



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA**

LAURO FRANCISCO FAGUNDES FERREIRA

O ATOR ANFITRIÃO
uma perspectiva festiva sobre atuação

Porto Alegre, 2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA**

LAURO FRANCISCO FAGUNDES FERREIRA

O ATOR ANFITRIÃO
Uma perspectiva festiva sobre atuação

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como exigência parcial e obrigatória para obtenção do título em Licenciado em Teatro.

Orientadora: Prof^ª. Dra. S. Patrícia Fagundes

Porto Alegre, 2018

AGRADECIMENTOS

Ao concluir este trabalho, quero agradecer...

...aos meus pais que me deram a melhor educação possível, dentro de suas possibilidades e lutaram para que eu chegasse até aqui. À minha mãe que influenciou em absoluto meu gosto pela arte e me ensinou a ser alegre. Ao meu pai que sempre me incentivou, me prestigiou e me possibilitou cursos e oficinas de teatro.

...aos meus avós, que me criaram, pelo amor incondicional.

...aos meus tios e tias por estarem sempre presentes em minha vida.

...à minha orientadora, professora e diretora Patrícia Fagundes, pela influência artística, pela perseverança como mulher de teatro e por sua paixão absoluta pelo teatro.

...a Ander Belotto, companheiro de vida, de palco, de coxia, de paixão e de companhia de teatro. A quem devo tantas reflexões que me amadureceram artisticamente. Por sua entrega apaixonada e lancinante ao teatro, que nos solicita o mesmo mergulho.

...e finalmente a todos os atores e atrizes brasileiros, donos de uma vocação votiva, digna, perseverante, suada, apaixonada, que nos credencia e dignifica.

RESUMO

Qual o papel do ator na cena contemporânea? Sob uma perspectiva plural e diversa, onde múltiplas propostas convivem sem anular-se, a atuação já não é mais definida pela construção da personagem ou por um estilo específico. Interligado a uma complexa rede de saberes diversos, tanto técnicos, como habilidades em dança e canto, quanto os que dizem respeito à compreensão de si e do outro - gênero, etnia, orientação sexual, nacionalidade, etc. - acreditamos que uma das principais funções do ator reside no campo da sociabilidade, nas possibilidades de relação com o espectador. A partir da perspectiva de uma cena festiva, o presente trabalho se apoia no termo Anfitrião para pensar caminhos da atuação e formação na cena contemporânea, considerando experiências cênicas de atuação do autor em diálogo com referências teóricas do teatro e das humanidades.

Palavras-chave: Teatro, Festa, Atuação, Convívio, Anfitrião

ABSTRACT

What is the actor's role in the contemporary scene? Under a plural and diverse perspective, where multiple propositions coexist without canceling each other, acting is no longer defined by the construction of a character or by a specific style. While intertwined to a complex network of diverse knowledges, some technical (such as dancing and singing abilities), and others that speak about the understanding of oneself and the other – gender, ethnicity, sexual orientation, nationality, etc. -, we believe that one of the many roles of the actor resides in the field of sociability, or on the possibilities of relating to the spectator. Under the perspective of a festive scene, this paper uses the term “Host” to elaborate paths of acting and formation in the contemporary scene, considering a dialogue between the author's scenic experiences of acting and theoretical references of theater and the humanities.

Keywords: Theater, Festivity, Acting, Cohabitating, Host

SUMÁRIO

Introdução	09
Capítulo 1 – O ATOR ANFITRIÃO.....	11
Capítulo 2 – Uma herança de expressão teatral: O Ator que Somos.....	24
Capítulo 3 – Cartas de um jovem ator. Atuação recortada.....	35
Conclusão	
Referências	

Winnie – (...) *A tristeza depois do coito nos é familiar, é claro. Mas depois de cantar... Ela não dura, é claro. É isso que eu acho tão maravilhoso. Ela se dissipa.*

Beckett / Happy Days / Setembro, 1961

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe-se a desenvolver a noção de um *Ator Anfitrião*, refletindo sobre a formação, polifônica e festiva, do ator contemporâneo e tecendo relações com o papel do professor de teatro em sala de aula.

Desde 2015, dentro da pesquisa *Práticas de Encontro – O político na cena contemporânea*, coordenado pela professora Patricia Fagundes com a participação de alunos da graduação e pós-graduação, investigamos práticas cênicas que se propõem como experiência de sociabilidade. Em um primeiro momento, os nossos encontros foram de discussões teóricas. Na sequência, fomentado por tais discussões e uma lista de leituras, passamos a desenvolver *práticas de encontro* (cênico relacional) dentro do nosso grupo: em uma semana um subgrupo propunha uma prática para o grande grupo e na semana seguinte todos discutíamos sobre a atividade proposta. Operamos deste modo até o final daquele ano, quando articulamos a vontade de apresentar o material gerado, compartilhar aquelas vivências com outras pessoas. Assim, surge o experimento *Espaço 201*, no qual compilamos esse material desenvolvido, fizemos uma lista de 12 convidados e adaptamos as práticas cênicas para os cômodos de um apartamento de um quarto, desabitado, localizado na Rua. João Alfredo, Cidade Baixa.

A partir desta experiência em que eu me colocava como ator, comecei a pensar que mecanismos de atuação eu agenciava. Como é atuar com a ausência de personagem? Não existe personagem? Qual o espaço da atuação nesta proposta? Qual tipo de relação é construída com o espectador? Como estar a vontade nesta relação? Como deixar o espectador a vontade?

No ano seguinte, refletindo sobre a experiência no Salão de Iniciação científica, dei o título do meu trabalho, no qual falei do Espaço 201, de *O Ator Anfitrião*. Foi um título explicativo, já que recebíamos o público dentro de um apartamento. À medida que fui escrevendo, tecendo relações com a pesquisa, com atores da minha cidade, com espetáculos que fiz e assisti e com uma série de leituras, pensei que a noção de *Anfitrião* não se restringia àquela prática, mas sim a uma busca por uma atuação teatral que assume, se faz e intensifica sua própria dimensão relacional.

Tal inspiração conceitual me permitiu um olhar diferente sobre meu próprio trabalho e conseqüentemente fomentou e delimitou uma busca no exercício do meu ofício. Bem como me faz enxergar com maior nitidez o trabalho de outros atores. Este diálogo entre teoria e prática de criação teatral é um vetor fundamental no presente

trabalho - leitura, criação cênica, reflexão, conexões - procedimento propositalmente polissêmico para considerar a dimensão do encontro no teatro de hoje.

Para percorrer esse território, o trabalho considerará experiências vistas e vividas pelo autor: assistindo, fazendo e pensando teatro, transitando, a partir da noção de anfitrião, da atuação intimista à espetacular, da composição de personagens tipificados ao relato pessoal, procedimento recorrente na cena contemporânea, considerando sempre a relação com o espectador. O primeiro capítulo - *O Ator Anfitrião* - ocupar-se-á de uma conceituação mais aprofundada de tal perspectiva. O segundo capítulo: *Uma Herança de Expressão Teatral – O Ator que Somos*, trará o termo anfitrião sob uma perspectiva relacionada à cidade e à formação que se dá assistindo outros atores. Algo que é transmitido de ator para ator, que nos credencia numa cidade, num país ou num continente. E por fim o terceiro, *Cartas de um jovem ator: atuação recortada*, compartilha momentos, crises, dúvidas, aquecimentos, procedimentos de criação, inquietações e desejos, tecendo relações teóricas com alguns espetáculos em que o autor atuou: *TREMOR – sobre como as coisas foram chegar neste ponto*¹; *REMONTAGEM – o nosso amor a gente inventa*²; *90 CEIAS*³ e *GRANDES bênçãos/dáDIVAS preciosas*⁴.

Qual o papel do ator na cena contemporânea? Em um panorama diverso e plural, onde múltiplas propostas convivem sem anular-se, o trabalho do ator já não é mais definido pela construção da personagem ou um estilo específico. Interligado a uma complexa rede de saberes diversos, tanto técnicos, como a dança, canto, disponibilidade física e emocional, quanto os que dizem respeito à compreensão de si e do outro - gênero, etnia, orientação sexual, nacionalidade, etc. – acreditamos que uma das principais funções do ator reside no campo da sociabilidade, nas possibilidades de relação com o espectador. Em tempos de desejo de encontro, o ator compõe seu jogo, corpóreo e relacional, em dinâmicas onde se torna necessário reconhecer a alteridade, aceitar o conflito, ter jogo de cintura e abertura para o erro: expondo suas fragilidades como possibilidades de interlocução. Para que a festa aconteça é preciso desejo, prazer e certa disponibilidade.

¹ Espetáculo, Cia Rústica, 2018.

² Espetáculo da Cia. Indeterminada que surge dentro do PPGAC, 2017.

³ Estágio de direção Vitória Tilton, 2017.

⁴ Monólogo de Lauro Fagundes com direção de Ricardo Zigomático, 2017.

O ATOR ANFITRIÃO

O papel do ator foi pensado paroxisticamente ao longo século XX. De Stanislavski a Meyerhold, de Brecht a Grotowski, de Artaud a Copeu: o que fazemos hoje está ligado a diversas tradições. Na cena contemporânea é possível passar por todas estas teorias e técnicas de atuação em um mesmo espetáculo. Da formação do ator é exigida, portanto, uma maior pluralidade no que diz respeito estritamente ao ofício: prática em diversos registros de atuação, habilidades em canto e dança, trabalho sobre a palavra encarnada, tempo de comédia, capacidade de improvisação, construção de personagem em dramaturgia em sala de ensaio ou em texto escrito previamente; como também no que concerne a compreensão de si e do outro abrangendo conceitos étnico-raciais, de gênero, de sexualidade, classe social, contexto de produção e momento macro político. Onde reside, então, nesta nebulosa de tradições, práticas e conceitos, o papel do ator na cena contemporânea?

Em 2015 assisti Bibi Ferreira em Porto Alegre, foi no mesmo dia da morte de Marília Pêra: dia 05 de dezembro. Aos 94 anos naquela data ela abriu o show fazendo um pedido ao público ali presente: “[...] que vocês me perdoem estar assim tão a vontade, chamar vocês de vocês, estar assim... De braços abertos esperando sempre o carinho de vocês, a crítica de vocês e principalmente esse calor humano que vocês sempre mandam pro artista que está aqui de pé na frente de vocês.” Na sequencia ela pedia uma salva de palmas para sua colega que falecera naquela manhã.

Reconheço no depoimento dessa velha atriz, que fez uma carreira de teatro popular, uma busca e um guia para o meu próprio trabalho. Uma sensibilidade e vulnerabilidade como formas de estar com o espectador, com seu colega e com momento presente. Uma forma de amá-los. “Amor como forma de colocar-se no lugar do outro. Constituir-se no olhar e na escuta do outro. Uma forma de conviver, de estar juntos.” (SPRITZER, 2010, p. 1).

