser montadas as seqüências dos laboratórios, para que se tenha a maximização dos resultados em todos os atores em formação. De forma simples, permite identificar quando e como usar os exercícios dentro de cada princípio identificado nas demais árvores das necessidades.

Esquemáticamente, a Árvore das Necessidades ficaria assim:



Com a configuração dos “Laboratórios Livres”, “Laboratórios Específicos” e dos “Laboratórios de Montagem” derivados dos depoimentos dos quatro formadores objetivamos construir um esquema que propiciasse uma possível sistematização destas práticas de forma unificada, que pudesse ser utilizada como mais uma ferramenta para a prática e formação de atores.

Com o objetivo de tornar a sistematização mais clara e concisa desenvolvemos esquematicamente em forma de “Árvores Decisórias” o estudo dos Laboratórios Livres, Específicos e de Montagem de espetáculo.

O processo de construção de árvores decisórias é importante porque fornece características de decisões e avaliações do progresso dos atores nos diferentes laboratórios. É importante frisar que esta ferramenta é apenas uma forma de avaliação e que não pode ser considerada definitiva ou cristalizada, uma vez que os processos de formação dos atores são somatórios, isto é, participam de diferentes disciplinas, que fazem parte do currículo e da

grade de formação dos cursos. Portanto como estudamos apenas quatro formadores é bem provável que esta ferramenta venha se mostrar como deficitária ou ainda que cada formador de diferentes disciplinas possa fazer uso de sua aplicação de diversas formas e com isto possuir dados de retroalimentação dos seus processos individuais.

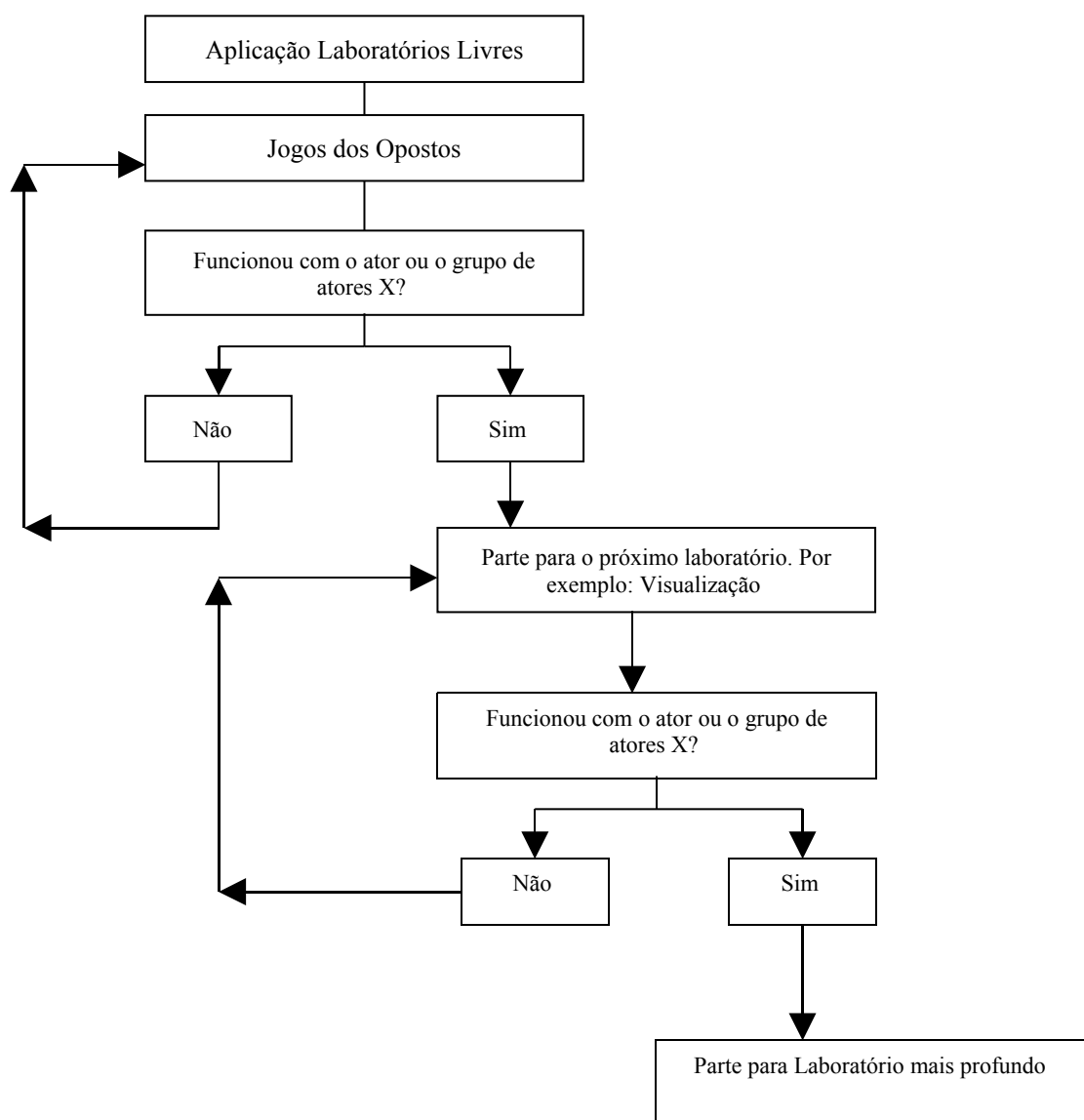
É importante ressaltar que cada grupo e cada pessoa possui necessidades inerentes a sua estrutura e que o trabalho do ator deve ser o da busca e da pesquisa incansáveis e o aprimoramento contínuo de sua ferramenta de trabalho, seu corpo, na sua completude.

Árvore Decisória para Laboratórios Livres, Específicos e de Montagem.

O processo de se esquematizar as Árvores Decisórias é basicamente o mesmo para todas elas, o conteúdo é que será modificado de acordo com os laboratórios aplicados. De maneira a ilustrar o processo de construção das mesmas, abaixo colocaremos três exemplos de Árvores Decisórias.

O princípio será sempre o mesmo, a partir da aplicação de um determinado laboratório, o formador deverá avaliar os resultados atingidos e colocá-los em forma de questionamento que permitirá decidir os rumos e caminhos a seguir com cada elemento ou turma. No exemplo de laboratório do **“Jogos dos Opostos”** por exemplo, artista pedagogo avalia se os resultados foram satisfatórios, se positivo, aprofunda-se a pesquisa, se a resposta for negativa, retorna a uma etapa anterior e criam-se estímulos novamente com a finalidade de se alcançar os objetivos propostos e assim sucessivamente. Seguem os exemplos de aplicação das Árvores Decisórias para laboratórios livres, específicos e de montagem.

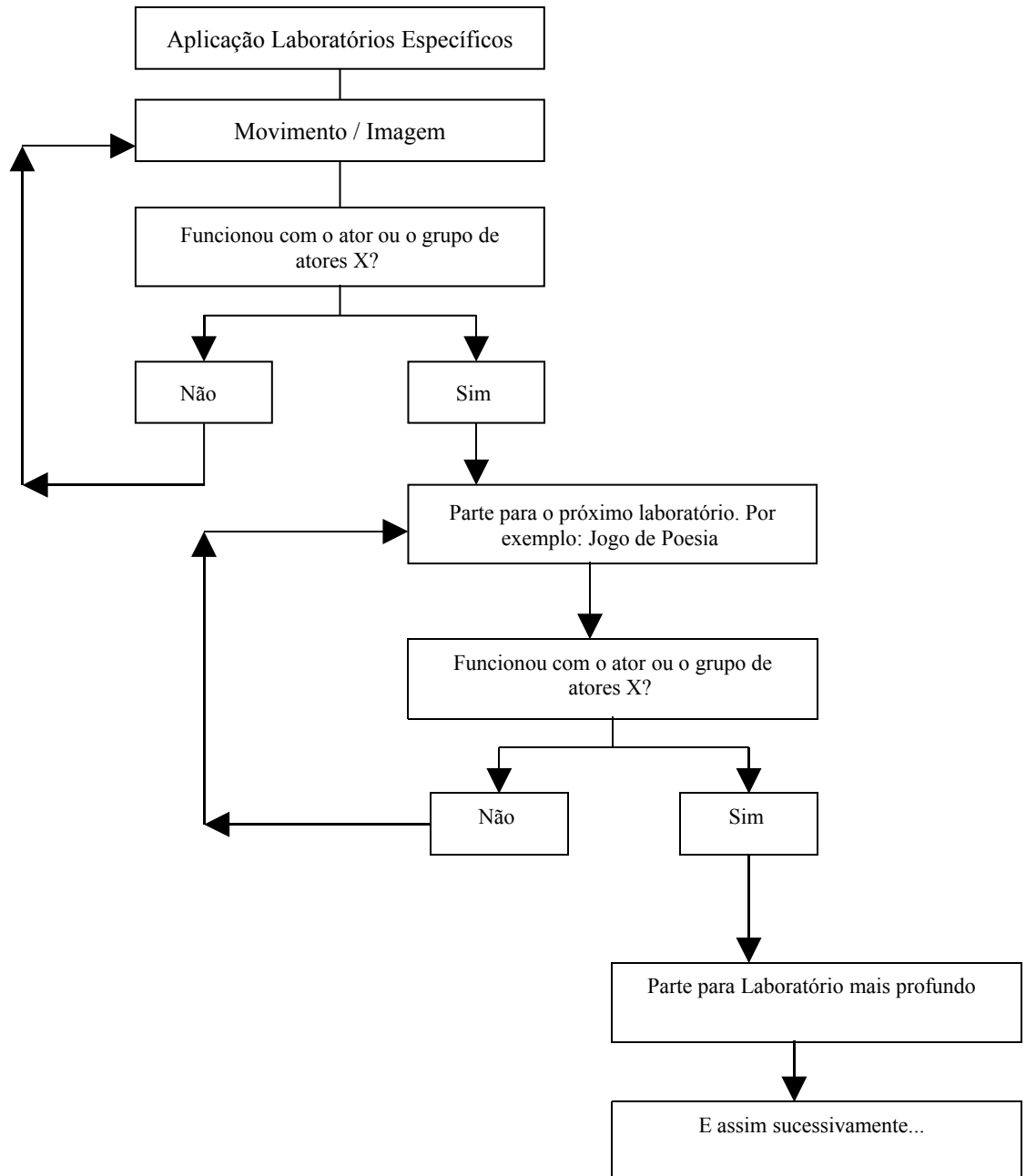
Árvore Decisória do Laboratório Livre: Jogo dos Opostos.



