

SILVA, Andreane Lima e. **Poéticas corporais na criação da personagem**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena; UFG; Mestrando; Alexandre Silva Nunes. Ator e dramaturgo.

RESUMO: O presente artigo propõe uma reflexão acerca do processo de criação cênica sob a ótica do ator/pesquisador, analisando os procedimentos necessários para a construção de uma personagem, a partir do espetáculo O Homem Decomposto, experiência de montagem iniciada nas aulas das disciplinas Oficina do Espetáculo V e VI do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, além dos estudos e práticas realizadas no âmbito do LABORATORI – Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena, e do Laboratório de Estudos do Espetáculo e Artes da Cena – LACENA. Os resultados aqui apresentados revelam as dificuldades, resultados e diferenças na compreensão dos exercícios, entre outros aspectos relevantes ao trabalho do ator.

PALAVRAS-CHAVE: Processo de criação. Ator/pesquisador. Corporeidade.

ABSTRACT: The present article proposes a reflection about the process of scenic creation from the point of view of the actor / researcher, analyzing the procedures necessary for the construction of a character for the spectacle The man decomposed, from the experience of assembly started in the classes of the disciplines Oficina do Espetáculo V and Oficina do Espetáculo VI of the Performing Arts course, the studies and practices carried out in the ambit of LABORATORI - Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena, and of the Laboratório de Estudos do Espetáculo e Artes da Cena – LACENA at the Escola de Música e Artes Cênicas of the Universidade Federal de Goiás. The results presented here reveal the difficulties, results, differences in the understanding of the exercises, among other aspects relevant to the work of the actor.

KEYWORDS: Process of creation. Actor / researcher. Corporeity.

1. Introdução

Entender o corpo do ator como um corpo em construção, significa aceitar que o intérprete, no processo de criação cênica, deve ser o iniciador da ação e que o conhecimento é adquirido não a partir de teorias, mas da interlocução entre pensamento e prática. Por isso é fundamental no treinamento do ator saber ouvir o que o corpo tem a nos dizer; propor práticas que despertem os sentidos adormecidos; dar espaço para a espontaneidade. Além disso, devem-se considerar as aptidões de cada corpo e seu ritmo

pessoal, suas limitações e potencialidades, uma vez que são diferentes os níveis de eficiência/deficiência de cada ator.

Isto se complica ainda mais no que tange ao trabalho corporal, pois esta geração *fast-food* tem dificuldade em compreender que a aquisição de técnicas corporais é um processo artesanal, construído à base de disciplina, dedicação, repetição, insistência, perseverança, palavras cada vez mais ausentes do vocabulário. Não há como se apertar uma tecla, fazer download, nem “copiar/colar”. O conhecimento corporal passa pela vivência e pela experiência (Strazzacappa, 2011, p. 6).

Trata-se, sob esse prisma, de entender o corpo do ator como um corpo em construção. Se o ator não é o iniciador da ação e se o conhecimento é adquirido não a partir da experiência, mas de teorias ou manuais, a partir de modelos pré-estabelecidos, não resta espaço para o ator-criador. Essa realidade afirma a importância de pesquisas nas artes da cena focadas no trabalho do corpo, com a experimentação de práticas e exercícios, que despertem sua potência criativa.

Além do que, sabemos que o ator só se concretiza em virtude de sua própria experiência, e do ato não-individual de colocar a vida em funcionamento. Se não há troca, se não há memória, não há sujeito. Só através da inter(ação) o homem se institui dono de suas potencialidades. Neste sentido o ator nunca pode vir a ser considerado em sua individualidade, alheio à vida que o cerca. Tudo que apreendemos reproduz imagens, valores, raciocínios, análises, visão de mundo e conhecimento oriundos das nossas vivências. Em outras palavras o sujeito só se constitui a partir e por meio deste estar no mundo que por sua vez lhe confere sentido à sua existência. Afinal de contas atuar não é simples representação de conteúdos culturalmente valorizados; é também deixar-se afetar.

Quando uma técnica artística não tem um sentido utilitário, se não me amadurece nem me faz crescer, se não me livra de todos os falsos conceitos que me são jogados desde a infância, se não facilita meu caminho em direção ao autoconhecimento, então não faço arte, mas apenas um arremedo de arte. Não sou um bailarino, mas apenas um mímico, o pior tipo de mímico. Conheço apenas a forma, que é fria, estática e repetitiva, e nunca me aventuro na grande viagem do movimento, que é vida e sempre tenta nos tirar do ciclo neurótico da repetição (Vianna, 2005, p. 72 e 73).

A ideia para esta pesquisa surgiu de uma necessidade prática de organização e análise dos métodos, técnicas e processos de atuação utilizados no meu trabalho como ator e do desejo de tentar entender qual é o teatro que realizo. Venho estudando, trabalhando e pesquisando o universo teatral há algum tempo e, durante esse período, participei de diversas montagens de espetáculos, com diretores diferentes, sendo que, a cada trabalho, entro em contato com procedimentos de criação muito diferentes uns dos outros. Analisando a minha trajetória profissional e observando os outros grupos da cidade, identifiquei que não há um único método para se criar em teatro e sim uma infinidade de caminhos e processos criativos.

