

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Instituto de arte e comunicação social

PHILIPPE ARIEL MACIEL DE SOUZA

**A DRAMATURGIA DO ATOR A PARTIR DO TREINAMENTO PRÉ-EXPRESSIVO, E SUAS
POSSIBILIDADES DE ATRAVESSAMENTO DE SENTIDO – DIÁRIO DE CAMPO**

RIO DE JANEIRO,

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Instituto de arte e comunicação social

PHILIPPE ARIEL MACIEL DE SOUZA

**A DRAMATURGIA DO ATOR A PARTIR DO TREINAMENTO PRÉ-EXPRESSIVO, E SUAS
POSSIBILIDADES DE ATRAVESSAMENTO DE SENTIDO – DIÁRIO DE CAMPO**

Trabalho de Conclusão de curso
Apresentado à Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial
Para a obtenção do grau
Bacharelado em Produção Cultural.

ORIENTADORA: Professora Dra. Martha de Mello Ribeiro

RIO DE JANEIRO,

2017



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DA GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL - GGR

ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO

Nome do Candidato: **PHILIPPE ARIEL MACIEL DE SOUZA** Matrícula: 111.33.020

Título do Trabalho:
"A DRAMATURGIA DO ATOR A PARTIR DO TREINAMENTO PRÉ-EXPRESSIVO E SUAS POSSIBILIDADES DE ATRAVESSAMENTO DE SENTIDO - DIÁRIO DE CAMPO"

Orientador: **Drª. Martha Ribeiro**

Categoria: **Monográfica** Data da Apresentação: **21/07/2017**

BANCA EXAMINADORA

1º Membro (Presidente): **Drª. Martha Ribeiro**

2º Membro: **Me. Luiz Carlos Mendonça**

3º Membro: **Sr. Thiago Piquet**

AValiação:

Análise / Comentário

O trabalho é autoral, pertinente a linha do curso referente aos aspectos artístico-cultural. O aluno demonstrou domínio na argumentação com bom aproveitamento teórico e investigativo. A banca ressalta a qualidade de apresentação oral do aluno.

Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora):

9,4

ASSINATURAS

Martha Ribeiro
1º Membro (Presidente)

Luiz Carlos Mendonça
2º Membro

Thiago Piquet
3º Membro

S729 Souza, Philippe Ariel Maciel de.

A dramaturgia do ator a partir do treinamento pré-expressivo, e suas possibilidades de atravessamento de sentido : diário de campo / Philippe Ariel Maciel de Souza. – 2017.

37 f. : il.

Orientadora: Martha de Mello Ribeiro.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal Fluminense. Departamento de Arte, 2017.

Bibliografia: f. 36.

1. Teatro. 2. Antropologia. 3. Ator. 4. Treinamento. 5. Barba, Eugenio, 1936-. I. Ribeiro, Martha de Mello. II. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Arte. III. Título.

PHILIPPE ARIEL MACIEL DE SOUZA

**A DRAMATURGIA DO ATOR A PARTIR DO TREINAMENTO PRÉ-EXPRESSIVO, E SUAS
POSSIBILIDADES DE ATRAVESSAMENTO DE SENTIDO – DIÁRIO DE CAMPO**

Trabalho de Conclusão de curso
Apresentado à Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial
Para a obtenção do grau
Bacharel em Produção Cultural.

Aprovado em ____ de _____ de 2017

BANCA EXAMINADORA

PROF.DRA. Martha de Mello Ribeiro (Orientadora)
UFF – UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

PROF. Luiz Mendonça
UFF – UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Bel. Produção Cultural Thiago Piquet
UFF – UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

DEDICATÓRIA

Um brinde ao nascimento de Gael, Tomás, Benjamin e Nilo;
luzes de um novo mundo.

AGRADECIMENTOS

Muitas figuras carinhosas caminharam com esta pesquisa, primeiramente gostaria de agradecer à grande mestra orientadora desta pesquisa e pesquisadora: Martha Ribeiro; seu carinho familiar, criatividade, paciência, puxões de orelha e todo o imenso saber que emana do simples convívio, me inspiram a querer saber e fazer sempre mais, o meu melhor. Obrigado Martha.

A pesquisa saúda e agradece a *Placenta companhia de teatro ritual e antropológico*, e espera fazer jus à toda experiência. Muito obrigado, Tuza Carreiro, Ethiene Peixoto, Caleo, Pedro Barnabé, Tulio Vieira, Thayan Ribeiro, Renata Lages, Mei Oliveira, Sidney Guedes, Alessandra Campos, Alexandre Lima, Renan Albuquerque, todos estão aqui. E Gabriel Barros pelo zelo amigo, atenção e provocação – sempre -, muito obrigado.

Aos familiares, em especial aos heróis: Sr. Paulo Rômulo, e a Dona Thereza.

Aos amigos, bons ouvintes e questionadores:

Muito obrigado, Geovana pela parceria, muito obrigado.

Obrigado à todas as pessoas que acreditam no teatro e na sua potência, no seu potencial científico, afetivo, transformador. Ao palco que move nossas entranhas.

EPÍGRAFE

Até hoje, pergunta-se para que serve a arte,
para que serve a poesia?

Intelectuais se aprumam, pigarreiam e começam a responder dizendo “Veja bem...” e daí em diante é um blá blá blá teórico que tenta explicar o inexplicável. Poesia serve exatamente para a mesma coisa que serve uma vaca no meio da calçada de uma agitada metrópole. Para alterar o curso do seu andar, para interromper um hábito, para evitar repetições, para provocar um estranhamento, para alegrar o seu dia, para fazê-lo pensar, para resgatá-lo do inferno que é viver todo santo dia sem nenhum assombro, sem nenhum encantamento.

Trecho de *Doidas e Santas*, de Martha Medeiros, 2005.

RESUMO

A pesquisa que vos dirige a palavra trata-se de um trabalho de conclusão de curso na cadeira de bacharel em Produção Cultural, sendo um registro de atividades práticas que discute e analisa o processo de dramaturgia do ator, construção de sentido e imaginário cênico a partir dos estudos da pré-expressividade, conceito desenvolvido por Eugênio Barba em sua Antropologia Teatral, a partir dos conceitos: equilíbrio, equivalência, dilatação e manipulação de energia. Acompanhando a *Placenta Companhia de Teatro Ritual e Antropológico*, a pesquisa busca entender o local criativo do performer em treinamento, dentro do treinamento pré-expressivo, usando como estudo de caso “as primeiras 100 horas”, estudo e investigação dirigido por Gabriel Barros.

PALAVRAS-CHAVES: teatro; antropológico; pré-expressivo; treinamento; performer; Eugênio Barba.

ABSTRACT

The research; register of pratic activities that discuss and analyze the process of actor's dramaturgy - construction of a meaning and scenic imaginary starting from the studies about pre-expressiveness, concept developed by Eugenio Barba in his Theatral Antropologie, working out pratic concepts: balance, equivalence, dilation and energy manipulation. Following the “Placenta Companhia de Teatro Ritual e Antropológico” (Placenta, Company of Ritual's and Antropologic's Theatre), this work search to understand the creative local of the performer in training, within in the pre-expressive training, using as case study “As Primeiras 100 Horas” (The First 100 Hours) – study and investigation directed by Gabriel Barros.

KEYWORD: teathre; antropolagic; pre-expresse; training; performer; Eugenio Barba.