À medida que se constrói a árvore decisória o grau de dificuldade para o ator ou o grupo vai crescendo, desta forma o formador consegue avaliar e retornar aos laboratórios quantas vezes forem necessárias até que os resultados sejam plenamente satisfatórios, ou simplesmente parte para uma etapa mais complexa.

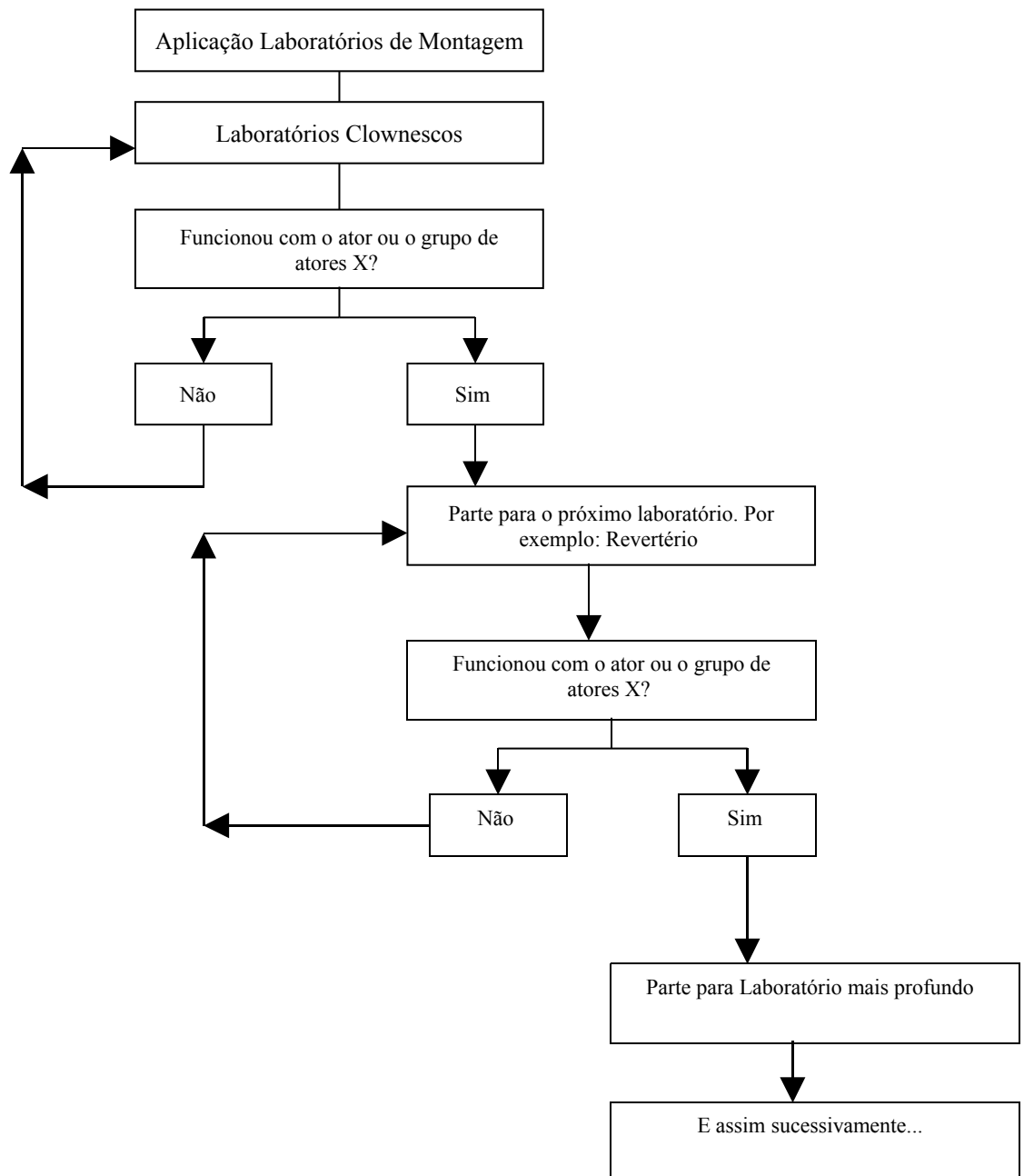
Árvore decisória para laboratórios Específicos.

Exemplo de Árvore Decisória do Laboratório Específico: Movimento / Imagem.



Árvore Decisória para Laboratório de Montagem.

Exemplo de Árvore Decisória do Laboratório de Montagem: Laboratórios Clownescos.



Conclusão

O trabalho desses quatro artistas pedagogos é expressivamente rico e demonstra o nível de qualidade e discernimento da real necessidade de se formalizar a preparação de atores com balizadores e postulados científicos, graças à diversidade de disciplinas e interdisciplinaridades do conhecimento humano envolvido na formação de atores.

Quanto à possibilidade de complementaridade pode-se a partir dos depoimentos e da avaliação crítica dos procedimentos expostos no presente estudo, formatar diferentes processos, ou oficinas, ou laboratórios aplicados em classes de aula e na formação de atores, desenhando assim diferentes e múltiplas possibilidades e propostas de jogos laboratoriais.

Vários procedimentos apresentados e discutidos aqui podem se tornar objetos específicos de estudo, visto que tratam de conteúdos de ponta que certamente contribuirão cada vez mais para clarear os encaminhamentos das práticas dirigidas ao treinamento e criação do ator contemporâneo brasileiro.

Os Laboratórios Improvisacionais quando conjugados aos exercícios exploratórios e de criação do grupo de alunos e direcionados com o intuito de se formar uma “dramaturgização”, ou seja, configuração dos exercícios na forma de cenas, podem se constituir como excelentes ferramentas para a construção cênica e até para a formulação de espetáculos teatrais.

A utilização de Laboratórios Livres, Específicos e de Montagem originados do levantamento e das práticas individuais de cada um dos entrevistados, quando coordenados e aplicados em seqüências dirigidas por um artista pedagogo qualquer, que busque alcançar resultados expressivos, não só servirão como ferramentas aplicáveis como também operadoras de resultados significativos.

O Uso do desenho de Árvores Decisórias na aplicação dos Laboratórios Livres, Específicos e de Montagem podem servir como instrumentos pedagógicos que visem auxiliar o artista pedagogo na tomada das decisões de acordo com as necessidades de cada aluno ou grupo.

O uso do desenho da Árvore das Necessidades, que é subdividida na forma das Árvores de Identificação, dos Exercícios e Pedagógica poderá auxiliar na identificação, na escolha e no momento adequado da utilização de cada laboratório, sejam eles livres, específicos ou de montagem.

A utilização de todos os âmbitos da ciência humana, com sua dinâmica progressiva, quando aplicada na aprendizagem do ator, pode corroborar e fundamentar os exercícios dessa área, gerando princípios e postulados que alicercem a constituição prático-teórica que norteia esses mesmos exercícios, clareando e apontando caminhos para pesquisas centradas na prática do corpo em criação.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADLER, STELLA. Técnica da Representação Teatral. 2ª Edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.
- ANDREWS, TED. The Healer's Manual. 1ª Edição, Saint Paul, Llewellyn Publications, 2004. 234p.
- ARANTES, ULRIAS C. Artaud Teatro e Cultura. 1ª Edição, Campinas, Editora da Unicamp, 1988. 212p.
- ARTAUD, ANTONIN. Linguagem e Vida. 4ª Edição, Editora Perspectiva, São Paulo, 1970. 290p.
- ARTAUD, ANTONIN. O Teatro e seu Duplo. 2ª Edição, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1999. 173p.
- AZEVEDO, SÔNIA MACHADO de. O Papel do Corpo no Corpo do Ator. 1ª Edição. São Paulo, Editora Perspectiva, 2004, 326p.
- BATIE, HOWARD F. Healing Body, Mind & Spirit. 1ª Edição, Saint Paul, Llewellyn Publications, 2004. 265p.
- BENEDETTI, MARCOS. Toda Feita – O Corpo e o Gênero dos Travestis. 1ª Edição. Rio de Janeiro. Garamond Edditora, 2005.
- BENEDETTI, ROBERT L. The actor at work. 9ª Edição. Boston: Allyn and Bacon Editora Boston, 2005, 232p.
- BENNETT, M.R.; HACKER, P.M.S. Philosophical Foundation of Neuroscience, 1ª Edição, Blackwell Publishing Ltd. 2003. 461p.
- BERTHERAT THÉRÈSE. As estações do Corpo: Aprenda a Olhar o seu Corpo para manter a Forma. 4ª Edição. São Paulo, Martins Fontes, 1990, 189p.
- BERTHERAT THÉRÈSE. O Corpo tem suas Razões: Antiginástica e Consciência de Si. 13ª Edição. São Paulo, Martins Fontes, 1987, 223p.