Meu objetivo com este trabalho é investigar, por meio de estudos e práticas corporais, processos de criação cênica focados no corpo do ator, a partir da montagem do espetáculo O Homem Decomposto, no âmbito do LABORATORI¹ – Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena e do Laboratório de Estudos do Espetáculo e Artes da Cena - LACENA, e com vínculo relativo às disciplinas Oficina do Espetáculo V e VI, da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, como campo de experimentação prática. Do ponto de vista da pesquisa de corpo e movimento, o presente trabalho se desenvolveu a partir de duas metodologias, tendo em vista seu caráter teórico-prático – uma parte desenvolvida a partir de estudo bibliográfico e outra com base na experimentação em sala de ensaio, a partir de processos de improvisação corporal, expressão vocal e criação cênica.

Através das evidências aqui apresentadas, pretende-se investigar os métodos de construção da personagem com base em processos de improvisação e registrar o meu aprendizado pessoal com as técnicas de preparação corporal utilizadas pelo grupo. Neste sentido, os trabalhos de experimentação prática tiveram por objetivo alcançar a construção de um personagem para o espetáculo e de uma performance solo independente, na forma de verticalização das investigações práticas, focadas no processo criativo e na corporeidade do ator.

¹ O LABORATORI se define como sendo um núcleo de pesquisa de caráter multidisciplinar, com ênfase nas estéticas do butoh japonês, as dramaturgias da imagem, a performance, o teatro coreográfico, o teatro físico e a dramaturgia colaborativa. Foi criado em fevereiro de 2012 pelo professor e coordenador Alexandre Nunes e pela professora e atriz Renata Weber.

Parte da investigação prática ocorreu no ano de 2017 e culminou com a montagem do espetáculo Trashman – Uma Coisa Quase Outra Coisa, que estreou no final do mesmo ano, com direção do professor e orientador deste artigo, Alexandre Nunes. O grupo que realizou a montagem em 2017 era composto por treze alunos, que naquele momento estavam no sexto período do curso de graduação em Artes Cênicas, visando desenvolver um projeto de montagem dentro das disciplinas Oficina do Espetáculo V e VI. Para a realização da montagem utilizamos como base da dramaturgia o texto Teatro Decomposto ou O Homem Lixo, do autor romeno Matéi Visniec, o qual foi adaptado para a encenação.

O processo, do momento em que formamos o grupo até a finalização das apresentações, durou um ano e englobou duas disciplinas. Na disciplina Oficina do Espetáculo V, criamos o roteiro da peça e realizamos uma série de laboratórios e exercícios de criação. Na disciplina Oficina do Espetáculo VI, realizada no segundo semestre de 2017, aperfeiçoamos o espetáculo e fizemos duas apresentações, uma no dia 03 de dezembro de 2017, dentro do CCUFG e outra no dia 05 de dezembro, no LACENA – EMAC/UFG.

Em 2018, após a conclusão dos processos acadêmicos de montagem, eu e mais dois atores do grupo decidimos dar continuidade ao projeto em investigações mais verticais realizadas no LABORATORI (EMAC/UFG). A partir da resposta que havíamos recebido do público nas primeiras apresentações, fizemos algumas alterações e melhorias no texto e nas cenas, rerepresentando outras duas vezes: no dia 17/10/2018 (na forma de um ensaio aberto) e no dia 14/12/2018 (reestrela do espetáculo). Nesta nova configuração a peça sofreu algumas modificações: mudou de nome e passou a se chamar O Homem Decomposto; o número de atores também reduziu, de treze para apenas três. Com um número menor de atores envolvidos, cada cena pode ser aprimorada, o que resultou em uma evolução do trabalho.

Vale ressaltar que a montagem de Trashman e seu posterior desdobramento artístico (O Homem Decomposto) serão analisados nesta pesquisa como sendo processos complementares, a partir de uma perspectiva subjetiva do ator. O registro e as análises aqui apresentadas são uma visão

individual sobre o processo e o espetáculo, mas dado que a montagem foi um trabalho de criação coletiva, e nada foi decidido individualmente, raramente apresento os fatos na primeira pessoa.

A prática realizada neste trabalho manteve um diálogo com as reflexões teóricas, que por questões didáticas, foram divididas em três tópicos. No primeiro tópico faço uma breve análise do texto dramaturgico que deu origem à peça. Em seguida, no segundo tópico, são feitas associações entre o espetáculo e a estética do absurdo, a partir dos estudos de Martin Esslin. No terceiro e último tópico trato efetivamente de algumas experiências de criação cênica desenvolvidas em sala de ensaio tendo como base a montagem do espetáculo O Homem Decomposto.

A proposição deste trabalho é buscar uma compreensão mais profunda acerca da criação do ator, nos processos de pesquisa que compõem a cena contemporânea do fazer teatral. Considero que o ato de se refletir sobre a prática é uma atividade muito difícil de ser realizada, no entanto, é extremamente necessária.

2. Investigações Iniciais: O Homem-Lixo, de Matéi Visniec

De acordo com uma concepção de teatro tradicional e de base literária, o espetáculo teatral deve partir e se organizar tendo como ponto de referência o texto. Esta teoria que tem o texto como elemento central é conhecida como textocentrismo e foi durante muito tempo aceita entre os círculos de pesquisa e estudo do teatro. Isso se deve ao fato de que, durante algum tempo, reservou-se o papel de pensar e discutir o fenômeno teatral exclusivamente aos estudos da literatura dramática.