FOLHA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Performers da <i>Placenta dia de teatro ritual e antropológico</i>	18
Figura 2. Rito dos pés	22
Figura 3. Ilustração sobre equivalência	24
Figura 4. Foto montagem da performance de Tuza Carreiro	28
Figura 5. Foto de momento de pesquisa	31

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
TEMA	13
DELIMITAÇÃO TEMÁTICA	13
OBJETIVO	13
JUSTIFICATIVA	14
METODOLOGIA	14
CAPITULO I	
I.I O TEATRO ANTROPOLÓGICO DE EUGÊNIO BARBA	15
I.II O OBJETO E FERRAMENTA DE ESTUDO: PLACENTA COMPANHIA DE TEATRO RITUAL E ANTROPOLÓGICO	18
CAPÍTULO II	
II.I O TREINAMENTO PRÁTICO – AS PRIMEIRAS 100 HORAS	20
CRONOGRAMA	
1.1 CRONOGRAMA DO TRABALHO ACADÊMICO	32
1.2 CRONOGRAMA DO TRABALHO DE CAMPO	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
REFERÊNCIAS	36
ANEXOS	37

INTRODUÇÃO

A potencialidade criativa do ator/performer e de seu corpo dentro do treinamento pré-expressivo, proposto por Eugênio Barba, impulsiona esta pesquisa ao campo. Auxiliado pela *Placenta companhia de teatro ritual e antropológico*, este trabalho percorre o caminho do performer em treinamento pré-textual, pré-expressivo; onde o corpo codifica impressão – de energia, de afeto -, antes da expressão.

A pesquisa foi realizada pelo autor que se esconde atrás destas acadêmicas palavras, que, participou dos treinamentos físicos e teóricos da *Placenta companhia de teatro ritual e antropológico*, na função de performer/ator. Assim sendo, percorre os relatos da vivência e memória do dito autor, assim como os relatos e materiais fornecidos pelos colaboradores - principalmente Gabriel Barros, e Sidney Guedes, que guiaram o treinamento - mas também a cada ator da companhia, sempre em diálogo com a bibliografia, que em sua base acompanha os pensamentos de Eugênio Barba, Jerzy Grotowski, Peter Brook e Antonin Artaud.

A lógica do processo de pesquisa ofertada pela antropologia teatral, que foca o trabalho na energia do performer/ator, busca um consciente e que domine cada vez mais essa energia, e suas variantes: a dilatação e também a sua forma mínima, como possibilidades de um corpo consciente de sua presença cênica. O teatro antropológico de Eugenio Barba propõe trabalhar a condução e potencialização da energia do ator através do trabalho prático pré-expressivo. Para entender melhor o conceito, ninguém melhor do que o próprio Eugênio Barba para puxar assunto:

Quando vemos um organismo vivo em sua totalidade, sabemos pela anatomia, biologia e fisiologia que esse organismo está organizado em vários níveis. Exatamente como há nível celular de organização e um nível de organização dos órgãos e dos vários sistemas no corpo humano (nervoso, arterial etc.), assim devemos considerar que a totalidade da representação de um ator é também constituída de níveis distintos de organização.

A antropologia teatral postula que existe um nível básico de organização comum a todos os atores e define esse nível como pré-expressivo. (BARBA, SAVARESE 1995, p.187)

Retrocedendo um momento, para maior compreensão, citamos:

A compreensão do como pertence a uma lógica complementar à do resultado: "a lógica do processo". De acordo com essa lógica é possível distinguir e trabalhar separadamente os níveis de organização que constituem a expressão do ator.

O nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo e é o campo de estudo da antropologia teatral. (BARBA, SAVARESE 1995, p.188)

Atento para o termo "*viva*", que Barba usa para acentuar o estado de energia do ator, é nítida sua referência ao trabalho de Peter Brook, que faz uma interessante diferença entre o que seria um "teatro morto" e um "teatro vivo". Em suas próprias palavras: "O que busco no teatro é um ato que não tem nome – talvez, possamos chamá-lo de um ato de comunhão – uma experiência de uma qualidade intensa reconhecível, mas que aparece somente em raros momentos, um momento que podemos chamar de mágico, de vivo – a flor" (BROOK, 1974: p.275-276). A energia do ator estudada por Barba tem relação elementar com o teatro vivo de Peter Brook; quando ambas as buscas falam do estado/momento pulsante de um teatro inflamado por potência. O contrário seria o teatro moribundo, morto, o qual Brook também descreve: vem a ser o que ele chama de "mau teatro", que não se permite renascer e reciclar; que se estagna e cristaliza geralmente centrado nos moldes do teatro comercial. Está diretamente ligado a um público consumidor que também está moribundo.

A partir de uma imersão de quatro meses, me propondo à experienciar o treinamento de ator em um teatro físico antropológico, esta pesquisa se desenvolve, contando com a ajuda de muitos profissionais que precisam ser citados: Gabriel Barros, Sidney Guedes, Tuza Carreiro, Ethiene Peixoto, Caleo, Pedro Barnabé, Tulio Vieira, Thayan Ribeiro, Renata Lages, Mei Oliveira, Alessandra Campos, Alexandre Lima, Renan Albuquerque.

O primeiro capítulo da pesquisa traz como referência o estudo de Eugênio Barba sobre a antropologia teatral, estudando a presença e a atividade criativa do ator para a criação de uma dramaturgia atorial, fundamento de toda a pesquisa de

Eugênio Barba. Neste mesmo capítulo, contextualiza-se o objeto da pesquisa: a *Placenta companhia de teatro ritual e antropológico*.

O segundo capítulo traz o relato do diário de campo, que busca unir a reflexão crítica com a experiência prática. O Diário original manuscrito segue em anexo desta pesquisa, para maiores esclarecimentos, dúvidas ou curiosidade do leitor.

TEMA

Estudo sobre o conceito de pré-expressividade elaborado por Eugenio Barba na sua Antropologia Teatral, tendo como foco o treinamento realizado junto à *Placenta Companhia de teatro ritual e antropológico*.

DELIMITAÇÃO TEMÁTICA

Pesquisar o trabalho criativo do performer/ator, tendo como base o treinamento pré-expressivo desenvolvido por Barba, para a construção da presença cênica e dramaturgia do ator. A pesquisa prevê trabalho de campo do autor na *Placenta companhia de teatro ritual e antropológico*.

OBJETIVO

Este escrito acadêmico tem por objetivo estudar os caminhos traçados por Eugênio Barba relativos ao campo da pré-expressividade e manipulação de energia. Observando, e também participando como ator, do treinamento pré-expressivo feito pela *Placenta companhia de teatro ritual e antropológico*, seguindo os princípios do Teatro Antropológico, o projeto, de cunho experimental e participativo, trabalha a lógica do processo laboratorial de treinamento, sempre em diálogo com a bibliografia – principalmente “A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral”. Pretende analisar os treinamentos a partir da visão do ator/performer, que busca através do treinamento ampliar sua presença, e as possibilidades mentais e corporais – psicofísicas - de criação de sentido e imaginário da dramaturgia do ator.

JUSTIFICATIVA

O projeto se inspira em criar registro e reflexão acadêmica a cerca do fazer teatral dentro da linha de pesquisa de Eugênio Barba - o teatro antropológico. Seguindo a lógica do processo e não do resultado, a pesquisa consolida seu diálogo com o leitor, trazendo uma experiência de vivência e relato crítico sobre a prática, estabelecendo proficuo diálogo entre a Universidade e o fazer teatral de grupos independentes. A pesquisa não se debruça nos produtos artísticos gerados, mas nos processos de treinamento conduzido pelo grupo analisado.