- BERTHERAT THÉRÈSE. O Correio do Corpo: Novas vias de Antiginástica. 8ª Edição. São Paulo, Martins Fontes, 1991, 174p.
- BEUTTENMULLER, MARIA DA GLORIA. Expressão vocal e expressão Corporal. 2ª Edição Rio de Janeiro. Enelivros. 1992.
- BHATNAGAR, SUBHASH C. Neurociência para o Estudo dos Distúrbios da Comunicação. 2ª Edição, Rio de Janeiro, Editora Guanabara Koogan S.A. 2004. 420p.
- BHELAU, Mara. Voz – Identidade Intransferível. In Revista Diálogo Médico, ano 11, número 5, São Paulo, 1996.
- BHELAU, Mara. Voz – O livro do especialista – Volume I. 2ª Edição. Rio de Janeiro. Editora Revinter, 2004.
- BLACKMORE, SUSAN. Conversations on Consciousness. 1ª Edição, New York, Oxford University Press, 2006. 274p.
- BRENNAN, BARBARA ANN. Luz Emergente A Jornada da cura Pessoal. 7ª Edição. São Paulo, Editora Pensamento-Cutrix, 1993, 521p.
- BRENNAN, BARBARA ANN. Mãos de Luz Um Guia para a Cura através do Campo de Energia Humana. 19ª Edição. São Paulo, Editora Pensamento-Cutrix, 2003, 384p.
- BURGER, BRUCE. Anatomia Esotérica: O Corpo como Consciência. 2ª Edição. São Paulo, Madras Editora Ltda., 2004, 394p.
- BURNIER, LUÍS OTÁVIO. A Arte de Ator: da técnica à representação. 1ª Edição. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP; 2001, 313p.
- CARLSON, MARVIN. Teorias do Teatro. 1ª Edição. Editora da Unesp. São Paulo, 1997.
- CHOPRA, DEEPAK. A Cura Quântica. 10ª Edição, Editora Best Seller, São Paulo, 1989. 302p.
- COREN STANLEY; WARD, LAWRENCE M.; ENNS, JAMES T. Sensation and Perception. 6ª Edição. Danvers. John wiley & Sons, Inc. editora, 2004, 598p.

- CRICK, FRANCIS. The Astonishing Hypothesis. 1ª Touchstone Edition, New York, 1995. 317p.
- CURY, AUGUSTO J. Inteligência Multifocal, 13ª Edição, São Paulo, Editora Pensamento–Cultrix Ltda., 1998. 335p.
- DAMÁSIO, ANTÓNIO. Em Busca de Espinosa. 2ª Edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2004. 358p.
- DAMÁSIO, ANTÓNIO. O Erro de Descartes. 2ª Edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2004. 330p.
- DAMÁSIO, ANTÓNIO. O Mistério da Consciência. 1ª Edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2000. 474p.
- DAMÁSIO, ANTÓNIO. O Sentimento de Si Mesmo. 15ª Edição, São Paulo, Publicações Europa-América Ltda., 2004. 424p.
- DANTAS, ESTÉLIO H. M. Flexibilidade: Alongamento e Flexionamento. 4ª Edição. Rio de Janeiro, Shape Editora, 1999, 327p.
- DE ROSE. Faça Yôga Antes que Você Precise. 1ª Edição. São Paulo, Editora União Nacional de Yôga, 1995, 649p.
- DE ROSE. Prontuário de Yôga Antigo (Swásthya Yoga). 1ª Edição. Rio de Janeiro, Editora Ground, 1986.
- DEAN, ALEXANDER. Fundamentals of Play Directing. 5ª Edição. Harcourt Brace College Publishers. 1988.
- DECROUX, ETIENNE. Paroles sur le Mime. Paris: Gallimard, 1963.
- DENNETT, DANIEL C. Consciousness Explained. 1ª Edição, London, Penguin Books, 1991. 492p.
- DOBLER, GÜNTER. Cinesiologia. 1ª Edição, Barueri, Editora Manole, 2003. 246p.
- ECO, HUMBERTO. Tratado Geral de Semiótica. 4ª Edição. São Paulo. Perspectiva, 2002.

- EDELMAN, GERALD M.; TONONI, GIULIO. Consciousness. 1ª Edição, London, Penguin Books, 2000. 274p.
- EHRENFRIED, L. Da Educação do Corpo ao Equilíbrio do Espírito. 1ª Edição. São Paulo, Summus, 1991, 98p.
- FEITIS, ROSEMARY. Ida Rolf Fala sobre Rolfing e Realidade Física. 2ª Edição. São Paulo, Summus Editorial, 1986.
- FELDMAN, JEROME A. From Molecule to Metaphor. 1ª Edição, Cambridge, Bradford Book, 2006. 357p.
- FERRACINI, RENATO. A Arte de não Interpretar Como poesia Corpórea do Ator. 1ª Edição. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP; 2001, 300p.
- GALENO, ALEX. Antonin Artaud a Revolta de um Anjo Terrível. 1ª Edição, Porto Alegre, Editora Sulina, 2005. 206p.
- GAYOTTO, L.H. Voz do Ator, a partitura da ação. 2ª Edição. São Paulo: PUC, 1996.
- GAZZANIGA, M.S.; IVRY, R.B.; MANGUN, G.R. Neurociência Cognitiva. 2ª Edição, Porto Alegre, Editora Artmed, 2006. 768p.
- GENDLIN, EUGENE T. Focusing. 5ª Edição, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2000. 197p.
- GERBER, RICHARD. Medicina Vibracional Uma medicina para o futuro. 7ª Edição. São Paulo, Editora Pensamento-Cutrix, 1988, 463p.
- GERBER, RICHARD. Um Guia Prático de Medicina Vibracional. 2ª Edição. São Paulo, Editora Pensamento-Cutrix, 2000, 4448p.
- GERBER, RICHARD. Um Guia Prático de Medicina Vibracional. 2ª Edição. São Paulo, Editora Pensamento-Cutrix, 2000, 4448p.
- GIL, JOSÉ. Metamorfoses do Corpo. 2ª Edição, Relógio d'Água Editores Ltda., São Paulo, 1997. 222p.

- GOSWAMI, AMIT. A Física da Alma. 3ª Edição. São Paulo, Editora Aleph. 2005, 316p.
- GOSWAMI, AMIT. A Janela Visionária. 11ª Edição. São Paulo, Editora Pensamento-Cultrix Ltda. 2000, 279p.
- GOSWAMI, AMIT. O Médico Quântico. 11ª Edição. São Paulo, Editora Cultrix Ltda. 2006, 288p.
- GOSWAMI, AMIT. The Self-aware Universe. 1ª Edição, New York, Pinguin Punam Inc., 1995, 319p.
- GROTOWSKI, JERZY. La voce. Conferência para os estagiários estrangeiros do Teatro Laboratório de Wroclaw – Minha tradução. 1969.
- GROTOWSKI, JERZY. Vers um Théâtre Pauvre. 1ª Editions. L'age d'Homme. Lausanne, 1971, 222p.
- GUÉNOUN, DENIS. A Exibição das Palavras. 1ª Edição. Rio de Janeiro. Editor Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- GUINSBURG, J. et alii. Semiologia do Teatro. 2ª Edição. São Paulo. Perspectiva, 1988.
- GUINSBURG, J. Stanislavski, Meierhold & Cia. 2ª Edição. São Paulo. Perspectiva, 2001. 329p.
- HILLMAN, JAMES O Código do Ser. 2ª Edição, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001. 353p.
- HODGE, FRANCIS. Play Directing: Analysis, Communication and Style. 5ª Edition. A Pearson Education Company. Needham Heights, 2000, 396p.
- ICLE, GILBERTO. O Ator como Xamã. 1ª Edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 2006. 85p.
- JANUZELLI, ANTONIO L.D. & JARDIM, JULIANA. Metodologias da Prática do Ator em São Paulo. Produção e Coordenação de Antonio L. D. Januzelli e Juliana Jardim Barbosa. São Paulo: LINCE / CAC / ECA / USP, 2000. Fitas de vídeo (60 min). VHS.

- JANUZELLI, ANTÔNIO. A Aprendizagem do Ator. Série Princípios 2ª Edição. São Paulo Editora Ática, 1992, 96p.
- JANUZELLI, ANTÔNIO. O Ofício do Ator e o Estágio das Transparências. Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes, São Paulo USP, 1992, 303p.
- JANUZELLI, ANTÔNIO. Princípios Básicos da Preparação do Ator para o Espetáculo Teatral. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes, São Paulo USP, 1984, 168p.
- JODOROWSKY, ALEJANDRO. Psicomagia. 3ª Edição. Barcelona. Random House Mondadori S.A. 2005.
- JONES JR. ROYDEN. Neurologia de Netter. 1ª Edição. Porto Alegre, Artmed editora, 2006, 1008p.
- JUDITH, ANODEA. Wheels of Life. 2ª Edição, Saint Paul, Llewellyn Publications, 2005. 453p.
- JUNG, CARL G. O Homem e seus Símbolos. 23ª Edição, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira S.A. 2002. 316p.
- JUNG, Carl G. Poesia e Psicologia. 2002. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- KRISHNA, GOPI. Kundalini – O Caminho da Auto-iluminação. 2ª Edição, Rio de Janeiro, Editora Record, 1992. 303p.
- KUSNET, EUGÊNIO. Ator e Método. 1992. 171p. Editora da Hucitec: São Paulo.
- LEDOUX, JOSEPH. Synaptic Self. 1ª Edição, London, Penguin Books, 2003. 406p.
- LENT, ROBERTO. Cem milhões de Neurônios. 2ª edição. São Paulo, editora Atheneu, 2005, 698p.
- LOWEN, ALESANDER & LOWEN, LESLIE. Exercícios de Bioenergética: O caminho para uma Saúde Vibrante. 4ª Edição. São Paulo, Agora, 1985, 196p.

- MATURANA, HUMBERTO R.; VARELA, FRANCISCO J. A Árvore do Conhecimento. 5ª Edição, São Paulo, Editora Palas Athena, 2001. 288p.
- MAUGHAN, RON; GLEESON, MICHAEL; GREENHAFF, PAUL L. Bioquímica do Exercício e Treinamento. 1ª Edição, Barueri, Editora Manole Ltda., 2000. 240p.
- MCTAGGART, LYNNE. The Field. 1ª Edição, Harper Perennial, New York, 2003. 268p
- MIRANDA, EVARISTO EDUARDO de. Corpo Território do Sagrado. 1ª Edição. São Paulo, Edições Loyola, 2000, 278p.
- MORRIS, ERIC. Acting from the Ultimate Consciousness. 10ª Edição, Ermor Enterprises, Los Angeles, 2000. 267p.
- OIDA, YOSHI. O Ator Invisível. 1ª Edição. São Paulo, Beca Produções Culturais, 2001, 175p.
- PAZ, OCTAVIO. Signos em Rotação. 3ª Edição. São Paulo. Perspectiva, 1996.
- PENROSE, ROGER. Shadows of the Mind. 1ª Edição, London, Editora Vintage, 2005. 457p.
- PERT, CANDACE B. Molecules of Emotion. 1ª Edição, New York, Editora Scribner, 2003. 368p.
- PIMENTEL, FIGUEIREDO. Contos da Carochinha Vol. 1. 1ª Edição. Belo Horizonte, Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 2006.
- PRÓCHNO, CAIO CÉSAR SOUZA CAMARGO. Corpo do Ator: metamorfoses, Simulacros. 1ª Edição. São Paulo, Editora FAPESP: Annablume, 1999, 255p.
- PURVES, DALE. Neurociências. 2ª Edição. Porto Alegre, Artmed editora, 2005, 728p.
- QUILICI, CASSIANO S. Antonin Artaud Teatro e Ritual. 1ª Edição, São Paulo, Editora Annablume; Fapesp, 2004. 210p.
- QUINTEIRO, E. A. Estética da Voz: uma voz para o ator. São Paulo: Summus Editorial, 1989.