Durante esse tempo, acreditou-se que a função da peça teatral era a de dar forma ao texto e o bom ator, por conseguinte, seria aquele que soubesse dizer bem o texto. Hoje, no entanto, aceita-se que o teatro não é o texto teatral, e que o fenômeno teatral é uma linguagem caracterizada pela ação do tempo no espaço. Se tomarmos como verdade que a espinha dorsal

do teatro é realmente o texto como faríamos então para classificar o teatro de mímica, por exemplo, ou os espetáculos sem texto?

Mesmo no caso destes espetáculos de estrutura aberta o texto está presente como elemento essencial e indissociável. Portanto, não é possível privilegiar esta ou aquela forma de fazer teatral em detrimento das outras que existem. Numa concepção moderna de teatro, sabemos que qualquer elemento dentro da cena pode assumir um significado e ocupar o lugar de linguagem. É o caso, por exemplo, de imagens, sons, ruídos, músicas, ou mesmo uma cor, enfim, qualquer tessitura que faça as vezes de texto. Cabe à plateia interpretar estes signos como sendo diretrizes que conduzem ao sentido geral de uma composição textual.

O trabalho de montagem de *O Homem Decomposto* se iniciou com o levantamento de várias ideias sobre como poderia dar-se o processo de construção da materialidade textual do espetáculo. A opção escolhida foi a de partir de uma referência dramática semi-estruturada que tivesse uma estrutura aberta. Dessa forma definimos como eixo de trabalho o texto teatral *Teatro Decomposto* ou o *Homem-Lixo*, de Matéi Visniec², que se encaixava perfeitamente nesses requisitos. O texto é formado a partir de um conjunto de 24 quadros independentes (escritos em forma dramática e narrativa, através de diálogos, monólogos e cenas coletivas) que, conforme sugestão do próprio autor, precisam ser combinados pela proposta de encenação com liberdade absoluta.

Sobre isso o próprio Visniec, em entrevista concedida à revista *Repertório*, no dia 24 de outubro de 2013, afirma:

Minha estratégia foi sempre a seguinte: deixar liberdade total ao encenador. Claro, se o encenador me pede uma opinião antes de montar o espetáculo, eu posso contribuir com minha opinião, se não me pede nada, depois de montado o espetáculo, já é tarde para opinar. Eu prefiro confiar nele. Ele também é um artista. Um artista que tem sua visão, sua mensagem. Por isso, penso que temos que reunir nossas forças. Eu sou o autor que escreve o texto, que realiza essa construção horizontal que é um texto. Ele, o encenador, deve fazer uma construção vertical. Essa é a colaboração. Mas há também

² Refugiado político da ditadura de Ceausescu, o dramaturgo romeno Matéi Visniec vive e trabalha desde 1987 na França, quando ali se naturalizou. É considerado por muitos estudiosos como “o novo Ionesco”, devido à sua continuidade ao gênero do Teatro do Absurdo.

esse outro artista, o ator, que contribui com seu talento, com suas iluminações, com suas improvisações, com suas intuições. Contribuem também o cenógrafo que aporta sua máquina para jogar e o iluminador... Então, um bom espetáculo é sempre o resultado de uma cumplicidade exitosa entre vários artistas. Se um pilar falta, se o texto não é bom e o encenador é genial, isso se percebe. Se o texto é incrível, muito bom, e o encenador não tem muitas ideias, ou o ator é medíocre, isso também se percebe (Visniec, 2014, p.214).

Num primeiro momento, houve um estranhamento inicial por parte de nós, atores, ao lermos a peça, sobretudo para aqueles que estavam habituados com a estrutura tradicional do texto dramático. *A priori* nos pareceu que as cenas escritas pelo autor caminhavam em um ritmo arrastado e frouxo, numa condução que por vezes levava ao tédio. Mas, passada esta impressão inicial, e após as primeiras leituras e análises, foi possível percebermos um grande avanço na nossa proposta de diálogo com a obra em questão, que nos rendeu boas reflexões.

A peça fala sobre diversos temas, como: liberdade, memória, relacionamento, amizade, cotidiano, mas relata acima de tudo, as angústias da alma humana, como é de praxe nas obras deste autor. Propõe, desta forma, discutir sobre os aspectos filosóficos intrínsecos à condição do ser humano de modo que as palavras de um escritor nascido na Romênia possam ser compreendidas ou sentidas por toda e qualquer pessoa em qualquer parte do mundo.

Todas as personagens do livro têm conflitos internos ou externos que refletem uma inadaptação ao meio. A obra de Visniec apresenta de forma incrivelmente sutil e precisa a complicada rede das relações psicológicas das personagens. No entanto, este é apenas um dos substratos da peça. Há, além do conflito existencial, um conflito social também: os velhos mecanismos de controle político e social do Estado e as classes sociais marginalizadas e reprimidas. Nesse mundo ficcional criado pelo autor cada um deve desempenhar o seu papel na sociedade, acentuando ainda mais a desigualdade e a segmentação das massas.

Para Visniec a vida moderna, tal como é vista em seu texto, caracteriza-se por um lado pela falência na crença das relações pessoais e por

outro lado por um padrão extremamente violento, baseado na posse, no egoísmo e na felicidade privada. O homem que emerge dessa sociedade mesquinha, favorável à esquizofrenia, vincula ao seu estilo de vida a exclusão e a degradação humana. A respeito disso, ainda na mesma entrevista mencionada acima, o autor diz:

Em meu texto, quero captar as novas formas de lavagem de cérebro e de solidão, na sociedade de consumo. Pois a solidão e as formas de isolamento que foram criadas na época das grandes ditaduras, sejam elas comunistas, fascistas, de direita ou de esquerda, têm sido substituídas por outras formas de solidão muito mais sutis que a técnica possibilitou: o bombardeio de informações, o telefone celular, internet, as redes sociais. Analo ali os novos círculos da solidão. Faço isso, às vezes, de uma forma poética, às vezes, com humor, mas meu intuito é captar as novas formas de inquietude. Todos os textos que estão reunidos nesse livro, Teatro descomposto ou o Homem-lixo, têm a marca dessa pesquisa sobre as novas formas de inquietude (Visniec, 2014, p.214).

