



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Instituto de Filosofia, Arte e Cultura – IFAC

Departamento de Artes Cênicas – DEART

Curso de Arte Cênicas – Bacharelado em Interpretação

**O INERENTE PROCESSO CRIATIVO DO ATOR:
A observação não-passiva e compreensão pseudo metodológica
que desencadeou o espetáculo “Flor de Maio”**

Larissa Sônia Vitória Pereira

**Ouro Preto
Dezembro de 2019**

LARISSA SÔNIS VITÓRIA PEREIRA

**O INERENTE PROCESSO CRIATIVO DA ATRIZ:
A observação não-passiva e compreensão pseudo metodológica
que desencadeou o espetáculo “Flor de Maio”**

Monografia apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de bacharel em Interpretação no curso de Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Matheus Silva

Ouro Preto,
Dezembro de 2019



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
COLEGIADO DO CURSO DE BACHARELADO EM ARTES
CÊNICAS



FOLHA DE APROVAÇÃO

Larissa Sônia Vitória Pereira

O inerente processo criativo do autor: a observação não passiva e compreensão pseudo metodológica que desencadeou o espetáculo "Flor de Maio".

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas Bacharelado em Interpretação da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Aprovada em 10 de fevereiro de 2020.

Larissa Sônia Vitória Pereira - Orientador Matheus Silva - Universidade Federal de Ouro Preto

Letícia Mendes de Oliveira, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 21/02/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Castro de Souza, COORDENADOR(A) DE CURSO DE BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS**, em 30/05/2023, às 11:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0282680** e o código CRC **6B93DBBD**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço meu orientador Matheus Silva pela paciência, atenção, conversas, incentivo e a todos os funcionários e professores do DEART- Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto-, em especial às professoras Ana Hadad e Raquel Castro Souza, que contribuíram no meu desenvolvimento dentro do curso e a funcionária Fabiulla Lú, pelo carinho e pelos cafés.

Ao “Grupo Teatral Flor de Maio” por me proporcionar tantos momentos inesquecíveis. À Bárbara Sill, por ser uma grande amiga, parceira de trabalho e incentivadora feroz, à Júlia Castro, Marcos Diniz e Millena Muniz, amo e admiro muito vocês. Obrigada à todos que contribuíram e contribuem com o grupo, Carlos Marçal, Henrique Malheiros, Verushka, etc., e a todos os moradores da Rua Sete de Setembro. Obrigada “Tia Lolinha” por contribuir para o espetáculo “Flor de Maio”, que você esteja na companhia do seu amado no céu.

Obrigada “Ajayô Teatro em pé”, outro companhia que integro e “Mundo Azul – Histórias e Brincadeiras”, sou muito feliz com nossos trabalhos.

Agradeço, principalmente, ao “Atelier de Artes Integradas”, onde comecei minha formação artística, em especial a Ana Nery de Carvalho por me ensinar tanto, por ser minha mestra, por me dar uma das mais lindas experiências que foi o “Curso Técnico de Teatro”, onde pude conhecer pessoas incríveis e ter aulas com tão qualificados professores que me apresentaram o trabalho do LUME. Obrigada LUME. Obrigada Ana, minha inspiração. Obrigada a todos os professores.

Bruna Chiaradia, obrigada por ser a primeira pessoa a ler a dramaturgia do espetáculo “Flor de Maio” e nos dar sugestões, obrigada pelo apoio artístico. Gratidão Letícia Afonso por ter te conhecido, por você estar sempre disposta a nos ajudar, não só na parte vocal do grupo, mas na minha carreira.

Aos amigos artistas pela troca: impossível mencionar todos, mas muito obrigada! Ao Dhü Rocha, pelas boas energias e por me tranquilizar.

À minha “pequena grande” família, por me compreender e me apoiar. Ao meu gato Amarelinho, por me fazer companhia nas horas de estudo e à música, por estar sempre presente em meus trabalhos.

Agradeço, principalmente, a Deus, Dionísio, à natureza, ao Universo.

Para o Grupo teatral "Flor de Maio".

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre o processo criativo do ator, partindo da noção de observação não-passiva, criando um estado de “caça”; compreendendo que a criação está além das “salas de ensaios”. Portanto, elencou-se o processo de “mímesis corpórea”, desenvolvido pelo LUME, como metodologia a ser apropriada e modificada, utilizando como base o espetáculo “Flor de Maio” com a intenção de elucidar um processo de criação pautado em personalidades e partindo, em primeira instância da metodologia mencionada. A finalidade é a assimilação de possíveis caminhos de criação para o ator e, principalmente, as modificações que podem/devem ocorrer.

Palavras-chave: Processo criativo atoral; observação não-passiva; mímesis corpórea; “Flor de Maio”.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Guia de marcas para partitura vocal.....	32
Figura 2- Flor de maio na janela.....	38
Figura 3- Dona Efigênia, Padre Honório e quitutes.....	43
Figura 4- Dona Rosa.....	46
Figura 5- Ensaio na Rua Sete de Setembro.....	49
Figura 6- Cartaz de divulgação.....	50
Figura 7- Filó e Quinzinho na janela da casa do “Sô Geraldo”.....	51
Figura 8- Espetáculo “Flor de Maio”	52

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. O INICIO DE UMA OBSERVAÇÃO NÃO-PASSIVA.....	10
2.1 Por uma atriz imã a partir da primeira linha traçada.....	13
2.2 O ator caçador, uma pedagogia de Tatiana Motta Lima	15
2.3 O corpo como receptor de observações (memória corporal).....	18
2.4 MÍMESIS – CONCEITOS PRIMORDIAIS.....	20
3. LUME E SEU PROCESSO INERENTE DE OBSERVAÇÃO.....	22
3.1 Técnica mimética e seus tópicos processuais.....	24
3.2 A musicalidade dentro do processo.....	29
3.3 Fotografias mimetizadas.....	34
3.4 Macro e micro expressões no processo de mimesis.....	36
4. FLOR DE MAIO DA FORMAÇÃO DO GRUPO AO ESPETÁCULO – BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO.....	37
4.1 Processo criativo do espetáculo “Flor de Maio”	40
4.2 Processo de criação das personagens.....	43
4.3 Processo de ensaios e montagens.....	47
4.4 Resultados e percepções.....	50
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
6. REFERÊNCIAS.....	54

INTRODUÇÃO

O trabalho do ator está em constante pesquisa e, através delas, surgem infinitas possibilidades, caminhos a serem escolhidos; portanto ele cria o sua metodologia para determinado trabalho. O ator entra em um processo criativo, que muitas vezes é de difícil elucidação e o objetivo do presente texto é explanar sobre o caminho desenvolvido durante o processo no qual vivenciei dentro do “Grupo Teatral Flor de Maio”. Porém, compreendendo o processo criativo como constância, cuja pauta principal não é o espetáculo do grupo referido e, sim, sobre o desenvolvimento criativo do ator, que pode partir dos pontos mencionados no trabalho ou se configurar de uma forma distinta, mas que provavelmente terá equivalências.

Tendo como base a experiência adquirida em alguns processos criativos, principalmente os referentes à “mimesis corpórea”, metodologia desenvolvida pelo LUME¹, busco explanar como essa técnica pode contribuir para a criação espontânea do ator e lhe auxiliar como compositor de sua obra, a atuação. A partir de práticas vivenciadas no “Curso técnico de Teatro do Atelier de Artes Integradas”², onde realmente me reconheci como atriz-pesquisadora, e os aprofundamentos “experenciados” na Universidade Federal de Ouro Preto, proponho uma subjetiva ação de observação não-passiva, na qual o ator é constantemente desafiado, ou seja, o ator como criador e dentro de um processo criativo, ou não, deve sempre estar em estado de “caça”, observando atentamente.

O primeiro capítulo vai de encontro ao que foi referido anteriormente, aprofundando na observação não como passiva, mas como meio de transformação, de ação e apropriação; compreendendo a atração espontânea dos elementos que o ator necessita para compor seu personagem, deixando que esses elementos o atravessem; aprofundando na pedagogia desenvolvida por Tatianna Motta Lima³, a

¹ Fundado em 1985, LUME Teatro se tornou uma referência mundial na pesquisa da arte do ator. O grupo também mantém uma forte tradição de ensino, difundindo sua arte por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas, publicações, palestras e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro. O LUME é um núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

² Desde sua criação, em 2006, o espaço oferta de forma gratuita, por meio da Secretaria de Patrimônio Cultural e Turismo de Itabirito, cursos de Teatro e Balé na cidade, com o objetivo de promover uma política cultural de integração entre diversas modalidades de expressão artística.

³ Doutora em Teatro (PPGT) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil (2008), com linha de pesquisa em Processos Formativos e Educacionais. Tem experiência na área das Artes,

partir do texto “Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator” (2017), na qual Lima disserta sobre a diferença entre um ator que “caça” e o ator que “planta”. O capítulo prossegue com a recepção corporal que o ator tem mediante a caça e a observação não-passiva, que é a parte fundamental para que o ator-caçador se consolide. Assim, compreende-se a mimesis, atrelado ao conceito de Aristóteles, como um resultado de observação, desenvolvendo a ação de “imitar”.

O capítulo seguinte, explana os conceitos da “mimesis corpórea”, desenvolvida pelo LUME, propondo um entendimento da metodologia, a partir de alguns membros do grupo, como Renato Ferraccini⁴, Raquel Scotti Hirson⁵ e Ana Cristina Colla⁶. Portanto, há uma separação, a partir da compreensão da palavra “corporal”, entendendo a voz como corpo e corpo como musicalidade, na qual desenvolve-se uma discussão sobre a técnica da “mimesis corpórea” relacionada à voz e aos elementos sonoros presentes na cena. Também, fundamentado em vivências, busco aplanar uma técnica aplicada para o desenvolvimento de uma partitura vocal do ator no processo mimético. Por fim, ligando o processo de registro fotográfico, a mimesis reformulada através da imagem; entendendo que a metodologia desenvolvida pelo LUME passa pelo registro fotográfico e apropria dele em diferentes ocasiões de criação. Portanto, no último item, é colocado a micro e macro expressão presentes no “mimetizado”, que é possível captá-la a partir de registros visuais e sonoros, mas principalmente pela observação detalhada do ator.

O terceiro e último capítulo é contemplado com a experiência que eu vivenciei no espetáculo “Flor de Maio”, onde partimos de uma observação e instinto de caça de elementos que pudessem compor com o desejo criativo do ator. Desenvolve-se uma breve explanação do espetáculo para logo aprofundar no processo de criação, variando entre texto, composição espacial e atuação. Segue-

com ênfase em interpretação teatral, atuando nos seguintes temas: Processo criativo do ator, atuação, pedagogia do ator, arte e subjetividade, Grotowski e ação física.

⁴ Natural de Jundiaí (SP), é ator-pesquisador-colaborador do LUME desde 1993, desenvolvendo pesquisas na codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas para o ator dentro de todas as linhas de trabalho do núcleo: o Treinamento Cotidiano Corpóreo e Vocal para o Ator, Clown e a Utilização Cômica do Corpo, Mimesis Corpórea, Dança Pessoal e Teatralização de Espaços Não Convencionais, além do desenvolvimento de uma metodologia didática e a sua transmissão.

⁵ Nascida em Brasília (DF), trabalha desde 1993 como atriz-pesquisadora do LUME, onde desenvolve pesquisas na codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas do ator.

⁶ Nasceu em São João da Boa Vista (SP) e formou-se em artes cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 1993, quando passou a trabalhar como atriz-pesquisadora do LUME. É mestre e doutora em artes cênicas pela mesma universidade.

se, por fim, alguns preceitos miméticos de forma menos metódica, porém não menos comprometida; utilizando a metodologia como libertação de criação e compreensão, absorvendo o que o esquema desenvolvido pelo LUME poderia auxiliar no trabalho pessoal e coletivo.

Através de vivências pessoais e estudos relacionados à observação, é possível compreender o estabelecimento de técnicas que se adequam às necessidades do artista; propondo uma observação em relação ao trabalho e processo criativo no qual o ator está emergido, compreendendo até que ponto as técnicas metodológicas são eficazes e propícias para diferentes tipos pesquisa, processos e criações artísticas.

CAPÍTULO I

UMA OBSERVAÇÃO NÃO PASSIVA COMO MÉTODO

No presente capítulo, almeja-se um estudo sobre a noção de “observação não-passiva”, sendo a atriz/ator criadora de seus próprios caminhos e “caçadora”, termo estudado por Tatianna Motta Lima, a partir do texto “Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator” (2017), na qual Lima disserta sobre a diferença entre um ator que “caça” e o ator que “planta”. Portanto a recepção corporal perante a cação e a observação não-passiva, são partes fundamentais para a atriz/ ator que caça.

1.1. O início de uma observação não-passiva

A noção de “observação não passiva”, cuja pesquisa aprofundará na presente monografia, faz parte, a meu ver, do trabalho do ator em seu cotidiano, antes e durante um processo criativo. No entanto, como ocorre esse processo? Não há respostas concretas, nem uma regra a se seguir. Cada artista encontra seu trajeto em determinado trabalho, sua maneira única de criação, o que pode deixar essa caminhada dificultosa. Até que ponto a liberdade é, de fato, libertária?

“Criativo” é uma palavra que designa um sujeito criador, que inova através da sua criação, trazendo novidade. Portanto, o termo “processo criativo” pode referenciar-se diversas atividades relacionadas às artes. Porém, aqui, será discutido o processo criativo do ator, mas sem excluir o que está ao seu entorno; pois o processo criativo da montagem de uma cena ou espetáculo não depende apenas do ator. Assim, será mencionado e valorizado os outros colaboradores, que interferem na criação e que também estão em criação coletiva e pessoal.