Nos últimos três anos, dentro da pesquisa *Práticas de Encontro – O político na cena contemporânea*, orientada pela professora doutora S. Patrícia Fagundes, venho pensando a noção de *anfitrião* para situar o papel do ator na cena contemporânea a partir da reflexão do meu próprio trabalho. Em 2016 eu propus esta noção no Salão de Iniciação Científica em relação a uma experiência cênica a qual intitulamos *Espaço 201*

e no ano seguinte a reflexão foi a partir do espetáculo teatral *REMONTAGEM – o nosso amor agente inventa*, que envolve os projetos de pesquisa de mestrado de Ander Belotto e Diego Nardi.

No primeiro ano de pesquisa investigávamos práticas cênicas que se propõem como experiência de sociabilidade. Fomentados por leituras e discussões, nós passamos a desenvolver práticas de encontro (cênico relacional) dentro do nosso grupo. Posteriormente selecionamos e compilamos esse material em uma composição cênica a qual chamamos Espaço 201. Fizemos uma lista de doze convidados e apresentamos essa composição nos cômodos do apartamento 201: domicílio desabitado, de um quarto, localizado na Rua João Alfredo na Cidade Baixa.

Espaço 201 – Recepção do Público



Foto: Naomi Luana

A partir desta experiência em que eu me colocava como ator, eu comecei a pensar que mecanismos de atuação eu lançava mão. Como é atuar com a ausência de personagem? Não existe personagem? Qual o espaço da atuação nesta proposta? Qual tipo de relação é construída com o espectador?

Ligado à pesquisa e a esta prática, existe a compreensão do acontecimento teatral como um encontro festivo, “compreendendo a festa como experiência vital de transbordamento e criação, evento relacional e liminar, ao borde do caos, que provoca o desequilíbrio necessário para criar novas formas [...]” (FAGUNDES, 2016, p. 166). Percorrendo, assim, a teoria e a prática, recebendo em seu corpo técnicas diferentes para

abordar cada personagem ou realização de uma peça, o ator confunde-se com outra figura: o anfitrião. E como anfitrião, o ator esgota uma coisa que percorre sem cessar: em sua exposição ele não apenas recebe o espectador em sua casa sazonal, o teatro, como também estabelece uma ponte entre o que tem dentro de si, ou do personagem que interpreta, com este que está na plateia. O ator serve, oferece, compartilha, banqueteia e se relaciona com seus convidados. Oferecendo seu corpo, quem é e quem pode ser.

Não podemos falar de encontro sem evocar o corpo. Corpo e encontro são fenômenos relacionados. Os corpos sempre querem encontrar outros corpos. O corpo é um dispositivo de conexão, um vasto órgão sensível que não se basta a si mesmo - somos organismos vivos que funcionam através de dinâmicas autopoéticas, sistemas autônomos, mas em desequilíbrio, que necessitam relações com o mundo. Qualquer impedimento desses sistemas relacionais nos aproxima da morte, o único estado em que um corpo para de estabelecer relações. O teatro é um espaço onde exercitamos esta condição, onde a carne se faz verbo e o verbo carne, onde nos encontramos e nos confrontamos com o outro, conosco mesmo, com o mundo. Considerando que um grupo de criação, seja permanente ou temporário, determina um microterritório social, poderíamos adotar a teoria de H. Maturana e F. Varela e assumir o “amor” como fundamento biológico dos processos artísticos, já que “biologicamente, *sem amor, sem aceitação do outro, não há fenômeno social*”. (FAGUNDES, 2009, p. 38)

Buscando dar conta do termo aplicado para pensar o ofício do ator, encontrei no dicionário a seguinte definição:

1. O dono da casa (com relação aos convidados que banqueteia)
2. Aquele que paga as despesas de um festim
3. Personagem mitológica.

Planejar uma festa envolve generosidade, certa disposição a servir: queremos que as pessoas tenham uma experiência significativa, servimos, compartilhamos. [...] Nenhuma proposta é incrível em si mesma, uma festa não funciona se as pessoas não desejarem. (FAGUNDES, 2016, p. 166)

Para uma festa acontecer é preciso disponibilidade dos envolvidos, tempo para sua organização e uma vontade de que ela aconteça e, no entanto, é possível que ela não aconteça. O teatro ocupa esse mesmo lugar de vulnerabilidade. É preciso baixar as expectativas, estar aberto ao encontro no instante presente, sentir prazer em servir, em presentear, tornando-nos todos parte de uma mesma rede, de uma mesma sintonia.

Uma comunidade teatral não é apenas temporária, tão transitória e efêmera como qualquer performance. [...] Ademais, é uma comunidade que não está baseada em crenças comuns e ideologias compartilhadas – nem mesmo em significados compartilhados, não depende de significados, pois nasce através de meios cênicos. Enquanto dura a apresentação é capaz de estabelecer um vínculo entre indivíduos com os mais diversos backgrounds biográficos, sociais, ideológicos, religiosos, que permanecem indivíduos que estabelecem suas próprias associações e percebem diferentes significados. A cena não os força a uma confissão comum, ao contrário, permite experiências compartilhadas. Através dessas experiências, a identidade das pessoas não se

dissolve necessariamente, ainda que não possa ser concebida como algo estável, permanentemente fixado ou rígido. (Fischer-Lichte, 2005, p.58)

E a docência? E a licenciatura? E o trabalho de sala de aula? Onde ele entra nesse pensar que venho desenvolvendo? Estes são questionamentos que passei a fazer quando fiz parte do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid), que seguiram na cadeira O Jogador Performer, passaram pelo Estágio de Docência I e II e ficaram ainda mais forte quando passei a escrever este trabalho.

Como pensar o professor de teatro na escola? Como pensar o professor dentro dessa polifonia heterogênea em que vivemos onde múltiplas propostas coexistem sem anularem-se? Buscando entender o trabalho de professor, que passo a experienciar em sala de aula a partir de 2017 no Instituto de Educação General Flores da Cunha, encontrei nas palavras de Ryngaert uma ponte com o pensamento que vinha desenvolvendo: em *Jogar, Representar* Ryngaert abre o livro tecendo relações diretas entre o ser ator e o ser professor.

O professor, sussurram-me, não é um ator cuja sorte ingrata é a de captar, de todas as formas, a atenção vacilante de públicos cada vez mais exigentes quanto à qualidade do espetáculo, que sofre concorrência perigosa com os meios modernos de comunicação? (RYNGAERT, 2009, p.21)

Fomentado por leituras, por aulas na faculdade de educação e pelas discussões no PIBID, comecei a me perguntar se era possível pensar em um professor anfitrião: um docente que, articulando recursos de atuação assume a responsabilidade deixar os alunos à vontade, com desejo de estar no momento presente, expondo suas fragilidades como possibilidade de interlocução e usando sua verve como sedução para suas propostas de aula.

Se por um lado é possível pensar o teatro como a casa do ator, onde este recebe seu público e lhe serve seu melhor, por outro, pensando o professor de teatro na escola, este raciocínio vai além: sendo o professor de teatro responsável, via de regra, pelo primeiro contato do estudante com tal expressão artística, este passa a ser a personificação do teatro. Quando este professor abre as portas da sala, está recebendo os estudantes no teatro sazonal daquele dia.

O trabalho deste professor está diretamente ligado à atuação: estado de conquista de um público, de jogo com o momento presente, de captação da atenção, de fôlego corpóreo e vocal e de capacidade de, com sua verve, empolgar uma turma. Bem como com o ofício da direção: assistir o outro, criar de uma posição fora da cena, planejar um

ensaio, uma aula ou, aqui, fazendo uso da metáfora, uma festa. Planejar uma festa exige este querer possibilitar um momento significativo entre pessoas, o que sempre vai variar de grupo para grupo. Assim, é possível dizer que o papel do professor não está propriamente ligado a gerar resultados, mas sim “criar mecanismos provocadores de relações, no espetáculo e no processo de ensaios, [...], redes de estímulos que incitem reações e combustões criativas, em fenômenos de transformação e descoberta, através da associação entre pessoas[...].” (FAGUNDES, 2016, p. 165)

Não é responsabilidade do diretor produzir resultados, mas, sim criar as circunstâncias para que algo possa acontecer. Os resultados surgem por si sós. Com uma mão firme no específico e outra buscando o desconhecido, começa a trabalhar. (Bogart, 2011, p. 125)

Por um lado, cabe ao professor o estudo de seu ofício: conhecimento em jogos teatrais de autores como Viola Spolin e Jean-Pierre Rynngaert e em técnicas de composição de cena - exercícios que envolvam relações com espaço, sensibilidade, musicalidade, corporeidades, improvisação, criação de dramaturgia, entre outros. Por outro o trabalho do professor está ligado ao imprevisível da sala de aula. A uma adaptabilidade de suas ideias às necessidades. Cabe a este professor anfitrião um olhar amplo, com tranquilidade, sem afobação, sem poluir. Algo anterior ou posterior ao planejamento de uma aula. Algo entre corpos, algo relacional. .

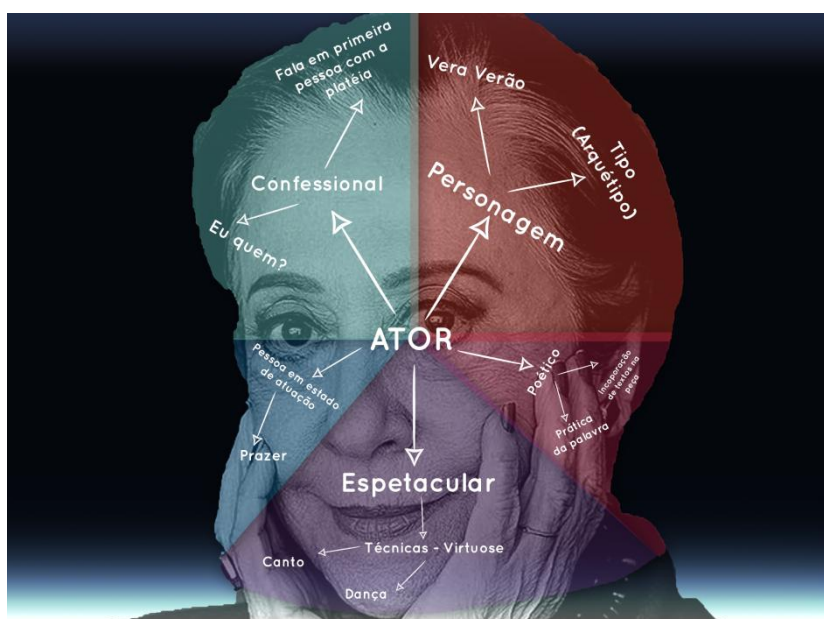
Mas volto ao ator. Sou ator. Antes de ser licenciando em teatro. É algo que não dissocio da pessoa que eu sou. Enxergo o mundo através deste lugar. Então, talvez eu contribua melhor ou mais sinceramente tecendo relações que partam deste lugar. E neste lugar há um expoente para nós, atores brasileiros, um referencial artístico e também reflexivo sobre o ofício do ator. Este expoente tem 89 anos e chama-se Fernanda Montenegro. Em seu texto “*Viagem ao outro Sobre a arte do ator*” Montenegro fala, referindo-se a seu ofício, do quanto é fundamental, apesar da absoluta solidão do trabalho do ator sobre si mesmo, buscar o outro, confundindo-se e somando com ele num só corpo. E ainda complementa: “Tenho a feliz experiência de ter testemunhado quinhentos, mil, dois mil espectadores, mais o elenco, formando absolutamente um só organismo. Uma só respiração.” (MONTENEGRO, 1988, p. 11).