METODOLOGIA

A pesquisa foi desenvolvida através de estudo bibliográfico, e trabalho de campo, junto à *Placenta companhia de teatro ritual e antropológico*. Gabriel Barros, o diretor da companhia, propôs um calendário com a finalidade da Companhia ter maior domínio da linguagem, e repertório corporal para culminar na materialização dos objetivos criativos da companhia. Cronograma de quatro meses, que teve como ponto principal o treinamento corporal pré-expressivo, baseado nos estudos de Eugênio Barba, para a aspiração de um imaginário coletivo em corporalidade; este que serviu de alicerce para está pesquisa. Através do treinamento prático de ator, e do contato com a Companhia, os dados foram coletados e analisados, estando disponíveis em sua íntegra.

CAPÍTULO I

I.1 O TEATRO ANTROPOLÓGICO DE EUGÊNIO BARBA

O processo de pesquisa, trabalho e treinamento de ator proposto por Eugênio Barba, a cerca do estudo da antropologia teatral, compreende um treinamento que proporcione ao ator consciência e domínio de sua presença cênica através do corpo e da energia.

O termo “antropologia”, empregado em *A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral*, não está relacionada, somente, aos hábitos culturais teatrais, nem ao estudo das tradições teatrais - mas sim em um estudo base, de possibilidade sobre o ator de qualquer segmento do: estar em representação. Sendo o estudo do humano em situação física, mental e energética voltada para uma dada representação cênica, sob conduta corporal extracotidiana, conforme explica o próprio Eugênio Barba em seu livro “*A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral*”:

Deixe-nos, portanto evitar o equívoco: a Antropologia Teatral não está preocupada com aqueles níveis de organização que tornam possível a aplicação dos paradigmas da antropologia cultural ao teatro e à dança. Ela não é o estudo dos fenômenos de atuação naquelas culturas que são tradicionalmente estudadas pelos antropólogos. Nem deveria ser confundida com a antropologia do espetáculo.

Novamente: antropologia teatral é o estudo do comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana. Essa utilização extracotidiana do corpo é o que chamamos de técnica. (BARBA, SAVARESE 1995, p.5).

O campo de estudo é processual e gradativo, através de exercícios práticos que possam ser repetidos pelo indivíduo em treinamento. Esse processo se inicia com um disparador mecânico, técnico, que se repete até a assimilação corporal e mental. Deste ponto, o ator trabalha com consciência, variações rítmicas, variações de intensidade, variações na dinâmica da ordem em que o próprio exercício se propõe a ser executado – uma vez absorvido.

O treinamento pré-expressivo possibilita a investigação dentro do campo corporal possível do ator, induzindo-o a um estado físico e mental de busca pelo limite, daquilo que Eugênio Barba chama de “*sua presença total*”. Estado este que o ator deve conhecer e descobrir como acessar durante o treinamento, e criar a possibilidade de reencontrar/reacessar quando chegar o momento do trabalho representativo. De acordo com o livro “*Em busca de um teatro pobre*”, Jerzy Grotowski em 1967 concede uma entrevista à Denis Bablet onde expõe um ideal muito parecido, no que se refere a esse estado do ator. Grotowski vai denominar de “ato total”, ao dizer que:

É algo muito mais difícil de definir, embora seja bastante tangível do ponto de vista do trabalho. É o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária da exteriorização do eu. É um ato de revelação, sério e solene. O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero. É como um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual a consciência e o instinto estejam unidos. (GROTOWSKI, 1968, p.180)

O caminho para a construção/descoberta dessa presença do ator está nos exercícios, entendidos como: “meios de tirar do corpo a obriedade cotidiana, para evitar que seja somente um corpo humano condenado a parecer a si mesmo, a apresentar e a representar a si mesmo” (BARBA, 1993, pág. 54). Revisitando um dos mestres ocidentais do teatro, Constantin Stanislavski, Barba faz um paralelo entre suas reflexões sobre o ator e o ideal de pesquisa do mestre: “Ele buscava a verdade no palco, como sinceridade total, como autêntica vitalidade. O ator não deve «parecer» o personagem que representa. O ator deve ser o que representa. Essa é a palavra-chave: ser, tornar-se unidade, indivíduo, in-divíduo, não dividido” (BARBA, 1991:91)

Barba sugere que este é, ou deve ser, o treinamento como forma processual para o ator se encontrar, e ir além. Encontrar-se como transpor-se, fragmentar-se e ultrapassar suas várias verdades, suas várias identidades: social, cultural, emocional, psicológica... Ele diz também que:

O conceito de pré-expressividade pode parecer absurdo ou paradoxal, já que não leva em consideração as intenções do ator, seus sentimentos, sua identificação com o personagem, suas emoções, ou seja, toda a psicotécnica [...] A psicotécnica leva o ator a querer expressar, mas o “querer expressar” não determina o que ele tem que fazer. Na verdade, a expressão do ator deriva – ainda que apesar dele mesmo – das suas ações, do modo como ele usa a sua presença física. É o fazer e o como é feito que determina o que a pessoa expressa. De acordo com a “lógica do resultado”, o espectador vê um ator que expressa sentimentos, ideias, pensamentos e ações, ou seja, o espectador vê a manifestação de uma intenção e de um significado. Essa expressão é apresentada aos espectadores em sua totalidade: então ele é levado a identificar o que o ator está expressando com o como ele expressa. Naturalmente é possível analisar o trabalho do ator a partir dessa lógica. No entanto ela leva a uma avaliação geral que muitas vezes não facilita a compreensão de como aquele trabalho foi realizado no nível técnico, ou seja, através do uso do corpo e da sua fisiologia. A compreensão do como pertence a uma lógica complementar à lógica do resultado: a lógica do processo. (BARBA, 2012, p.227)

Debruçada sobre o processo e, principalmente como este se dá, esta pesquisa segue verificando na prática, a partir do treinamento pré-expressivo, aplicado pelo grupo *Placenta*, Companhia de teatro ritual e antropológico, os processos de criação que levam à construção de uma dramaturgia do ator. Treinamento que possibilita a ampliação do imaginário, a partir do trabalho de pré-expressividade, elegendo como princípios de trabalho: Equilíbrio, Equivalência, Dilatação e manipulação de energia - assim definidos por Barba. Propondo um olhar mais cuidadoso sobre *o como*, através dos exercícios e seus princípios.

I.II ESTUDO DE CASO: PLACENTA COMPANHIA DE TEATRO RITUAL E ANTROPOLÓGICO

O estudo em questão tem o prazer de apresentar ao caro leitor (a) a *Placenta companhia de teatro ritual e antropológico*. Junto à Companhia, o estudo desta pesquisa se desenvolve analiticamente a cerca da criação de sentido e presença à partir do treinamento pré-expressivo.



Fig. 11 Primeira foto da Companhia de teatro ritual e antropológico Placenta
(Performers: Tuza Carreiro, Ethiene Peixoto, Caleo, Pedro Barnabé, Tulio Vieira, Thayan Ribeiro, Renata Lages, Mei Oliveira, Ariel Philippe, Alessandra Campos, Alexandre Lima, Renan Albuquerque)

A Companhia, fundada a partir de um coletivo de artistas – um elenco, e essa palavra toma um papel muito importante e simbólico quando se trata deste coletivo -, atravessados de alguma forma pela ONG ECOA² e pelo contato com o teatro ritual.