Em uma montagem de cena, ou de um espetáculo teatral, muitas vezes o ator é visto com passividade diante de tantos instrumentos que lhe são “ofertados”. A questão não é a “ostentação de uma vaidade” do ator em sua criação, mas entender que, no primeiro momento, a criação é individual, pois ela já estava sendo feita, mesmo antes do início do projeto de atuação atual.

Em determinados processos de montagem, há um texto e personagem pré-estabelecido, na qual o diretor sabe como encaminhar o processo, tem uma visão do personagem que é repassada para ator, para que desse modo, ele, o ator, possa

encená-lo. Porém, o trabalho do ator está além de entender o texto, construir o personagem, atribuir características físicas e ou psicológicas pré-estabelecidas. Todavia, em processos menos enquadrados por essa modalidade, a liberdade de criação, aparentemente, é maior. Como encontrar brechas para o ator exercitar sua criação? Ou, então, como apropriar-se da liberdade ofertada?

O processo criativo não é simples, pois está em constante atividade, inclusive e, principalmente, fora da sala de ensaio. Não há uma receita, não há o correto, mas há direcionamento e trabalho em cima do ainda “desconhecido”. Porém, nem sempre isso ocorre, pois o ator já conhece, em partes, seu corpo, sua voz, seus sentidos e experiências, que é de onde partirá parte do seu trabalho.

O significado da palavra “criação”, agora em termos religiosos, é o “ato divino de dar existência aos seres e ao mundo, de tirar existência do nada”. Em relação a esse sentido, o ator dá existência ao ser cênico e ao espaço no qual ele está. Mas essa “existência” é retirada do nada? Nesse caminho desconhecido, o ator é o ser caminhante, que sabe que, até o presente momento na qual se encontra, tem seu corpo como material de trabalho. Portanto, ele já tem material.

Ele, o ator, caminha nessa estrada que é o processo criativo, onde há pouca luz, onde não há visão do fim da estrada e a cada passo há uma descoberta. Ainda é possível que haja surpresas e sustos inesperados, mas não seria esse “terror” que deixaria o ator ativo? Porque o objetivo dele não é somente ir para o fim e descobrir o que tem lá, mas colocar todas essas “surpresas” encontradas no caminho e que compõem sua memória corporal e mental, apropriando-se desses materiais para chegar a seu objetivo. Por isso, o ator é um observador, não passivo. Ele está atento a tudo que o percorre e se deixa atravessar pelos acontecimentos. Na “conclusão” do trabalho, ele descobre que não há fim e, sim, o momento de entendimento do que foi produzido e o que ainda poderá ser explorado. Resta ao ator selecionar o que lhe é importante e primordial para seu personagem e/ou para o processo coletivo.

No artigo de Tatiana Motta Lima (2017), que será muitas vezes retomado, ela faz uma afirmação sobre o processo criativo: “É a eterna busca por fixar o que é nômade, por dar um fim ao que está permanentemente em processo. O processo criativo do ator é o lugar da instabilidade e o que podemos é tentar seguir aquilo que se transforma” (LIMA, 2017, p. 34). O estudo do ator, em processo criativo, ultrapassa o âmbito teórico, uma vez que é necessário experimentar, se arriscar,

estar ativo; é um processo de observação e produção de sentidos. Talvez, esse argumento seja um dos motivos da subjetividade artística e, também, de sua instabilidade diante a ciência e a concretude. Na arte, a meu ver, nada se desmente, metodologias não são leis. Cada descobrimento é um complemento e uma nova opção, e não aniquilação do resultado anterior. Ou pelo menos, não deveria ser.

Em atividade, o ator exerce a ampliação do olhar, que deve ser um ato contínuo, e que, com o tempo de proposição, se torna, por fim, natural. Não é enxergar superficialmente, mas examinar tudo que lhe pode ser útil e inútil em primeira instância. Entendo que o trabalho de observação acontece diariamente, mesmo não estando em um projeto criativo. O ator está atento a tudo que poderá usar, ou que lhe servirá de repertório. Essas observações acontecem meio as pessoas que andam nas ruas, bem como das formas, filmes, objetos, músicas, imagens, conversas e etc.

A observação é um elemento fundamental para a criação, afinal, é nela que se aprende, que se cria referências. Mais que a observação do que o rodeia, a observação de si mesmo. Se conhecer e se espreitar, é um dos exercícios mais difíceis e críticos. No entanto, um dos mais necessários para o ator, em minha concepção pessoal. O processo criativo é um momento de inquietação, de dúvidas, inseguranças e, para não permitir que esses “medos” nos limitem, é necessário seguir outros caminhos, caminhos desconhecidos, onde a atenção será redobrada. Se permanecermos em um lugar confortável, a segurança e estabilidade podem nos boicotar, pois tudo ali é comum e não surpreendente. Portanto, a observação diminui ou se torna cômoda, sendo que o confortável, provavelmente, não será favorável ao processo criativo.

No livro “Ensaio de Atuação”, de Renato Ferracini (2013), há uma observação que dialoga com o desenvolvimento desta dissertação, que também está em processo de criação constante.

No limite o homem compõe, cria, recria, atualiza de forma dinâmica e instável com o fluxo de encontros sociais, culturais, sejam eles coletivos e/ou singulares. Ele é atravessado e ao mesmo tempo age com e sobre esse fluxo. O homem é essa dinâmica: não dividido em forma-conteúdo, essência-existência, dentro-fora, singular-coletivo, homem-mulher, mas compondo com esses fluxos dinâmicos no espaço entre eles, nessa zona de vizinhança que deveria ser alegremente potente e que leva não ao mesmo essencial, mas ao contrário, uma diferença e a uma singularidade (FERRACINI, 2013, p. 79).

De acordo com Ferracini (2013), no primeiro momento de um processo criativo, todas essas informações podem parecer dispersas. No entanto, o processo criativo começa sem muita concretude e com entendimentos mínimos, para depois se afunilar, retirar o desnecessário e, por fim, chegar ao objetivo, que é a compreensão de um trabalho estudado, sólido, porém em constante aprimoramento.

1.2. Por uma atriz imã à partir da primeira linha traçada

O início do processo criativo pode se dar através de diversos mecanismos, sendo eles: texto, dinâmicas, improvisações, ou outros, tais como figurino, maquiagem, imagens e etc. Nesse momento, memórias são acionadas. Memórias essas que possuem conexão com o estímulo dado. Esse incentivo funciona como imã, onde magnetiza diversos elementos, incluindo as lembranças. “Memória é criação e também recriação. Uma constante criação e recriação de atuais que são gerados por virtuais em “turbilhamento” (FERRACINI, 2013,p.82).

Após o recebimento desse estímulo, o ator exerce um papel, quase que sem saber, de imã. Ou seja, a partir do momento que já se têm algumas mínimas definições do processo de construção da cena, ou espetáculo (a primeira linha traçada), o ator, de certa forma, atrai tudo que é necessário para o processo, ou ainda, os elementos que têm conexão serão cativados pelo olhar que o ator exerce, sendo esse o “ator observador”, não passivo, e sim ativo e atento. A não passividade está justamente na ação de não só observar, mas fazer com o material ganhe forma, bem como a não acomodação com a observação, porque muitas vezes ela não vem de modo natural e, sim, provocativo. O ator no seu exercício diário provoca essa observação e a registra mentalmente, corporalmente ou da maneira que lhe é plausível.

Nesse momento o ator é intitulado de imã, o material ferromagnético, que tem a capacidade de atrair outros materiais ferromagnéticos e paramagnéticos. Sendo o ator a substância ferromagnética sob influência de um campo magnético externo. Os ímãs são dipolos, tem dois polos: o norte e o sul, todos apontados para os respectivos campos geográficos e magnéticos da terra. Os polos iguais se repelem e os polos diferentes se atraem. E esse é um ponto interessante desse processo, atrair o negativo, não no sentido maléfico da palavra, mas no sentido do

“diferente”. Atrair o que não é conhecido, mas o que é essencial para o trabalho de criação.

Temos os ímãs naturais, que são aqueles que contêm substâncias magnéticas (óxido de ferro) e os artificiais, que são obtidos através da imantação, que é o processo onde se coloca a substância ferromagnética no interior de uma bobina elétrica ou de um solenoide, passa por uma corrente de grande intensidade e adquire um campo magnético. O ator pode, assim, se sentir um ímã natural ou o que normalmente acontece, se propor a se imantar e adquirir um campo magnético vasto.

O ímã sempre terá o polo norte e sul, como mencionado, mesmo que quebrado em partículas. Portanto, se o ator aqui é colocado como ímã, ele sempre terá seu lado negativo e positivo, lados opostos complementares, ambos necessários. Magnetizar é, não o mesmo e sim o diferente, o papel do ímã. Assim, o campo vasto de atuação se amplia. O ator canaliza o que lhe é importante para o momento, livre de conceitos pré-estabelecidos. O poder da atração é usado neste momento, não como visão do que se tornará essa busca pelo personagem, mas como um processo natural de criação. Como já mencionado e confirmo novamente, não acredito em uma metodologia, acredito que o ator deve estar disposto, disponível, e se deixar transpassar por estímulos.

Livre de pré-conceitos, o ator pode se deixar influenciar pelo seu cotidiano, pessoas, trabalhos de outros artistas, aqui colocado não como plágio, mas como inspiração, lembrando que o ser humano aprende por imitação, segundo Aristóteles. A atuação não partiria do mesmo pressuposto? Os trabalhos realizados são todos a partir de uma imitação, posteriormente, por uma referência ou referencial e, assim, evoluindo para uma criação própria que, de qualquer forma, é transpassada por outras criações

1.3. O ator caçador , uma pedagogia de Tatiana Motta Lima

Após uma definição do ator como ímã, que é o ator com o olhar ampliado sobre o que está ao seu redor, proponho, neste subcapítulo, a concepção do “ator caçador”, desenvolvida por Tatiana Motta Lima em seu texto “Em busca (e à

espreita) de uma pedagogia para o ator” (2017). Nesse texto, ela apresenta ao leitor a diferença entre o ator caçador e o ator do plantio.

Os subcapítulos anteriores operavam, de certo modo, como preliminares para adentrar nesse assunto, que traz reflexões importantes. Considero o ator como “observador” e como “imã” em um primeiro momento, transformando, posteriormente, em ator-caçador. Pois o observador está presente, mesmo antes do processo criativo e o acompanha, e o ator como observador contínuo, sem selecionar matérias, mas experimentando-as. Já no ator como imã, há um processo de seleção, uma ampliação da visão do ator com base no processo que se iniciou e uma seleção natural.

O texto de Lima (2017), traz uma reflexão pedagógica entre professor e aluno. No entanto, esses questionamentos e reflexões apontados pela autora podem ser feitos na relação entre ator e diretor ou entre atores e companheiros de cena. Em um primeiro momento, a autora faz um questionamento, e considera que nós, atores-brasileiros, não temos técnicas-certezas que acabariam com nossas inseguranças, como há na Índia e na Europa, portanto longe de mestres (LIMA, 2017, p.33). Mas outra questão que pode ser levantada é: mesmo nos países dos “grandes encenadores”, os atores seguem uma técnica-certeza? Ou ainda: o Brasil não possui grandes encenadores? Por que não há esse reconhecimento e interesse pelos compatriotas? Reflexões que devem ser levadas em conta pois, também, fazem parte de uma observação não passiva.

Voltando ao “ator caçador”, como seria um ator plantador? O processo de colheita é demorado e não depende apenas de plantar, há necessidade de todo um cuidado, que demanda tempo e não garante um crescimento. No entanto, seria um “ato bonito”, mas de passividade. Difere do ator caçador, aquele que está sempre à espreita, pronto para pegar a sua caça, com um olhar ativo e não passivo, com o material necessário e com sentimento de instabilidade, que é um dos responsáveis pelo movimento do ator, como já mencionado. O ato de caçar está relacionado à observação ativa, portanto, o que me interessa é como os atores usam o poder de observação para criação de um personagem?

Na caçada ‘clássica’ o caçador se disponibiliza para, no contato com a floresta, encontrar as pistas que o levarão à caça. Como não pode controlar completamente estas pistas, o seu percurso é feito de adaptações e ajustes e não é um percurso que possa ser totalmente projetado a priori (LIMA, 2017, p.35).

Além de tudo, é interessante perceber e se propor a experimentar e caçar à cada ensaio. Caçar e, além da observação, caçar o corpo, voz, texto, expressão e etc. Caçar o porquê da fala do personagem, o porquê das marcações, das entradas, das mudanças. O “porquê eu estou aqui, como ator?”, o “porquê faço essa personagem?”.

Na caçada, o silêncio é essencial, os passos firmes, mas cautelosos, com um ritmo, os micro-sons do passo do caçador, o clima, a surpresa! O caçador deve estar pronto para qualquer eventualidade. A palavra caçar, portanto, pode não soar muito agradável, mas a pedagogia que se tira dela é interessante. Caçar traz a referência ao sangue, morte e aprisionamento; nesse momento, essas consequências são abonadas, e o que importa é o ato da caça e o ator no comportamento caçador e não plantador. A última soa melhor aos ouvidos, mas em sua função é menos eficaz, ou diferente, mais demorada e incerta. Num mundo de imediatismo, o ator como membro social inserido na sociedade, de certa forma, mesmo abnegando-a algumas vezes, entra no sistema, ou melhor, está dentro do sistema. A arte se tornou mercadoria e dentro do capitalismo é natural que tudo se transforme em capital. Portanto, afetações políticas estão sempre inseridas no processo criativo. Afinal faz parte do artista, visto aqui não como uma “romantização” de artistas politizados, mas como membro social, afetado pelas políticas, assim como qualquer outro cidadão.