Como se chega ao outro? Esta pergunta é o cerne, para mim, deste ator anfitrião.

Preparando as ferramentas técnicas? Exercitando a sensibilidade? Redescobrimo a escuta? Buscando dramaturgias que possibilitem isso? Lentos e fugidios sejam talvez os esforços do ator, em sua formação, nesta busca. Busco com este texto fomentar tal reflexão. Pensando que a teoria influencia nossa prática e nossa prática influencia nossa

teoria. Estas reflexões que surgem a partir do experimento Espaço 201, passam pelo PIBID, passam pela cadeira *Práticas do Jogador Performer*, passam pelos Estágios de Docência I e II, me acompanharam também durante *REMONTAGEM – o nosso amor a gente inventa*, no qual aprofundei questionamentos sobretudo por se tratar de um espetáculo em que, buscando uma proximidade com espectador, nos servíamos de variadas possibilidades de registros de atuação em sua composição. Cito algumas a seguir.

- O Ator Espetacular: onde dançamos e cantamos e há a busca do encantamento do espectador através da virtuosidade do ator, a busca de uma espetacularidade expandida.
- O Ator Confessional, referente a momentos de relato pessoal da encenação: atuação em primeira pessoa, apropriação de histórias, Procedimentos recorrentes na cena contemporânea “Qual o eu que eu escolho para contar algo para o público?” “Que relação esse eu estabelece ou quer estabelecer?” Questionamentos que me surgem.
- O Ator Poético: na incorporação de textos ao espetáculo tais como um trecho de Macbeth de Shakespeare.
- O Ator em Personagem e o Ator em Representação de Tipos: Vera Verão (criada pelo ator Jorge Lafon). Como se relacionar, falar com os espectadores fazendo um personagem? Ou, através de um personagem.
- E ainda o ator como pessoa em estado de atuação.



Penso que estes registros, que aqui nomeio, abarcam as mais variadas linguagens ou poéticas teatrais contemporâneas. Muitas vezes em um mesmo espetáculo se passa por mais de um destes estados de atuação. É o caso também de TREMOR, em que passávamos pelo espetacular em algumas coreografias, pelo poético pelo confessional e também pelo ator em personagem.

A experiência de REMONTAGEM me fez pensar sobre ser dirigido por quem nos ama. Sobre atuar como quem ama. O diretor como nosso primeiro espectador, como dizia Grotowski. Fazemos para ele. Atuar no teatro é um ato romântico, um gesto de loucura e de amor. O que, de forma alguma, exclui brigar por aquilo que acreditamos. Zé Celso em sua vinda com Rei da Vela a Porto Alegre, disse, durante um masterclass, que tentava enxergar seus atores como deuses e deusas e que gostava quando estes acreditavam em seu olhar e passavam a se enxergar como tais. Quero dizer com isso que, antes do ator se fazer no encontro do olhar do espectador, ele se faz no olhar do diretor. Em Cartas a uma jovem atriz, Marília Pêra falando sobre suas fragilidades sendo dirigida, uma necessidade de ser amada. Faço minhas as palavras de Marília Pêra:

Minha querida amiga, tenho de fazer uma confissão: é fundamental, para mim, que o diretor me queira bem, me ame. Geralmente me encanto se um diretor for bom e me tratar amorosamente. E fico arrasada se ele não for atencioso comigo.

É necessário ter uma autoestima bem sedimentada (não sei como se consegue isso, mas conheço alguns colegas que são pura autoestima) e não se importar nem um pouco com a aprovação de quem quer que seja. E seguir em frente, obediente, mas impávida, como uma rocha.

Eu gostaria de ter sido assim.

Sucumbi quando me senti desamada por algum diretor. O desinteresse de um diretor por um ator é um golpe duro de absorver.

O que deve fazer uma atriz frágil como eu (tomara que esse não seja seu caso, querida atriz!), quando um diretor não liga muito para ela e demonstra isso, mesmo que de forma discreta? Atores percebem tudo!

Ser abusada e insolente? Pode ser despedida.

Ser humilde e submissa? Ele pode desprezá-la mais ainda.

Ser mais estudiosa e disciplinada? Ele pode colocá-la no rol das entediadas.

Fingir que o diretor não existe? Como, se dependemos da aprovação dele para sermos felizes?

Tenho essa fragilidade. Quase todos os atores que conheço têm. Alguns preferem não tocar no assunto; uns poucos são tão mimados e reverenciados que não precisam lidar muito com esses sentimentos; e a maioria reclama pelos cantos, chora, gane, sofre e faz sofrer quem está em volta. (PÊRA, 2008, P. 112/113)

É ingênuo, mas não menos bonito, esse sentimento de mudar o mundo com o teatro, tão presente em colegas e amigos meus. Mas sei que, no fundo, esta não é uma ambição que me constitui. Faço teatro para ser amado. E para amar. Amar um texto, amar meus colegas, amar a humanidade que peça propõe, me amar e amar o público.

[...]Amar solenemente as palmas do deserto,
O que é entrega ou adoração expectante,
E amar o inóspito, o cru,
Um vaso sem flor, um chão de ferro,
E o peito inerte, e a rua vista em sonho, e
Uma ave de rapina

Este o nosso destino: amor sem conta,
Distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,
Doação ilimitada a uma completa ingratidão
E na concha vazia do amor a procura medrosa,
Paciente, de mais e mais amor

Amar a nossa falta mesma de amor [...]. (DRUMOND, 1975, n.p.)

Estas palavras de Drumond falam comigo tecendo relações com ser adorador de atrizes e atores, com nossa entrega diária ao ensaio e ao teatro. Com os conflitos que fazem parte da busca incessante de vulcanizar nossas relações no palco. A intensidade das relações como algo além do banal. Tece relações também com nossa sina: somos marginais diante da vida sem o palco. Doamos-nos ilimitadamente porque amamos. Continuamos porque precisamos continuar podendo amar. E tece relação por fim com, em estado de fragilidade diante do público, nossa procura medrosa e paciente de mais e mais amor.

Vivi este sentimento de rejeição durante o *Expedição Monstro*, espetáculo para crianças que foi estágio de direção de Matheus Melchionna e de atuação de Ana Caroline de David. Tinha a sensação de que o diretor não gostava do meu trabalho. Não sabia se eu fazia muita força, se era pouco engraçado, se aos olhos dele eu não tinha carisma... Observava que todos meus colegas recebiam elogios e eu não. Ao contrário recebia críticas e críticas. Claro, esta é minha narrativa (atualmente estou expondo isto a este diretor; possivelmente, numa futura dissertação, o respectivo leitor terá oportunidade de saber como desenrolou esta história). Mas depois de um tempo com tantas críticas, minha criatividade foi minguando, o jogo foi morrendo e lá se foi meu prazer de estar em cena. Não conseguia propor nada. Ficava constrangido. Racionalizava demais. Julgava a mim demais. E o prazer é algo que só o ator pode administrar. Não desistia, no entanto, fazia meditação para tentar relaxar. Plexo solar para ter mais autoestima, segurança, brilho. Chackra laríngeo para conseguir me comunicar melhor com o personagem. Mas o julgamento era maior que qualquer possibilidade de delírio, imaginação, brilho ou jogo dentro da arena. Isso ia me deixando ainda pior em cena. E eu fazia para ele assistir. Então o olhar de reprovação me apunhalava. É complicado mergulhar ou conseguir alçar voos em um espetáculo se

estamos presos no chão do julgamento próprio. Vamos entrando pra dentro de um casulo difícil de sair. É uma sensação péssima e tem algo de paradoxal que a sucederá: o não saber lidar com a situação nos coloca dentro deste casulo, que é forma de proteção, um medo de desagradar; no entanto, estamos totalmente expostos no palco. O palco é, aliás, por definição um lugar de exibição. Como conciliar, então, tal situação a este desejo, obviamente doente, de se esconder já que quem podemos ser naquele momento não é bonito suficiente para ser mostrado?

Esta relação íntima com espectador se faz, para mim, desde os ensaios. Nesta sedução e flerte com a direção. Algo profundo e por isso frágil, no lançar-se intempestivamente nesta conquista. E se tem lugar que valha a pena encontrar-nos, nós, pessoas, é na fragilidade, na nossa desproteção. Atuar como que com fome. Com o significado do sentido de viver uma vida gravado nos ossos.

Ander Belotto, diretor de *REMONTAGEM* e meu namorado na época, era bastante exigente, diretivo, líder e nos amava em cena. Sentia-me seguro nas mãos dele o que me possibilitava não medir consequências na minha entrega. O voo ou mergulho, consequentemente, são maiores. Confiamos no olhar, generoso e atencioso do outro. Há nisso uma vantagem, estar com ele em casa, saber o que ele gostava, compartilhar referências, ir junto ao teatro, saber, com isso, que a direção não é a verdade absoluta, mas sim os gostos e ambições de um artista que negociam com os nossos. Entender onde este quer chegar. Saber nossas diferenças em gostos, estéticos. Isto é algo que busco com todas as direções hoje em dia. Entender seu gosto, desejo e ambição o mais profundamente que conseguir.

REMONTAGEM – o nosso amor a gente inventa



Foto Adri Marchiori

Outro espetáculo que faz parte desta rede de reflexões é *TREMOR sobre como as coisas foram chegar neste ponto*. Pensando neste espetáculo, diria que o palco é, talvez, o único lugar onde tudo é possível. O lugar mais liberto. O lugar onde é possível rasgar o mundo. Viver outras experiências. Onde, através da imaginação, é possível ser um soldado que assassina uma criança na tentativa de proteger sua vida e no segundo seguinte ser alguém que deseja ser violentado sexualmente por uma enorme necessidade de atenção. Do mais sublime ao mais torpe, toda potencialidade humana tem seu espaço e é bem-vinda. Então, por essa possibilidade de você se aceitar do mais sublime ao mais torpe do ser humano há uma necessidade de estarmos juntos tanto espectador quanto ator. Não restrinjo deste modo, o termo anfitrião a um determinado estilo, linguagem ou convenção específica, mas sim ao reconhecimento do teatro como estado de encontro¹. Um lugar em que um ser humano está diante de outro ser humano e, percorrendo os séculos, estes se afetam mutuamente.