Esta circunstância tem o poder de provocar nos espectadores uma reação de surpresa, desespero e angústia de não sabermos para onde vamos nem de onde viemos. Qual será a solução? Gritar? Fugir? Buscar uma utopia? Ou dar de ombros, ironizando a realidade da vida contemporânea? Esta última é a opção adotada pelo autor: o riso chapliniano, através do qual se discute a tragédia do mundo, o niilismo e o vazio. Em outras palavras: o humor crítico utilizado como saída para explicitar os problemas atuais da humanidade.

Isto tudo fica bem claro nos capítulos: O Lavador de Cérebros I, O Lavador de Cérebros II e O Lavador de Cérebros III, que procuram mostrar de forma crítica os benefícios da lavagem cerebral aos cidadãos, sob a forma de uma propaganda do governo. Estes capítulos mesclam as narrações e as ações vividas pelas personagens, com imagens que remetem à ditadura de regimes totalitários.

Estamos diante de uma situação que não é exclusiva do dramaturgo, mas é universalmente compartilhada por todos. As figuras que emergem deste universo parecem estar em desajuste com o mundo, beirando o sofrimento, o desespero e a incompreensão. São personagens inconstantes e psicologicamente desequilibradas, vivendo em um mundo de fantasia, fruto das

contradições humanas. Elas buscam algo que não sabem do que se trata e por fim sucumbem à morte ou ao esquecimento.

Além disso, a jornada de cada personagem da obra é feita solo, não havendo possibilidade de se comunicar. Um exemplo dessa incomunicabilidade está no capítulo O Homem do Círculo que mostra as várias formas de isolamento que construímos em torno de nós e que nos mantêm seguros do outro. O círculo é o individualismo, visto em todos os lugares – nos condomínios, nas salas de espera, nas ruas, em casa.

Em O Teatro Decomposto ou o Homem-Lixo a história é ambientada num futuro imaginário, através do qual nossa realidade é dissecada, em reflexões sobre o absurdo da existência humana. O autor dissolve a realidade e lhe confere um caráter de sonho, traduzido à maneira do realismo-fantástico. É uma obra que se satisfaz em contemplar a espetacularização do mundo, sem que isso implique em condenação ou julgamento, pelo contrário, o autor em muitos momentos parece compactuar ou desfrutar dos mesmos hábitos de seus personagens. Para ele o anormal é tratado com naturalidade. Tudo isso contribui para a formação do ambiente fantástico da peça.

Apesar de não estar vinculado (não pertencer) diretamente ao movimento a que chamamos de Teatro do Absurdo, a peça parece comungar, em certos aspectos, com os novos postulados de arte trazidos à luz por este paradigma teatral. Por este motivo, certo surrealismo e obscuridade podem ser apontados como características dominantes na maioria das cenas, exigindo a instauração de uma atmosfera similar àquela encontrada na estética do Absurdo, a qual irei abordar com mais detalhes no próximo tópico.

As recorrentes e intermináveis interrogações, bem como o emprego constante de afirmações e negações reforçam o caráter delirante da peça. Isso porque o homem perdeu toda correspondência com o que lhe seja exterior. Por mais que o personagem se expresse ninguém o entenderá, já que os sentimentos não se encontram na realidade. As narrativas na obra de Visniec são múltiplas e vão se alternando continuamente, para além de qualquer princípio aristotélico de continuidade.

Altamente anti-artificialista, Visniec propõe um abandono das ideias tradicionais e aposta numa temática urbana. Pequenos fatos aparentemente corriqueiros provocam uma extensa viagem abstrata das ideias, como meio de atuar no processo de humanização do indivíduo, ou seja, do conjunto de traços que o distinguem dos seres ditos irracionais. Com efeito, ao colocar o espectador diante de situações disformes, leva-o a mirar-se no espelho, de forma a que possa se conhecer melhor, conhecer onde vive e os dilemas da sociedade contemporânea:

Estamos numa época de transição, na busca de uma nova utopia, de um novo humanismo, de uma nova doutrina da generosidade. E o debate literário, cultural, precisamente, é feito para isso, para tentar preencher esse vazio: esse vazio de ideias, esse vazio filosófico, sociológico, ideológico. Penso que o teatro pode contribuir com isso, sobretudo agora, como lugar de encontro, como lugar de socialização, como lugar de troca, como lugar de emoções coletivas, como lugar de debate, de experimentação artística e de busca de novas alternativas para se escapar ao pensamento oficial ou à pobreza ideológica (Visniec, 2014, p.213).

Esse é, a meu ver, um dos papéis mais significativos do teatro: trazer um olhar diferente sobre a realidade, constituindo-se num espaço de debate extremamente encorajador entre artistas criadores e espectadores que interagem de infinitas formas.