¹ Imagem cedida por Gabriel Barros, participante e diretor da cia. Placenta.

² ONG ECOA: Ciclo de formação em teatro, fundada em 8 de julho de 2004, “a ONG de teatro ECOA atua com o objetivo de transformar/desenvolver a cultura, o comportamento e a atitude do ser

O grupo surge com o propósito de um teatro de pesquisa, fundamentando seus estudos de linguagem a partir de Jerzy Gotowski, Peter Brook, e Eugênio Barba. Contudo, já sabendo “quem”, e para além do “o que a companhia pretende a trabalhar”, o que mais nos interessa é o “como”. Pensando no método do processo, a companhia, se utiliza da lógica do ritual e ritualidade enquanto método, ou seja, o ritual como um caminho, e não como finalidade de trabalho/processo. E isso se dá através dos hábitos de convivência e dinâmicas estabelecidas, agregando valores a hábitos do coletivo (o trajeto até o local, a chegada, as refeições, as reuniões, o treinamento...). Trabalhando o ritual como fundamento para as relações e criando o imaginário simbólico em torno do momento, agregando-o valor na busca do pertencimento coletivo e identidade coletiva.

A partir do treinamento chamado as *primeiras 100 horas*³, dirigido por Gabriel Barros, a Companhia irá desenvolver sua identidade, e seus próximos trabalhos. Todavia o que esta pesquisa olha com mais cuidado são as possibilidades do treinamento prático, como o ator/performer busca desenvolver-se enquanto presença cênica e como a linha de trabalho pré-expressivo cria possibilidades de exprimir sentido cênico dentro da dramaturgia criada por ele mesmo, de dentro do treinamento.

CAPÍTULO II

1.1 O TREINAMENTO PRÁTICO – AS PRIMEIRAS 100 HORAS

cidadão, construindo e/ou reciclando valores da identidade cultural de cada um.” Gabriel Barros, Diretor e Coordenador da ONG.

³Primeiras 100 horas²: Assim nomeado o treinamento em teatro antropológico multiplicado/dirigido por Gabriel Barros, cujo conceito será explicado no capítulo a seguir.

Neste diário, registro os acontecimentos, impressões e informações apanhados durante o período de vivência/estudo em que foi observado o processo de dramaturgia do ator - criação de imaginário e sentido cênico para além do performer -, a partir do treinamento prático, oferecido por Gabriel Barros na *Placenta companhia de teatro ritual e antropológico*, tomando como base os estudos de Eugênio Barba. Barros expressa que:

Sabemos que se trata de uma abdicação grande de tempo e de vida, no entanto é impossível ou, pelo menos, improvável, realizar esse tipo de trabalho com menos tempo do que esse. Ao passo que entendemos também que viveremos uma experiência única de construção artística de um espaço amplo, diverso, coletivo e engrandecedor. Nós seremos embriões fundamentais de algo que talvez seja maior do que nós mesmos. Ou seja, é uma escolha não tem jeito e toda escolha é angustiante, como já diria o nosso mestre existencialista⁴. [...] Vocês terão acesso a um trabalho que pesquisa e estudo há no mínimo 15 anos, e que zelo e respeito muito. Ele é um trabalho que muda RADICALMENTE o corpo do ator/atriz e sua forma de olhar e viver a cena. Essa é etapa de formação no ator/atriz ritualístico. Segue abaixo alguns lugares por onde passaremos. (Registro: Convocatória feita por Gabriel Barros. 2016).

O sistema de treinamento para o ator/performer, As primeiras 100 horas, foi idealizado inicialmente para o primeiro contato com o teatro antropológico e o desenvolvimento da presença física do ator. Durante as observações realizadas, vê-se que os procedimentos dos exercícios – as partituras e motivações ramificadas das motivações do treinamento – se fazem muito presente no processo de criação do ator, lhe abrindo um leque de possibilidades e/ou ambiguidades de sentido no seu processo de dramaturgia. E esta pesquisa analisa o estado do performer utilizando as técnicas do sistema de treinamento proposto pela antropologia teatral, em dois de seus sentidos: um agrupado de métodos/aparatos técnicos para o ator, e como material para a criação da dramaturgia do ator e espectador.

A seguir, apresento-lhes as experiências diárias vividas durante este processo de pesquisa.

⁴ Mestre existencialista: Gabriel Barros fazendo uma referência ao escritor existencialista Jean Paul Sartre.

DIA 07 DE AGOSTO DE 2016

O uso da ritualização das atividades dentro da Companhia fortalece o espírito de equipe, mantém o imaginário coletivo pulsando - não da mesma forma, mas sobre a mesma fonte de estímulos. A ritualização do chegar, que de preferência acontece na noite anterior (no sábado – para os que puderem/conseguirem), de forma despreziosa, pensado para que o coletivo tenha um tempo junto, extra ao momento de trabalho, e enraíze seus afetos pessoais. O fazer das refeições e o cuidado com o outro: o ato de comer por si só une bastante o grupo - um antigo ato primitivo que eleva o afeto e estreita as relações. Podemos nos negar várias ações primitivas, mas o ritual de comer se faz presente a partir do momento em que diz respeito à vida humana. E assim se dá a dinâmica da Companhia Placenta, agregando valor e celebrando cada movimento coletivo. Por mais que esta pesquisa não dê foco a esse assunto, ele atravessa de forma simbólica todo o processo e principalmente o primeiro dia.

No primeiro momento, conversa-se sobre a literatura que guiará a base de nosso estudo prático, e o diretor Gabriel Barros folheia e cita trechos do livro *A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral*, de Eugênio Barba e Nicola Savarese, sendo essa nossa bibliografia principal; além de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Peter Brook como complementares e suplementares. Os trechos são múltiplos, mas conversamos basicamente sobre energia interna, sobre o presente e a presentificação, sendo esta discutida muito em função da percepção de Rudolf Laban, trazida no livro “*Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*”, de Paulo Petrella, que diz:

Ele chamou de “presentificação”, um tipo de consciência espacial, baseado na duração da experiência, exigida para se exercer a percepção nos espaços que estavam sendo criados. O estado de “presentificação” introduz o tempo aistórico individual, mas pode ser vivido em grupo, no qual a experiência do mundo almeja repetir o eterno momento da manifestação primeira do universo, antes de ele existir como pensamento ou “reapresentação”. (LABAN, MOMMENSOHN & PETRELLA, organizadores. Summus (SP) - 2006, página 66)

Fala-se sobre como esse treinamento visa iniciar o ator na linguagem da antropologia teatral. Buscar, utilizar e dominar uma espécie de energia interior, e do corpo como veículo dessa energia. Um estado de tónus mental e físico, onde o ator, presente, esteja pleno para a situação de representação. Onde a presença do ator já preencha a expectativa do olhar de quem o observa.

A primeira atividade prática (e sempre a primeira) do dia durante o treinamento das 100 horas, será um grande e aconchegante ritual. Sentados em círculos, ao centro da roda: um banquinho, uma toalha dobrada e uma bacia com água quente, e essência, Gabriel lê um trecho de *A canoa de papel*, um livro também do Eugênio Barba, enquanto os performers se revezam, lavando os pés uns dos outros. Ele fala sobre o organismo do coletivo.

Após massagear e ter os pés lavados e massageados, os performers são induzidos a um estado meditativo, se conectando em primeiro momento com o eu. Buscando uma sensação pessoal de presença, uma respiração confiante, uma energia espaçosamente relaxada e imponente.