Retomando ao ato de colher, em contraponto ao de caçar, a colheita presume que alguém plantará uma semente (o ator), seja ela qual for e o trabalho que terá é de regá-la sempre, retornando ao mesmo lugar e esperando que ela floresça. “Para caçar é necessário sair do espaço que reconhecemos como “casa” e aventurarmo-nos em um espaço desconhecido, ‘fora de casa’ ” (LIMA, 2017, p.36). Porém, a colheita está muito mais associada à natureza e seu tempo cíclico que a caça. Mas se tomamos o ator não como um homem caçador e sim um animal?

Animal esse que necessita da caça, precisa para se alimentar e sobreviver. A concepção vai para o “além de matar” e chega na questão da sobrevivência. Sendo assim, aproximando esse caçador com um ato ligado à natureza, podemos perceber que também é um ato cíclico. O caçador-animal realiza a caça, come a presa, defeca e suas fezes servem de adubo para crescer plantas que outros

animais comem, para novamente serem caçados. Ou ainda, um dia esse animal caçador morrerá, servirá para matar a fome de outro caçador ou para adubar a terra e permitir que outros animais sobrevivam.

Um caçador pode ir se aprimorando com o tempo, e isto é uma verdade que não se pode negar, já que ele vai colecionando uma série de experiências que pode colocar em funcionamento quando o momento se fizer propício, mas a ênfase aqui está na capacidade do caçador de enxergar esse momento propício de se relacionar com ele. Às vezes, será necessário, também, 'inventar' estratégias nunca antes experimentadas porque somente elas funcionarão naquele momento (LIMA, 2017,p.36).

O ator-caçador, de acordo com Lima (2017), está sempre exercendo seu papel. A caça talvez não servirá para o processo atual, mas provavelmente será utilizada em outro projeto ou em outro âmbito da vida do ator e esse material caçado vai ao encontro da memória. Ou seja, nenhuma experiência ao longo do processo será descartada, pois elas permanecerão como memória para o ator que poderá retomá-la em outros trabalhos.

Toda memória corpo- seja presente, passado ou futuro imediato- dura no tempo presente. Stanislavski nos alertava sobre isso na importância da memória emotiva- tão confundida e transformada em processos de aprendizagem (FERRACINI, 2013, p. 81).

A caça não precisa ser externa, mas pode estar internamente no ator, no corpo e mente, sendo que ambos fazem parte um do outro. Mente é corpo, um corpo não visível, mas emana energia no corpo, portanto é parte dele. As reações inconscientes são sentidas e registradas no corpo e vice e versa.

1.4. O corpo como receptor de observações (memória corporal)

Apesar dos subcapítulos estarem divididos, os elementos, na prática, não estão; funcionam concomitantemente. Também é importante ressaltar que não é uma cronologia, eles fazem parte do meu processo criativo. Aqui, afirmo "meu", pois apesar de semelhanças encontradas em pesquisas pessoais sobre processos criativos de atores, percebo equivalências, mas não igualdade.

O corpo é memória e está abastecido de cargas antecedentes ao processo criativo, com memórias pessoais. O trabalho de observação pode ligado diretamente ao corpo, que é justamente a não passividade do olhar e ação do experimento. Experimentar é o caminho ideal de todo processo criativo. Não se frustrar com o que

não deu certo, pois se trata de um processo de aprendizagem. O que não vai ser utilizado para aquele momento, pode e, provavelmente, será motor para outro trabalho. Não existe tempo desperdiçado.

Observando o corpo como memória, além das emotivas e corporais diárias, é possível perceber, o que depois será detalhado posteriormente, como o corpo produz cópias e ressignificações de determinados elementos, mas principalmente das ações humanas. O que quero dizer é que, sem perceber, acabamos copiando corporalmente vários gestos. Quase nenhuma de nossas ações é realmente de natureza exclusiva. Todos nós passamos por um processo cultural, tanto que determinados gestos, tem outros significados em diferentes culturas. Tomo, como exemplo, o dedo em “V”, que pode ser interpretado no Brasil como número 2, ou o mais usual como símbolo de “paz e amor”. Se feito com a palma da mão virada para o corpo, no reino Unido, por exemplo, é um insulto.

Aqui, aponta-se uma discussão que penso ser interessante, pois os gestos podem se diferenciar de acordo com a cultura, mas as expressões primárias, não. O sentimento de medo, vergonha, tristeza, felicidade e etc.; tem a mesma forma em qualquer civilização.

Outro tipo muito diferente de evidência também respalda a afirmação de Darwin de que as expressões faciais são universais, produtos de nossa evolução. Se as expressões não precisam ser aprendidas, aqueles que nasceram cegos devem manifestar expressões similares às daqueles indivíduos dotados de visão. Diversos estudos foram realizados nos últimos sessenta anos, e isso foi constatado repetidamente, em particular para expressões faciais espontâneas (EKMAN, 2011,p.31).

Porém, a mídia nos influencia, até mesmo nas ações cotidianas, criando uma padronização de corpo, comportamento, ideias, gestos, etc. Se a questão vai além da crítica negativa, como essa padronização é incluída na criação do ator? Ou ainda, traz a reflexão: se há uma crítica sobre a alienação, não seria esse ser que não foi influenciado pela mídias, um alienado pela concepção da massa?

Ora assim como um pintor,o ator também não entra em sala de trabalho com um suposto “corpo-vazio”. O aprendiz de ator também não o faz. Esse se ainda não tem os vícios profissionais está cheio de vícios do que podemos chamar de “imagem autorais” (proveniente de clichês de cinema, televisão, espetáculos,quadrinhos, modelos modernos de representação tão massificado em nossas mídias- e isso para designar apenas uma fonte!) (FERRACINI, 2013, p.76).

A sensação é de que, muitas vezes, copiamos os gestos tão comuns nas mídias e os codificamos em nossos corpos para o nosso dia a dia. Normalmente, se

admiramos muito uma pessoa, seja ela da mídia ou não, copiamos seus gestos e nos apropriamos dele. Ou mesmo, a convivência com determinados grupos, sejam eles familiares, amigos e outros, fazem com que os componentes, do mesmo, se comuniquem e “gestualizem” de maneira similar. Pode parecer amedrontador, mas essa “cópia” também faz parte do processo de construção, afinal o ator, em sua grande maioria, está interpretando seres humanos, ou qualquer outro personagem que tenha ligação humana ou com questões humanas. Esse não é o foco principal do presente estudo, mas é imprescindível mencioná-lo.

O “imitar” (por enquanto utilizaremos essa palavra) é essencial para exercitar a memória corporal e adquirir repertório a partir desses registros, que podem ser oriundos de outra pessoa, de objetos, imagens e música, como, por exemplo, a repercussão corporal:

‘Repetir’ era a possibilidade de ir mais longe na descoberta, de realizar um certo “trabalho sobre si” para usar a terminologia stanislavskiana. Essas descobertas diziam respeito a certas potencialidades psicofísicas (de novo, Stanislavski) desconhecidas naquele corpo e voz e pensamento e coração, emoção, sensação, em suma, naquilo que temos a impressão de ser um ‘eu’. Dizia respeito a um olhar – que, como professora, tento desenvolver – que espreita o outro, quer ‘assaltar’ sua criatividade, mas aceita a instabilidade, a precariedade e a instantaneidade desta busca, ou melhor, sabe que a criatividade, aquela que traz o desconhecido, o invisível, tem caráter instável, precário e instantâneo.[...] As noções de disciplina e repetição tomaram também outro rumo parecido com aquele que Renato Russo cantava: “disciplina é liberdade” (LIMA, 2017, p.34).

Nesse trecho, Lima não se refere à ação de imitar o ser observado mas, de certo modo, conversa com o assunto abordado, a repetição e cópia de gestos que criam possibilidades.

1.5. Mímesis – conceitos primordiais

Primeiro, é importante significar a palavra “mímesis”, termo originado do grego *mímeisthai*, geralmente traduzido por “imitar”. Segundo Pavis (1996):

A mímese é a imitação ou a representação de uma coisa. Na origem mímese era a imitação de uma pessoa por meios físicos e linguísticos porém esta pessoa podia ser uma coisa, uma ideia, um herói ou um deus. Na Poética de ARISTÓTELES, a produção artística (poiesis) é definida como imitação da ação (práxis) (PAVIS, 1996, p.241).

Tomando como base inicial de mímesis como imitação, segundo mesmas fontes a palavra imitação significa :

Universalidade da Reivindicação. A reivindicação da imitação retoma constantemente na história do teatro, de ARISTÓTELES ao realismo socialista. Ela se manteve por razões essencialmente ideológicas: dar ao espectador a ilusão da realidade, a segurança do verossimilhante: “A perfeição de um espetáculo consiste na imitação tão exata de uma ação que o espectador, ininterruptamente enganado, imagina estar assistindo à própria ação” (DIDEROT, 1962: 142). Esta estética da imitação culmina com o teatro naturalista que pretende substituir a realidade (PAVIS, 1996, p.240).

O ato de imitação está muito presente, não só na prática teatral, mas em várias dimensões artísticas. Um exemplo é o texto clássico que, de certo modo, imita um modelo grego e uma cena naturalista, que recria um interior burguês. Portanto, o conceito de imitação torna-se inoperante pela sua amplitude (PAVIS, 1996, p. 205). Contudo, é importante analisar os conceitos de mimesis, conforme Platão e Aristóteles, que tem teorias divergentes. O conceito, conforme esses dois filósofos, é amplamente retomado e reinterpretado, principalmente na representação literária. Porém, é possível recortá-lo e trazê-lo para o âmbito da criação, relacionando assim ao processo criativo do ator.

Platão considera a mimesis “perigosa” se designada às artes pois, certamente, um conteúdo artístico será imitação de uma imitação, se distanciando da verdade que, para o filósofo, é fundamental para a educação. Portanto, a mimesis também deveria ser utilizada para reprodução dos atos corretos (determinadas condutas), para representação do “bem”. A poesia épica é considerada relevante para Platão, por estar a três graus de distância da verdade, como corruptora, sendo assim, exilada, ou até mesmo exterminada do Estado ideal. “Sófocles: Sendo assim, a imitação está longe da verdade e, se modela todos os objetos, é porque respeita apenas a uma pequena parte de cada um, a qual, por seu lado, não passa de uma sombra” (PLATÃO, 2012, p. 260).

A mimesis, na epicidade, se dá pelo texto ser uma imitação dissertada dos sentidos, que, são imitações das ideias. O conceito, para Aristóteles, discípulo de Platão, está em oposição. O mesmo opõe-se explicitamente à concepção de mimesis. Platão a entende como reprodução passiva das aparências das coisas, já Aristóteles, como um material de recriação, com uma nova perspectiva.

Aristóteles define as manifestações artísticas como uma das ciências produtivas ou ciências poéticas. Essas ciências ensinam a produzir coisas e objetos segundo algumas regras que o filósofo considera precisas. Porém, Aristóteles acentua uma diferença entre o conceito de arte e de outras técnicas que também produzem objetos, através da contraposição entre arte e experiência: a última se define por uma repetição, sobretudo mecânica, e não vai além do conhecimento do quê, ou seja, do fato dado, enquanto que

a primeira vai além deste puro dado e atinge o conhecimento do porquê, ou, ao menos, aproxima-se dele (VOIGT e col. 2015, p.123).

Para o filósofo, mimesis é:

A imitação (mimese) de uma ação é o mito (fábula)... A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade)... Daí resulta serem os atos e a fábula a finalidade da tragédia. Sem ação, não há tragédia (ARISTÓTELES, 1959, p. 299).

Portanto, se pegarmos a base teórica de Platão sobre mimesis e a atualizarmos, pode-se perceber, que a “imitação” pode ser realmente algo preocupante. Atualmente, a mídia é o principal meio de influência e de moldes padronizados e pré-moldados, como mencionado anteriormente. Ações e discursos são imitados, sem sequer serem investigados e são, ainda assim, apoiados. Porém, a imitação é o primeiro contato com um modo de aprendizado. Imitando e repetindo a ação, a criança aprende a falar, ler, escrever, etc.

O ator como observador é aquele detentor dessa curiosidade infantil e é, portanto, um ser imitativo. O corpo registra ações vistas, muitas vezes sem codificá-las. É inegável a presença da mimesis nas artes, principalmente na atuação.

CAPÍTULO 2

LUME E SEU PROCESSO INERENTE DE OBSERVAÇÃO

Neste capítulo, refiro-me ao LUME e seu processo de criação como um aliado e propulsor para execução intrínseca de cada ator-criador. Essa referência vem pela investigação da observação e sua consequência corporal/emocional, atrelada à técnica desenvolvida pelo grupo, é nomeada de “mimesis corpórea”.

O LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, surgiu dentro da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP e vem pesquisando, desde 1985, técnicas não-interpretativas de representação para o ator, em um constante trabalho laboratorial, gerando três linhas básicas de pesquisa na área teatral: a dança pessoal, o clown e a mimesis, que é o que tema que será debatido, onde há uma

pesquisa de ações físicas e vocais cotidianas. “Essa metodologia tem como objetivo, além de codificar e sistematizar uma metodologia de representação para o ator, imitar e levar a público as corporeidades/vocalidades do brasileiro” (HIRSON, 2017, p.16). Foi fundado por Luís Otávio Burnier em parceria com Carlos Simioni, que é, até os dias atuais, ator e componente do grupo. A sede se localiza em Barão Geraldo, distrito de Campinas/SP. O grupo é composto por sete atores pesquisadores: Ricardo Pucetti, Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini, Naomi Silman e Carlos Simioni .