3. Visniec e a Estética do Absurdo

Apesar de Visniec não ser enquadrado como teatrólogo do absurdo, podemos fazer algumas correlações entre o texto *O Homem-Lixo* e essa estética, dadas suas similaridades. Após a Segunda Guerra Mundial, no século XX, assistimos emergir diversos movimentos de ruptura: futurismo, dadaísmo, surrealismo e expressionismo, dos quais o teatro de Matéi Visniec é também herdeiro. Este novo teatro surge das cinzas de um mundo aterrorizado pela guerra, tema também recorrente na obra de Visniec. As novas proposições da arte propuseram, desde então, a superação dos moldes rígidos da arte clássica. Uma destas renovações diz respeito ao Teatro do Absurdo, que visava romper com o drama convencional, fechado em si mesmo. A esse respeito, vale a pena ler as palavras de Martin Esslin, na introdução à obra *O Teatro do Absurdo*:

(...) o Teatro do Absurdo, no entanto, pode ser identificado com um reflexo do que parece ser a atitude que mais autenticamente represente nosso próprio tempo. [...] O declínio da fé religiosa foi disfarçado até o fim da Segunda Guerra Mundial pelas religiões substitutas como a fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias. Tudo isso foi estraçalhado pela Guerra. Já em 1942, Albert Camus tranquilamente indagava por que razão, já que a vida tinha perdido toda a sua significação, o homem não haveria de buscar uma saída no suicídio (Esslin, 2018, p. 22).

Poucos livros são tão imprescindíveis para os estudos teatrais como O Teatro do Absurdo de Martin Esslin, publicado em 1961. Nele o autor define o conceito do Absurdo e situa-o historicamente, fazendo um levantamento dos fatores que desagregam a forma dramática e produziram a sua crise (perda de capacidade de representar a sociedade à sua volta). A repercussão destas ideias foi negativa, sobretudo para os críticos de teatro que se habituaram a identificar no teatro sua validade como obra de arte literária e aplicando inúmeras técnicas e formas em nome de princípios estéticos e padrões verdadeiros.

O Teatro do Absurdo surgiu no final dos anos 40 e escandalizou os críticos de teatro acostumados com o conceito da peça bem feita. A palavra absurdo significa tudo o que não pode ser compreendido pela lógica racional. Esta modalidade teatral procurava também modificar o conceito de belo. No entanto, o Teatro do Absurdo não tem a ver com ridicularização de uma ação. Suas representações no palco revelavam um objetivo, um conceito de arte e uma análise social sobre um novo ponto de vista, que considera o contexto histórico e social do pós-guerra.

Apesar do Teatro do Absurdo ser uma modalidade contemporânea, ele já existia em estado latente nos gêneros teatrais que o antecederam. Neste sentido esta manifestação teatral se assemelha muito com a comédia circense, o teatro de revista, ou mesmo o teatro oriental:

O Teatro do Absurdo é uma volta a tradições antigas e mesmo arcaicas. Sua novidade reside na maneira inusitada pela qual combina esses antecedentes, e uma relação deles irá nos mostrar que aquilo que pode parecer ao espectador despreparado uma inovação iconoclástica e incompreensível é apenas, de fato, a expansão, avaliação e o desenvolvimento de rotinas familiares e completamente aceitáveis em contextos apenas um pouco diferentes (Esslin, 2018, p. 281).

Ao longo do percurso da humanidade, por exemplo, identificamos os relatos míticos, os contos populares, como narrativas que legitimam, pelo viés do fantástico e do maravilhoso, a identidade de um povo e de uma cultura. É inegável que o homem através da sua capacidade de imaginar se constitui como sujeito e que isso não necessariamente passa pela nossa experiência empírica. Criar situações insólitas, realidades imaginativas, muitas vezes diz mais sobre a realidade humana do que aquilo que denominamos de real.

As peças do Teatro do Absurdo constroem-se ao redor de um processo de saturação e repetição, que torna o ritmo das montagens circular. Constituem também temas recorrentes para a construção da dramaturgia neste tipo de espetáculo: a orientação mítica e delirante, ideias confusas e incompletas, o deslumbramento diante das formas abstratas, a temática sombria, a busca pelo riso, a procura pela musicalidade das palavras, ruídos sem nexos, o insólito, etc.

Esta característica do insólito está muito presente em *O Homem-Lixo*: a obra está cheia de incongruência, repetições e lógica insana, fazendo com que a constituição dos diálogos não tenha sentido aparente, mas revelem a incomunicabilidade dos personagens. As ações e os diálogos contraditórios revelam um mundo destorcido, grotesco e enlouquecido, assim Matéi nos mostra a sua visão sobre a sociedade, como uma instituição desintegrada, onde qualquer tentativa humana de manter um diálogo com o mundo à sua volta redundava em fracasso.

Outra característica do Teatro do Absurdo é a afirmação não da palavra, mas de uma comunicação que se dá por outras vias, onde o silêncio, o não dizer, a omissão, a abstração, os sons e ruídos dizem muito mais do que a palavra. Isto por que o mais importante está nas relações construídas no palco e não fora dele. Não quer dizer que estes autores dispensem o uso da palavra, eles podem até se valer do texto, como fazem em algumas de suas montagens, mas buscando outros signos. A linguagem perde a lógica discursiva e ganha uma lógica das associações.

O Teatro do Absurdo, por outro lado, tende para uma desvalorização radical da linguagem, para a poesia que deve emergir das imagens concretas e objetivadas do próprio palco. O elemento da linguagem ainda desempenha papel importante nessa concepção, mas o que

acontece no palco transcende, e muitas vezes contradiz, as palavras ditas pelas personagens (Esslin, 2018, p. 25).