Fig. 2: Rito dos pés⁵

⁵ Imagem cedida pela fotógrafa Tuza Carreiro, participante da cia. Placenta.

Induzidos a abrir os olhos de forma a catalisarmos nossa energia, para depois explodir essa energia ao abri-los, mantendo-os arregalados, e fixos – assim é induzido -, encaramos o foco como se os pressionássemos e variávamos entre o “pressionar”, o “relaxar” e o “recuar” desse olhar. A prática é energética e micro muscular. Os performers em exercício seguem, detectando o campo de visão periférica, o ambiente e dando movimentação aos olhos, que, após muita prática, agora pensamos o rosto inteiro enquanto auxiliador na codificação dessas tensões, já criadas pelos olhos – pressionar, relaxar e recuar. O rosto como três máscaras de gesso, baseadas nessas três tensões. A proposta é multiplicar os significados, colocando-os para conversar: os olhos trabalhando uma tensão e a máscara outra. A máscara e os olhos compõem um diálogo e não um único significado. Finalizamos essa parte.

Na atividade, o coletivo, como um coro, agrupados, observa alguém andando. E quem está andando observa o lugar que ele deixou para trás. Um simples jogo de olhar que nos mostrou como os olhos podem ter significados múltiplos e principalmente conduzir energia.

DIA 21 DE AGOSTO DE 2016

Começamos o dia conversando sobre a definição de equivalência. Cada um falou sobre o que pensava por equivalência e depois buscamos algo na internet; uma definição de dicionário online:

EQUIVALÊNCIA

SUBSTANTIVO FEMININO

1. qualidade de equivalente.

2. *lóg* relação de igualdade lógica ou implicação mútua entre duas proposições, de tal forma que cada uma delas só é verdadeira se a outra também o for.

3. *mat* relação de equivalente.

Pensamos então no universo da mímica - com ajuda de Jacques Lecoq, e claro a colaboração de seus alunos que relataram suas vivências para a construção

do livro "O Corpo Poético - Uma Pedagogia da Criação Teatral", em um exemplo de corrida de obstáculos, o atleta/mímico não ultrapassa obstáculos reais quando pula; ele ultrapassa aparências físicas, modificando as forças e pontos de tensão do corpo para dar o tônus da ação, sem executar a ação em sua perspectiva energética real, mas o mais próximo da tensão corporal que a ação real causaria.

Na atividade prática, entende-se melhor essa ferramenta. Após o aquecimento intenso e focado na tonificação do equilíbrio. Os performers exercitaram uma base chamada "*la belle courbe*" que segue nas palavras e ilustração de Eugênio Barba:

O tronco e as pernas nunca mudam de posição – *la belle courbe* – mas a posição dos braços é variável. As pernas dividem o peso do corpo, respeitando o princípio do contrapeso: a perna que é estendida para trás apenas sustenta o equilíbrio (contrapeso), enquanto a perna dianteira, flexionada, suporta todo o peso do corpo. Esta perna é atravessada por uma linha vertical imaginária que começa nos ombros e termina no meio do arco metatarsal. A perna posterior estendida, o contrapeso, pode mover-se ou ser erguida sem comprometer a posição do corpo ou seu equilíbrio. (BARBA, SAVARESE 1995, p.5).

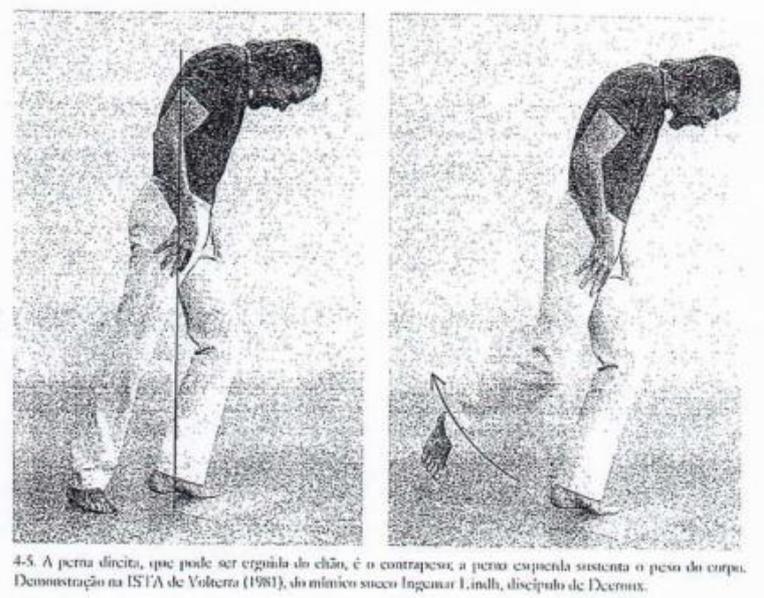


Fig. 3:⁶ Ilustração da postura *la belle courbe*

Os atores realizam torções da perna traseira, pesquisando o equilíbrio precário do contrapeso, enquanto o apoio do pé frontal e tronco estão firmes. Após essa pesquisa e fortalecimento das pernas e abdômen, foi proposto o empurrar de um grande objeto – imaginário/mimico. Na representação real das tensões, a perna frontal apoia o corpo no chão, a traseira exerce uma força no sentido transversal que os braços catalisam na horizontal, empurrando o objeto. Todavia essa representação se torna menos eficaz se pensamos em copiar as tensões. A força que vem da perna traseira não tem o direcionamento dos braços, pois não há objeto para apoiar. Logo a postura óssea e muscular se torna menos eficiente, se compararmos ao pensamento desenvolvido por Ingemar Lindh - que encontrou uma equivalência em suas próprias pesquisas corporais. Segundo ele: equivalência, que é o oposto da imitação, reproduz a realidade por meio de outro sistema. A tensão do gesto permanece, mas ela é deslocada para outra parte do corpo. (BARBA, SAVARESE, 1995). A tensão se desloca da transição perna traseira/braços, e assume a perna traseira enquanto apoio e contrapeso, tencionando a perna dianteira. As mãos não exercem pressão uma vez que pregam a qualidade da tangibilidade do objeto mimico para um público em potencial.

Após a pesquisa guiada, cada ator/performer pesquisou e desenvolveu a equivalência de cinco ações do cotidiano. Posterior a isso, foi dado fragmentos de texto-para os pesquisadores em campo que buscavam uma sintonia com as “ações equivalentes”. Cada performer faz o melhor casamento que lhe é possível entre os gestos e o texto. Logo o possível espectador também entraria nesse jogo, fazendo o melhor casamento possível entre o intérprete e o coletivo que ocupa o espaço como um todo. Formando uma imagem macro, onde as dramaturgias dos performers se chocam, plurificando as possibilidades de entendimento da cena. Uma ambiguidade propositalmente trabalhada para trazer o espectador para dentro do jogo.

⁶ Imagem retirada do livro *A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral*, BARBA, SAVARESE, 1995. página 96.

DIA 04 DE SETEMBRO DE 2016

Na primeira parte do encontro foram executadas duas leituras de peças: “Walterfall e o padre dos balões” de Pedro Leal e “Metástase” de Gabriel Barros. Ao final das leituras, Gabriel faz alguns apontamentos sobre a necessidade de um bom domínio energético durante a leitura dramatizada. E re-conduz fluxos de leitura em determinadas cenas, materializando a representação/sensação da energia emocional interna através da respiração dirigida.