Sobre o trabalho laboratorial do LUME, mencionado anteriormente, Ferracini afirma:

A comparação é excêntrica, mas não forçosa. Tal e qual um laboratório de física e química, onde os cientistas engendram novas fórmulas e conceitos, o Lume, originalmente Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, nasceu como um espaço para estudo e a experimentação teatral. Afetado pela convivência com figuras cruciais à renovação da arte do ator, como o mímico Francês Étienne Decroux, o italiano Eugenio Barba, o polonês Jerzy Grotowski, além de mestres do teatro oriental como o japonês Noh; o paulista Luís Otávio Burnier (1956-1999), regressou ao Brasil depois de uma temporada de oito anos na Europa, obstinado em articular uma técnica corporal que privilegiasse a expressão do ator brasileiro, sem, no entanto, aprisioná-los aos moldes do que aprendera fora do país. Do mundo, à pequena Vila de Barão Geraldo, em Campinas, no interior de São Paulo, Burnier trabalhou anos a fio para codificar uma partitura que viesse a sustentar, com rigor, a potência emotiva do ator brasileiro. [...] Entretanto Luís Otávio Burnier compreendia, desde cedo, o Lume como um grupo, uma experiência coletiva, o que veio a confirmar, apesar de sua morte prematura em 1995 (FERRACINI, 2006, p.304-305).

A tão explorada “ação física” , na qual se consolida o trabalho de mimesis, é subordinada de Grotowski, através da diferenciação entre o conceito de “atividade”, de “gesto” e de “movimento”. Os gestos encontram-se nas regiões periféricas do corpo, na expressão facial e, usualmente, não têm origem na coluna vertebral. Ao contrário da ação, que nasce do interior do corpo, mais especificamente, no tronco, compreendendo, também, os braços e pernas, contanto que ajam somente à partir da coluna, sendo eles um prolongamento da linha de força base.

Se tem emoção, o movimento parte do tronco e ecoa mais ou menos nos braços. Se só tem explicação da inteligência pura, desprovida de afetividade, o movimento pode partir dos braços para transportar somente os braços ou levar o tronco (Decroux, 1963, 60-61, *apoud*, HIRSON, 2017, p.17). Essa é, ainda, uma explicação superficial sobre o assunto, pois essa “ação física”, que nasce da coluna

vertebral, como é defendido por Grotowski e Decroux, se divide em “subpartículas”, se tornando um estudo complexo e que não pretendo me aprofundar no momento.

Dentre a linha de pesquisa do LUME é possível observar uma busca por uma metodologia que os façam chegar em determinado resultado. É interessante observar que o grupo sempre teve um interesse na pesquisa concreta e palpável e, portanto, os materiais processuais, as elaborações metodológicas, as pesquisas de campo, anotações e etc; são acessíveis e estão constante mutação.

O objetivo principal da pesquisa do Lume consiste na busca de uma metodologia de elaboração, codificação e sistematização de uma técnica pessoal de representação através da dilatação e dinamização das energias potenciais do ator (suas vibrações corpóreas), e em como transpor essa técnica pessoal para um processo de montagem de espetáculo (FERRACINI, 2006, p. 32, 33).

O interesse pelo “humano” é um ponto interessante na metodologia aplicada pelo Lume e o que me interessa como atriz pesquisadora. “A atribuição de sentido consiste em reconhecer o outro como semelhante e ao mesmo tempo como um ‘em si’, como tendo uma identidade, ainda que fragilizada, frágil, ou cindida.” (FERRACINI, 2006, p. 34). E a mimesis corpórea traduz essa sensibilidade. Trata-se de uma linha de pesquisa que busca a imitação codificada e teatralização da observação das ações físicas e vocais encontradas no cotidiano brasileiro.

Conciliando ao tema do capítulo anterior, é possível compreender a importância da observação no processo criativo, independente da metodologia aplicada. Porém, aqui, a observação é minuciosa, abrange o macro e o micro:

O lance inicial de uma pesquisa em Mimesis Corpórea, centrada na observação, é a escolha do observado. Há um caminho natural, que pode ser alterado, claro, mas pesquisada. Escolhido o tema, busca-se o meio apropriado para o encontro com o observado. Ele pode estar em livros e exposições de pintura, fotografia, esculturas; ou em determinada região de determinado país, cidade, bairro; ou espalhado em grande aventura. Viver cada instante dessa aventura é essencial para observação, que se totaliza pela observação precisa de ações, mas também de todo o ambiente que as cerca, que tem cheiro, gosto, sensações diversas (FERRACINI, 2006, p. 67).

2.1. Técnica Mimética e seus tópicos processuais

Em uma explicação geral, a “mimesis corpórea”, de acordo com o LUME, é baseada nas observações de ações cotidianas, mas que contenham algo que chame atenção, que seja relevante no ponto de vista artístico. Essas ações são

posteriormente “imitadas” com organicidade, prestando atenção em todos os detalhes. Após a imitação, as ações são codificadas para que possam ser reproduzidas e, por fim, manipuladas. Depois desse processo, o material terá sua “matriz”, isto é, o seu eixo, a base na qual depois os atores poderão trabalhar.

Condiz fazer um adendo sobre o uso da palavra “imitação”, pois o LUME não a utiliza para nomear a pesquisa, pois ela pode sugerir uma imitação estereotipada da pessoa, e não é esse o objetivo. A “imitação” pela qual o grupo busca, é real não só na sua fisicalidade, mas na corporeidade, não é uma imitação aproximativa, pelo contrário, na técnica desenvolvida a imitação é precisa em suas ações físicas e vocais.

Por vezes esse material (a imitação em si) é utilizado em situação de representação, na esfera de um espetáculo teatral, quase que in natura, ou seja, é utilizada a imitação pura, sem extraí-la de seu contexto original e com o mínimo de intervenções ditas teatrais em suas características originais (FERRACINI, 2006, p. 114).

Destrinchando o conceito da palavra “matriz” dentro da técnica desenvolvida, é primordial o entendimento da palavra como uma ação corporal/vocal orgânica e pessoal descoberta e pesquisada pelos atores, que possibilita a energia potencial, é o material inicial e principal, onde o ator poderá recorrer sempre que desejar. A escolha da palavra para esse estudo foi proposital, pois, em uma rápida pesquisada no significado da mesma, pode-se notar que é oriundo do órgão das fêmeas, situado na cavidade pélvica, onde o embrião se desenvolve. É o lugar onde algo é criado ou gerado. Entendo essa matriz como um meio de libertação, o lugar onde acontece a criação e a recriação. Onde o ator-pesquisador pode se divertir e moldá-la, resignificá-la e entrar em contato com o embrião de sua criação.

Retornando ao LUME, é pertinente compreender que a codificação orgânica, que está atrelada ao processo de mimesis corpórea, só será eficaz partindo da codificação enquanto corpo e, posteriormente, do corpo como memória. A memória corporal, aqui mencionada, estando ativada, possibilita a organicidade da ação através da musculatura que obtém. Portanto, repete as macro e micro tensões, a intenção, o impulso e todos os elementos necessários para a ação cênica. A proposta de repetição de maneira exaustiva dessas ações, na qual o grupo se propõe a fazer, permitirá que o ator consiga apresentá-las com verdade e não deixando as mecânicas.

Ela possibilita ao ator a busca de uma organicidade e de uma vida a partir de ações coletadas externamente, através da imitação de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano. Além das pessoas, ela também permite a imitação física de ações estancadas como fotos e quadros, que podem ser, posteriormente, ligadas organicamente, transformando-se em matrizes complexas. Cabe ao ator a função de “dar” vida a essa ação imitada, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para a ação física/vocal (HIRSON, 2017, p.19).

A partir da metodologia criada pelo LUME, é importante ressaltar alguns aspectos dos elementos primordiais para o resultado final. Distribuirei, inicialmente, o processo em: observação, imitação, codificação e teatralização. Sendo o primeiro primordial para um ator-pesquisador, como já discutido anteriormente. O importante, nesse momento, é entender que a observação no processo de mimesis segue também por via da intuição. No espetáculo “Café com Queijo” (1999), por exemplo, houve uma pesquisa de campo onde cada ator foi para um local no Brasil para encontrar histórias, pessoas, vidas que pudessem ser “teatralizadas”, trazidas para o espetáculo que iria ser criado.

A observação, para o processo mimético, vai se afunilando a partir do momento em que o ator-pesquisador seleciona o seu material de pesquisa, dentre todos os outros materiais observados posteriormente. Logo, estuda-o, observa-o, sem a imitação; apenas entende o corpo, a voz, o corpo/vida da pessoa que será mimetizada.

O desenvolvimento e expansão do olhar, da observação precisa, necessária para a absorção das diferentes nuances que compõem a corporeidade de um indivíduo, é o que podemos denominar de “observação profissional”, expressão utilizada por Luís Otávio Burnier, fundador do Lume, para denominar o olhar treinado que após muito observar, detectam informações que estão na vida revertidas pela dimensão cotidiana de uso do corpo; que não são evidentes, nem óbvias num primeiro olhar, mas estão impressas, determinando o ritmo, os impulsos, as tensões, os níveis de energia, a organicidade na articulação do todo e a coloração de cada pessoa (FERRACINI, 2006, p. 126).

É importante esclarecer que há a observação em torno das pessoas, da história das mesmas que e só depois, por meio de imagens coletadas do indivíduo pesquisado, acontece a observação exclusiva do material para então chegar à mimetização. Após o estudo e a interiorização, essa observação se torna externa, gerando a mimesis, ainda em seu processo inicial. Esta deve ser o mais parecida

possível com o material/pessoa estudada, pensando em todos os movimentos musculares, os micromovimentos, respiração, sensação corporal e etc.

Quando a pesquisa de campo é realizada em regiões distantes, como foi o caso do espetáculo anteriormente citado, o retorno à fonte da criação, que é a pessoa observada, é inviável. Portanto, os atores contam com os registros de anotações, fitas gravadas, fotos e a memória de alguns poucos encontros. Apesar de colocar acima as “fitas gravadas”, elas não são muito usuais, embora em primeira instância pareça o meio mais fácil de registro. As pessoas, ao serem filmadas, se portam de maneira diferente, prejudicando o trabalho do ator-observador. Portanto, se a ferramenta de filmagem não funciona, cabe ao ator trabalhar a mimesis desmembrada, fazendo um grande mosaico, onde as partes separadas são os textos, ações vocais e físicas, e o personagem compreende o mosaico que será formado desses elementos tipográficos.

As anotações são feitas de forma cronológica em relação às ações e simultânea à elas, o que não significa que essa ordem será executada no momento em que for direcionada para um processo de montagem teatral. As maneiras de estabelecer contato se dão de uma forma natural, para que a pessoa não se sinta incomodada. O ator pesquisador deve ter em mente o que pretende observar, se são as histórias, ou maneira de agir em seu meio natural. Dependendo da proposta, o ator-pesquisador aparece em dias alternados e conduz a história para o caminho que deseja. Outra forma de realizar a mimesis é observar à distância, sem contato direto. Essa é a observação que mais aplico em meus trabalhos e que mencionarei posteriormente como se dá, pois parte do conceito da mimesis aplicada pelo LUME, porém esta é adaptada para o meu processo criativo pessoal.

Luís Otávio Burnier faz divisões em cada um dos objetos de estudo - anotações, fotos e gravações - e tem diferentes aplicações metodológicas: 1) Mimesis das ações vocais: se dá pela escutas de áudios repetidas vezes, consultas às anotações, imitação, memorização e codificação. 2) Mimesis das ações físicas: Retornar às anotações, imitá-las, memorizá-las, codificá-las. 3) Mimesis das fotos: Seleção de imagens, Observação, imitação, criação de ações através da fotografia, memorização da criação e codificação. 4) Colagem das parte: consiste no agrupamento de texto, ação vocal, ação física e ações à partir das fotos em uma só

personagem; então parte para a imitação, memorização e codificação (HIRSON, 2017, p.30).

Nota-se, no entanto, que independente da matriz, na qual o processo nasce, os itens para a criação da personagem prevalecem os mesmos. O que chamo de matrizes, nesses momentos, são as ações vocais, físicas, fotos e colagem. O processo de agrupamento de vários elementos, deste último item, é recorrente em processos criativos de vários atores consciente ou inconscientemente, pois, em observações em relações aos atores e seus processos criativos, dos meus companheiros de cena, capto algumas referências que eles adequaram ao texto, ao corpo, à voz, percebo que alguns fazem conscientemente, outros acreditam que o resultado foi sua criação espontânea e original.

O processo de mimesis exige que o ator coloque o seu corpo no espaço cênico de forma orgânica, explorando e dominando a condução de seu corpo no tempo/espaço teatral. Além do entendimento corporal, o ator-pesquisador deve compreender o entendimento sentimental, emocional e sensorial no qual deve emergir, pois o ator ao escolher sua imitação deve sentir identificação, mesmo que em primeiro momento sejam negativas.