Ainda refletindo sobre *TREMOR*, primeiro espetáculo em que atuei dando conta de um texto escrito previamente com alta densidade poética, crítica e social, se faz necessário um movimento de receber prazerosamente o texto no nosso corpo, poderia

dizer, de novo, anfitrióná-lo. O corpo como casa para receber palavras, outras existências, como espaço para criar festas, vulcões e tsunamis. O corpo como espaço em que sou livre para me servir de outros atores, colocá-los dentro de mim, antropofagizá-los, para colocar poesias e vitalidade. O corpo do ator como aquele em que as marcas do tempo são bem vindas e como aquele que está sempre em busca de virar alguém. O corpo do ator como lugar onde a festa de uma estreia morre para que do luto surja, mais uma vez, a necessidade do palco e da comunhão com o público.

Nesse fazer conflituoso, onde na experiência política de convívio com a alteridade buscamos nos transformar, existe um vetor de prazer que me move e comove, neste contexto turbulento; esse vetor se coloca para mim como um espaço de afirmação do prazer de se colocar em relação ao outro, de criar, de estar junto, de atuar, de dialogar com o mundo, de receber, de ser anfitrião e conviva simultaneamente. Quando assisti Marília Pêra no teatro percebia esta pulsação. Um prazer de estar em cena, de se exhibir, de admirar seu colega de cena, de falar, de se ouvir, de ouvir a gargalhada do público. Este prazer estava para cena tanto quanto a construção de sua personagem ou sua habilidade cantando e dançando. Lembro-me do quanto esta percepção mudou minha relação com o prazer de atuar. Prazer é brilho. Prazer encanta e emociona o outro. Prazer faz chegar ao outro. É como sexo. Há uma retroalimentação: compartilhar nosso prazer gera prazer no outro. Deve ser algo referente à empatia e a neurônios espelhos. Seja jogando uma tragédia grega, um musical americano, uma comédia ligeira, um texto hermético e transcendente ou ainda um teatro de variedades. O vetor do prazer de oferecer seu corpo é uma ponte para o outro nos acessar e para que ele se sintam mais a vontade para sentir prazer com aquela experiência. Para que ele se sintam em casa, convidado, integrado e a interlocução, possível.

A espetacular Marília Pêra em *Hello, Dolly*.



O cerne de toda arte é a comunicação. O artista precisa falar com seu público. Os melhores atores que assisti eram atores que tentavam estabelecer uma comunicação excitante com sua audiência. Tudo bem! Nem tudo são flores: existem públicos com caras feias para nosso trabalho, às vezes na primeira cena do espetáculo. É claro que isto também nos afeta. Muitas vezes negativamente. Podemos nos irritar com eles? São pessoas. E falo do teatro como uma relação. Mas o que se ganha perdendo a fé na inteligência daqueles para os quais trabalhamos? O que mandamos para lá retorna para o lado de cá. É como jogar uma bola contra uma parede.

Encerro este capítulo propondo um manifesto amoroso e pornográfico a todo espectador de teatro.

MANIFESTO DO ATOR ANFITRIÃO AO SEU PÚBLICO

Querido espectador, talvez devesse pedir perdão pela última noite extraordinária que tivemos. Algo de obsceno e lúbrico em te olhar. Algo breve, brutal, irresistível. E perverso.

Ao lado disso uma ânsia, minha e tua, bestial e selvagem pela vida. Por cada parte secreta, indecente, desumana, bela e falha de nós. Meu amor por ti me permite rogar ao espírito da eterna beleza e ternura, refletido nos teus olhos ou te lançar debaixo de mim:

Me gloriando em ter minhas palavras sobre teus ouvidos, em ouvir tuas gargalhadas, suspiros e silêncios; e no teu possível e absoluto prazer em me ver.

Espectador, meu ser lascivo e de olhos doces, talvez me assistir hoje seja uma perda de tempo. Lutarei para que não seja. Talvez nossas vidas estejam dessincronizadas. Eu não sei uma série de coisas.

Meu desejo por ti é claro: seja meu, o quanto tu queira! Serás sempre, para mim, uma espécie de flor silvestre, uma flor laranja molhada de chuva.

Uma herança de expressão teatral: o ator que somos.

Uma característica singular do teatro é que ele só existe no momento presente. Quando cessa o ato teatral, nada fica a não ser a memória, o afeto e a sensação daqueles que o viram. E mesmo essa memória não é um produto permanente. A lembrança do acontecimento cênico vai se anuviando e o que sobra é uma sensação do que foi para nós aquela experiência.

Imagino Dulcina de Moraes, imagino Cacilda Becker e imagino Procópio Ferreira. Figuras aclamadas pelo teatro brasileiro do século XX. Imagino como eram, como eram suas sensibilidades cênicas, seus tempos, seu trabalho sobre personagens e sobre a palavra encarnada. E, no entanto, nunca poderei saber qual era de fato o impacto de suas atuações. Com frequência me pergunto quais atores gaúchos estavam fazendo teatro aqui neste período. Nestas planícies. E por consequência afetando outros atores, cujas células, tempos e tons talvez estejam marcados em mim.

Bibi Ferreira interpretando Joana em Gota D'água



Fernanda Montenegro diz, referindo-se ao seu panteão de atrizes, que sem sombra de dúvida toda a geração de atrizes que assistiu Dulcina está marcada por um tempo de comédia de Dulcina. O mesmo se aplicaria à Jayme Costa, Procópio Ferreira, Dercy Gonçalves e Casarré.

Volto aos atores gaúchos. Ao teatro gaúcho. Volto à minha cidade. Porto Alegre. A gente decide fazer teatro e é como se a cidade fosse nossa anfitriã. Então cursos, oficinas, a universidade e todo um mundo teatral absolutamente rico te recebem. E essa relação, mais ou menos intensa, forja, não só atores, mas também uma ética. Um comprometimento e uma responsabilidade com o exercício de uma vocação.

Do ponto de vista de herança artística, essa rede de influências e contaminações é infindável. Não vou me ater aos encenadores, mas reconheço sua fundamental importância em relação ao nosso trabalho de atores, no que se refere desde registro de atuação, passando por ética de trabalho e chegando a uma filosofia de teatro. A própria orientadora deste trabalho, por quem fui dirigido, é um referencial. Um afeto que se dá através do exercício do ofício: uma direção firme e um pensamento em teatro que vem de uma paixão. Poderia dizer que este afeto se dá até mesmo através da teoria: quando ouvimos as pessoas falando com paixão e propriedade. Podemos pensar a teoria também como aquilo que fazemos na mesa de um bar depois de um ensaio, ou em um café conjecturando porque uma peça “acontece” e outra não: nossa busca incessante por entender o teatro que fazemos. Essa paixão me comove, me afeta, me desestabiliza. Minha paixão é solicitada, questionada. Assim como minha responsabilidade, entrega, vulnerabilidade, risco, capacidade de lidar com meu ego e de me relacionar com a alteridade e seu respectivo conflito. Responsabilidade também de dizer que não está satisfeito com seu próprio trabalho e pedir ajuda aos diretores.

Tudo é obscuro em nossa profissão. O ator fica muito absorvido, muito preocupado com seu trabalho, para julgar o que faz e para falar com clareza sobre o assunto Entretanto é preciso falar. (JUVET, 1954, p. 49)

Falarei aqui sobre atores. Entendo o Brasil como um país em que os atores reinam. Conta Camus, em *O Mito de Sísifo*, que a atriz Adriane Lecrouver, em seu leito de morte, aceitou comungar e se confessar, mas se recusou a renegar sua profissão. A igreja nesse período repudiava no teatro a “multiplicação herética das almas, a intemperança das emoções, a pretensão escandalosa de um espírito que se recusa a só viver um destino e se precipita em todos os excessos”. Perdeu com isso o benefício da confissão. O que é isso? Da continuidade Camus, “[...] senão tomar contra Deus o

partido de sua profunda paixão? E essa mulher em agonia, recusando entre lágrimas a renegar o que chamava sua arte, provava uma grandeza que jamais atingira diante da ribalta. Foi seu mais belo papel, e o mais difícil de desempenhar. Escolher entre o céu e uma irrisória fidelidade, se preferir à eternidade ou a se submergir em Deus é a tragédia secular em que é preciso tomar parte.” Reconheço neste trecho uma sensibilidade da linguagem capaz de captar nosso sentido de atores: Perpetuamos-nos através das gerações. Somos fantasmas. Entre nós e a eternidade, nós gente de teatro, optamos por nós. Nosso ofício não é feito para ficar. Seremos esquecidos. Fernanda Montenegro em seu *Viagem Ao Outro: Sobre a Arte do Ator* comenta que é através desta estranha narrativa que nosso ofício se perpetua.

O Fato de não termos uma história tradicional e oficialmente assumida deixa claro que nossa caminhada pelos séculos se fez através de uma trajetória subliminar, subterrânea e até mesmo subversiva, através do nosso ofício mesmo. E é nessa oficina atemporal que o nosso raconto se perpetua: um ator que viu um ator, que trabalhou com um ator, que foi discípulo de um ator e assim sucessivamente, em direção ao passado e, por conseguinte, repetindo o mesmo fenômeno, em direção ao futuro. (MONTENEGRO, 1988, p. 12)

Esse testemunho da teatralidade humana nos forma ator. Tomo a mim como exemplo: sei que em mim pulsa muitas das entonações vocais, tempos de comédia, sensibilidades, filosofias e gestuais dos atores que assisti ou trabalhei na minha cidade: Heinz Limaverde, Priscilla Colombi, Daniel Colin, Bruno Fernandes, Danuta Zaguetto, Mauricio Shneider, Fernanda Petit, Silvana Rodrigues, Liane Venturella, Leonardo Machado, Evandro Soldatelli, Diogo Verardi, Sandra Dani, Nelson Diniz, Celina Alcântara e tantos outros. Reforço o fato de serem os da minha cidade. Existem os festivais, existem os chamados monstros consagrados em Rio e São Paulo, cuja influencia e inspiração são inegáveis. Mas são os atores da nossa cidade aos quais temos a oportunidade de acompanhar em incontáveis sessões, em incontáveis temporadas, em incontáveis espetáculos. São eles que formam nosso caráter artístico e também profissional. São eles que apesar de comportamentos ou temperamentos cênicos absolutamente distintos são interdependentes no que tange a uma rede complexa de referenciais cênicos compartilhados.