- RAPPORT, RICHARD. Nerve Endings. 1ª Edição, New York , W.W. Norton & Company, 2005. 240p.
- RATEY, JOHN J. O Cérebro: Um Guia para o Usuário. 1ª Edição, Editora Objetiva Ltda., Rio de Janeiro, 2002. 438p.
- RIEGEL, ROMEO E. Bioquímica Nutricional do Exercício Físico. 1ª Edição, São Leopoldo, Editora Unisinos, 2005. 462p.
- RODENBURG, PATSY. The Actor Speaks Voice and the Performer. 1ª Edição. Palgrave Macmillan. New York. 2002.
- ROSE, STEVEN. The Future of the Brain. 1ª Edição, New York, Oxford University Press, 2005. 344p.
- ROUBINE, JEAN JACQUES. A Linguagem da Encenação Teatral 2ª Edição. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editora. 1998.
- RYNGAERT, JEAN PIERRE. Ler o Teatro Contemporâneo. 1ª Edição. São Paulo. Martins Fontes Editora Ltda. 1998.
- SANTOS, MARIA THAIS LIMA. O Encenador Pedagogo Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes São Paulo USP, 2002, 159p.
- SCHAFFER, R. MURRAY. O Ouvido Pensante. 1ª Edição. São Paulo. Editora da Unesp, 1992.
- SCHECHNER, RICHARD. Performance Theory. 2ª Edição, New York, Editora Routledge, 2005. 407p.
- SCHREIBER, DAVID S. Curar. 3ª Edição, Sá Editora, São Paulo, 2004. 298p.
- SCHRÖDINGER, ERWIN. What is Life? 15ª edition. Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 184p.

- SHERWOOD, KEITH. Chakra Therapy. 1ª Edição, Saint Paul, Llewellyn Publications, 2004. 244p.
- SILVA, Armando s. da. Oficina da Essência. 2003. São Paulo: Editoração Eletrônica Elizeu N. Silva. 128p.
- SILVA, Armando s. da. Uma Oficina de Atores – A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. 1989. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 284p.
- SPENCER, STUART. The playwright's Guidebook 1ª Edição London. Faber and Faber Inc., 2002.
- SPOLIN, Viola. Improvisação para o Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SPRINGER, SALLY P. Cérebro Esquerdo, Cérebro Direito. 1ª Edição. São Paulo. Summus Editora, 1998.
- STANISLAVSKI, CONSTANTIN. A Construção da Personagem. 3ª Edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, 326p.
- STANISLAVSKI, CONSTANTIN. A Criação de um Papel. 2ª Edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984, 286p.
- STANISLAVSKI, CONSTANTIN. A Preparação do Ator. 2ª Edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984, 286p.
- STANISLAVSKI, CONSTANTIN. Manual do Ator. 3ª Edição. São Paulo, Martins Fontes, 2001, 211p.
- STOCKER, MICHAEL. O Valor das Emoções. 1ª Edição. São Paulo, Palas Athena, 2002.
- UBERSFELD, ANNE. Para ler o teatro. 1ª Edição. São Paulo, Perspectiva. 2005.
- VIRMAUX, ALAIN. Artaud e o Teatro. 2ª Edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 2000. 387p.
- WILSON, EDWARD O. Consilience The Unity of Knowledge. 1ª Edição, New York, First Vintage Books Edition, 1999. 368p.

Anexos

HISTÓRICO

Minha vocação para o teatro foi despertada quando tinha aproximadamente oito anos de idade. Foi no aniversário de um colega, um vizinho da rua onde eu morava, em Juiz de fora, Minas Gerais. Sua mãe, a professora Dona Maria José Senra de Castro, conhecida pela vizinhança como dona Zezé, lecionada para crianças com necessidades especiais na escola Pestalozzi local. E neste dia apresentou em sua sala, atrás de um varal o teatro de fantoches “Os Três Porquinhos”. Todas as crianças em perfeito silêncio assistiam a estória. Eu, porém, fiquei aturdido, não pela estória, mas pelas vozes que D. Zezé fazia para cada personagem. O impacto causado no meu pequenino ser, daquele teatro de bonecos e improvisado naquela sala, despertou em mim a vocação para o teatro. Eu dizia a mim mesmo: é isto que eu quero fazer. Não tardou muito, e lá estava eu nos fundos do quintal da casa de meus pais, onde existia um pequeno barracão, utilizado para guardar quinquilharias, fazendo teatro de bonecos. Claro que meu teatro, não era de estórias formais, como “Os Três Porquinhos”, pois não possuía as marionetes. Passei a coletar cabeças de bonecas, em enxurradas, mesmo aquelas quebradas de irmãs e primas e como elas não eram de estórias formais, eu criava verdadeiras novelas no improviso. Não demorou muito o meu público estava formado: vizinhos, primos, irmãos, irmãs e até cheguei apresentar para uma platéia de adultos como tias e mães de coleguinhas da rua. Esta etapa favoreceu o desenvolvimento da criatividade e nos sonhos de menino eu era o diretor de um teatro, uma casa de espetáculo. O curioso disto tudo é que olhando para trás eu nem sabia o que era teatro, eu não sabia que brincava com a minha futura profissão. O ator já estava lá, não latente, mas praticando a brincadeira séria de contar estórias, criando vozes e personagens múltiplos. O teatro realizava sua experiência dentro da minha cabeça, minha imaginação, meu laboratório pessoal. Talvez, naquela época, as travas fossem menores, pois não havia crítica nem censura no meu ser criador. Brinquei até a estréia “profissional”, quando realmente atuei no teatro do seminário Menor.

Iniciei minha trajetória ou como direi aventura de vida no teatro oficial, no seminário dos Missionários do Sagrado Coração, há um bom tempo. Eu tinha precisamente quinze anos de idade e um reitor holandês, o padre Guilherme Goossens, a quem devo a admiração e respeito pela arte da encenação. Ensaivamos “O Caso dos Dez Negrinhos de Agatha Christie, uma adaptação para o teatro de que o Guilherme se orgulhava e trabalhava com esmero de cenário, figurinos e adereços, tão realista, exceto é claro, pela idade de seus atores, alunos do seminário menor. Eu fazia o papel do antepenúltimo personagem a morrer assassinado nesta trama de suspense e mistério e o que restou na minha memória depois destes anos todos foi a minha última fala: “...Três pequenos índios no circo vão depois, um abraçou o rei leão e só sobraram dois. Ah! Isto deve ser difícil de acontecer, não existem leões na ilha...(risos) “. Ouvia-se o apito do navio, eu saía correndo para o fundo do cenário e caía, levei todos os tombos possíveis. Jogava meu pequeno corpo com toda a força e toda contribuição da gravidade para que a queda fosse mais sonora o possível e desta forma satisfazer o diretor e transformar a cena mais” verossímil “o possível. Eu era feliz e não sabia!

Pouco tempo depois, ao deixar o internato, decidi estudar teatro. Foi quando descobri a Escola Técnica Cândido Tostes. Uma escola de formação Técnica em Leites e Derivados. Imediatamente ao saber que a escola tinha um grupo amador de teatro que fazia inúmeros trabalhos, resolvi estudar para o vestibular da instituição. Fui aprovado e desde o primeiro dos três anos de formação da Escola participei do grupo, inicialmente como eletricitista / iluminador até participar como ator, e aí o êxtase!

Obviamente o tempo passa, me formei e tinha uma profissão na mão, a qual me possibilitaria a independência financeira e o desenvolvimento de uma carreira brilhante na área da indústria de alimentos. Infelizmente meu primeiro emprego foi numa cidadezinha no triângulo mineiro, sem grandes recursos e não pude continuar minha educação universitária de imediato. Após um ano, resolvi prestar o vestibular para jornalismo na Universidade Federal

de Juiz de Fora (UFJF), sendo aprovado, iniciei o curso, mas a falta de emprego, acabou por me fazer trancar a universidade. Consegui, um emprego em Goiás, na cidade Rio Verde, sendo professor numa escola de técnicos agrícolas. Desisti da mesma pela falta de oportunidade para começar meus estudos. Vim trabalhar em Araras, interior do estado de São Paulo. Iniciei um curso de terceiro grau na área de educação artística, mas não pude completá-lo, uma vez que trabalhava fazendo diferentes turnos na industria de alimentos. Participei de uma seleção para ir estudar na Itália. Fui o único selecionado para ir com uma bolsa do consulado Geral da Itália. Pedi minha demissão e fui para um outro salto na minha vida. Estudei numa escola técnica na pequenina cidade de San Benedetto Del Tronto, no sudeste da Itália, no Mar Adriático. Volto a fazer um curso de preparação de atores, oferecido por um ator profissional da cidade, minha primeira experiência com o teatro físico. Terminado o curso, e com um bilhete aéreo de retorno para o Brasil com uma validade de um ano, decidi ir para Londres e estudar e aprimorar a minha fluência no idioma inglês. Estudei em várias escolas de língua inglesa para estrangeiros e no final estudei com um professor particular, um ator aposentado, que começava a abrir meu mundo para o teatro e as escolas de teatro em Londres. Infelizmente meu visto, venceu assim como minha passagem, forçando-me o retorno. Decidi, voltar ao Brasil com a idéia de vender meus bens aqui e voltar para lá para estudar teatro. Porém, minha família mineira, uma mãe super amorosa, acabaram por me fazer ficar aqui, no meu querido país. Precisava trabalhar, como também fazer um curso de terceiro grau. Dentre várias entrevistas profissionais, a que mais se encaixou para aquilo que buscava na época, foi a de trabalhar no estado do Paraná. Mudo-me para Ponta Grossa, onde fico por cinco anos. Fui admitido Na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), onde estudei no curso de Administração de Empresas, o único no período noturno que possibilitava uma formação de liderança junto à indústria de alimentos. Participei durante os cinco anos do FENATA, o Festival Nacional de Teatro Amador, realizado junto àquela Instituição

Universitária por anos ininterruptos, inclusive durante o regime da ditadura militar.