No palco as encenações montadas segundo os moldes do Teatro do Absurdo são ressignificadas, de forma que o artista se questione: “o que posso fazer para romper com esse sistema?” Ora, como se sabe, os dramaturgos deste período se propunham a explorar novos formatos de escritura, a fim de abordar outras perspectivas do homem moderno, a que o drama convencional já não dava conta de abarcar. Desejavam pôr no palco novos assuntos, propondo destruir as estruturas de comunicação e os conceitos clássicos julgados imperecíveis.

Neste contexto tem início um processo de ruptura com as formas de teatro anteriores, fechado em si mesmo, o teatro começa a ter suas barreiras confrontadas, e passa a entrar numa crise em sua estrutura, que sofrerá significativas transformações em todo o século XX, se fazendo sentir até os dias de hoje.

4. O Homem-Lixo: Um Espetáculo Decomposto

Do ponto de vista literário, o personagem existe somente no texto; agora, do ponto de vista teatral, o personagem existe no momento em que o ator se comporta como tal, traduzindo a personagem a seu modo. Dito de outra forma, a personagem só se corporifica por meio da gestualidade e da voz do ator. É nessa dualidade entre o espaço concreto em que a ação acontece e o espaço imaginário onde o personagem habita (espaço da cena) que se encontra a mágica do teatro.

Ao transpor uma personagem, da ideação literária para a realidade concreta do palco, o ator está corporificando uma imagem que ele também construiu, tendo como base um texto. Por esse motivo é importante ter um profundo conhecimento acerca deste e uma construção específica relativa a seu próprio processo criativo. Neste sentido, o texto é sempre ponto de partida para o trabalho de interpretação, pois é através dele que o ator encontrará as pistas e as informações necessárias para a construção de sua personagem.

Mas esse mesmo texto se distancia bastante do ponto de chegada, o que se refere à própria grandeza e especificidade das artes da cena.

No caso da montagem do espetáculo *O Homem Decomposto*, a adaptação da obra de Visniec funcionou como base referencial da encenação. Antes de cada experimentação, discutíamos o texto e, só a partir de então, organizávamos as informações mais importantes, que não poderiam faltar. Estabelecíamos os objetivos de cada cena e as intenções da personagem. Além disso, no trabalho de pesquisa, a leitura do texto foi extremamente importante para os atores, na medida em que contribuiu na criação de imagens poéticas para a cena.

É claro que o trabalho criativo não se limitou apenas ao discurso verbal. Neste sentido a presença do texto nesta peça foi apenas um elemento disparador. Devíamos, então, ampliar o sentido do texto para além do código verbal, propondo um olhar mais abrangente que englobasse as diferentes possibilidades de representação textual, como por exemplo: um objeto, um gesto, uma música, uma imagem ou a própria ação do ator. Não tínhamos nenhum compromisso de montar aqueles textos tal como estavam escritos, até pela impossibilidade de equiparar literatura e teatro, mas tais textos serviam de estímulo disparador para as nossas próprias criações.

Após este estudo do texto, e durante ele, já que trabalho de corpo e leitura se intercambiavam, cada ator escolheu um dos 16 monólogos que integram a peça a fim de dar início ao trabalho de criação. O capítulo escolhido por mim tem como título *O Homem do Besouro*, que se constitui de uma fala monológica sobre uma personagem vivendo à beira da miséria num pequeno apartamento de três cômodos, o qual divide com seu único amigo: um besouro. Segundo seus próprios relatos, esta personagem trabalha no escritório de uma repartição pública, de segunda a sexta; no entanto este trabalho fatigante não lhe fornece realização profissional. Como é um rapaz muito solitário e introspectivo, durante seus momentos ociosos se diverte criando jogos com o seu parceiro besouro. Apesar do absurdo da situação de individualismo, na qual nenhuma relação humana íntegra se mostra possível, o homem do

besouro nem mesmo sente sua desgraça: é conformado às situações que não pode (ou não quer) compreender.

Matéi Visniec compõe uma personagem vazia, comum, cuja maior característica é ser uma lacuna, um lugar de ausência. É a sua relação de amizade com um besouro que lhe tira da obscuridade e lhe dá sentido à existência. Portanto, nas entrelinhas da peça, entram em debate questões como a dissolução das relações humanas, o egoísmo e a solidão.

Em vista do grande desafio que era trabalhar com um volume textual muito denso, potencializado pelas faltas de muitos alunos-atores aos ensaios durante o processo (e pela própria dificuldade em memorizar textos muito extensos), o texto de cada monólogo foi editado pelos próprios alunos, de forma que cada um escolheu os fragmentos que eram indispensáveis para a narrativa e formação do discurso cênico coerente à cena teatral. Num segundo momento, cada monólogo foi sendo alimentado por diferentes referências estéticas, de acordo com a pesquisa do grupo, e foram compartilhadas no coletivo, à medida que as cenas iam sendo desenvolvidas.

Peter Brook, no livro *O ponto de mudança* (BROOK, 1994), dentre outras coisas, disserta sobre seu processo de trabalho, revelando que, antes de começar um espetáculo teatral, ele sempre parte de uma sensação, uma cor, etc., para chegar à forma deste. É o que ele chama de “intuição amorfa”, e assinala: “Não tenho uma técnica. (...) A preparação da direção significa ir em direção à essa ideia. Começo desenhando um cenário, rasgando-o, trabalhando-o...” (p.19) Desta forma, Brook, entende o diretor, como aquele que escuta, escolhe, melhora, elimina, seleciona, enfim constitui uma espécie de sintetizador de ideias.