A expressão *Garra Nojenta*, por exemplo, é uma gíria gaúcha usada para designar um registro de atuação densa, exageradamente dramática, de corporeidade exacerbada, muitas vezes trágica. Diria que atualmente Fernanda Petit e Tânia Farias junto com Sandra Dani seriam as principais representantes desta “escola”, interpretando personagens pesadas, com direito a gritos, muito tônus muscular e uma atuação

altamente emocionada. Os estudantes e atores do Depósito de Teatro⁵ e da Terreira da Tribo⁶ tem essa herança da “garra nojentice”. Mas a palavra *garra* também designa uma conduta de trabalho: aquele colega de cena que vai resolver qualquer problema que por ventura aconteça durante a peça: *garra*. Aquele ator disponível a se jogar nas propostas mais loucas de um diretor: *garra*. Aquele estudante de teatro que é bastante verde, mas dá tudo de si: *garra*!

**Fernanda Petit interpretando uma bailarina sem perna em Solos Trágicos
(Depósito de Teatro)**



A expressão *garra nojenta* fez e faz parte do meu referencial cênico, conceitual e teórico desde o começo da minha vida de ator. Era meu maior desejo: ser um ator *garra nojenta*. Mais tarde, no teatro infantil, descobri que também existia a expressão “Escola Mickey”, para designar atuações de comédia escrachada, com muitas caretas e piadas improvisadas.

Mesmo um teatro que se pretenda “purista” não alcança esse possível ideal: cada continente ou país está marcado por uma interpretação própria destes complexos, procedimentos ou sistemas, cada continente, país ou ator está marcado pelo seu tempo.

⁵ Grupo de Teatro de Porto Alegre, fundado em 1996.

⁶ Grupo da Tribo de Atuadores Oi Nóiz Aqui Traveiz, fundado em Porto Alegre em 1978.

Formei-me ouvindo que deveria ler Stanislavski em espanhol ou em russo, porque a versão em português sofria demasiada influência da apropriação norte americana. No entanto, haverá alguma versão completamente livre de influências ou releituras? As culturas são um caldeirão de referências diversas; penso que em nosso país este fenômeno de múltiplos atravessamentos e legados se faz presente de uma forma rica, variada e brasileira amalgamada. Considero que mesmo com a herança dos escritos de Stanislavski, de Copeau, de Grotowski, de Brecht ou de Barba, cada lugar e cada tempo desenvolve seus próprios modos de leituras e apropriações. O teatro é uma arte viva; não é possível ter controle sobre suas metamorfoses e movimentos.

Liane Venturella, uma atriz rara em qualidade e versatilidade, de unânime reconhecimento pela classe teatral porto alegre, dizia, durante exercícios de nossos colegas em um curso⁷ de máscaras expressivas: assistam como se comessem o que acontece. Questionava-nos: por que funciona? Por que não funciona? Qual o estado da pessoa que atua? Há algo fundamental para o trabalho do ator neste assistir, o desenvolvimento de uma espécie de empatia, de capacidade de perceber o lugar do outro. Tentar entender o que se passa no outro corpo e registrar isso no seu próprio corpo. Poderia dizer que é a arte de assistir, tão conhecida pelos diretores e tão sentida, com maior ou menor intensidade, pelos atores. Nisso reside uma ambição artística. Temos um olhar mais especializado quando somos espectadores e não há possibilidade de fugir disto. Nelson Rodrigues, em uma crônica chamada *Uma banana como merenda* comenta que a arte da leitura é a releitura. “Nada mais denso, mais fascinante, mais novo, mais abismal do que a releitura.” Acredito que o autor considera, neste comentário, o estudo profundo sobre um escritor. Diria o mesmo sobre assistir um ator referencial para nós. A arte de assistir é reassistir. Reassistir esses atores e atrizes como se os devorássemos. É possível tecer relações ainda com o *Movimento Antropofágico* liderado por Oswald Andrade e Tarsila do Amaral nos anos 1920, em que há uma proposta de assimilar outras culturas, reconhecer o múltiplo referencial que nos compõem, mas não copiá-lo. Nutrir-se de uma expressão artística e regurgitar uma terceira possibilidade, plena dos atravessamentos daquela expressão e de outras que nos constituem.

Liane Venturella interpretando Luma em Movimentos Sobre Rodas Paradas

⁷ Residência Artística – Territórios da Máscara, realizado em fevereiro de 2017



Essa capacidade de ver o outro, ler suas dificuldades e conquistas como se fizéssemos uma radiografia, nos ensina e nos responde sobre nós mesmos. Durante esta oficina de máscaras com Liane, e em tantas outras, pude perceber que a assimilação de um estilo ou do mecanismo de um jogo se dava em parte pelo fazer, isto é, vivenciar no corpo, em si mesmo, e a partir da experiência confrontar limitações e possibilidades. Uma segunda parte, de igual importância, é ver o outro fazer, escutar, perceber. Uma busca eterna.

As dificuldades nos acompanham sempre, na medida em que trabalhamos sobre nós mesmos. Não nos vemos. Ah, se pudéssemos nos olhar, lá da plateia! É tão comum, nos ensaios ou laboratórios, sabermos tudo sobre nosso colega e bloquearmos a nossa percepção no que diz respeito à nossa própria busca. (MONTENEGRO, 1988, p. 15)

Quando fiz GRANDES bênçãos/dáDIVAS⁸ preciosas, monólogo com direção de Ricardo Zigomático, uma das minhas maiores dificuldades durante o processo foi não ter nenhum colega para contracenar. Uma solidão absoluta durante os ensaios. Essa ausência parecia me deixar solto demais na minha busca. Mesmo quando a direção nos conduz bastante, nos dá indicações e retorno sobre o que fazemos, o colega de cena é um parâmetro fundamental e específico no que se refere a “carnificação” do espetáculo: se estamos no registro de atuação da peça, se estamos gritando ou falando baixo, se o texto está encarnado, se o personagem está bem construído. Sobretudo, penso que o outro nos revela quais são os momentos de verdade ou mentira, isto é, nos torna consciente de uma falta de fé cênica - esta capacidade de imaginação que permite ao ator acreditar na ficção do espetáculo e, com isso, fazer com que a plateia imagine junto. É também um parâmetro de qualidade durante as apresentações: tem aqueles dias em que nosso colega de cena brilha, e nós assistimos e tentamos acompanhar, surpreender,

⁸ O espetáculo teve sua estreia em 2017/1 dentro do Projeto Novas Caras.

numa competição saudável, bem vinda. Há dias em que nosso colega está cansado, e fazemos o movimento de puxá-lo, ou de compensar esse cansaço dando um pouco mais de energia para o espetáculo.

Quando questionada se sua disciplina era por natureza ou por imposição, durante uma entrevista a *Globo News* no programa *Starte Grandes Atrizes*, Marília Pêra conta que quando foi bailarina do *My Fair Lady*, em 1963, no qual Bibi Ferreira era protagonista, ela testemunhava todos os dias a precisão, a disciplina, o rigor e também a alegria e o bom humor de Bibi atuando. Conclui dizendo que se sua disciplina veio por imposição, foi uma imposição muito prazerosa. Em 2018, quando fez *TREMOR sobre como as coisas foram chegar neste ponto*, com meus 22 anos, eu era o mais novo do elenco, que contava com Evandro Soldateli (47 anos) e Priscilla Colombi (32 anos). Foi o primeiro processo no qual trabalhei com atores de gerações diferentes. Penso que o parâmetro citado referente às influências dos colegas de cena se dá também em relação a uma postura de trabalho, que vamos burilando no decorrer dos anos. Em todos os ensaios, eu via a precisão, a disciplina, o rigor consigo mesma da Priscilla, e também sua alegria e bom humor. Peço licença a Dionísio para dizer, dentro da minha ambição enorme, que me sentia como se fosse Marília assistindo Bibi. Esse testemunho me solicitava a mesma disciplina. Uma imposição prazerosa. Uma seriedade na brincadeira do nosso fazer.

TREMOR
sobre como as coisas foram chegar neste ponto



Os Personagens: Nós. Quem quer e quantos quer que sejamos nós.

Foto Adri Marchiori

Já Evandro foi o primeiro ator homem duas décadas mais velho que eu com quem trabalhei. Evandro contava que tinha feito Hamlet e Macbeth, meus sonhos de ator iniciante. Via nele, e sigo vendo, um ator a me espelhar. Percebia um saber se colocar, colocar a voz, o texto, e pequenos truques que se adquirem com o tempo. O que chamamos *cancha* de palco, uma intimidade com o ofício.

Em *O Comediante Desencarnado*, de Louis Jovet, obra que reúne suas reflexões de um ator itinerante, a palavra de ordem é vocação. Percorrendo décadas, Jovet coloca que o nosso desafio não está numa grande atuação ou num grande sucesso, mas sim no continuar. No ser alguém diariamente.

Escuta meu amigo, é a ti que falo, a ti que tem amor a profissão que exerço! Escrevo e falo a ti, que não conheço, mas, a quem vejo como a um irmão. Escrevo para dizer aquilo que sei sobre nossa profissão e aquilo que não sei, que nunca pude compreender. Escrevo para falar sobre o enigma do teatro. Nada mais falso, nem mais verdadeiro que o teatro. É muito complicado. Mas, para mim, é o único enigma benfazejo na vida dos homens: o único eficaz. Não te poderei ensinar grande coisa, mas, deixa-te levar, aceita, escuta, enche tua cabeça com estes propósitos inúteis, como eles te pareçam, tu os despejarás, depois, e o próprio enjoo que eles te derem, terá sido útil.

Os esforços que farás para rejeitar estas ideias, as reflexões, te possibilitarão uma autoafirmação, uma força.

Não se assimila nada no teatro que não seja para restituir. Isto é toda arte do ator.

Porque diabo estou eu aqui? Que loucura, que estranha anomalia, que desregramento, como dizem os padres da Igreja, me reduziu a esta condição de querer macaquear ou arremedar? E porque estão vocês aqui, nesta sala, me olhando?

Vocação de ator. A vocação do ator é a mais sensível, visível na sua anomalia, colocado como ele está, trucidado entre ele e ele, no torniquete em que se colocou, entre o autor e o público. A sua vaidade é mais aparente e faz dela profissão. Explora-a. Mas, não é menor a vaidade no coração do espectador, a sua ambição. E a do autor é imensa.

A vocação é para nós uma mistura por demais duvidosa de toda espécie de sentimentos nem todos nobres, longe disso.

Não acredito em pureza de vocação nem mesmo nos santos. Vocação é resultado. Provém de gostos, ambições, desejos tão pouco puros porque se manifestam numa idade na qual tudo é apetite, quando ainda, na verdade, não podemos julgar nem a nós mesmos.