Com a formatura, iniciei uma nova jornada: o mestrado em engenharia de Alimentos, na área de tecnologia de alimentos, mais particularmente na área de lácteos, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Do mestrado ao doutorado e deste ao pós-doutoramento nos EUA. Sempre com a idéia de me tornar professor universitário e ter um grupo de teatro que desenvolvesse e fizesse para os jovens o que o teatro tinha feito para minha vida. No final do mestrado em Campinas tive a oportunidade de trabalhar numa organização na cidade de São Paulo. Com esta oportunidade única, prestei o vestibular para o curso de Artes Cênicas da Universidade São Judas Tadeu (USJT), no período noturno. Frequentei o curso e cada vez mais apaixonado pelas Artes Cênicas. Foi quando fui aluno do mestre Antônio Januzelli, o Janô. Este ser modificou mais uma vez minha trajetória de vida. Devo confessar que minha experiência nos EUA foi feliz no campo profissional, mas no campo humano e social, voltei com todas as travas musculares exigidas para se viver numa sociedade, especialmente como professor visitante convidado, onde tudo era calculado, inclusive os movimentos espontâneos segundo nossa latinidade e especialmente ao artista formado. Para se ter uma idéia, passei por um curso na Universidade que trabalhava lá nos Estados Unidos, sobre assédio sexual, e descobri para minha surpresa, que dar um livro para uma aluna poderia ser julgado como assédio sexual. Todas as minhas ações eram milimetricamente medidas. Depois de dois anos de regresso, ainda estou fazendo terapias corporais e psicológicas para tentar recuperar o artista e o ser humano que sempre fui.

Ao retornar dos EUA procurei meu mestre Antônio Januzelli propondo-lhe um trabalho de pesquisa, prestei a seleção para o mestrado na Universidade de São Paulo (USP) e hoje estou desenvolvendo este presente trabalho sob a sua orientação.

Inicialmente o projeto, seria o de comparar dois trabalhos formadores de atores potenciais, o trabalho de Cristiane Paoli Quito com o Laboratório Dramático do Ator, dirigido

pelo Prof. Dr. Antônio Januzelli. Numa entrevista com a Quito e narrando minha história de vida para ela, uma vez que não tinha sido seu aluno e detinha o conhecimento de sua arte e seu trabalho com seus alunos, ela me disse: “Você fez como o Arlequino na *Commédia dell’Arte*, foi comendo pelas beiradas até chegar ao seu objetivo que sempre foi o teatro”.

Agora tendo a oportunidade, de dedicar-me a esta caminhada da minha especialização teatral, especialmente junto ao CAC da ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES da USP, que formou e forma praticamente todos os mestres do fazer teatral no Brasil e especialmente com meu orientador, tenho agigantado minha experiência no teatro, sonho tornado realidade pela minha vocação. Especialmente com este projeto que trata do mais brasileiro aspecto da formação teatral, quero dizer, baseado no depoimento de ícones do teatro nacional, quais sejam, Cristiane Poli-Quito, Luis Damasceno, Márcio Aurélio, e Miriam Muniz.

PESQUISAS, EXPERIÊNCIAS, LABORATÓRIOS E BUSCAS PESSOAIS.

Como o meu trabalho é centrado nas práticas do ator, resolvi colocar em forma de anexos, os trabalhos práticos desenvolvidos ao longo do tempo no mestrado, trabalhos estes realizados nas disciplinas de cunho prático, Exercícios Específicos para o Treinamento do Ator I e Exercícios Específicos para o Treinamento do Ator II – O espetáculo, ministradas pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva e a pesquisa desenvolvida no Centro de Pesquisa de Experimentação Cênica do Ator, também coordenado pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva.

Na disciplina Exercícios Específicos para o Treinamento do Ator I, desenvolvemos a partir de um tema estímulo livre sobre América Latina. Eu já estava querendo trabalhar com o universo poético e um fato importante para a América Latina foi a Inconfidência Mineira, por isso procurei apresentar uma cena ao final da referida disciplina com trechos do Romanceiro da Inconfidência, de Cecília Meireles. Partes que mais me tocaram enquanto artista e mineiro que sou. Intitulei a Cena de: “Fragmentos de uma Cecília Inconfidente – A voz Poética Corporificada”, cena que me permitiu jogar com tons, sons e ressonâncias distintas, além é claro com o jogo das palavras rimadas ou não, com pausas e silêncios, que me permitiram viajar através do tempo a uma época distante, porém com fatos dramáticos e aterradores.

Os laboratórios e exercícios utilizados na preparação da cena foram os exercícios vocais contidos no Laboratório Dramático do Ator, do Prof. Dr. Antonio Luiz Dias Januzelli e o laboratório específico intitulado “Visualização das Palavras” por mim desenvolvido com o intuito de criar e realizar o desenho da cena, sua movimentação, pontuação, respiração e transformação em partitura corporal da criação do ator.

Trabalhar com texto poético rico pelas suas diferenças métricas, com sua presença ou ausência de rimas, me permitiu buscar a musicalidade das palavras, a voz do silêncio, as

nuances sutis da cena, corporificadas na voz e no corpo do ator.

TEMA / ESTÍMULO: “Fragmentos de uma Cecília Inconfidente – A Palavra Poética Corporificada”.

NOME: José Raimundo Ferreira Dornellas

OBJETIVOS GERAIS:

Utilizar a poesia de Cecília Meireles para desenvolver uma performance teatral sobre a Morte e a vida, duas preocupações do ser humano como da própria poetisa.

O trabalho objetiva cruzar o texto poético de Cecília Meireles com o Laboratório Dramático do Ator, buscando desta forma a potencialização da comunicação da arte e obra de Cecília Meireles.

EXEMPLOS DE PROCEDIMENTOS:

Partir de uma exploração do espaço e potencia da poesia de Cecília através de uma expressividade corpórea e uma oralidade corporal. Busca o corpo da palavra e a palavra no corpo como signo de comunicação poética. Utilização da expressividade máxima do ator enquanto grande maestro do teatro da cena.

FICHA TÉCNICA:

TEXTO: Cecília Meireles e poesia “Inconfidente Cecília” de José Dornellas.

MONTAGEM, CONCEPÇÃO CÊNICA E ATUAÇÃO: José Dornellas

DIREÇÃO: Prof. Dr. Armando S. da Silva e colegas de classe.

TEMA: “Fragmentos de uma Cecília Inconfidente – A palavra Poética Corporificada”

ALUNO: José Raimundo Ferreira Dornellas

RESUMO

Interessa-nos o trabalho centrado na prática do ator. Neste presente trabalho interessou-nos a pesquisa sobre a palavra literária e a voz do ator. Uma busca para a dramaturgização de fragmentos de poemas do Romancero da Inconfidência de Cecília Meireles centrada na projeção, emissão e ressonância das palavras e nos exercícios vocais do Laboratório Dramático do Ator. Num contexto simples, trata-se da busca do encontro das palavras enquanto expressão artística e a busca do corpo da voz do ator. Enumeras vezes em ensaios e até mesmo em apresentações nos deparamos com vozes sem corpo e às vezes corpos sem vozes em concordância com o texto jogado em cena. Este trabalho visa estudar como determinado texto e o poder de suas palavras vibram no corpo do ator e repercute no espectador estágios reveladores da essência e da alma, tanto do autor como do ator em cena. Trata-se, sobretudo da busca de uma verdade cênica, respeitando-se a métrica, o ritmo e principalmente a mensagem anunciada.

Na disciplina Exercícios Específicos para o Treinamento do Ator II, desenvolvemos a partir da sugestão do professor um tema baseado em algum conto de fada. A partir do conto A Moura Torta, desenvolvi uma cena intitulada “A Operação da Vida” com a criação de um personagem que sofre de Transtorno Múltiplo de Personalidade, construindo assim um personagem com três outros personagens internos, que no final da disciplina foi inserida no espetáculo apresentado no teatro TUSP com o título: “Um Ônibus Chamado São Paulo”, realizado a partir de uma “costura” das cenas particulares dos alunos que participaram da disciplina.

NOME: José Raimundo Ferreira Dornellas

TEMA / ESTÍMULO: “A Operação da Vida”.

OBJETIVOS GERAIS:

Utilizar um texto repleto de conflitos concernentes à moral, religião e sexualidade e desenvolver uma pequena cena, fragmentada em introdução e outras três cenas reveladoras das três personagens internas do único personagem real.

O trabalho objetiva revelar as diferentes personalidades de uma única criatura através de jogos de palavras, vozes dissonantes, máscaras faciais diferentes e corpos diversos em um único corpo, simultaneamente no tempo e no espaço da ação dramática.

EXEMPLOS DE PROCEDIMENTOS:

A Partir do desenvolvimento do texto proposto, explorar e investigar o universo de transtornos de personalidade e aqui principalmente concernentes à sexualidade, a moral religiosa e filosofia de vida. Estudar através da expressividade corpórea, da oralidade e de diferentes máscaras faciais a revelação de três personagens interiores a uma única personalidade.

FICHA TÉCNICA:

TEXTO: Zéray Dornellas

CONCEPÇÃO e CRIAÇÃO : Zéray Dornellas

MONTAGEM, INTERVENÇÃO e DIREÇÃO: Armando S. Silva.

COLABORAÇÃO e SUGESTÕES: O grupo.