A mimesis, portanto, permite ao ator um intenso treinamento na manipulação dessas energias sutis. Pode parecer, em primeira instância, um trabalho muito abstrato, mas devemos nos lembrar que todo o processo se inicia através de questões muito objetivas e concretas: a mimesis precisa das ações físicas e vocais, sua memorização e codificação. A partir desse universo concreto, parte-se para a pesquisa das ligações orgânicas e pessoais entre as ações e o ator, também embasada em elementos concretos anteriormente trabalhados, através dos elementos pré-expressivos. Recorro novamente aos próprios atores para substancializar, ainda mais, essas palavras: O fantástico da mimesis é que ela me aproximou muito do teatro ao qual estamos habituados, “teatro de personagem” vamos assim chamar, sem contudo fugir de todos os conceitos que eu havia assimilado anteriormente. A mimesis me fez enxergar que em qualquer lugar existe o pretexto para fazer teatro. Se estivermos atentos para as coisas e os seres que nos cercam, teremos sempre ao nosso alcance o motivo, o ponto de partida. A mimesis é uma brincadeira séria. Brincar de ser o outro, de agir como o outro: brincar de ser vários num só. Brincar também de ser fada, de dar vida às coisas estáticas, de dar três dimensões àquelas que não as tem. Um quebra-cabeças para lá de complexo, que depois de montado uma vez não se desfaz jamais e, pelo contrário, ganha vida própria e o direito de se transformar. A mimesis modificou totalmente o meu olhar e fez surgir uma ligação direta entre olhar, coração, músculo, nervo. Me sinto uma escultora esculpindo em meu próprio corpo. Acho a mimesis muito importante também porque é um trabalho que me conecta com um mundo real, que me põe diante de questões muito concretas da minha pessoa em relação ao meio (HIRSON, 2017, p.31, 32).

Na linguagem da informática, o termo “codificação” vem atrelado a listagem de dados, e no processo do LUME, não se configura diferente, havendo o entendimento do material, agora físico, palpável, que tem infinitas possibilidades e recursos. Depois dessa parte explorada, segue a teatralização, que dá potência à esses personagens que foram criados. Esse é o momento de pensar na linha e nas conexões que serão feitas, entre os materiais já produzidos, pelos atores-criadores.

Ficam perguntas por serem respondidas: porque cada um de nós “escolheu” esta ou aquela pessoa para “imitar”? qual é o elemento que determina esta “identificação”, se é que assim podemos dizer, com, determinada pessoa? “o que “ é que emana desta pessoa que “acorda” os sentidos do ator-pesquisador para que ele se interesse por ela? alguma qualidade especial de energia? sua história de vida? que “olhar” é esse, que pode ser recíproco ou não, mas que gera uma “atração”? Será esta uma arte do olhar? (FERRACINI, 2006, p. 118 -119).

Todas essas questões referenciadas nos levam a conclusão de que o trabalho do LUME não se resume apenas em técnicas; para além delas, há um misticismo, um enigma indecifrável, e que talvez seja a “matriz” dos resultados alcançados. Minha suposição é que são essas perguntas que os movimentam para a criação, que é o ator-imã que atrai o desconhecido e que torna, porém, fascinante e importante para o processo. O ator, através da mimesis, busca uma nova experiência de corpo-vida, busca a materialização de uma memória, um processo de escuta e afetação que se transforma em poesia natural.

2.2. A musicalidade dentro do processo

É importante salientar que, aqui, entende-se a voz como corpo e, portanto, não há uma dissociação entre ambos. O importante é perceber que no processo da mimesis corpórea, assim como as ações físicas são mimetizados, compreendendo a voz como corpo, a mesma também entra no processo mimético e é pesquisada intensamente.

O corpo é musicalidade, assim como as palavras que constroem poeticamente esse corpo. Burnier se atinha à dança pessoal e, atualmente, o LUME compreende-a não somente como um exercício exterior ao processo, mas fundamental para a memória que dá suporte à mimesis. A partir do processo realizado pelo LUME, de “mimesis corpórea”, é relatado que:

Quanto mais rico é o texto, tanto mais pobre deverá ser a música do ator; quanto mais pobre é o texto, mais a música do ator deverá ser rica. Existe uma homossexualidade ao se produzir duas obras-primas ao mesmo tempo.

É o mesmo que se impor escutar duas pessoas que falam ao mesmo tempo, ou pintar um retrato sobre um outro a fim de duplicar sua beleza (FERRACINI, 2006, p. 116).

No entanto, acredito que a música do ator sempre deve ser rica, pois a música do ser humano é rica e com uma enorme variação, mesmo nas falas coloquiais. O que modifica nos textos são os recursos vocais, a curva melódica, a intensidade, articulação, duração, velocidade e cadência, que podem ser mais “coloridas” ou então menos. Cabe ao ator identificar o que melhor lhe convém. No entanto, a “menos colorida” não quer dizer a menos musicalizada.

Retomando ao processo de mimesis corpórea, o ator trabalhará em cima de uma partitura vocal já estabelecida da pessoa na qual ele irá mimetizar. Ou seja, copiará todas as características vocais, prestando atenção também na respiração, nos momentos de pausa, suspensão, sotaque, cacoetes e etc. A partir dessas demandas, o LUME criou um gráfico de sonoridade, que não é aplicado especificamente para o processo de mimesis, mas que pode ser um grande auxiliador na construção da partitura da fala.

Para o gráfico de sonoridade consultamos a opinião do ator pesquisador Carlos Roberto Simioni, que desenvolve pesquisas dentro das práticas de utilização vocal; com o auxílio dele elencamos alguns padrões vocais, os quais poderíamos utilizar para construir uma escala. No entanto, verificamos no momento seguinte que não poderíamos utilizar a voz como padrão para o que desejávamos traçar, uma vez que uma série de outros sons e ruídos estavam presentes na cena. Assim o gráfico de ação vocal transformou-se em um gráfico de ação sonora. [...] Para o ritmo desde o início, tínhamos a ideia de utilizar o conceito de Jo-Ha-Kyu. Por ora, considerando que Kyu é o ápice do desenvolvimento rítmico, fragmentamos os outros dois primeiros, de modo que obtivemos sete valores de intensidade. [...] Obtivemos, então, um gráfico de vetores de abscissas e ordenadas definidos com possibilidades de sobreposição para análise de divergências e similaridades, já que os vetores-intensidade (y) e vetores-tempo (x) de cada um deles estava com a mesma escala de valores absolutos (FERRACINI, 2006, p.276-278).

Além do gráfico sonoro, foi feito outro específico para a dinâmica física, se apropriando dos sete estados de energia de Jacques Lecoq⁷, seguindo uma ordem crescente: exaustão, relaxamento econômico, suspensão, atitude, decisão, hipertensão. Para cada nível de energia, o grupo definiu um valor, no qual davam valor a intensidade da ação física, assim, era visível e definida os eixos das

⁷ Jacques Lecoq nasceu em Paris no ano de 1921 e ficou conhecido por seus métodos de ensino em teatro físico. Propunha uma renovação, pois acreditava que era preciso formar um novo ator, nas primeiras décadas do século XX. Em 1956 fundou a *École internationale do teatro Jacques Lecoq*, que tem influências artísticas e pedagógicas em diversos países do mundo.

ordenadas do gráfico. (FERRACINE, 2006, p.276). Após o trabalho de composição gráfica, é relatado a satisfação de um espetáculo⁸ rico e colorido, tanto vocalmente, quanto em sons, gestos, ritmos e etc. Após o trabalho de composição gráfica, é relatado a satisfação de um espetáculo rico e colorido, tanto vocalmente, quanto em sons, gestos, ritmos e etc.

Pensando nas ações vocais aliadas à mimesis, em na disciplina denominada “Voz III” da minha formação, na Universidade Federal de Ouro Preto, ministrada por Ana Haddad, tive uma experiência com foco em mimesis vocal, onde foi utilizado o texto base de Lucia Helena Gayotto (ano?), que criou uma metodologia de registros vocais partituras. O livro “Voz: Partitura da ação”, não menciona o processo de mimesis. No entanto, a metodologia trazida por Haddad, para sala de aula, associava esses estudos. Os alunos da disciplina escolheram as pessoas nas quais iriam mimetizar vocalmente, ouviam o máximo possível, conversavam sobre as características daquela voz e, posteriormente, o material era manuscrito, tal qual a fala. Atrelada aos símbolos criados por Gayotto, foi anexado no texto, servindo como partitura palpável e visível do que faríamos com a voz, como um meio de registro da voz falada.

A partitura traz a possibilidade de o ator “tatear” os recursos vocais em ação. quando ele reconhece seu mapa de ação vocal, “remodela” seu personagem, impregna-se de suas substâncias vocais, transforma-se nelas. Este poder de se metamorfosear é intrínseco ao processo do ator (GAYOTO, 2002, p.61).

⁸ “O Príncipe constante” de Grotowski - Já que o foco de análise é a dramaturgia do ator, ou mais especificamente- aspectos orgânicos na dramaturgia do ator- escolhemos como objetivo de afetação a obra “O Príncipe Constante” (1965) dirigida por Grotowski (FERRACINI, 2006, p. 271)

Guia de marcas	
Recursos vocais	Exemplos de marcações
PAUSAS INTERPRETATIVAS	
lógica	quero /
psicológica	quero //
“luftpause” ou pausa para retomada de ar	^v quero
ÊNFASE	
CURVA MELÓDICA	
ascendente (agudizando)	quero ↗
descendente (agravando)	quero ↘
ascendente/descendente	quero ↗↘
descendente/ascendente	quero ↘↗
monotonal	quero →
INTENSIDADE	
forte	↑ quero
fraco	↓ quero
ARTICULAÇÃO	
força	quero
abrandamento	quero
DURAÇÃO	
alongamento	quero
VELOCIDADE	
rápida	quero
lenta	quero
CADÊNCIA	
silabada	que/ro

Figura 1 – Guia de marcas para partitura vocal desenvolvida. Fonte: livro “Voz: partitura da ação” (2002), da autora Lúcia Helena Gayoto.

A foto acima equivale às marcações utilizadas para criar uma partitura das ações vocais realizadas por Gayotto e que, associada ao processo de mimesis vocal, tem muita funcionalidade em cena. Porém, não costumo realizar esse procedimento fora do estudo mimético, em um texto teatral. Gosto da ideia de modificações melódicas, como se aquela fosse a primeira vez que estivesse falando o texto. No entanto, inconscientemente, se cria uma partitura da fala e um dos desafios que me proponho é bagunçar essa partitura para que ela não fique mecânica. Já no processo de mimesis, esse procedimento funciona porque a fala que se está mimetizando tem uma sonorização natural, por excelência.

A tese de Raquel Castro de Souza, referente ao jogo musical do teatro Meierholdiano ⁹, atesta o ator como um músico, ainda há claras referências do

⁹ O Jogo musical Meierholdiano: Procedimentos criativos que se referem ao jogo com a música no teatro do encenador russo Vsévolod Meierhold (1875-1940). A música é uma das mais importantes matrizes de construção da cena meierholdiana e encontra-se no cerne da renovação artística proposta pelo encenador. Evidencia-se, também, a questão da assimilação do conteúdo musical no

processo de notação musical dentro do contexto teatral na metodologia desenvolvida por Meierhold e apropriada de forma específica para o trabalho do LUME, na criação do gráfico de sonoridade: “A palavra obriga o ator a ser músico. A pausa o faz recordar que deve saber calcular o tempo” (MEIERHOLD, BARRENO, 2008, apud SOUZA, 2013, p.39).

Assim, o que a cena meierholdiana demanda do ator é a assimilação no corpo, voz e mente dos preceitos musicais e a rigorosa aplicação de seus elementos na cena, tanto para a criação dos movimentos quanto para o tratamento da palavra pelo ator (SOUZA, 2013, p.39).

Portanto, a música é um grande aliado do processo criativo do ator e primordial na mimesis vocal. Essa musicalidade do ator, talvez, seja a linha tênue que o sustenta em cena, buscando a musicalidade das palavras, do espaço, do corpo em ação. É esse elemento que cria as ressonâncias e dissonâncias de uma cena, que a faz fluir. É interessante perceber que a utilização de termos musicais no teatro, é muito presente. O andamento da cena, seu ritmo, sua melodia pessoal que transcorre todo o espetáculo, suas pausas e suspensões. A musicalidade não atravessa apenas o ator, mas o resultado geral da obra criada. Cada colaborador no processo criativo escreve uma nota da partitura do espetáculo e, juntos, formam a grande música, com finalidades diversas.

Creio que assistir um espetáculo seja semelhante a escutar uma música. Alguns o arrebatam, outros trazem paz, esperança ou simplesmente a escutamos e tentamos capturar a mensagem passada, sua essência. Essas composições nos levam pra outro lugar ou nos trazem para o “aqui/agora”. A musicalidade causa esse rompimento de espaço/ tempo quando nos afeta. Acho interessante mencionar que esse trabalho, que está em processo criativo, também parte de estímulos musicais, que auxiliam da fluidez do texto e dos meus pensamentos enquanto atriz-pesquisadora.

2.3. Fotografias mimetizadas

Até o momento, foi mencionado o processo de mimesis corpórea através da “imitação” de pessoas, partindo da observação das mesmas; porém, é crucial apontar que há as recreações de ações observadas através de fotografias e esse

corpo/voz do ator através das práticas pedagógicas desenvolvidas por Meierhold, destacando os princípios musicais presentes na biomecânica (SOUZA,2013, p.11).

trabalho se divide em dois grupos: em uma instância, a observação e recreação de fotos estão nas que o ator não possui nenhuma relação de memória com o momento em que ela foi gerada; nesse grupo as fotos são todas artísticas. Em outro grupo, há as fotos de pesquisa de campo, ou quaisquer outra de interesse para o ator, captadas por outros componentes do grupo, mas sem nenhuma conotação artística à não ser como meio de registro (FERRACINI, 2006, p. 120-121). Esse último grupo de imagens está mais atrelado ao processo anterior mencionado, pois os atores conhecem essas pessoas e partiram da fotografia como um meio de recordação e registro de memória, já no segundo grupo, o processo se torna mais relativo. Os impulsos vêm de figuras que eles não conhecem e que, de certa maneira, trarão alguma sensação, que é o que eles vão explorar e pesquisar durante o processo criativo.