No segundo momento do dia, enquanto acontecia o ritual de lavar os pés, fomos situados em conceitos e trechos da pesquisa do dia, que seria em torno da ciência do equilíbrio. Conhecendo princípios do equilíbrio, sobre o eixo corporal (que se encontra no quadril), sabendo que a cabeça exerce um grande peso sobre a coluna vertebral; tomando consciência da força da gravidade e de que todo corpo exerce uma gravidade própria e a deformamos à medida em que nos movemos ou deslocamos um corpo no espaço. Fala-se do ator/bailarino que, segundo Barba observa, se utiliza da deformação do equilíbrio para construir novos corpos e novas possibilidades de construção da narrativa representativa. O *equilíbrio precário ou equilíbrio extra cotidiano*, que podemos observar dentro de várias artes representativas em várias culturas ao longo do tempo da humanidade. Provoca a mudança nas tensões que o corpo exerce naturalmente para se equilibrar, tencionando outra estrutura corporal, muscular e óssea. Mostra uma outra espécie de corpo-narrativa tão vivo e codificado antes mesmo da ação. Rapidamente os performers são provocados por parte do conceito de *equilíbrio de luxo*: Por que nos movemos pelo espaço e mantemos o corpo imóvel? O equilíbrio de luxo pensa um corpo de instabilidade, em constante movimento de busca e permanência do equilíbrio. Por fim a busca por novas posturas. COMO VAI DIZER BARROS:

A mudança de equilíbrio resulta em uma série de tensões orgânicas específicas, que compromete e enfatiza a presença material do ator, mas numa fase que precede a expressão intencional, individualizada. (Gabriel Barros citando Eugênio Barba e Nicola Savarese).

Posterior ao alongamento e aquecimento exaustivo – aproveitando do cansaço –, os corpos se descobrem e reinventam seus eixos e pontos de equilíbrio e

contrapesos. Cerca de quinze posturas corporais são trabalhadas a partir de exemplos imagéticos.

A provocação das imagens, que são em sua maioria, posturas de artes indianas, japonesas, chinesas, africanas, indígenas e até de ballet clássico, serve para expandir essa noção de equilíbrio. Para pensar que cada parte do nosso corpo se encontra em equilíbrio perfeito em sua posição com outras partes. Como encontrar e fragmentar os pontos de tensão gravitacional e os contrapesos; realizar torções e expansões desses fragmentos após estudar fisicamente cada postura.

Posicionados em raia, os performers são incentivados a pesquisar o peso do corpo e a lei da inércia, correr e então saltar. Depois percorrendo a raia inteira e parar no final da raia com um grande salto finalizando o movimento. E essa corrida começa a ser mais enérgica e a parada cada vez mais brusca. Até que é pedido pela direção que ao parar, equilibrar em somente uma base (sob um membro/um apoio), e após para que se encaixe de forma mais plástica o salto antes da parada, em uma base. Ao final do movimento o corpo estava em estado de estabilizar seu equilíbrio – com várias equivalências energéticas e de tensões corporais -, então, no momento posterior instantâneo ao equilíbrio, os performers deveriam entrar com mais uma base no chão, depois outra, depois outra e depois outra, até ficar com quatro apoios, e então retroceder das quatro bases até a primeira. Repetição e repetição.

Depois de assimiladas as partituras, a direção entrega um pequeno texto – fragmento -, e pede para que o texto seja encaixado na partitura. Os performers assimilam rapidamente o texto e tem pouco tempo de assimilação corporal.

Durante a apresentação das partituras ficou claro que o trabalho energético e as ações codificavam impressão de sentido em cada partitura. E sentido plural, multifacetado, ambíguo. Rico para a experiência e experimentação teatral, pois dá ao espectador a capacidade criativa para compor também o significado da cena.

DIA 18 DE SETEMBRO DE 2016

Todos de pé, atentos, ouvindo. E percebemos que estamos praticando o que nos está sendo dito. Falamos hoje de *dilatação*, da “presença do ator” – como costuma-se dizer.

Um corpo, um ator/atriz em estado de presença, atrai não só o olhar como também gera expectativa no observador. Mesmo sem movimento físico há movimento mental e, como todo movimento, ele pode ocorrer com mais ou menos qualidade e intensidade. Da mesma forma que existe o movimento preguiçoso existe o pensamento preguiçoso e, assim como o físico, o mental precisa ser trabalhado, principalmente na a transição do movimento mental para o físico e vice-versa.

Na atividade que segue, o coletivo se dispõe em círculo e vez por vez algum performer entrará imbuído de uma atividade mental – uma sensação, uma emoção, um afeto -, “respirar o ar da roda”, olhar para todos com o mínimo de movimento possível. Houve várias progressões ao longo desse exercício; como o princípio da negação, que partindo da mesma lógica da mecânica corporal fisiológica da biomecânica, onde para saltar é preciso flexionar os joelhos, o braço precisa recuar para golpear. O princípio da negação pensa na oposição da ação com finalidade de ampliar a ação. E da mesma forma aplica-se a atividade mental. A instrução é pensar na vibração/emoção/afeto antagônico ao que estava sendo pesquisado. E antes do afeto pesquisado aparecer, veremos seu antagonista em um breve lampejo. Ampliando a presença do ator e dando vivacidade a uma pré-dramaturgia, pré-expressiva.

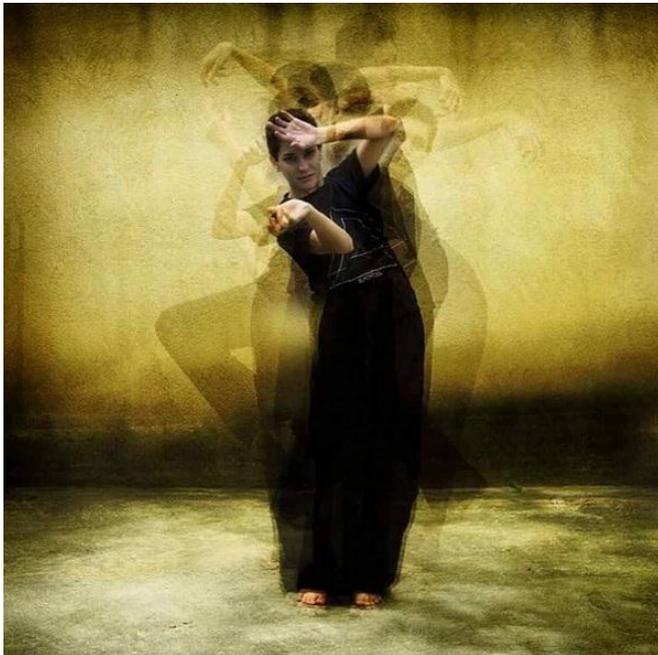


Fig. 4 Fotografia editada da presença de Tuza Carreiro⁷

No segundo momento do dia, o assunto vai no que tangem os batimentos cardiovasculares, que se alteram de acordo com situações que o ser humano experiencia: perigo, amor, aflição, raiva, saudade, etcetera. E como fluxos respiratórios podem induzir diferentes comportamentos dos batimentos cardíacos e liberar ou deixar de liberar diferentes substâncias na corrente sanguínea, como mais oxigênio ou dopamina até adrenalina. Na prática, o coletivo busca uma forma de respiração sincera e confortável. Posterior a isso, pensa em alguma atividade mental – emocional afetiva – e busca encontrar sua vibração cardíaca e respiratória, uma respiração primitiva.

Os performers foram incumbidos da atividade de apresentar uma presença em equilíbrio precário, tanto em uma tangibilidade física quanto mental.