ATUAÇÃO: Zéray Dornellas

TEMA: “A Operação da Vida”

ALUNO: José Raimundo Ferreira Dornellas

RESUMO

Interessou-me neste trabalho o estudo da expressividade do ator revelada na voz e nas máscaras faciais. A palavra, a voz, uma dramaturgia baseada em contos de fadas, a roteirização e construção da microcena. Um ator com a missão de simultaneamente revelar no espaço e no tempo, diferentes personagens dentro de um único ser, compondo assim, uma ação dramática internamente conflitante e externamente reveladora aos espectadores de um transtorno de personalidade múltipla. Trabalhar com a criação num processo de desencadeamento de imagens sucessivas, fragmentos de outros seres inanimados e trazê-los à vida através da manifestação da multiplicidade do caráter de cada ser embutido dentro de uma única criatura. Transformar este ato inteligível ao espectador. Trabalhar articulação, gestualidades, timbres e ressonâncias de voz diferentemente e pesquisar o universo da moral, da sexualidade e da filosofia. Um estudo complexo e ao mesmo tempo instigante. Simultaneamente ser tudo e não ser nada, atuar a partir da mais recôndita região do ser humano: seu Inconsciente. É busca da expressão artística e também dos diversos corpos, vozes e máscaras faciais, para cada um dos fragmentos embutidos na mente da personagem, tratando de resolver cenicamente a revelação do universo interior do mesmo, seus conflitos, sua incerteza e porque não, sua insegurança perante a vida. Assim surgiu este exercício: “A Operação da Vida”.

Laboratórios Utilizados

Para o presente espetáculo realizei os seguintes laboratórios: memorização associativa, exercícios com o espelho, o lamento primal, abandono primitivo, laboratório do medo.

“**Memorização Associativa**” – Processo pelo qual decorei o texto escrevendo o mesmo repetidamente, anotando sempre as falhas e associando com alguma coisa que me vinha à mente, uma emoção, uma pessoa, uma palavra, um objeto, um símbolo e daí recordar o porque dos bloqueios e dominá-los. Até que o texto flua organicamente, sem a necessidade de pensar ou raciocinar sobre o mesmo. O texto adquire uma fluidez e uma velocidade incomparáveis. Este trabalho de memorização associativa aprendi com ajuda da atriz e colega Rejane, que prontamente forneceu-me todas as ferramentas do processo. Serei sempre grato ao seu esforço e colaboração e por que não dizer generosidade desta brilhante atriz e pesquisadora. É incrível como as coisas acontecem, um texto criado por mim, gerado por uma pesquisa pessoal e buscas sobre o tema proposto e daí não conseguir decorá-lo, estas foram uma das causas do meu atraso perante o grupo.

“**Exercícios com o espelho**” – Como o processo inicial de criação do texto, dos personagens, e a estrutura da dramaturgia foi um processo muito pessoal, e como eu realizava todo o processo, digo atuação e direção nos ensaios, desenvolvi várias particularidades das cenas com um espelho. Schechner diz que a teatralidade está centrada no olhar, daí toda a movimentação de olhos e gestos e ângulos para diferenciar cada personagem foi criado com o auxílio do espelho. Neurolinguisticamente os movimentos expressos pelo sacerdote tinham uma tendência para direita, o transexual para a esquerda e o filósofo ficava na frontalidade. Isto foi uma descoberta experimentada nas cenas em frente ao espelho, e a partir desta observação passei a

explorar o que meu cérebro comandava e registrar as emoções advindas de tal movimento. O conhecimento e a consciência que o ator deve buscar, nos exercícios exploratórios, muitas das soluções cênicas surgem pela profunda observação de cada reação ainda que involuntária, a curiosidade de perguntar, o que meu inconsciente quer mostrar com isso? E a partir daí na busca interior e conectando consciente com inconsciente tentar encontrar a verdade cênica, na voz, no olhar num mínimo gesto das mãos. O olhar que se volta para direita pelo sacerdote, para a esquerda pelo transexual e para frente com o filósofo foi um grande achado e tentei explorá-lo ao máximo a cena. Curioso também foi a crítica ouvida por parte do Alexandre, o portuga, que disse que tinha muita energia, mas faltava “enraizamento” das pernas no chão. Tentei justificar falando que talvez devesse abaixar a energia, ele discordou e disse que era para focar a energia nos pés, fincar os pés no chão. Agradei prontamente a crítica e verifiquei que detivera minha atenção centrada na face, nos olhos e me esquecera dos movimentos e do palco cênico, ou porque não dizer o ônibus. Outra grande lição. Estar atento e consciente do universo do espetáculo e da criação, como um todo. Meus limites e oportunidades de realização coerente da cena.

“O lamento primal” – Uso este laboratório como instrumento e com a finalidade de conseguir um mergulho mais profundo nas experiências emocionais. É uma via maravilhosa para quebrar os obstáculos que entremeiam sentimentos realmente profundos. Uma outra grande vantagem do exercício consiste no aproveitamento da vida inconsciente. Conforme o tamanho e a profundidade da emoção vivenciada, este exercício sempre traz dimensões e cores que nenhum outro exercício produz. As emoções, os sons, e as cores da expressão sempre parecem inspiradas, porque parecem vir de partes totalmente diferentes do nosso consciente. Tanto as respostas obtidas logo após o exercício e como também as atuações subseqüentes ao mesmo estão cheias de

vida “supraconsciente”. O exercício é simples, consiste em deitar e assumir a posição fetal, abraçando seus joelhos com as mãos cruzadas. O ator começa a produzir sons vindos das partes mais profundas do seu ser. O ator deve manter o som o máximo que conseguir em uma única respiração. Ele deve repetir esta operação. O som criado provir do mais profundo eu, um som que deve emanar da mais profunda dor. Este exercício pode provocar soluços, mas é normal. Quanto mais o ator se sentir afetado por esta técnica, maior é o sucesso dos resultados do processo. Este exercício deve durar no mínimo cinco minutos, muito embora possa ser realizado por períodos mais curtos ou longos, dependendo do tempo, disponibilidade e resposta que se quer atingir. O som deve ser mantido por emoções ou o exercício não está sendo realizado corretamente. Qualquer emoção que venha a mente do ator, no momento da realização deve ser a emoção que o mesmo deve perseguir durante toda a realização do mesmo. No decorrer do exercício o ator deve encorajar a si mesmo para ir cada vez mais profundamente em sua emoção. Encoraje a si mesmo para que o som tenha um aspecto de vibração. Quando chegando próximo ao final resgate e registre toda emoção advinda do exercício. Quando terminada a sessão mantenha-se deitado por alguns minutos e sente-se bem devagar. É normal se sentir um pouco estranho e talvez desorientado. Este exercício proporciona para o ator uma maior disponibilidade às emoções, melhores respostas para qualquer escolha da criação a ser realizada e o mais importante de tudo, o ator estará, sobretudo vivenciando algum suporte do inconsciente para o seu comportamento consciente.

“**Abandono Primitivo**” – Este também é um exercício que está profundamente ligado ao inconsciente. Ele pode ser realizado isoladamente ou logo após o “lamento primal” O abandono primitivo é feito como abandono convencional, exceto pelo fato de que pode ser feito nas posições deitado, sentado ou em pé. Quando realizado

corretamente, ele parece como alguém que está tendo um chique, uma incontável ação física acompanhada por largos sons animais. O corpo entra numa espécie de ondulação e espasmos trêmulos com batidas animais ritmadas e muita energia até que a total experiência termine como um ritual selvagem da mais profunda e, escura parte da floresta. Deve ser feito pelo período de tempo que se julgar necessário, com a finalidade de estimular um completo estado de abandono, físico e emocional. Este exercício deve permitir o acesso aos sentimentos mais básicos, mais primatas, mais primitivos, mais fundamentais do ator. Além da liberdade evidente proporcionada por esta técnica, deve se atingir um estado profundo de sexualidade, de agressividade e conexão com impulsos inconscientes, que irão fluir rapidamente para repostas imediatas do consciente. Como o lamento primal, este exercício não deve ser feito por motivos arbitrários, mas para um propósito específico. Deve ser usado também como exercício instrumental para plugar o ator naqueles momentos em que ele se encontra com diversos obstáculos. Existem diversas maneiras de se fazer o exercício: o ator pode começar devagar, criando lentos movimentos rítmicos, ondulando em todas as partes do corpo enquanto estimula um compasso, um ritmo parecido com um compasso animal. Isto pode ser feito em ambientes pequenos ou em áreas grandes que impelem o ator a girar pelo espaço. O ritmo lento deve progressivamente crescer até um nível frenético de abandono, culminando na produção de grandes sons, movimentos e comportamento animal. Outra maneira de se fazer o exercício é começar com grandes expressões, deitando e rolando o corpo no piso da sala, movendo os braços e pernas em todas as direções, enquanto ao mesmo tempo, combinar estes movimentos com a criação de sons e ritmos. Em todo os dois casos o exercício finda no mesmo estado: animal, selvagem, primitivo e impulsivo. Após o término do exercício o ator deve deixar o fluxo de impulsos seguirem o caminho natural, não inibindo nenhuma das manifestações que se apresentarem. O registro destes

impulsos e sensações servem como forma de alimentar as emoções mais verdadeiras que deverão fluir na cena. Trabalhar com o registro destas emoções e explorando a irreverência do ser manifestado, permitirá ao ator determinar a possível conexão com o inconsciente, se tal efeito foi produzido durante o exercício e qual a mensagem trazida para o consciente.

O “**Laboratório do Medo**” - O ator deve sugerir mentalmente e estimular respostas relacionadas a seus medos pessoais. Coisas, pessoas, lugares e condições que o aterrorizam. As sugestões devem estar de acordo com medos reais, situações apavorantes reais, da mesma matéria que os pesadelos são feitos. As sugestões podem ser expressas em voz alta ou em silêncio, mas as respostas sempre devem ser audíveis. Na posição sentado ou em pé, o ator deve começar com sugestões impulsivas, tais como: “está escuro”, “eu não posso ver nada”, “estou em volta de coisas perigosas que querem me machucar”, “Um homem com uma faca está atrás de mim”, “Estou sendo engolido por areia movediça”, etc.