A mimetização de fotografias remete à um processo, ao meu ver, recorrente entre os atores, se considerarmos as imagens das telas de cinema, televisão e mais ainda nas redes sociais. As redes sociais seguem uma linha de repetições, de cópias que uns vão fazendo sobre os outros. No cinema e na TV, memorizamos imagens fotográficas do conteúdo que ficam arquivadas em nossa memória e que, em algum momento, ressurgirá de uma forma alterada.

Retomando ao processo que o LUME propõe:

Para o ator que desenvolve seu processo de criação através da Mimesis Corpórea, a fotografia é uma importante ferramenta de trabalho, imprescindível para incorporação de imagem- célula da criação, seja como registro da cena ou pessoa observada em pesquisa de campo, seja em sala de trabalho, momento solitário, entre corpo vida do ator e a imagem estática estancada no tempo e possível de ser manipulada (FERRACINI, 2006, p. 125).

Assim, o LUME criou algumas formas de abordagem com o material fotográfico, como a transposição da fotografia para o corpo, que pode ser um processo bastante útil como ferramenta para o ator-criador. A primeira forma de abordagem à essas fotografias é a incorporação precisa da imagem, “fiscalizando” o conteúdo observado, de modo que o corpo fique o mais semelhante possível à imagem da fotografia. Esse primeiro momento é atravessado pelo macro do corpo, ou seja os elementos que são possíveis de identificar através de uma rápida observação. Outra forma, que é mais específica e centrada, é a incorporação precisa de uma parte, que depois será colocada e acrescida de outras partes da mimesis

corpórea da imagem. A ideia é mimetizar pequenas células corporificadas que depois formarão um todo, estudando minuciosamente cada uma dessas partes para depois acoplá-las e transformá-las em imagem-ação. A outra forma de trabalhar com a imagem e a mimesis corpórea é a incorporação da fotografia como um todo, partindo depois para uma fiscalização pessoal equivalente a imagem observada. A fotografia entra como uma agregadora externa ao repertório pessoal do ator, auxiliando na ampliação das qualidades vivificadas por ele. O movimento, nesse caso é de algo externo que é apropriado pelo ator que depois o retorna de dentro para fora (FERRACINI, 2006, p. 128 -129).

Todas essas técnicas criadas e aplicadas pelo LUME, durante algum tempo, foram vistas como um “método” rígido passado em seus workshops. Contudo, utilizo esses estudos da forma que convém ao meu processo criativo. O que posso recriar ou aproveitar dessa metodologia de modo que contribua com o trabalho que estou realizando? O que a mimesis corpórea pode me proporcionar dentro desse trabalho e como posso fragmentá-la?

O ator deve aprender a andar na corda bamba e descobrir suas próprias técnicas para caminhar, suas várias possibilidades, inclusive a de cair. Aprender a pesquisar o ‘em si’. Não penso a mimesis como um processo de fórmula específica, assim como Grotowski também buscou, não uma fórmula específica de representação, mas uma liberação para que o ator pudesse de entregar e mergulhar no trabalho da melhor forma possível. No entanto, quando me refiro à essa constatação, digo por conclusões particulares que no momento tenho uma relação afirmativa, no entanto, o conhecimento, as ciências e a experiência humana são mutáveis e incertas.

2.4. Macro e Micro expressões no processo de mimesis

Como mencionado, o processo de mimesis corpórea parte de uma observação minuciosa para depois adentrar a imitação, que inicialmente se apropria dos macro da expressão, do superficial, no primeiro momento, para depois adentrar em mais detalhes. Colocando esses dois polos em paralelo, podemos pensar que a micro-expressão ocupa um lugar de prestígio, pois ela é o resultado final. No entanto, tudo parte da movimentação do macro.

O macro das expressões dita as ações, gestos, àquilo que é “superficial” até mesmo para o ser humano que será mimetizado. Movimentações recorrentes. Quando chegamos às micro movimentações, alcançamos um lugar expandido de observação e, no entanto, uma compreensão do material.

As micro expressões são usadas pelo ser humano sem que ele próprio perceba, é nelas que é possível identificar o que a pessoa não quer dizer. Através dessas micro movimentações, podemos perceber se a pessoa se sente confortável ou não, se está concordando com o que diz, ou se está querendo dizer outra coisa. E todas essas micro expressões contribuem para o resultado final da mimesis. Esse não é um assunto no qual há estudos associando-o à mimesis corpórea, porém:

Durante esse tempo de trabalho prático no Lume, acabamos percebendo que , para que fosse possível uma retomada desses estados intensivos, deveríamos tentar contrair essa ação global em micro elementos que seriam pontos musculares de retomada enquanto recreação dessa mesma ação física no Estado Cênico. Procedendo dessa forma acabávamos adquirindo, para cada ação física, micro densidades musculares, ou micro articulações espaços temporais , ou micropulsos ou mesmo imagens e sensações, ou seja, pontos musculares específicos e contraídos que, quando ativados, nos remetiam às ações físicas e matrizes, sendo possível sua retomada e recriação posterior. Esses pontos musculares eram como “portas” de entrada para esse estado orgânico e intensivo, que quando ativados, se expandiam e recriavam a ação física, tanto em sua materialidade quanto em sua organicidade gerando tanto o estado atual recriado desse estado (físico e muscular) como o próprio estado virtual da ação enquanto intensidade. [...] A esses pontos, emprestando então a terminologia de Barthes, chamamos de punctums. Esses punctums, se pensado fisicamente, podem ser redimensionado para pequenos detalhes de ação, mas são esses detalhes que interessam enquanto caráter potencialmente expansivo e metonímico do punctums na ação física a ser recriada a posteriori. (FERRACINI, 2006, p. 123-124).

Pelo LUME, essas micro expressões estão relacionadas à pequenas expressões que trazem a memória corporal daquele sujeito. Poderia colocar que a macro expressão é a forma, a casca que o material tem, a forma em que vemos a “olho nú”. Já as micro expressões são aquelas difíceis de serem capturadas, necessitando de uma observação muito mais focada. No entanto, se o ator consegue capturar essas micro expressões, colocará mais verdade no papel que está interpretando.

No primeiro momento, gostaria de dizer que essas micro expressões, naturais do ser humano, por mais que eu as defenda, no momento da cena teatral, não irão estar visíveis, já que o teatro proporciona a seu espectador a visão do macro, entrando em contraponto ao cinema, onde essas pequenas expressões são

capturadas. No entanto, o que percebo é que quando o ator está dentro de seu personagem, sendo ele de cinema ou de teatro, as microexpressões surgem de forma natural, porque o ator está acreditando naquilo que ele está dizendo.

CAPÍTULO 3

FLOR DE MAIO: DA FORMAÇÃO DO GRUPO AO ESPETÁCULO - BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

O grupo teatral “Flor de Maio” surgiu em 2016, após a finalização do “Curso Técnico de Teatro do Atelier de Artes Integradas”, idealizado por mim, Bárbara Sill e Marcos Diniz, ambos alunos do curso mencionado anteriormente, que tinham o desejo de ativar, dentro da cidade, o teatro local. Por mais que pareça desnecessário, é relevante mencionar a escolha do nome do grupo, que também dará origem ao espetáculo que será mais bem referido posteriormente.

Há, no município de Itabirito, cidade onde se localiza o grupo e onde foi realizado o curso citado, uma tradição religiosa particular de origem católica, onde os fiéis colocam nas janelas de suas casas no dia 30 de abril para 1 de maio uma flor designada “flor de maio”; pois a mesma só floresce nesse período. Acredita-se que a casa que tiver a flor em homenagem à Maria, será abençoada.

Apesar do grupo não ter um intuito religioso, achamos importante fazer um levantamento das singularidades da cidade e essa tradição foi a que mais atraiu a pesquisa inicial do grupo. Por que esse costume é originalmente Itabiricense? Quais são as pessoas que se dedicam à essa tradição? É uma prática apenas da religião católica? E, nessa multidão de questões, fomos nos entusiasmando com o nome, com a cor da flor, com as pessoas que a colocavam, descobrindo pessoas, conversando, resgatando memórias de infância; pois, atualmente nem tanto, mas quando ainda criança, a rua na qual resido, nas respectivas datas, ficava infestada de flores, não só nas janelas, mas nas portas, cercas, portões, muros e etc.

Depois da investigação feita à respeito da tradição, fomos pesquisar sobre o mês de maio e sua ligação com a comunidade, que era atrelada à comemorações religiosas, mês dos trabalhadores e noivas. Esses elementos foram alimentando o consciente do coletivo até surgir a ideia de juntar todos esses temas e construir uma dramaturgia. Antes da dramaturgia, nos preocupamos com o espaço: onde o espetáculo iria acontecer? Gostaríamos que fosse em um lugar alternativo, inicialmente em uma casa, mas depois optamos, sem estima, por apresentar na

“Casa de Cultura Maestro Dungas¹⁰”, no entanto a casa não oferecia boas condições em relação à venda de ingressos. O grupo estava em seus primeiros passos e não havia verba, a não ser de pequenas rifas realizadas pelos próprios integrantes; apesar do sentimento de não pertencimento e abertura, em relação à comunicação, para apresentação no local, encaramos como uma oportunidade de ocupar novos lugares e pensar em diferentes formas do fazer teatral.



Figura 2- Flor de maio na janela. Fonte: Própria (2016)

Em um determinado dia, mudei minha rota de caminhada para casa e passei na “Rua Sete de Setembro”, que é uma rua histórica da cidade que estava repleta de flores como ilustrado na “figura 2”. A sensação foi de pertencimento, de amparo e de empatia pelo local, uma rua que representava a proposta do grupo. Uma ladeira, com casas coloniais, janelas azuis de madeira, de noite, um cheiro de dama da noite pendura a rua; gatos passam pulando muros, cachorros latem, sinos tocam. No final da ladeira, uma igreja, a “Igreja da Boa Viagem”, uma das mais antigas da cidade e cheia de mitos. Ao fundo um som de missa, mais alto do que de costume, parece um caso, porém não é; o som alto que se escuta é por conta de

¹⁰ Localizada na rua Carlos Michel, nº1 no centro da cidade de Itabirito, a Casa de Cultura Maestro Dungas, foi fundada em 7 de setembro de 1994, visando criar um espaço para manifestações artísticas locais e regionais.

alto-falante instalado pelo pároco, para que o bairro possa escutar à missa, que começa às 9 horas.

Essas foram as imagens e inspirações para criar a dramaturgia. Portanto, queríamos um espetáculo que a plateia se identificasse, que eles pudessem, assim como nós, prestar atenção nas sutilezas do município e na grandeza de tudo isso. Gostaríamos de levar suspiros, risadas, envolvimento, afetividade ao espectador. Uma visão romântica, porém, naquele momento, importante e “conectável” com o nosso olhar, enquanto observadores e criadores.

Em uma noite a dramaturgia surgiu, inicialmente escrita por mim e revisada e finalizada por Bárbara Sill. Conta a história de Filó e Quinzinho, um casal de classes diferentes. Ela é filha de Dona Rosa, que herdou todas as propriedades do marido após sua morte e que deseja que a filha se case com um rapaz “afortunado”, da mesma classe social que a filha. Porém, Quinzinho, que está apaixonado por Filó, pertence a uma classe inferior, mora junto com sua avó, que é adorável e extremamente encantada com o neto. Ela é amiga de Dona Efigênia, um personagem-tipo fofoqueira, que encanta o Padre Honório, por alimentá-lo com seus quitutes.

Apesar de utilizar a palavra “encanta”, não corresponde ao gênio do padre, que acha que é proprietário da igreja, das flores da cidade e de todo o resto. No entanto, Quinzinho, após se meter em uma enrascada ao pedir a mão de Filó em casamento, precisa usar as flores de maio para cumprir uma promessa, que nem é dele; mas o padre não aceita a utilização das flores para esse meio, e o rapaz se mete em mais confusões. O nome do espetáculo, assim como do grupo, se consolidou como “Flor de Maio” e é desse processo de montagem, específico, que tratarei nas seguintes subdivisões.

3.1 Processo Criativo do espetáculo “Flor de Maio”

Não entrarei no processo criativo relacionado à criação do grupo, especificamente, pois considero todo o processo de escolha de nome, logomarca, estética, conversas à respeito da premissa do grupo, um processo criativo coletivo. No entanto, a elaboração é para evidenciar o processo de construção do espetáculo, que vai de encontro à observação não passiva diante dos elementos que poderiam ajudar na construção do espetáculo. Apesar de iniciar o tópico preocupando com a

dramaturgia, é importante ressaltar, que ela nasceu após observações nas relações sociais e religiosas do município. Não só, mas também de causos, lendas, costumes que cercam a sociedade local.

Como mencionado anteriormente, para a construção dramaturgica e como criadora-imã, deixei que o material, ao qual fui atraída, transpassasse para o “papel”, pensando sempre que não haveria uma concretude, pois o texto estava sendo criado para ser modificado ao longo do processo. Para a construção dramaturgica dos personagens, pensamos em “tipos”. Filó, é a mocinha - importante ressaltar que esse papel posteriormente foi trabalhado como personagem, que vai além do estereótipo, que tem uma história, memória e representação. Já Joaquim/ Quinzinho, foi pensado como personagem “malandro”, que desencadeia todas as peripécias da peça. Padre Honório foi inspirado, desde o início, em uma pessoa específica, um tipo comum em cidades interioranas, que possuem poder e utiliza dele da forma que lhe convém. Esse personagem vem como crítica ao sistema religioso da cidade e o envolvimento político-religioso que é muitas vezes encoberto e desprezado; não diferente de Dona Rosa, uma figura de autoridade na cidade que assume um papel patriarcal dentro da família e de superioridade e iniquidade. Dona Rita, diferentemente, assume um tipo “senhora doce”, pois ela é pobre, gentil, cristã e extremamente maternal, está sempre conversando com Dona Efigênia, que assume o tipo “fofoqueira” da cidade.