Vocação não resulta senão da prática. Após numerosos anos de carreira, após sofrimentos, decepções, dificuldades, é que se afirma, ou melhor, se precisa uma decisão que, então, poderemos chamar de VOCAÇÃO! Não passa de escolha persistente. Consciência do que se desejou. Resta o abandono a esses sentimentos, aceitação da consequência desses sentimentos, fidelidade a eles. Consiste a uma liberdade no dócil cumprimento das exigências de uma carreira. (JUVET, 1954, n.p.)

Entre tantas leituras sobre teatro, as palavras de Jovet ressoam. Sei do meu amor pelo teatro e de minha “estranha anomalia” nesta insistente necessidade de atuar. E me pergunto: será que tenho vocação? Vocação como esta escolha persistente. O teatro me

comove também por esta persistência, pela demanda de uma paixão resiliente, que aguenta as décadas e as mudanças de um país. Esta pergunta, no entanto, somente os anos poderão responder.

Num ato de irmandade, esta estranha anomalia de que fala Jouvet, encontra ligação com a estranha anomalia do nosso colega de cena. Que está ali, na nossa frente, “microterritórios de sociabilidade onde outros modos de relação e criação são possíveis” (FAGUNDES, 2016): somos iguais, pertencemos a uma mesma família, gloriosamente amoral. Pertencemos a uma estirpe que encontra no teatro sua glória e também sua maldição: atuar é uma necessidade. Então, essa possibilidade de reconhecer-se no outro permite uma comunicação aguçada entre atores, sabemos dos sofrimentos uns dos outros, sabemos das ambições, das angústias, das dúvidas. Há esta capacidade de ler o colega de cena.

Penso que a nossa história dentro do teatro não dá a dimensão do nosso tamanho real: sem nós não há teatro. Fato sabido e sempre repetido. Mas, com as raras exceções de uma Eleonora Duse ou de uma Sarah Bernhardt, inseridas no período do Romantismo europeu, não se fala das inovações que um ator promove nos movimentos teatrais ao longo da história. Repito, faz parte do desconforto do nosso ofício: a posteridade não nos conhecerá. Estudamos Ziemiński e Nelson Rodrigues como inovadores do Teatro Brasileiro, assim como Stanislavski e Tchekov na Europa. Mas pergunto se Dercy Gonçalves ou Eva Todor não foram inovadoras, revolucionárias na atuação do teatro brasileiro, criando seus estilos próprios de comédia e improvisação. Ou Cacilda Becker, que era aguardada pelo público e pela classe teatral porque sempre trazia, a cada novo espetáculo, uma inovação na atuação. O jornalista Antônio Callado disse certa vez que obras como Machado de Assis e Guimarães Rosa fazem um país. Eu diria que uma atriz como Dercy faz um país! Sabemos quem somos quando assistimos aquela mulher. Há uma comunhão palco e plateia.

No momento atual da política pública brasileira, a cultura sofre um significativo desmonte. O teatro é das mais desprestigiadas artes no Brasil. Falo e defendo o teatro, mais uma vez. Porque sem essa comunhão de carne, suor, falas e brasilidades que o teatro possibilita - assim como o circo, assim como a dança, assim como a música - há um lapso na formação de nossas existências e possibilidades, de nossa identidade como pessoas e como nação. É preciso sensibilização para reconhecer-se brasileiro; a sensibilização que inflama o desejo de construir um país; é esta sensibilização, parece loucura, mas é esta sensibilização que nos faz entender em que país vivemos, quem

somos e que futuros podemos constituir. Há, com este desmonte, uma significativa deturpação do ponto de vista do conhecimento daquilo que nos compõe como brasileiros. Ser artista, no contexto em que nos encontramos, é estar em busca de um país. Um país que odeia sua cultura, ou seja, a sua própria expressão, é um país que se odeia. Cabe a nós amar-nos e reconhecemo-nos. Conhecer nossa arte como exercício de cidadania. Amá-la como ato revolucionário.

Como brasileiro, penso que uma de nossas crises mais persistentes seja a de identidade. Provavelmente, um reflexo dos processos de colonização. Tenho um amigo de infância que acreditou até os seis anos de idade morar nos Estados Unidos, pois sempre consumiu desenhos animados do Cartoon Network ou da Nickelodeon. A consequente depreciação, também histórica, da nossa própria cultura corrobora nesta crise.

Penso que no reconhecimento de todos estes atravessamentos que nos compõe possa residir nossa grandeza como atores: temos em nós a pulsação de um país, que se expressa em nossos corpos. Nossa arte é sagrada por ser absolutamente carnificada. O encontro do ator com o público é um ato revolucionário – em tempos de ódio, o afeto é revolucionário. O dar conta, diário e persistente, da nossa vocação como gesto político.

Nessa herança onde busco conhecer e reconhecer o que chamaria de meus genes teatrais, há um vetor que me move: ser um ator negro. Nisso reside uma responsabilidade que vai além da dimensão individual, pensando na carreira que desejo trilhar. Ruth de Souza é um dos tanto exemplos de grande atriz brasileira negra que sempre ocupou papéis coadjuvantes. Há uma força discursiva, portanto também política e artística, em montagens onde atores negros ocupam o centro da arena. Em que ganham os personagens de maior complexidade. Em que têm um grande texto na boca. Somos o que falamos. (acredito na força da palavra na cena).

Os espetáculos que assisti no Festival Porto Alegre em Cena de 2018 me encantam pela capacidade dos atores em falar e serem ouvidos. Espetáculos como PRETO, da Cia. Brasileira de Teatro, A Tragédia e a Comédia Latino Americana, direção Filipe Hirsh, ou Grande Sertão Veredas, direção de Bia Lessa, falam muito do Brasil; buscam um Brasil que nos represente, com um significativo investimento na palavra encarnada. Monólogos de 20 minutos em um espetáculo e o público atento, ouvindo. Persigo a ideia de que o ator tem a vocação do dizer. Vocação da palavra encarnada. A capacidade de fazer o outro lhe ouvir que pressupõe uma capacidade de ouvir o outro e de ouvir-se.

Um dos fascínios da palavra é que ela diz algo, mas também propõe em sua forma, maneiras de dizê-la. Um bom aprendiz para o ator é escutar-se, confrontar-se com as múltiplas possibilidades das palavras. Não satisfazer-se com o óbvio, aprofundar-se na música que as constituem, descobrir-se voz em cada palavra. Perceber que ao buscar novas sonoridades, outras perspectivas se abrem também para sua voz. (SPRITZER, 2010, p. 3)

Essa necessidade de chegar às plateias, essa urgência de que o teatro seja um lugar efervescências que vai além da classe artística é um sentimento que nos une como artistas brasileiros de teatro . É importante dizer que estamos vivos, que o teatro segue absolutamente vivo. E que seguirá absolutamente vivo. Trata-se de uma arte milenar. Trata-se de um ser humano diante de outro ser humano: se expondo, propondo, discutindo e existindo. O teatro afirma a capacidade e essa necessidade arcaica de nos reunirmos, de conversarmos, e nisso a gente volta aos aedos gregos... Reconhecendo o continente de sermos quem somos, durante uma ou duas horas. Relacionarmo-nos, sem esquecer nossos backgrounds, através de um espetáculo. Aceitando as controvérsias, os contrários e até mesmo as adesões.

Aposto, diante do momento em que vivemos, numa geração e num movimento de uma classe teatral que busca a comunhão. Faço votos para que todos nós sejamos aglutinadores e nos reconheçamos na nossa perseverança de gente de teatro.

Concluo repetindo aqui as palavras de Macbeth. Shakespeare dando o sentido finito do homem, e por isso também festivo, através das palavras do herói trágico, dimensiona igualmente a condição efêmera do ator.

MACBETH - Amanhã, e amanhã, e amanhã,
chegando no passo impresentido de um dia após um dia,
até a última sílaba do tempo registrado.
E cada dia de ontem
iluminou, aos tolos que nós somos,
o caminho para o pó da morte.
Apagai-vos, vela tão pequena!
A vida é apenas uma sombra que caminha, um pobre ator
que gagueja e vacila a sua hora sobre o palco
e, depois, nunca mais se ouve.
É uma história contada por um idiota,
cheia de som e fúria,
significando nada. (5, 5, 112-113)

Cartas de um jovem ator: Atuação em fragmentos.

Caro leitor, não sei se és ator e por isso se interessou por este trabalho, se és diretor, ou se é alguém que possivelmente me contratará para uma possível vaga de emprego com salário mais estável que o de um ator brasileiro no corrente momento. Escrevo, no entanto para falar sobre pequenas coisas que aprendi atuando. Tenho hoje cinco anos de carreira profissional como ator, então não te poderei dizer grande coisa, mas, deixa-te levar. Escuta. Compartilho, contando um pouco de cada espetáculo que fiz e suas respectivas especificidades em termos de atuação.

Trouxe, para introduzir este texto, uma carta do ator Dan Stulbach. Queria eu ter escrito ela na primeira vez que assisti Bibi Ferreira no teatro, em 2009. Ou na primeira vez que me enfiei no Prêmio Açorianos de Teatro. Talvez fosse emocionante hoje trazê-la aqui. No entanto, o jovem ator que sou, que sonha, que almeja e ambiciona, encontra ressonâncias nas palavras de Dan Stulbach

Olá, eu te escrevo do passado. Hoje eu tenho dezesseis anos, acabei de sair do ensaio e estou aqui no Teatro Municipal vendo o prêmio APCA. O Paulo Autran está ali apresentando, acaba de ganhar o prêmio de melhor ator. Como você não vai se lembrar disso direito, te digo que entrei aqui de bico, e estou aqui no alto do teatro, comendo escondido um Big Mac. Escrevo pra você aí no futuro, será que você vai ser ator? Será que você vai trabalhar com esses caras? Tomara que sim. Quer dizer, daqui deste lugar, tomara que sim. É tudo tão distante, é tudo que eu quero hoje. Entenda que, daqui, parece impossível. Impossível ganhar um prêmio desses, impossível estar num teatro desses. É longe pacas. Mas essa carta é pra que você saiba que se isso acontecer, esse cara daqui vai ficar bem feliz. Se isso acontecer, tomara que você agradeça direito e, principalmente, que seja por uma peça em que você acredite. E que mais, que o prêmio por uma peça que fale da gente e que valha a pena. E que junto com você, aí vou estar eu, de algum jeito. Que junto a este ator premiado, ou sei lá o que que você se torne e que eu ainda não conheço, vai estar esse moleque aqui, que com os olhos brilhando te escreve aí pro futuro, pra que você não se esqueça deste longo caminho e do amor por esta gente e pelo teatro. Até lá. (STULBACH, 2009, n.p.)