Por outro lado, uma das tendências de muitos fazedores de teatro atualmente é dividir o processo teatral em duas etapas: 1) a preparação, e 2) a venda do produto. Mas, para Peter Brook a importância maior reside no processo. O que importa é o processo criador e não o produto final. Em outras palavras, o trabalho de preparação não necessariamente termina com a estreia, que, para Brook, é quando de fato começa um novo momento do

espetáculo. É o momento de seu nascimento, enquanto produção artística singular.

Dentro dessa perspectiva, os ensaios do espetáculo O Homem Decomposto apresentavam-se como uma descoberta conjunta (entre atores e diretor), em consonância com a imagem de um processo colaborativo. O enfoque estava no processo que acontecia nas aulas-ensaios planejadas para a elaboração de um espetáculo construído por todos. Ressalta-se que, durante a preparação dos atores, por meio da experimentação, o diretor provocava-nos a encontrar nossa própria resposta, através de jogos ou de algum outro método.

Neste ponto, cabe-nos fazer uma distinção aqui: o ofício de dirigir opera em dois sentidos: alguém que está dentro e fora do processo. Como aquele que conduz, comanda, dirige, organiza, ou seja, tem noção geral da peça e a partir daí estabelece a organicidade e unidade que todo trabalho em grupo necessita. No entanto, a presença do diretor não exclui a participação do elenco, muito pelo contrário, os atores devem ser ouvidos e o repertório que cada profissional traz consigo deve ser levado em conta.

Dito isso, podemos observar que, ao longo das atividades realizadas na disciplina Oficina do Espetáculo V e VI do curso de Artes Cênicas, os exercícios e treinamentos físicos foram empregados sempre como uma forma de preparar o nosso corpo para superar as travas e bloqueios acumulados ao longo da nossa vida. Disso tudo resultou a capacidade de estarmos organicamente envolvidos com a experiência pessoal e uma consciência maior de grupo também, engendrando transformações intensas na subjetividade dos alunos-atores.

Uma dessas transformações foi a valorização do processo: o que importa é o processo criador e o aprender a “fazer fazendo”, e não o produto final. Por outro lado, a importância e a obrigatoriedade de montar um espetáculo teatral, que era uma preocupação da turma naquele momento, foi perdendo espaço e o envolvimento com o processo, em detrimento da atuação

no espetáculo, se mostrou particularmente significativo para as mudanças relatadas.

Na ocasião em que fizemos a escolha dentre os monólogos, procedemos, por conseguinte, algumas análises e reflexões acerca da peça, visando investigar os sentidos no campo específico da representação. Em seguida, após esse momento de exploração dos sentidos profundos do texto, fomos desafiados a expressar o que acontecia em cada cena, usando somente as ações físicas, dispensando palavras. Foi então que se deu o primeiro passo rumo à criação, propriamente dita.

Para compreender melhor este percurso de criação é preciso antes esclarecer o conceito de partitura. Grosso modo, partitura é um sistema de notação do ator que funciona como um esquema objetivo e direto para se chegar à composição da cena. O ator estabelece uma sequência de ações físicas com base em sua experiência pessoal e no trabalho desenvolvido dentro da sala de ensaio. Essa sequência é trabalhada de tal modo e a tal ponto que acaba sendo organicamente apreendida pelo corpo, passando a se tornar natural. Este trabalho, é claro, não dispensa a forte atuação do diretor. Os atores propõem os gestos ou deslocamentos e o diretor seleciona, transforma e produz uma nova partitura. Os atores então reconfiguram aquele primeiro desenho; o diretor por sua vez determina uma segunda formalização e assim por diante.

Inicialmente busquei extrair do texto alguns verbos de ação que eram mais significativos dentro da situação da personagem, como: vestir, andar, apontar, esmagar, brincar, esperar, esconder, tomar café da manhã, ouvir música, etc. A partir destes verbos então eu comecei a criar algumas partituras que, após serem trabalhadas e lapidadas, ultrapassaram o simples significado que as originou, ganhando novos sentidos e novo interesse cênico.

Ainda, lendo o texto, me vinham imagens, posturas corporais e vozes que me despertavam o interesse. A partir deste material, e da sequência criada com as ações físicas, iniciei o processo de transposição da ideia abstrata da personagem para a materialidade concreta da cena. Então comecei a compor

essa “outra pessoa”, pesquisando tanto as características corporais dela como também as suas motivações internas.

Neste momento me interessava basicamente o trabalho de desconstrução do corpo. Todo o processo de treinamento físico ocorrido na disciplina, que culminou com a montagem do espetáculo no segundo semestre, tinha como premissa o trabalho de instrumentalização do corpo, visto que é por meio do corpo que o ator expressa sua arte. Sendo assim, no processo de criação, busquei dar uma ênfase maior nas tensões, na procura de uma fisicalidade para a personagem que fosse extracotidiana.