DIA 16 DE OUTUBRO DE 2016

⁷ Imagem cedida pela fotógrafa Tuza Carreiro, participante da cia. Placenta.

No dia de hoje, a Companhia é visitada pelo teatrólogo Sidney Guedes, desenvolvedor da teoria da transposição teatral, tema de uma possível outra pesquisa. Sidney Guedes, hoje é o responsável pela vivência e prática; que seguirá com o trabalho em cima da teoria de *peripersona*, uma outra teoria sua., que brevemente ele define como:

Na teoria da Transposição, na busca de um signo autêntico que desencadeie uma ação teatral intensa visando um entendimento epidérmico do que seja o processo teatral em si, se busca o que chamo de consolidação sensorial. Tal conceito visa disparar no ator um sentido físico do processo criativo como um todo, através de fragmentos de todas as possibilidades cênicas diluídas nos diversos personagens. Acredito que exista um "inconsciente dramático", presente em todo novo processo. Como ele se dá em processo colaborativo a partir de exercícios e pesquisas comuns a todos, há um DNA presente em todas as construções de personagens de um mesmo processo. Chamo isso de *peripersona*, uma espécie de membrana cênica que reveste todos os personagens sem afetar a singularidade de cada um. Essa "membrana cênica" dá a liga necessária a manter o trabalho dos atores e atrizes inéditos sempre, buscando livrar-se de meras repetições de pesquisas já feitas. Ela nasce da contribuição única que ocorre em cada novo processo. (GUEDES, <http://sidneyguedes.blogspot.com.br>, 2014)

Embora muito pertinente, a pesquisa de Sidney Guedes não toma como base e nem parâmetro a pesquisa de Eugênio Barba. Sendo um dia de treinamento e exercícios focados em catalisar o poder do coletivo, do elenco através do trabalho de identidade coletiva e *peripersona*.

DIA 30 DE OUTUBRO DE 2016

Um dia chuvoso e frio. Frio que é vencido pelas camisas molhadas de suor. A energia do corpo, o calor, nada mais era necessário naquele momento. Alongados e aquecidos, dispostos de pé ao longo do espaço, falamos sobre a energia que flui no corpo. O que cada um tinha por energia e, posterior, um gesto que tivesse o tempo da respiração deveria ilustrar o ideal de energia para o performer. Muito foi falado sobre energia interior e o assunto "energia masculina e feminina" veio à tona. Perturbados com contestações do próprio coletivo, uma atividade foi proposta.

Explora-se a expressão de energia pessoal de cada um – a que cada um apresentou após o diálogo. Sendo orientado que as mulheres deveriam “masculinizar” sua energia e os homens “feminilizar” as suas. Uma delicada chuva de estereótipos rondaram as representações energéticas. Em diálogo concordamos em deixar de lado essa distinção. Todavia algo muito interessante surgiu; a bifurcação, a mudança de energia, uma condução energética de extremo oposto, se mostra muito rica para o ator/performer tomar como ciência de pesquisa. Seguindo as atividades, que agora visam criar repertório de tensões da energia, uma escala evolutiva do que seria uma e outra extrema oposta – dentro daquela micro expressão de cada um sobre o que seria energia. Pensamos em uma ressonância vocal que acompanhará a pesquisa de progressão e regressão da tensão de energia. Progredimos expandindo a presença, dilatando as tensões do equilíbrio cotidiano. Expandindo a presença expande-se a percepção do espectador.

Envoltos por um círculo de galhos com uma pequena fogueira ao centro, os performers são instruídos à seguinte dinâmica:

- Três performers por vez;
- Um vai até a chama;
- O segundo o encontra lá;
- Um terceiro só observa, depois indo de encontro à chama quando os dois saírem, dando origem a um novo ciclo.

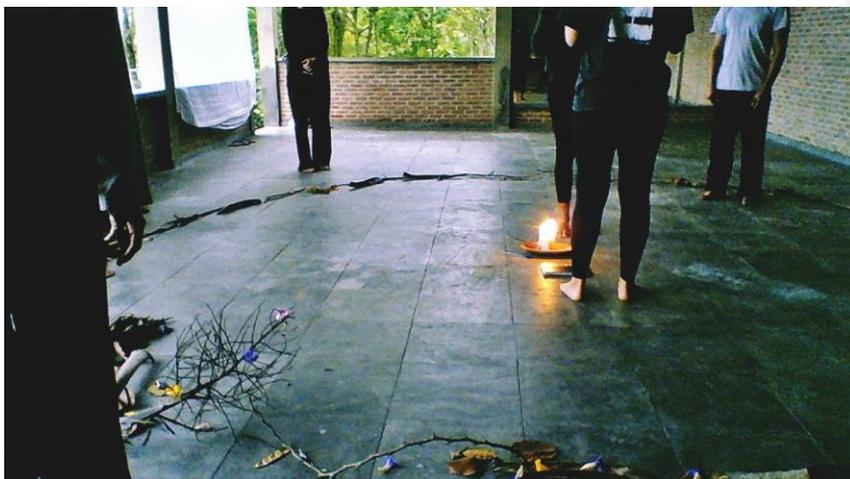


Fig. 5⁸ Ensaio sobre energia

O jogo tem por finalidade maior clareza da aplicabilidade e prática improvisada da relação energética no jogo cênico.

CRONOGRAMA

1.1 EMENTA DO DIÁRIO DE CAMPO

⁸ Imagem cedida pela fotógrafa Tuza Carreiro, participante da cia. Placenta.

Pré-ementa inicial do diário de campo segundo o diretor da companhia de teatro placenta, Gabriel Barros (sujeito a alterações e improvisos):

1. Sobre o princípio do Equilíbrio: O equilíbrio extracotidiano, equilíbrio de luxo, a procura por uma nova postura, generalizações relativas ao equilíbrio. "Rito: Aço e algodão". Linguagem energética: "Rito: Mármore Vivo".
2. Sobre o princípio da dilatação: O corpo dilatado, "Rito: A ponte", peripécias, o princípio a negação, pensar e pensamento, "Rito: Lógicas gêmeas".
3. Sobre o princípio da Energia: Energia e continuidade, "Rito: Animus-anima". Energia do espaço e energia no tempo. Freando a ação. A presença do ator.
4. Sobre o princípio da Equivalência: Princípio da equivalência, "Rito: O Arco".
5. Sobre o princípio dos olhos, rosto, a ação de ver, o rosto natural e o rosto provisório, Microcosmo e Macrocosmo.
6. Sobre o princípio da Oposição: A dança das oposições, o teste da sombra.
7. Sobre o princípio da pré-expressividade: Técnica de inculturação e aculturação, codificação no oriente e no ocidente, o corpo fictício, arquitetura do corpo.

1.2 CRONOGRAMA DO TRABALHO DE CAMPO

Os encontros da Companhia de teatro ritual Placenta, durante essa jornada de treinamento acontece em Pendotiba – Niterói, aos domingos de 15 em 15 dias das 8h as 18h, sendo os seguintes:

- TREINAMENTO: 07 de agosto; 21 de agosto; 04 de setembro; 18 de setembro; 16 de outubro, e 30 de outubro.

Esses 6 encontros + 2 materializações – materializações estas que não fazem parte da pesquisa, correspondem à pesquisa criativa da Companhia -, equivalem a um primeiro módulo de treinamento avançando em Teatro antropológico chamado “as primeiras 100 horas”, treinamento dirigido por Gabriel Barros.