GRANDES bênções/dáDIVAS preciosas (2017)



Com os olhos brilhando e amor pelo teatro e suas gentes, escrevo estas linhas, que são parte da minha memória, portanto do meu corpo.

GRANDES bênções/dáDIVAS preciosas surge depois do meu primeiro contato com a obra de Beckett, assistindo *Oh, os belos dias*, direção de Rubens Rusche, como Sandra Dani como Winnie, em 2015. Assisti umas cinco vezes aquele espetáculo, perplexo com o texto e com a atuação. Emocionava-me não só com o espetáculo, mas também o fato de ver em cena uma mulher com uma vida inteira dedicada ao palco. Meu entusiasmo foi tanto que, mesmo passado um ano permanecia com desejo de fazer algum trabalho, como ator, a partir daquele texto. Tomei, por fim, coragem e convidei Ricardo Zigomático, ator e diretor no grupo Teatro Sarcástico, com quem contracenara em *Wonderland e O que Michael Jackson Encontrou Por Lá*, para me dirigir. O texto, encontrando a direção de Zigomático, passou a guiar nosso processo mais como inspiração, fazendo uso de seu universo narrativo – uma personagem enterrada até a cintura no primeiro ato e até o pescoço no segundo. Levamos em consideração as demandas da personagem principal da obra, uma mulher encontrando a terceira idade, em contraponto ao ator – homem de 20 anos, na época; assim o espetáculo não retrata, necessariamente, a literatura do autor.

Sandra Dani e Luís Paulo Vasconcellos em Oh, os belos dias.



Partimos do texto para abordar temas como o envelhecimento, o amor pela vida, o medo e o fascínio pela morte, a juventude, a passagem do tempo a partir da fala dessa única criatura. Em nossa montagem Zigomático propôs que em determinados momentos incorporássemos trechos de entrevistas de grandes atrizes do teatro brasileiro tais como: Fernanda Montenegro, Marília Pêra, Bibi Ferreira, Dercy Gonçalves, Maria Alice Vergueiro e Sandra Dani. Fizemos uso das falas dessas atrizes, que viraram texto do espetáculo, numa composição de vozes que emergem e somem ao longo do monólogo. Isto tudo misturado a uma essência perturbadora nas falas de Winnie que não abandonamos por completo.

A partir deste espetáculo pude pensar como nossa arte é fruto dos afetos pelos atores e atrizes que assistimos, e de alguma forma passam a nos constituir. Percebo este trabalho como uma espécie de declaração de amor ao teatro e a estas atrizes nas quais busco me compor. Imitava-as nos ensaios, tentando aprender com elas. Revendo vídeos, entendendo as pausas, o jeito de fazer comédia e o carisma.

Vejo este trabalho como uma espécie de declaração de amor ao teatro e a estas atrizes nas quais busco me compor. Imitava-as nos ensaios. E aproveitava isso para aprender com elas. Revendo vídeos, entendendo as pausas, o jeito de largar as piadas e o charme.

Depois de um tempo, percebi que a imitação não combinava com o que registro de atuação daquele espetáculo, então passei a estilizá-la. Hoje penso que pode ser muito

rico para um ator, partir de uma imitação na composição de personagens. É algo que ajuda a fugir de nós mesmos e encontrar outras lógicas de ser. É preciso, entretanto, incendiar esta imitação. Elevá-la a outro patamar: somos atores e não imitadores. Aquilo precisa passar a ser do nosso corpo, a ser humanizado.

Em *GRANDES bênçãos/dáDIVAS preciosas* eu olhava diretamente para o público durante toda a peça. Esta possibilidade de relação com o espectador era fundamental para o trabalho de atuação. Em certa sessão, o iluminador colocou muita fumaça, para fazer o recorte de luz, e eu não conseguia enxergar ninguém na plateia. Foi uma apresentação muito difícil, sentia que não me conectava com as pessoas. Essa exposição e conexão de olhar no olho e estar vulnerável ao olhar do outro coloca o ator, e por consequência o espetáculo, em um lugar de risco que pode enriquecê-lo. Olhar nos olhos de alguém no teatro é uma ação que proporciona uma experiência de intimidade e intensidade. A vulnerabilidade está em observar o outro e se colocar a partir da relação que surge deste contato. Se percebermos que público está envolvido, ótimo, isto nos empolga e estimula a ficar mais à vontade, mais soltos. Se percebermos que o público não gosta, vivenciamos outra situação... Às vezes um único espectador com a cara amarrada basta para nos desestabilizar. Alguns colegas que já trabalharam com Heinz Limaverde, ator referencial para mim e para muitos atores de Porto Alegre, comentam que ele afeta-se bastante pelo público. Assisti-o em um monólogo chamado *O Fantástico Circo Teatro de um Homem Só*, da Cia. Rústica, numa apresentação no Theatro São Pedro em 2018. Era lindo: daqueles espetáculos em que a gente ri até doer a barriga e chora na mesma intensidade. Heinz brilhava absoluto e era, para mim, totalmente entregue àquela plateia. Olhava nos olhos de cada espectador. Atuava em relação a eles. Respirava com eles. Nós respirávamos com ele. Penso que para nos entregarmos a uma plateia, precisamos nos possuir primeiro. Possuir nossos nervos, nossa respiração, nossa voz, nossa sensibilidade.

90 CEIAS (2017)



90 CEIAS, estágio de direção de Vitória Tilton realizado na UFRGS em 2017, usava como inspiração o texto *The Long Christmas Dinner*, peça teatral escrita por Thornton Wilder. Tratava-se da história de uma família brasileira ao longo de 90 anos, sempre em noites de natal. O processo de ensaios, de oito meses, foi exigente, e envolvia a criação colaborativa de dramaturgia. A montagem propunha uma função dramaturgicamente aos espectadores, eles eram nossos convidados nesta ceia de natal, demandando uma relação de proximidade com o público. Em uma atuação que buscava uma dimensão de intimidade, falávamos diretamente com as pessoas, estabelecendo relações a partir dos personagens que interpretávamos. Eu fazia Túlio, um militar apaixonado que chega nesta família para se casar com Juliana, filha única da família, e Tânia Regina, uma mulher que, quando adulta, torna-se a terceira geração de matriarcas que são narradas na peça.

Caro colega de teatro, nada mais difícil que improvisar o texto de um personagem que ainda não conhecemos bem. Reimprovisá-lo e ter que definir o que este ser humano falará e fará. E, com isso, articular, a partir de ti, da tua capacidade de improvisação, a dimensão da personagem dentro da dramaturgia. Acredito que é uma experiência enriquecedora para um ator, mas não necessariamente é parte do ofício. Existe a figura do dramaturgo e eu a respeito. A criação do ator, para mim, está em dar vida, em imaginar, em compor a partir de seu corpo, em decorar o texto, em se relacionar,

articular o prazer. Não necessariamente precisa criar um texto, o que em nada diminui sua função criadora. (Inclusive, considero redundante a nomenclatura ator-criador, pois o ator é sempre criador, independentemente se a direção ou dramaturgia são coletivas ou colaborativas).

Agarrei-me em referenciais que tinha na época para criar as personagens. Para Túlio, inspirei em Gomez Adams, o esposo sedutor de Mortícia na *Família Adams*. Tânia Regina foi inspirada numa personagem de Liane Venturella, Luma. Tinha visto o espetáculo *Movimento Sobre Rodas Paradas*, da Cia. Incomode-te, em 2016, e ficado encantado com sua composição. Hoje, no entanto, questiono certos aspectos éticos nesta minha inspiração. Tinha medo de interpretar uma mulher, pelo discurso perigoso que um ator pode fazer ao propor um tipo ou outro de mulher. Medo pelo lugar do qual falamos de um mundo que desconhecemos, como a noção de “lugar de fala” propõe, na pauta de diversos debates contemporâneos, como sexualidade e questões étnico-raciais. Imitei, trejeitos, modo de falar, gestos de Liane naquela personagem. Aos poucos fui encontrando uma lógica que servia ao nosso espetáculo. Hoje, no entanto, considero que isto possivelmente foi um plágio sobre a criação de outro artista. Esta reflexão foi mais intensa por se tratar de uma artista local. O mesmo questionamento não se desenvolveu em relação ao ator que interpretava Gomez Adams, por exemplo. No medo de roubar o lugar de fala de uma mulher, não teria eu roubada a criação de uma mulher sem dar os devidos créditos? Encaro, sem medo, essas perguntas que me amadurecem. Guardadas as proporções, nenhuma criação pode ser igual a outra, e nem ousaria compará-las, mas este sentimento incomodo sempre me acompanhou. Só fui ter um distanciamento crítico, entretanto, depois que o espetáculo estreou.

Há qualquer coisa no ator que depende do que ele é. Que atesta sua autenticidade. Que se impõe pelo seu acento, sem fraude possível, desde que aparece em cena, antes mesmo de abrir a boca, pela sua simples presença. É uma qualidade de natureza, que a arte pode servir para pôr em evidencia, mas, que a arte não poderia imitar. (COPEAU, 1928, n.p.)

Entretanto, reflito, aprendi tanto, como ator, através de uma imitação. Uma imitação não se basta, é preciso recheá-la, encontrar sua lógica. O aprendizado por imitação faz parte do reino animal. Um gatinho, por exemplo, aprende a caçar presas observando a gata-mãe. Muitas espécies de aves canoras aprendem a cantar padrões complexos e melodiosos, imitando o canto de outros pássaros, mais maduros. Todo criador de canários sabe que ele tem que ter mais de um, para que o canto se aperfeiçoe:

canários criados em isolamento desde o nascimento cantam, mas cantam muito pior do que os outros, criados "em sociedade".

Esta experiência me possibilitou refletir mais profundamente sobre o direito autoral de um ator, espaço de pouca reflexão ainda, sobretudo em se tratando de atores de teatro. Meus primeiros trabalhos profissionais foram fazendo substituições: a primeira vez substituindo Douglas Dias em *A Menina do Cabelo Vermelho*^[1] (direção Daniel Colin) e a segunda substituindo Rosendo Rodrigues e Cassiano Fraga em *Wonderland* e *O que Michael Jackson Encontrou Por Lá*^[2] (direção Daniel Colin). As criações daqueles personagens eram destes respectivos atores, no entanto, ao ser escalado para substituir-lhes, que crédito eles tinham? Muitas vezes mantêm-se o nome do elenco original numa ficha técnica, mas será que isto basta ao espectador comum que vai ao teatro? Nas cinco experiências que tive substituindo, os diretores sempre diziam que podíamos criar o nosso jeito de fazer um determinado personagem, mas todas as vezes a agilidade do processo resultava numa imitação do que já era feito para não comprometer a engrenagem da peça. Acredito, no entanto, que o fato de colocarmos no nosso corpo uma série de impulsos e buscar a sinceridade e verdade na atuação, pressupõe uma significativa criação do ator.