As sugestões devem ser de natureza bem pessoal. Devem ser usadas coisas que mais impelem o ator em áreas de medo. O exercício pode ser curto ou longo dependendo do objetivo e dos resultados esperados. Quando o ator começa a responder organicamente e as suas sugestões começam ser menos arbitrárias, o fluxo de impulsos irá atingir um nível que emocionalmente e desejavelmente permitam respostas inconscientes. Neste ponto o ator deve tentar trabalhar com escolhas que estão conectadas de alguma forma com as emoções que se deseja trabalhar; mas se o exercício tenha tido um largo impacto no ator e parece impossível saltar diretamente no trabalho da escolha, então é necessário rodar os estímulos iniciais, antes de começar com novos estímulos.

Este exercício é uma via maravilhosa para se atingir o inconsciente e conectá-lo

com impulsos primordiais. Sob uma forte tensão do medo alguma coisa acontece com o ator, ele adquire poderes, forças, inteligência, mecanismos de sobrevivência e “insights”, que ajudam a proteger e salvar vidas e os quais são originados no nosso inconsciente. Este exercício nos conecta com esses poderes. Se, além disso, o ator sugerir estímulos que venham da matéria de seus sonhos e pesadelos, então aí estamos lidando com uma ligação direta com o inconsciente.

Após cada exercício, o ator deve registrar seus sentimentos e suas emoções. Existem cinco passos que o ator pode rapidamente aprender para manipular e registrar esses sentimentos e sensações. Primeiro: identificar o que realmente está sentindo. Segundo reconhecer e avaliar suas emoções. Terceiro: ficar curioso, perceber que essas emoções estão lhe oferecendo mensagens para descobrir alguma coisa. O ator precisa mudar a sua própria percepção ou os seus procedimentos? Quarto: confiar que o ator pode lidar com essa emoção imediatamente, porque já fez isso no passado. Quinto: entrar em ação para mudar o que precisa ser mudado na forma de atuar e de manipular suas mais recônditas emoções. O ator deve tornar-se cada vez mais empolgado e agir com a certeza de que está retirando véus e casacas impregnadas na vida cotidiana, repleta de repressões e vícios.

A OPERAÇÃO DA VIDA.

8º TEXTO - A Imposição do Gênero, da Religião e do Pensamento.

Baseado no conto “A Moura Torta”.

Três formas de violência:

A imposição do gênero.

A imposição da religião.

A imposição do pensamento.

O personagem é um homem que sofre de transtorno de personalidade múltipla. Tem aproximadamente 40 anos. Possui três personagens internos criados pela sua própria loucura. O padre: o reducionista. O filósofo: o anarquista. O transexual: a pluralista.

Cena 6 – Narrador – O Anjo Camila

Cena 7 – Espaço 2

O ator começa a cena com uma batina tradicional e tranças, entra pelo fundo do ônibus, cantando.

TRANS - *(Cantando e segurando nas barras de segurança dos passageiros ao longo do corredor do ônibus)* A barra do amor é que ele é meio ermo, a barra da morte é que ela não tem meio termo... A barra do amor é que ele é meio ermo, a barra da morte é que ela não tem meio termo...

FILÓSOFO - Ouviste e viste tudo, e tu não hás de anunciá-lo? Desde agora te faço ouvir coisas novas, coisas ocultas que não conhecias. Foram criadas agora, e não em tempos antigos, até o dia de hoje nada tinhas ouvido a respeito delas, para que não dissesses: “Ora, isto eu já sabia”. Mas tu não só não tinhas ouvido; antes, também não o sabias; há muito que os teus ouvidos não estavam atentos; com efeito eu sabia que agias com muita perfídia e que desde o berço te chamavam de rebelde. *Isaias, 48:6-8.*

TRANS - *(Cantando)* E soy rebelde... Non! *(aperta um controle remoto fictício)*. *(cantando)* Quero falar de uma coisa... Não. *(aperta um controle remoto fictício)*. *(Cantando)* Bossa nova mesmo é ser presidente, desta terra descoberta por Cabral. Avança! *(aperta um controle remoto fictício)*. *(Cantando)*. Cresci olhando a vida sem malícia, quando um cabo de polícia despertou meu coração... Não! *(aperta um controle remoto fictício)*. *(Cantando)* Eu em Rosa apelar pra ignorância é uma coisa indecorosa... Não! *aperta um controle remoto fictício)*. *(Falando)* Existem mais mundos ou altos ou fundos entre eu e você. Existem mais corpos ou vivos ou mortos entre eu e você. **(Lança o controle remoto**

fora e retoma o texto).

- TRANS – É como diz o poeta: “sentir tudo, de todas as maneiras, ver tudo de todos os lados”. Para sentir, precisei sentir tudo, não fiz senão multiplicar-me! E aqui estamos nós! E ainda bem que estamos aqui! Eu queria mesmo falar com vocês. Aliás, quero fazer um comunicado urgente! Hoje é o grande dia!
- FILÓSOFO - Quero saber o porquê de tanta alegria e vibração. Posso saber o motivo desta euforia?
- TRANS - Claro que todos saberão. Mas eu quero falar em alto e bom tom para que todos ouçam. Bom diaaaa!!!
- PADRE - Naquele tempo disse Jesus: “Arrependei-vos e crede no Evangelho verdadeiro, porque o vosso fim está breve”, Não viveis iludidos mais! Vós sois o sal da terra, vós sois a luz do mundo!
- TRANS - Minha salvação vem do reino da terra. Hoje mesmo, por exemplo, ela chegou num atestado. Eu sempre cantei a balada do canto escuro, do lado sem luz! Mas hoje um novo sol surgiu. Foi aprovada a minha cirurgia! Para o ônibus porque eu quero avisar em alto e bom som, foi aprovada a minha cirurgia, em todas as praças, em todos os jardins, jardim Anália franco, Praça da Bandeira, Jardim Ângela, Praça Roosevelt, Jardim Paulista, Praça da Paz...

Corte

Cena 15 – espaço 3

- PADRE - **(Cantando)** Se as águas do mar da vida quiserem te afogar, segura na mão de Deus e vai... Segura na mão de Deus, Segura na mão de Deus, pois ela, ela te sustentará. Não temas segue adiante e não olhes para trás, segura na mão de Deus e vai...
- FILÓSOFO - Depois de desenroscarem você de mim e o seu do meu, ninguém saberá ao certo quem era aquele eu cujo meu era você. Ao ato irão voltar E mais completamente ignorar.
Perguntar-te-ão como atravessar a vida. Responde como uma corda esticada sobre um abismo. Belamente, cuidadosamente, impetuosamente!
- PADRE - Isto é mesmo uma abominação! Um traje humano em retalhos! Agora vão me cortar o que menos prestou na vida! Mas isto será a minha condenação!
- TRANS - Tem dois anos que faço acompanhamento psicológico, a terapia hormonal está bem sucedida. Socialmente estou realizada! E ninguém me impedirá agora, ouviu? È preciso que minha verdadeira essência aflore! Eu quero ser feliz!

PADRE - Sou vítima do grande embuste do mundo. É preciso que aceite o Cristo redivivo! Só ele pode me salvar!

TRANS - Meus pecados estão perdoados! Eles estão martelados na cruz, pregados no crucifixo...

PADRE - Não blasfeme animal imundo, pois me agrava mais a minha culpa. Assassina a minha natureza e ainda me diz que a dívida está perdoada!

Corte

Cena 19 – Roupa Suja – Luiz Candido

Cena 20 – Espaço 4

FILÓSOFO - (*Cantando*) Eu prefiro ser esta metamorfose ambulante, eu prefiro ser esta metamorfose ambulante, do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo. Eu prefiro ser esta metamorfose ambulante, eu prefiro ser esta metamorfose ambulante, do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo...

FILÓSOFO - Eu faço as minhas coisas e você as suas. Eu não estou no mundo para satisfazer as suas expectativas. E você não está neste mundo para satisfazer às minhas. Você é você e eu sou eu. E, se por acaso nos encontrarmos, será maravilhoso. Senão, não há nada a fazer.

TRANS - Como Cristo, é preciso que esta parte de mim morra para que minha essência verdadeira nasça para vida! Eu sou um erro de deus! Vivo nesse cárcere e não posso mais! É chegada a hora, e nada nem ninguém neste mundo vai me impedir!

PADRE - Cristo suportou com destemor sua angústia, a perda, ele sofreu com galhardia... Redimiu os pecados do mundo, o filho do homem veio para nos amar...

TRANS - Se Jesus morreu na cruz meus pecados levou consigo! Foi isto que aprendi há muito tempo atrás! Eu só estou tentando ressuscitar a natureza verdadeira que eu sou!

PADRE - O senhor é meu pastor nada me há de faltar. Mas eu verei a força dos ímpios! Naquele tempo disse Jesus: “No dia da separação do trigo e do joio haverá sangue e ranger de dentes”. Onde encontro a salvação?

TRANS - Naquele tempo disse Jesus: Aquele dentre vós que não tiverdes pecado que lance a primeira pedra. Non je ne regrette rien! Eu não tenho vocação para Cinderela, eu também sei ser puta quando eu quero! E com olhar vulgar de puta vejo o pecado em tantos outros mundos também.

PADRE - Minhas faltas depositei nas mãos do meu senhor! É Ele o meu juiz, não seres deploráveis deste mundo.

Corte

Cena 24 – Cobrador - Anúncio da Morte das três cabeças.

Cena 25 – espaço 1.

TRANS - **(Cantando)** Não tire da minha mão este copo, não pense em mim quando eu calo de dor, olha meus olhos repletos de ânsia e de amor. Não se perturbe nem fique a vontade, tira do corpo esta roupa e maldade. Venha de manso ouvir o que eu tenho a contar não é muito nem pouco eu diria, não é pra rir mas nem sério seria. É só uma gota de sangue em forma verbal...