1.3 CRONOGRAMA DO PROJETO ACADÊMICO

ATIVIDADE	2016					2017
	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro	Dezembro	Primeiro semestre
DISCUSSÃO COM A REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	X	X	X	X	X	X
COLETA DE DADOS	07/08, 21/08	04/09, 18/09	16/10, 30/10	13/11, 27/11	11/12	
ELABORAÇÃO DO PROJETO						X
ENTREGA DO PROJETO						Julho

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa que com o leitor aqui chegou teve o intuito de esclarecer alguns pontos e quem sabe inspirar algumas dúvidas sobre a pesquisa do ator/bailarino/performer a partir da pesquisa do teatro antropológico de Eugênio Barba – com recorte específico dentro do livro “A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral”. Entendendo a arte do ator como uma campo intelectual complexo, a pesquisa se esforçou na tentativa de criar um registro com diálogo amplo com a academia. Buscando sempre analisar o treinamento pelo seu sistema de aplicação - tudo que fora trabalhado na prática tivera sua devida verificação teórica e referencial de forma majoritária no livro aqui já dito. Por excelência referencial em sua quase totalidade, alguns capítulos do livro de Eugênio Barba e Nicola Savarese dão nome aos temas dos trabalhos práticos do estudo.

Estar em presença se mostrou uma eterna busca, com permanência sem permissão para vislumbamento. O treinamento físico cria gatilhos e soluções em recursos e memórias corporais para o ator/bailarino/performer; que por sua vez mostra sua identidade energética enquanto performer. Explanando sua energia pessoal, seu sotaque corporal, carregado com as marcas da vivência de cada um. A consciência da *busca e permanência da busca* pela presença da presença energética é uma ponte difícil de atravessar, mas crucial para o entendimento. O ator precisa estar no momento presente, conectado com a mente e o corpo no lugar, na hora, e com os outros. O treinamento energético busca equilibrar corpo e mente além de educar os estímulos.

Talvez o ponto que mais motive esta pesquisa seja o *porquê*. Por quê?

O estado de presença cênica do ator/performer/bailarino desperta no espectador em potencial a atenção e curiosidade; podendo alcançar uma possível **participabilidade**⁹ mental maior deste. O ator, pensando nisso - em como sua presença convida o público a participar da possível narrativa -, compõem sua construção da ação representativa com ambiguidades, efetivando o diálogo. O teatro antropológico de Eugênio Barba instigou e inspirou este pesquisador e também ator, para o campo desta pesquisa. Nessa fissura de comunicação que acontece entre o ator e o espectador, a cena ganha camadas de entendimento, e bifurcações de

Comentado [mr1]:

⁹ Capacidade de fazer saber, informar, anunciar, comunicar. Definição citada na tese 'Uma Abordagem para Transparência Pedagógica usando Aprendizagem Baseada em Jogos'.

entendimento, contradições. Pretende-se estudar tais mecanismos e fenômeno de forma mais profunda posteriormente, em uma outra conversa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugênio ; SAVARESE, Nicola. (1995), A arte secreta do ator - Dicionário de antropologia teatral. HUCITEC: São Paulo.

GROTOWSKI, Jerzy. (1968), Em busca de um teatro pobre. 4º Edição: Civilização brasileira, Rio de Janeiro.

CHAVES, Camila. (____), Princípios da antropologia teatral de Eugênio Barba na construção da personagem e a utilização da metodologia do alvo de Declan Donnellan na montagem: Rojas Rosas.

SYDOW QUILICI, Cassiano. (2012) Antonin Artaud – Teatro e Ritual. Editora Annablume.

BARBA, Eugenio. (2012), A canoa de papel – Tratado de antropologia teatral. 3º Edição: Teatro Caleidoscópios & Editora Dulcina, Brasília. .

PEREIRA, José. (2015), A performance como ritual – da arte como veículo de Jerzy Grotowski ao Theyyan do Norte Malabar. Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra.

M, Manzini, Eduardo. (____) Considerações sobre a transcrição de entrevistas. Pdf online, disponível em:

http://www.oneesp.ufscar.br/texto_orientacao_transcricao_entrevista.

ANEXOS

Diário de campo original manuscrito – escrito durante as vivências ou logo depois.

07 08 2016

→ 14:30 hs

↳ Ritual dos pés

- Todos lavam e tem os pés lavados com essência.
- Momento de concentração
- Presentificação do coletivo

→ + 15:20 hs

↳ Meditação

- Foco na ação de respirar
- Respiração gorda/espagosa
- Relaxamento Imponente

→ + 16:00 hs

Catalisar energia nos dhos
Anexados
Fixos

tilbra

07/08/2016



4- Exercício micromuscular
↳ Fressionar
↳ Relaxar
↳ Recuar

2- Movimento dos olhos em hexágono

3- "Engessar" o rosto em 3 máscaras

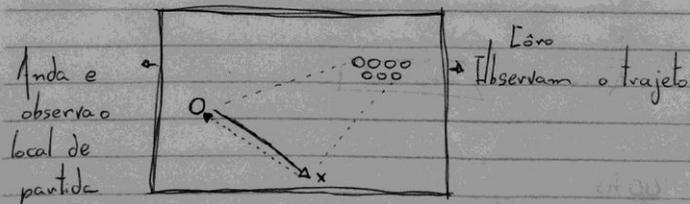
Uma para cada verbo

* Fressionar, relaxar e recuar

4- Máscara e olhos trabalhando o mesmo verbo

5- Máscara e olhos dialogando verbos

Atividade



24/08/2016

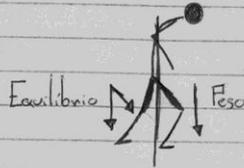
→ Equivalência ←

↳ Qualidade de igual

↳ ~~Foram~~ diferente

La belle courbe

→ 10:30 hs



- Pesquisa de equilíbrio

+ 12:00hs - Equivalência física de empurrar um grande objeto

→ 14:00 hs

- Cinco gestos/ações com suas propostas de equivalências energéticas

→ 15:30 hs

- Inserir o texto -fragmento

04/09/2016

- Leituras e atividades vocais para leituras dramatizadas

→ 14.00hs

→ Equilíbrio



→ Eixo de equilíbrio

no corpo
(Quadril)

Jogo de imitação
varias posturas de

- Dança
- Luta
- Artes Plásticas
- Lencivas

São mostradas para serem reproduzidas fisicamente

- Correr em raias / Saltar e parar em uma base
- Entrar com 4 bases ao chão e voltar
- Texto

18/09/2016

Iluminação

Mental
bem
disposto

- Magnetismo
- Presentificação
- Ação instável

→ Em círculo

Algem ao centro motivado

- Princípio da negação
- Princípio da auto resposta
- Revidar

Ratamentos cardíacos

- Motivadores motores
- Pressão real

Atividade

Apresentação de uma operação em
equilíbrio precário.

Físico e mental

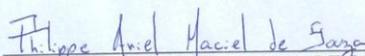


SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 21/07/2017

Eu, **PHILIPPE ARIEL MACIEL DE SOUZA**, CPF 134.882.067-50 formando(a) do curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada **“A DRAMATURGIA DO ATOR A PARTIR DO TREINAMENTO PRÉ-EXPRESSIVO E SUAS POSSIBILIDADES DE ATRAVESSAMENTO DE SENTIDO – DIÁRIO DE CAMPO”** defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.



PHILIPPE ARIEL MACIEL DE SOUZA