É interessante notar que, a última personagem, nos primeiros escritos, atendia pelo nome Júlia. Porém, a atriz que a interpretou tinha o mesmo nome, Júlia Castro, e resolveu trocar, o que ocorreu uma coincidência entre os personagens do padre e da Efigênia, no qual muitos espectadores associaram conotações que até então não havíamos dado importância; estas eram em relação às pessoas da comunidade e similaridades entre o enredo da peça e a vida de determinado personagem.

Apesar de preocupados com a situação, resolvemos deixá-la, visto que fez parte de uma “atração” não estipulada pelo grupo e, sim, pela associação espontânea do público. Vale salientar que, após a dramaturgia se concretizar, foram acionados alguns atores do município, todos eles vindos da “Escola de Teatro Atelier de Artes Integradas”, Júlia Castro, Millena Muniz e David Marques, formados no “Curso Técnico de Teatro”, sendo que as duas citadas, atualmente estão

cursando faculdade em Teatro na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, e convidamos, ainda, um aluno do curso livre de teatro, Jorge Ferraz.

Contando com o elenco convidado, os membros criadores do grupo, também fizeram parte do elenco e entraram na Universidade Federal de Ouro Preto no mesmo ano, cursando artes cênicas. Atualmente, Júlia Castro e Millena Muniz também compõem o grupo. Portanto, após a composição do elenco e distribuição de personagens, começamos o processo de leitura, reconhecimento e discussão sobre as personagens, integração em relação aos materiais que serviram de inspiração e, por fim, reconhecimento do espaço.

Antes de começar os ensaios na rua, fomos conversar com os moradores, para explicá-los qual era nossa proposta e trocar conversas; fomos recebidos com muito afeto e disposição. Nessas visitas, na qual explicamos como iria funcionar o espetáculo e sua sinopse, eram-nos oferecidos cafés, histórias, objetos e muitos materiais de trabalho que, infelizmente, não davam para acrescentar, mas que criaram repertório, ou seja, inúmeras possibilidades para diversos trabalhos futuros.

O processo de reconhecimento da rua foi demorado, pois havíamos decidido utilizar as casas, apropriando e as tornando parte do cenário, onde cada personagem teria o seu lar e as interações aconteceriam através das janelas e sacadas. Ficamos impressionados no quanto as pessoas estavam abertas às nossas ideias e dispostas a ajudar, pois os moradores se sentiram agraciados pelo fato do teatro ter ido até eles. Então, durante todo o processo de ensaio, contamos com conversas, espectadores itinerantes, interrupções de ensaio - as pessoas ficavam curiosas para saber o que estava acontecendo - chuvas inesperadas, abrigos, cafés e conexões.

Gostaríamos que o espetáculo tivesse músicas autorais e, no entanto, não havíamos começado a produzi-las. Elas nasceram depois de alguns ensaios e após compreensão do espaço cênico no qual o espetáculo iria acontecer, entendimento das necessidades de transição de cena através de músicas e conhecimento das personagens que foram criadas. A letra e melodia simples, coerentemente pensada na dinâmica do processo e no contato com a rua, para que se “aclopasse” ao espetáculo de modo que não houvesse a interrupção musical, mas sim sua agregação. O canto era composto por todo o elenco e os instrumentos, divididos em violão, escaleta, caxixi, ovinho e alfaia, distribuído entre os atores. Ao todo foram

quatro canções, sendo duas destinada à personagens específicos. O Toninho, que não foi citado anteriormente, também por ter um outro processo na construção dramaturgica, funcionava como um narrador itinerante, que brincava com rimas e vendia frutas. Ele possuía uma visão macro dos acontecimentos e uma função mais aguçada de conduzir a plateia, visto que o espetáculo é itinerante, ocupando toda rua; portanto, o personagem, inicialmente um senhor leiteiro, se transformou em uma criança vendedora de frutas e, realmente, as frutas foram vendidas no espetáculo.

Itabirito tem uma tradição riquíssima de serestas, que acontece em movimentação itinerante, mas não tinham contato com espetáculos dessa vertente. Portanto, os ensaios aconteciam no meio do horário da missa, pela manhã. Éramos constantemente interrompidos pelos passantes da rua que ficavam curiosos, tentando entender o que estava acontecendo. A composição de plateia, no dia da apresentação, foi composta, principalmente, por essas pessoas que estavam de passagem nos nossos momentos de ensaio. De certo modo, esse contato permitiu que eles se familiarizassem com a estética do espetáculo, que aguçasse a curiosidade e criasse envolvimento entre os atores e personagens.

O senhor que cedeu a casa para o personagem do Quinzinho, “Sô Geraldo”, foi o que mais acompanhou os ensaios e, de certo modo, nos dava *feedback* sobre uma possível reação da plateia em determinadas marcações e falas. Esse senhor, de um carisma imenso, era quem nos oferecia água, banheiro, sorrisos e que, no dia da apresentação, fez participação em todas as canções, pois havia as escutado todos os fins de semana durante três meses de ensaios.

Influenciados por essa receptividade, entendemos o quanto nós, atores, deveríamos estar conectados com a plateia e fazer com que eles fizessem parte do espetáculo. Então, colocamos marcações propositalmente interativas como perguntas, ações específicas, assistência ao ator com alguns objetos e transições; obviamente, essas “marcações” foram alteradas e mais dinamizadas, de acordo com cada espaço.

Refletindo sobre o texto agora escrito, ao observar atentamente, algumas palavras se repetem muitas vezes, como café. Uma palavra importante para o processo criativo, e que apareceu em todos os ensaios, em todo o processo. Se não havia a presença física da bebida, no ar, podia-se sentir o aroma que saia de algumas casas e se infiltrava em nossas cenas. Então, usamos esse aroma e essa

sensação como proposta para o espetáculo, já que Dona Efigênia é um personagem que faz quitutes. Em uma cena específica, essa mesa de café, que ficava na casa da personagem era compartilhada com a plateia.



Figura 3- Dona Efigênia, padre Honório e quitutes. Fonte: Grupo Teatral Flor de Maio em apresentação no Festival de Teatro de Conselheiro Lafaiete (2018).

3.2. Processo de criação das personagens

O trabalho do ator é muito solitário e, apesar de estar envolto de outros companheiros, a criação da personagem é muito pessoal e mexe com o interior do ator. Havíamos decidido que usaríamos, como base para construção das personagens, a mimesis corpórea, pois durante o curso havíamos feito um processo com a professora Julianna Lemos que foi de extrema importância para a turma e para o nosso crescimento enquanto atores. Nesse processo, estudamos o LUME, a técnica mimética e a aplicamos de forma metódica, pois queríamos ter a experiência novamente. Porém, a técnica não seria aplicada como “deveria”, pois já tínhamos um texto. A proposta foi mimetizar o corpo e voz de determinada pessoa que se encaixasse no perfil da personagem. Esse fato modificou toda a percepção em relação a técnica mimética com a cena e, de certa forma, nos fez fugir ou transformá-la em uma outra estrutura. Porém:

A mimesis corpórea tem como um dos seus pressupostos primeiros lançar o ator em uma zona de experiência intensiva no contato direto com o outro, seja esse outro uma pessoa, um objeto, um animal, uma imagem, um prédio, uma palavra. E ambiciona que esse encontro potencialize a transformação e recriação do corpo singular daquele que atua-observa (HIRSON, 2017, P 114).

Pode parecer óbvio, mas no momento da decisão, nossa relação com a mimesis estava ambígua. Então, por uma percepção sensorial, fomos modificando e usando a técnica à nosso favor. Inicialmente, conversávamos sobre pessoas que usaríamos de referência para construção da personagem, já pensando também em figurino. Nossos personagens se configuraram em “Frankensteins”, ou seja, montagens estranhas e complexas de referências das mais diversas, desde desenhos animados à pessoas reais e próximas. O que aproxima com uma das técnicas da “mimesis pela fotografia”, mencionada no capítulo anterior, onde o ator parte de uma célula corporal específica presente na imagem, no entanto em nosso processo, a imagem que se cria não parte de uma fotografia física, mas principalmente da memória e não se compõe de uma imagem, mas de várias.

Ao longo dessa descoberta de nossos personagens, íamos descobrindo os dos outros integrantes. Fazíamos perguntas para cada um, para que pudéssemos entendê-los, bem como também entender a relação deles com o restante e potencializar o texto, as marcações e dinâmica que seriam construídas. A cada ensaio havia uma surpresa, uma modificação, um novo trabalho sendo incluído e ver esse acontecimento era incrível. No entanto, eu sentia que estava travada em relação à minha personagem, que era a Dona Rosa. Quando a dramaturgia estava sendo escrita, ela surgiu de forma inesperada e com característica inquietantes e que não me atraíam. No entanto, por isso mesmo, decidi que a faria, me coloquei em desafio, uma escolha difícil, já que na construção do texto eu queria fazer a Dona Rita ou a Efigênia; Rosa era a última escolha e foi a que eu escolhi. Me perguntei durante o processo muitas vezes porque eu havia feito isso, pois talvez estaria mais confiante com minha personagem.

Escolher a Dona Rita seria mais cômodo, pois no momento da escrita do texto, consegui pegar referência de algumas senhoras. Conseguia visualizá-la, já a Rosa surgiu inesperadamente e no momento da escrita não pensei muito sobre ela, apenas em suas ações não em sua composição. Se eu tivesse escolhido Rita, provavelmente meu processo criativo seria mais ameno, no entanto,

provavelmente não iria pesquisar e me desafiar tanto. Talvez iria ficar com um sentimento de culpa por ter optado pelo mais fácil, pela imagem inicial que eu havia criado, pela semelhança com outros personagens que havia criado em outros momentos. A escolha certa nem sempre é a de atração imediata, como mencionado no primeiro capítulo, o ímã atrai o “negativo”, o diferente, este compõe com ímã.

Como eu estava construindo o texto, compondo as músicas, pensando em figurinos, paletas de cores, adereços e fazendo a produção, a atuação de certo modo ficou à deriva e eu não estava conseguindo me dedicar tanto quanto gostaria... e o sentimento de impotência foi aumentando. Estava achando o espetáculo lindo, me parabenizando pela produção e me entristecendo por não estar fazendo o que eu mais gostava, que era atuar - que ainda é-, estudar o personagem e etc. Com o tempo, fui me acalmando e entendendo que eu tinha me posto não só em um desafio, mas em vários. Era a primeira vez que escrevia uma dramaturgia que também parte de um ato mimético, trabalhava sem um diretor, compunha músicas e produzia o espetáculo. Inicialmente, passei a enxergar isso como um problema, porém, talvez esse tenha sido o motivo da minha surpresa.

No processo, busquei referências de pessoas imponentes, mulheres matriarcas, estilos que adotaria para o cabelo, roupas, cores. Pensei, também, em toda a história da Dona Rosa e o que a transformava nesse “tipo”. Pesquisei corpos, sapatos de salto, comportamento de viúvas, visto que a personagem havia perdido o marido e se colocado como proprietária da herança. Tentei entender o que eu não gostava nela e o que me cativava, afinal eu havia a escolhido, mesmo que intrinsecamente, havia algo nela que me atraía. Então, as possibilidades foram criadas ao seu tempo, e as referências foram vindo, porém faltava duas semanas para essas potencialidades serem desenvolvidas.

Fizemos um ensaio com a presença de Tatiana Minardi, que contribuiu com opiniões e teve um papel fundamental para alimentar a minha confiança e de todo o elenco. E foi possível expor a Dona Rosa, criá-la em pouco tempo, pois ela estava sendo alimentada o tempo todo e eu não percebia. Na última semana, havíamos resolvido as partes técnicas e pude mergulhar na personagem, estudá-la mais profundamente, entender todas as referências que eu havia pego ao longo do processo e compreender que a apresentação seria um momento de experimentar e que o trabalho não pararia por ali, ele continuaria.

Desenvolvi um amor imenso pela personagem, o processo de “Frankenstein mimético” foi fundamental para a minha liberdade de criação e entendimento. Ao decorrer das apresentações, ela foi crescendo, se modificando e se tornando cada vez mais sólida, no sentido de entendimento e maleável à mudanças atraídas fora e dentro das apresentações. Acredito que essa personagem trouxe pra mim, enquanto atriz, uma força e confiança no trabalho em equipe e vários aprendizados profissionais.



Figura 4 - Dona Rosa. Fonte: Pedro Henrique (2017).

Ao final do espetáculo, alguns de meus familiares me perguntaram se minha personagem tinha sido inspirado em uma das integrantes da minha família. Logicamente, no momento de criação não havia ligado os fatos, porém depois entendi as semelhanças e usei-as ao meu favor, fiz algumas alterações e inserções. Enquanto ao trabalho dos outros atores, apesar de pessoal, pois eram poucos encontros para uma montagem, preocupávamos e dedicávamos estudos fora dos

ensaios; tínhamos todos um bom diálogo entre personagens e uma percepção colaborativa em relação à ajuda construtiva de conexões entre eles.

3.3. Processo de Ensaios e Montagens

Os primeiros ensaios, dedicados às leituras e discussões, foram divididos entre as casas dos componentes do elenco e o restaurante “Divino Bistrô”, desde o início envolvendo encontros acolhedores com petiscos, que dialogavam com a proposta do espetáculo. A construção das personagens, em seu momento inicial, foi realizado no “Centro Educacional São Domingos de Sávio”, onde nossos ensaios eram acompanhados por uma figura importante de Itabirito, diretora de escola, a “Tia Lola”, que foi responsável por nos inspirar musicalmente, bem como a composição dos figurinos. Sua casa, um prédio colonial que faz parte da escola, tinha preciosidades escondidas e de grande potência teatral, então ela chegava da janela de sua sala, no segundo andar, que dava para o pátio da escola e arremessava roupas, sombrinhas, partituras de músicas que ela achava que poderia contribuir para o processo, além de tudo, contava as histórias de cada item doado ao grupo. Essas conversas e trocas foram de grande importância para potencialidade do espetáculo.