FILÓSOFO - Somos os fazedores de música, e somos os sonhadores de sonhos... Mas somos os movimentadores e agitadores. Do mundo para sempre, parece. Nós, repousando nas eras, No passado sepultado da terra, construímos Nínive com nosso suspirar, E a própria Babel com nosso riso; E as derrubamos com profecias Do antigo para o valor do mundo novo; Pois cada era é um sonho moribundo, ou um que está para nascer.

PADRE - Naquele tempo disse Jesus: “Se um reino se dividir contra si mesmo, tal reino não poderá subsistir”.

TRANS - Naquele tempo disse Jesus: Antes de tirar o cisco que está no olho do teu irmão retire a trave que está dentro do teu. “Attention, attention votre attention si vous plais: la petite Sabine de plus attend ce moment au bureau de renseignement porte quatre merci. Mind the gap”. Nunca matei ninguém, nunca! Mas por falta de coragem ou de tempo e não por falta de querer. Hoje mesmo aqui ho...quatro balas de uma rajada de submetralhadora nove milímetros destruiriam um crânio. Outras seis um tórax, e outras mais as pernas.

FILÓSOFO - Agora que os ânimos se alteraram, vou preparar um chá! Estão servidos?

TRANS - Claro eu aceito! (levanta e toma o chá).

PADRE - Vamos refrescar as idéias! (também toma).

TRANS - Ah! Eu não vejo a hora de entrar numa sala de cirurgia, toda de azul e ver o cirurgião que como o lenhador vai tirar a vovozinha de dentro desta minha natureza de lobo! A liberdade virá e a vovó viverá feliz para sempre!

PADRE - Nossa natureza está condenada, ainda que operada estaremos sempre a margem, a escória. Nunca nos aceitarão e o nosso destino será o suicídio!

FILÓSOFO -

Não isto não será preciso, porque agora mesmo já estamos morrendo. Este chá está envenenado. Tudo será resolvido da melhor forma. (*retira a peruca e a roupa*) e declama:

Eu sei que determinada rua que eu já passei, não tornará a ouvir o som dos meus passos, tem uma revista que eu guardo há muitos anos e que nunca mais eu vou abrir, cada vez que eu me despeço de uma pessoa pode ser que essa pessoa esteja me vendo pela última vez. A morte, surda, caminha ao meu lado e eu não sei em que esquina ela vai me beijar, com que rosto ela virá? Será que ela vai deixar eu acabar o que tenho que fazer? Ou será que ela vai me pegar no meio de um copo de chá? Ó morte, tu que és tão forte/ que matas o gato, o rato e o homem / vista-se com a tua mais bela roupa quando vieres me buscar / que seja assim... (*olha para o lado direito e entra o anjo da morte vestido de cirurgião*) que seja assim de azul, (*abraça o anjo e diz*) você veio? (*cai nos braços do anjo que diz*) A dose foi fatal.

Configurações Contemporâneas do Universo de Hamlet.

Este projeto está sendo desenvolvido dentro de um grupo de pesquisa, criado e coordenado pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, denominado Centro de Pesquisa de Experimentação Cênica do Ator e visa trabalhar Configurações Contemporâneas do Universo de Hamlet, na Pós-graduação em Artes Cênicas na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Na presente pesquisa, desenvolvi uma Microcena denominada: **“Telmah, A Senhora dos Labirintos”**. Esta cena, baseada no universo de Gertrudes, mãe de Hamlet e contemporanizada no universo dos morros, do tráfico e das favelas brasileiras. Busco trabalhar o corpo através de posições do Yoga e a voz através de exercícios respiratórios e de ampliação da potência vocal, procurando utilizar as caixas de ressonância e a condução da voz no corpo, transformando o mesmo num amplificador da mensagem a ser comunicada.

A formação do ator criador deve ser centrada pela busca do orgânico e pela potenciação de sua energia, sua expressão e sensibilidade. O ator, como o bailarino deve praticar o seu instrumental diariamente a fim de afinar seu aparato físico, vocal, emocional e psíquico.

Este estudo centrado no corpo e na voz do ator visa propor uma sistemática de dança do corpo na voz e dança da voz no corpo do ator, utilizando-se como ferramenta imagens internas do subconsciente, posições físicas do Yoga, exercícios respiratórios, exercícios de polaridade, a técnica de anteparos da Oficina da Essência e a técnica da inteligência multifocal, com objetivo de potencializar a expressão dramática do ator.

Dito isto, o que se busca é: Desenvolver a partir de uma cena-estímulo do texto “Hamlet” de William Shakespeare uma cena configurada com a atualidade; descrever o processo de criação e a preparação física e vocal do ator para a cena elaborada; revelar através da apresentação da cena os fundamentos metodológicos utilizados para a criação; estudar as

possibilidades de criação centradas na ferramenta básica do ator, seu corpo e sua voz, ligando desta forma, voz e gesto, ações físicas e expressão dramática e propor através do estudo metódico a relação do corpo de criação do ator, seu potencial imaginário, sua inteligência emocional e qualidades multifocais do seu organismo vivo.

Microcena: “Telmah, A Senhora dos Labirintos”.

Texto, Concepção, Criação e Atuação: Zéray Dornellas.

Direção: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva.

Colaboração: O grupo de pesquisa.

TEMA: “Telmah, a senhora dos Labirintos”

ALUNO: José Raimundo Ferreira Dornellas

HIPÓTESE

Este estudo prático desenvolvido e centrado no corpo e na voz do ator visa descobrir, reconhecer e aprimorar os canais pelos quais o ator utiliza, potencializa e veicula sua voz, utilizando-se para isso, imagens do inconsciente, ligando voz e gesto, ações físicas específicas baseadas no Yoga Tibetano, em técnicas e exercícios de Polaridade, respiratórios específicos, Mudrás (gestos reflexológicos das mãos), dança (sapateado), relação de ritmo e peso corporais e música ouvida, composta e cantada no processo de criação.

Este conjunto de técnicas e observações pessoais geram o que denomino “Dinâmica da criação pessoal” e que termina em cena rica em caracteres pessoais e subjetivos do universo do ator em criação.

Utilizei como estímulo e anteparo cena específica da peça Hamlet, o universo discográfico da cantora Elza Soares, um conto desenvolvido a partir da cena estímulo e deste o texto poético resultado final da cena.

PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

Utilizo a criação de imagens internas a partir de exercícios físicos e vocalizações que visam permitir elaborar de maneira concreta a cena final a partir do tema proposto. A partir das ações físicas encontradas e conexões oriundas de imagens produzidas pelo subconsciente, inicia-se a produção da palavra escrita, que neste caso particular desenvolveu-se a partir de um conto em prosa, que durante o processo foi se constituindo em texto em verso. Após a configuração final do texto e sua memorização, inicia-se a construção e o desenho espacial que constitua a composição subjetiva potencial de expressão do texto criado.

RESULTADOS

Até o presente momento o trabalho permitiu um delineamento parcial do texto, e início de construção de uma espacialidade e gestualidade para a cena composta. Trata-se, portanto, de um exercício em construção e em permanente inquietação e busca da melhor solução para a efetivação da comunicação proposta pelo texto criado. Agora talvez, seja o caso de aprofundar em técnicas e ensaios específicos de interpretação e direção externa da cena, propiciando o encerramento do projeto. Desta forma, como se pode verificar estou saindo de um processo de gestação e perpassando o ponto seguinte da jornada que é: a educação do “filho gerado”.

Conto: “TELMAH”

Nasci sob o signo da violência, lua na casa da miséria e sol na casa da vingança. Desde muito cedo estive ligada ao poder, filha de um dos maiores “reis”, do submundo. Todos conheciam meu pai como “The king”. Um a lenda. Tinha duas irmãs que se perderam no tráfico e no consumo de drogas. Uma morreu num confronto com a polícia e a outra com uma tremenda de uma overdose. Minha mãe nos abandonou muito cedo, pelo menos, esta era a versão que “The King” nos passava. Só mais tarde eu saquei que ele a tinha apagado, por questões que até então não consigo entender. Foi aí que começou minha iniciação em busca do poder. Meu pai iniciou um processo de utilizar-me sexualmente, uma vez que a nossa mãe nos abandonara. Eu tinha treze anos de idade. E desta forma, a única maneira de ascender e continuar na lida era usá-lo da mesma forma que era usada. Até o dia que cansei e uni-me ao primeiro homem, alguém por quem tive desejo e tesão incontroláveis. Esquematzamos e demos cabo no “King”. Meu novo homem era o dono do pedaço, o novo rei. Com este tive dois meninos, o mais velho morreu jovem quando numa tentativa alucinada pelo controle, associou-se a seu tio, irmão de meu rei e planejou a morte deste. Meu rei morreu numa emboscada e assim meu filho mais velho. Seu tio jamais confiaria nele no futuro e decide resolver a questão juntamente com a queda do rei atual. Pelo poder garantido, caso-me quase que instantaneamente com meu cunhado, embora soubera que este era o assassino de meu filho primogênito. Passivamente, finjo que não entendi a disputa pelo morro dona Marta, fora apenas um jogo que tombou meu filho mais velho aos dezoito anos de idade. Na realidade, muito cedo percebi que somos pó e que passamos nesta vida sem grandes mudanças, o importante é entender que mais cedo ou mais tarde, voltamos ao pó e descansamos pela eternidade. O filho mais moço é carnavalesco e este ano traz o tema “Amazônia: alerta por um reino vegetal”. Amo o artista que existe nesse filho, mas não creio que o samba enredo mostra aquilo que vivi, matando meu marido e casando-me com seu irmão, mais jovem e

mais audaz e por isso mais poderoso. Agora que a lua passa pela casa da vingança, vejo que o meu desejo é na noite do desfile da Unidos do Brasil, que o meu marido atual, seja assassinado pelo meu filho mais moço. Este, porém não subirá ao poder, o morro precisa é de uma rainha no comando. Lua transita para a casa do poder. Serei a detentora do controle dos dois morros porque a vida só me fez preparar para aquilo que acho que sempre será o destino da mulher: uma rainha que não mede esforços para seus mais recônditos desejos de poder, violência e vingança. E para tanto eu mesma usarei da violência que me falta, sacrificarei o meu filho jovem e serei a unificadora dos reinos e controlarei a vida a ferro e fogo. A lição que aprendi desde cedo.