No que se refere ao trabalho pré-expressivo³ do ator, vários procedimentos de pesquisa envolvendo o corpo, a voz e o movimento auxiliaram na construção do espetáculo. O trabalho prático geralmente começava com técnicas de respiração aliados a exercícios de corpo, o que realçavam ainda mais a ligação intrínseca entre o corpo e voz. Especialmente, os exercícios de respiração me ajudavam muito, pois através deles eu conseguia me desligar do mundo exterior e, por conseguinte, as preocupações e distrações cotidianas ficavam menores, interferindo menos na imersão necessária aos trabalhos de criação.

O objetivo destes exercícios, técnicas e laboratórios era estabelecer contato com as sensações e a consciência corporal do ator. Ao longo do processo cada um de nós deveria fazer um mergulho dentro de nossa própria alma. Conforme define Sônia Machado de Azevedo:

Uma das principais funções do trabalho corporal me parece ser, portanto, a de estabelecer uma conexão contínua corpo mente; a percepção (como tomada de consciência) de sensações e de suas manifestações em sensíveis mudanças corpóreas. Se a preocupação prática desse tipo de treino é com o que visivelmente se expressa, isso não impede o trabalho de chegar a consequências maiores e mais profundas, que a simples execução de um gesto bem feito tecnicamente (Azevedo, 2002, p. 256).

³ Pré-expressivo é tudo o que vem antes da cena: ensaio, treinamento, pesquisa. É onde o ator trabalha a si próprio e a sua presença cênica, uma espécie de preparação para o processo criativo.

O entendimento desta proposição faz do artista um co-criador e responsável por este estado de prontidão. Se o artista não estiver disponível para o trabalho, o processo ficará comprometido. Uma ação poética implica numa relação de simbiose entre o meio externo e interno do artista. Neste sentido, o olhar do ator deve se voltar para o corpo, pois ele é a nossa porta de entrada para o mundo simbólico, essencial à arte. É através do corpo que existimos no mundo.

Percebo que, desde os primeiros ensaios, ao tomar conhecimento da proposta, este processo está em constante mutação, me proporcionando inúmeras descobertas. Logo o processo criador nunca estará fechado ou concluído, porque não é estanque. O processo está em plena metamorfose, sempre; transformando o meio e sendo transformado por ele. Por isso, procuro descobrir permanentemente novas formas de experimentar, de criar, de realizar. Algumas mais eficazes que outras, mas todas extremamente válidas no que tange à experiência que convertemos em material para a criação.

Concluindo, podemos afirmar que o aprendizado artístico, seja o teatral ou de qualquer outra área das artes, permite ao artista reinventar-se de diferentes formas, muitas vezes nunca experimentadas, valendo-se das provocações e estímulos. Os ganhos providenciados pela utilização particular do corpo na criação teatral são, certamente, ilimitados em possibilidades, na descoberta de novos horizontes de criação. Tenho por certo que o desafio de me redescobrir e me reinventar como ator será sempre fundamental, e que o trabalho do ator é sempre o de recomeçar.

Considerações Finais

Com o objetivo de desenhar um registro de estudo e discutir sobre o desafio que é o exercício do ator, escolhi falar neste trabalho sobre a pesquisa do espetáculo O Homem Decomposto, explicitando as etapas que antecedem a criação da personagem e todo o trabalho de artesanaria por trás disso. O que se propõe aqui é pensar a criação poética de fora para dentro, partindo do corpo do ator para se chegar ao estado emocional da personagem. O ator é parte importante na estrutura da cena, é ele o responsável por dar sentido e

corpo a uma ideia. Em outras palavras é através do gesto e do corpo do ator que tomamos conhecimento do texto e dos significados que este pode assumir. Nesse sentido é que dizemos que o ator é o elemento ativo da relação ator-público, o centro da atenção do espectador.

Ao fazer um retrospecto e refletir sobre os meus processos de criação no espetáculo *O Homem Decomposto*, espero ter contribuído com as pesquisas no campo das artes cênicas, ao ampliar a discussão sobre o trabalho do ator de teatro, e levantar questionamentos sobre o contexto da produção artística do século XXI. As informações aqui apresentadas foram retiradas da minha experiência pessoal, registradas em meus escritos de trabalho e diários de bordo, representando uma visão subjetiva da atividade de pesquisa no processo de criação, na tentativa de compreender um pouco a natureza do teatro.

Através dos exercícios que iam aparecendo, experienciei momentos, que me mostraram, por exemplo, minhas potencialidades, minhas fragilidades, meus limites (que eu não conhecia) e o caminho (o verdadeiro caminho). Do lado de dentro da sala de ensaio eu me sentia mais eu, explícito, espontâneo, alegre e criança. Na volta para a casa eu me percebia cada vez mais vivo, mais artista, vendo coisas que não via pelo caminho. Agora eu sei que o trabalho do ator é exercitar a alma, falar com as almas das pessoas.

Referência

AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança**. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1994.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

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

GASSET, José Ortega y. **A idéia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Dos pés à cabeça**: do centro para as extremidades: notas sobre um corpo cênico em eterna construção. *O percevejo online*, V. 3, n. 1, 2011. Disponível em:
<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1789/1523>.
Acesso em: 13 maio 2018.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 3ª ed. São Paulo: Summus, 2005.

VISNIEC, Matéi. **Teatro decomposto ou O homem-lixo**. Trad. Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

VISNIEC, Matéi. Matéi Visniec na Bahia. **Revista Repertório, Teatro & Dança**. Ano 17, n. 23, 2014.2, p. 211-216. Entrevista concedida a Martin Domecq. Disponível em:
<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/download/12772/9046>.
Acesso em: 25 mar. 2018.