Inclusive, Dona Rosa, minha personagem, corporalmente foi inspirada nessa senhora, reconhecida por sua elegância inabalável e por, aos 80 anos, andar de salto e conjunto social feminino, cujo motivo também colaborou com o meu envolvimento com a personagem. O marido de Lola, José Bastos Bittencourt, falecido, havia sido prefeito de Itabirito, autor de vários livros e compositor do atual “Hino de Itabirito”. Portanto, como havíamos decidido uma época específica para se passar a peça, recorreremos à alguns poemas à procura de imagens sobre a cidade e a comunidade.

Tia Lola sugeriu algumas músicas, mas decidimos que o espetáculo seria todo autoral, portanto foi esse mesmo livro que serviu de inspiração para a criação das musical e também as melodias cantadas pela Tia Lolinha, ao longo dos ensaios. Por uma necessidade de conhecer o local da apresentação e deixá-lo guiar o processo, mudamos nosso local de encontro para a rua Sete de Setembro. Ensaivamos nos finais de semana em horários variados.

Como não tínhamos verba, contamos com o apoio da Prefeitura Municipal de Itabirito, principalmente com a Secretaria de Patrimônio Cultural, visto que o espetáculo era um resgate de uma cultura imaterial da cidade, a tradição de se colocar a flor de maio. Portanto, foi disponibilizado equipamento de iluminação e som para o dia da apresentação, impressão de panfletos para divulgação e fechamento da rua para que a apresentação pudesse acontecer sem passagem de carros. É importante ressaltar que o “Flor de Maio” havia sido selecionado pela Lei de Incentivo à Cultura de Itabirito, mas o processo foi suspenso pelo fato de estar em período eleitoral e, por esse motivo, não tivemos resposta das resoluções tomadas pela câmara municipal.

Contamos também com o apoio do desembargador José Antônio Braga, morador da rua e que cedeu seu espaço, localizado ao lado da sua casa, para que fizéssemos a cena final, bem como contribuiu também com a divulgação no jornal local. O cenário era a própria rua enfeitada com flores de maio e luzes das janelas das casas acesas. A iluminação externa foi realizada com alguns refletores par LED, que foram fixados de maneira adaptada à rua, ou seja, estavam dependurados nas bases dos telhados, postes, portões, muros e etc.

Para o figurino, fizemos uma pesquisa sobre cores, construímos uma paleta e dialogamos qual seria a de cada personagem, de acordo com a psicologia das cores. Depois, fomos procurá-los em nossos guarda-roupas e bazares, onde encontramos praticamente toda a composição. O figurino não foi previamente definido, e fomos seguindo um caminho intuitivo e de longas conversas sobre o assunto, para no final compô-lo como um todo.

Para a maquiagem, utilizamos algumas técnicas de envelhecimento, visto que as figuras jovens da peça são: Filó, Quinzinho e Toninho. Algumas semanas antes, tiramos fotos com o figurino completo, que serviria para a divulgação e para termos uma visão completa das personagens, com seu figurino e maquiagem. Depois do resultado das fotos, fizemos apenas, pequenos ajustes. Nos ensaios, estabelecemos uma ordem, que consistia em aquecimento corporal, vocal, jogo de improviso, cantar as músicas e, por fim, iniciar o ensaio do espetáculo, que poderia durar 1 hora ou 4 horas, dependendo do fluxo de carro, repetições e interrupções dos moradores e andantes da rua.



Figura 5- Ensaio na Rua Sete de Setembro. Fonte: Própria (2017).

Portanto, a metodologia do LUME não foi mimetizada pelo “Flor de Maio” e, sim, configurou-se como inspiração para o alavanco principal de um processo criativo. Utilizamos a energia afetiva presente no espetáculo “Café com Queijo”¹¹, assim como as referências ligadas à refeições ao longo do espetáculo, apresentação de músicas; não com a configuração do LUME, pois as músicas presentes no espetáculo deles fazem parte de uma pesquisa através da mimetização do material coletada, já a nossa partiu de uma criação do grupo.

¹¹ Criado em 1999 já se apresentou em diversas cidades do Brasil, tendo participado dos principais festivais nacionais de teatro e nas cidades de Lisboa, Évora e Santo André, em Portugal. Conversas e histórias, entremeadas por canções e versos, compartilham com o público as vozes e vidas encontradas pelos atores em suas andanças pelo Brasil, partindo do desenvolvimento da técnica denominada “mimesis corpórea”.

RESULTADO E PERCEPÇÕES

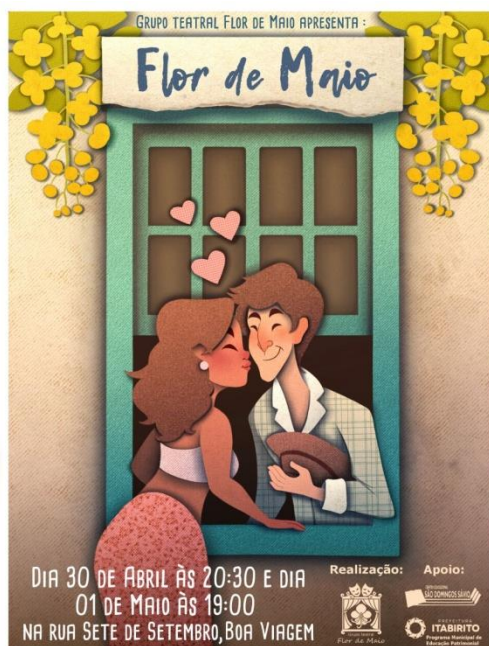


Figura 6 - Cartaz de divulgação. Fonte: Arte idealizada por Pedro Fama (2017)

Apresentamos no dia 30 de Abril e 1 de Maio de 2017, ainda inseguros e com receios da reação da plateia. Havíamos feito apenas uma experiência itinerante no curso técnico e, mesmo assim, era em um local fechado, com auxílio de professores e etc. Estávamos, pela primeira vez, assumindo um espetáculo como nosso, sem interferências externas, ainda que depois de alguns desentendimentos entre o elenco, que não se prolongavam, e depois de vários desafios enfrentados. Arrumávamos na “Brinquedoteca”, um local destinado à aulas particulares e atendimentos psicológicos localizado na rua. Contamos com a ajuda de vários colegas para a organização no dia e, ainda, tivemos o apoio de aquecimento vocal de Letícia Afonso. Não imaginávamos que a rua estaria tão cheia e logo pensamos em como ocorreria as marcações em um espaço mais delimitado.

Os informes iniciais foram dados e então começamos a apresentação e cada reação da plateia era uma alegria. A mesma era composta por diversas faixas etárias, variando de crianças, adolescentes, adultos e idosos. Sentimo-nos acolhidos e, em um momento muito especial frio, porém aquecido de corpos que se deslocavam, riam, trocavam e entravam no jogo.

Após a apresentação, conversamos sobre o momento, sobre o que poderíamos melhorar e, a partir daí, fomos investindo em mais materiais, mais

interações, ajustes entre outras coisas. Apresentamos em Conselheiro Lafaiete, Passagem de Mariana e São Gonçalo do Baçõ e o desafio sempre se renovando. Um novo espaço exige uma nova dinâmica, modificação de marcação, conversas com moradores, cafés. Por ser um espetáculo onde utilizamos as casas das pessoas, sempre precisamos fazer o contato inicial alguns dias antes da apresentação e perceber se havia uma boa recepção à proposta por parte do morador. Houve algumas vezes, em lugares fora de Itabirito, em que alguns moradores não aceitaram que usássemos as casas como cenário do espetáculo e, portanto, tínhamos que modificar mais ainda a estrutura das cenas. Sempre optávamos, em primeiro plano, de deixar a localização das casas semelhantes à da primeira apresentação. No entanto, quase nunca era possível, o que, de certo modo, contribuiu bastante para nos desafiar enquanto atores, bem como a direcionar a plateia.



Figura 7- Filó e Quinzinho na janela da casa do “Sô Geraldo”. Fonte: Pedro Henrique (2017).

Outra dificuldade enfrentada foi a superlotação de espectadores, o que inibe a visão em algumas cenas. Porém, isso fez com que várias pessoas assistissem novamente em locais diferentes, para poder visualizar as cenas perdidas. Outro fator era a acústica que modificava de acordo com a rua na qual a apresentação

acontecia. Portanto, ao final de todas as apresentações, pedíamos *feedbacks* para posteriormente acertarmos o que havia “dado errado”.

Essa foi talvez uma das experiências mais ricas em desafios dentro da minha carreira, não pela interpretação, mas por toda a parte externa ao processo criativo do ator, pois envolveu o processo criativo do espetáculo, inclusive da produção. No entanto, compreendo um crescimento enquanto atriz-observadora, observadora de todo o processo, dos sentimentos e entendimentos em relação à criação. Um crescimento crítico em relação a mim como atriz e o “confronto” com a personagem, um crescimento de relações de trabalho e de grupo.



Figura 8- Espetáculo Flor de Maio. Fonte: Grupo Teatral Flor de Maio (2017).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente trabalho, relacionado ao processo criativo do ator, não o considerando como método, mas como uma vivência e criação de um caminho para a construção da personagem, permite uma reflexão em relação ao ator que observa a si e o seu entorno, e contribui que esse material, “caçado” por ele, se torne parte do seu processo de criação, ou seja, deixando-se perpassar pela observação e pela atração em relação ao “observado”. Compreendendo que quando o ator entra em um processo criativo, sua metodologia de criação se modifica a cada trabalho e/ou no mesmo processo, desmitificando a meticulosidade de “regras de criação” e apropriando das mesmas para consolidar um trabalho onde o ator é criador inclusive da metodologia aplicada em seu processo criativo.

Como atriz-observadora, nesse trabalho pratico, o ato de observação e caça, relacionado à uma de minhas criações realizada no ano de 2017, exemplifica o meu intrínseco processo criativo. Entendo-o como uma “escolha” realizada naquela ocasião, mas teria inúmeras possibilidades; entendendo-o não como um lugar de acertos ou erros, mas como um trabalho que foi desenvolvido e está em constate construção.

No entanto, referir apenas a um trabalho cria uma imagens sólida de uma imersão do processo criativo do ator e é importante ressaltar que o processo de criação é variável, essa experiência dentro do “Flor de Maio”, foi única, assim como todas as outras vivenciadas em trabalhos diversos. Ou seja, cada processo criativo tem suas singularidades e suas bases metodológicas, que ao longo do caminho, podem ser quebradas, reinventadas e articuladas para o melhor aproveitamento do ator.

Portanto, concluo a pesquisa com um maior entendimento das minhas bases criativas e compreensão das mesmas não apenas no espetáculo mencionado, mas em outras montagens realizadas, entendo a importância de observar o caminho trilhado para que eu possa caminhar pelas estradas com liberdade e sabendo que em uma encruzilhada, a opção escolhida não será a melhor, nem a pior; mas que ambas resultarão em propostas diferentes, portanto o caminho seguido terá sido escolhido por uma observação, por um desejo de caça presente naquele local

específico, por uma atração, uma pedra que havia neste caminho e não no outro e que essa pedra será e poderá vir a ser propulsora dessa criação. Esse trabalho desperta em mim a vontade de aprofundar em estudos relacionados a “caça” e a criação da personagem, bem como a relação mimética contribui para esse processo inerente, com a pesquisa em movimento.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. [Tradução de Antônio Carvalho]. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.
- EKMAN, Paul. **A linguagem das emoções**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Lua de Papel, 2011.
- FERRACINI, Renato. **Corpos em fuga, Corpos em arte**. São Paulo. Ed.: fapesp, 2006.
- FERRACINI, Renato. **Café com queijo: Corpos em Criação**. São Paulo. Ed.: fapesp, 2006.
- FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz: partitura da ação**. 2ª ed. São Paulo: Plexus editora, 2002
- HIRSON, Raquel S.; COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato. **O Estado da Arte do Procedimento de Mimesis Corpórea do Lume**. Urdimento, v.2, n.29, p. 112-127, Outubro 2017 (Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102292017112> . Acesso em: 2 dez.2019)
- LIMA, Tatiana Motta. **Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator**. Caderno de Registro Macu (Pesquisa). São Paulo: Edição nº 10. 1º semestre, 2017.
- PALHARES, Carlos Vinícius. **Poética de Aristóteles**. Belo Horizonte: Cadernos Cespuc, n.22. 2013.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira]. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PLATÃO. **A República**. [Tradução de Ingrid Cruz de Souza Neves]. Brasília: Editora Kiron, 2012.
- SOUZA, Raquel C. **O Jogo Musical no teatro de Meierhold: Princípio e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia**. Orientador: Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha. 2012. Tese (Mestre em artes) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. (Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-9B7NXQ>. Acesso em: 28 nov. 2019).
- VOIGT, Andressa; ROLLA, Cinthia Otto; SOERENSES, Claudiana. **O conceito de mimesis segundo Platão e Aristóteles: Breves considerações**. Ed. Travessia, vol.10, n.2, 24 2015.

Websites:

ESCAVADOR, website: Disponível em: <https://www.escavador.com/> Acesso em: 10 dez.2019

ITABIRITO, website: Disponível em: <http://www.itabirito.mg.gov.br/> Acesso em: 19 dez.2019

LUME, website: Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/> Acesso em: 10 dez.2019