Estes dois personagens, Túlio e Tânia Regina, me possibilitaram este estado de, uma vez vestida a máscara do personagem, conseguir improvisar com público, com situações imprevisíveis que surgem durante o espetáculo. É necessário que eles estejam bastante sedimentados para que o ator consiga deixar sua voz sair num improviso livre, e ainda assim seguir fiel a quem eles são.

[...] não basta impor de saída a presença de um personagem. É preciso também fazê-la durar, ou seja, fazer esse personagem existir do princípio ao fim da representação. Sem descontinuidades... Esta persistência do personagem entra em choque, geralmente, com obstáculos de diferentes naturezas: cansaço do ator, como se viu com Rachel, lacunas intrínsecas da peça, erros de direção, etc. (ROUBINE, 1987, p.48)

REMONTAGEM – O NOSSO AMOR A GENTE INVENTA (2017)



Nas aulas com a professora Celina Alcântara trabalhávamos estados de atuação, tônus musculares, energias corporais a partir de um imaginário de orixás e os respectivos elementos da natureza que eles regem. Oxum, por exemplo, é uma deusa do amor e da beleza. Imaginava durante as aulas que ficava mais bonito, mais encantador, mais apaixonante quando acionava a energia dela. Atuar envolve fé numa ficção que inventamos primeiro para nós mesmos e que depois é compartilhada. Acho que quando o ator se acha belo, apaixonante, sedutor, a plateia acredita nele.

Isso foi algo que me guiava em *REMONTAGEM*. No espetáculo o que estava exposto em cena, a exceção de poucos momentos, eram as personas dos atores. Cada um de nós, entretanto, lançava mão de seu repertório para se relacionar com a plateia. Isto é, cada um de nós editava uma parte de si para estabelecer essa relação com o espectador. Hoje, olhando para o espetáculo pronto, considerando escolha de figurino, histórias e canções que levei, acho que editei uma persona que jogava com o sexy e romântico, partindo de mim mesmo. Isto é algo que considero interessante e me intriga, pensando a cena contemporânea. Há um movimento significativo de abandono de personagens e de investimento na irrupção da persona do ator. Paralelamente a isto, há um sentimento ancestral no artista, uma espécie de medo, e uma consequente fuga,

referente a estar se repetindo. Como, me pergunto, atuando em espetáculos em que o que vai pra cena é o eu-ator e não um personagem, não se repetir?

Marília Pêra dizia, durante uma palestra na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, que aprendeu com Dulcina que todo ator pode ser lindo se quiser, se você tiver algum tipo de atitude, de paixão, de abertura, de amor, de fé, de confiança, você é bonito. E completa que ouve dizer que hoje ela é mais bonita que antigamente.

Dê-se objetivos.

Pense que é a mais bela do mundo e interprete assim. Imagine-se a Greta Garbo ou a Nicole Kidman, e faça como acha que elas fariam. Pense em fotografias antigas, em quadros modernos, em mendigas de rua, na sua melhor amiga, na pior inimiga e imite-as, sem deixar de ser seu personagem. Veja-se como uma princesa, uma dama, uma rainha, a melhor atriz do mundo e interprete assim, humildemente, a serviço de sua preciosa profissão. (PÊRA, 2008, p. 134)

TREMOR – sobre como as coisas foram chegar neste ponto



Recebi o convite para atuar no TREMOR, espetáculo que seria produzido pela Cia. Rústica com direção da Patrícia Fagundes. Encontramos-nos para a primeira reunião com o texto alemão de Maria Milisavlejevic previamente lido. Era um texto sem indicação de personagens, mas a mudança de parágrafo no texto indicava uma outra voz. Falei nesta primeira reunião o quão contundente percebia a dramaturgia, mas me inquietava o como deixá-la quente, envolvente para o espectador. Durante o processo outro fator passou a chamar minha atenção em relação ao texto: certo atletismo emocional nos era requerido.

Tremor exigia uma atuação próxima a mim. Buscávamos a verdade das vozes não em alguma composição de personagem, mas num despojamento de atuação quase cinematográfico, mas no tamanho do teatro.

Aconteceu durante os ensaios algo muito interessante. Havia um monólogo cuja voz dizia andar a noite na rua em lugares desertos e escuros desejando ser violentada sexualmente. Por incrível que pareça, este era o momento em que eu mais encontrava o tom dessa atuação despojada em que, a partir de mim eu chego à verdade da voz. Mas era também o momento em que eu mais acreditava em um personagem. Era como se eu tivesse entendido a lógica daquela pessoa. Acho que isso acontece quando confiamos no texto e não fazemos grandes esforços sobre ele. Deixamos ele nos levar.

Em *TREMOR* seguia esse ritual assim como em outros espetáculos, de fazer meditação guiada para abrir o plexo solar. Pensando que tinha um sol saindo da minha barriga capaz de iluminar meus colegas e todo o público. Fazia meditação para o chackra laríngeo já que era um espetáculo com muito texto. Era uma tentativa de conseguir me comunicar de forma eficaz com aquelas palavras. E sempre aquecia a voz em casa antes de ir para o teatro. Buscava me ouvir falando. Quase sílaba por sílaba. Decorava o texto ouvindo músicas que julgava a ver com ele. A peça tinha momentos que considerava trágicos, então antes de me apresentar, isolado num canto do pátio do Goethe, fumava um cigarro e recitava o monólogo final da Cleópatra - Antônio e Cleópatra de Shakespeare. Tinha visto Fernanda Montenegro falando este texto e ela interpretava de um jeito simples, próximo a si mesma e dando toda a carga emocional do momento da morte de Marco Antônio, que sucede com a rainha encomendando a seus criados a víbora que lhe destilaria o veneno mortal.

TREMOR exigia nossa imaginação. O cenário era simples e o ambiente mudava através, quase exclusivamente, do corpo dos atores. *TREMOR* me fez pensar sobre como nos preparamos para um espetáculo muitas vezes de forma periférica: entupindo-nos de um possível imaginário da peça.

A imaginação é fundamental em um ator. Não bastam técnicas vocais, habilidades corporais, textos decorados, sem imaginação. Se meu desejo é fazer com que o público imagine a história que estou contando, é preciso que eu também a imagine. Vorazmente. Para, assim, conduzir, em comunhão, a imaginação desses outros mundos possíveis. Esse músculo da imaginação, no entanto, precisa ser trabalhado, desenvolvido em hábitos que o ator, ser valoroso no que fala, no que discute e no fazer o outro humano imaginar, precisa se propor. A leitura é uma boa *personal trainer* da imaginação. Como cidadão, se você sabe ler você tem que ir adiante. Então se a gente sabe atuar, é como se a gente soubesse ler. Como eu posso ler melhor? Lendo uma literatura melhor. Como eu posso atuar melhor? Penso que tentando pelo menos entrar em contato com um teatro,

dramaturgicamente falando, melhor. É ler a história do teatro pela história do teatro. É ir ao teatro, conhecer as mais variadas expressões de tipos brasileiros. É ir atrás dos artistas que podem nos ajudar e também dar importância para os da nossa nação. É ir atrás de música popular e da erudita. É ir se imantando de tudo que possa preencher nosso imaginário e, por consequência, encontrar ressonâncias no nosso corpo-continente que, numa rede maior, nos credencia.

A voz também foi motivo de significativa reflexão com este espetáculo. Com todo respeito a minha jovem geração de teatro, mas acredito que existe uma deficiência em no trabalho sobre a palavra. Muitas vezes quando falamos surgem vozes muito “angelicais”. A fala é por demais vertical. Diria que a voz não passa pela alma. Não passa pelo plexo, pelo coração, pela bunda ou pelas costas... Não falo de fazer vozes. Mas TREMOR me fez pensar a que horas devo centrar minha voz que sirva a um momento leve ou a que horas e como usar o instrumento para algo mais sofrido ou mais reflexivo ou mais angustiante ou até mais calmo, mais apaziguado.

Caro leitor, como disse no início deste capítulo, com cinco anos de carreira não te poderei dizer grande coisa. Compartilhei aqui dúvidas que possivelmente você também esteja passando, passou, ou passará e lembrará deste texto. Espero que possa se sentir abraçado nestas palavras, e que tais reflexões possam contribuir no seu trabalho. Siga questionando-se e toca ficha no seu trabalho. Um abraço carinhoso deste jovem ator que te escreve e compartilha parte da sua história.

CONCLUSÃO

Eis um homem exposto ao teatro, oferecido em espetáculo. Assumo a responsabilidade. Sacrifico ao teatro inquietação, mal estar, sofrimento ou, antes, sou por ele libertado.

Ao concluir este trabalho reafirmo o lugar do ator como artista relacional que carrega em seu próprio corpo a pulsação de uma nação. Um lugar de busca por uma integração humana e, com isto, de busca por um país.

Como anfitrião, espero que estes espectadores/convidados sempre venham nesta nossa casa sazonal – o teatro. Que encontrem sentido vital para estarem no aqui e no agora. Comigo. A noção de *Anfitrião* não se restringe, aqui, a uma prática específica, e sim a uma busca por um fazer teatral que assume e intensifica sua dimensão relacional.

Sob uma perspectiva de formação esta noção pode ser igualmente pertinente tanto no que tange a uma reflexão teórica que fomente o nosso trabalho artístico, quanto no que se refere a figura do professor de teatro na escola: em um contexto em que, via de regra, o professor de teatro é responsável pelo primeiro contato do aluno com o esta expressão artística, este professor pode ser visto como um anfitrião do teatro. Como já falado neste trabalho, o trabalho do professor também está diretamente ligado à atuação: estado de conquista de um público, de jogo com o momento presente, de captação da atenção, de fôlego corpóreo e vocal e de capacidade de, com sua verve, empolgar uma turma.

Ainda, reconhecendo esta perspectiva formativa, é possível pensar a cidade, que nos recebe e nos oferece um amplo referencial, que nos forma. Nosso raconto se perpetua, como diz Fernanda Montenegro, nesse processo em que um ator assiste outro ator, que trabalhou com outro ator, que foi discípulo de outro ator e assim sucessivamente, em direção ao passado e, por conseguinte, repetindo o mesmo fenômeno, em direção ao futuro. É esse testemunho da teatralidade humana que compõe um referencial cênico, conceitual e teórico compartilhado e que, conseqüentemente, nos forma.

O afastamento do público tanto passa por nossas escolhas estéticas, por poéticas, por um desinteresse naqueles para quem trabalhamos: os espectadores; como também pela negligência de um estado que trata a cultura com menor importância. Existe uma interdependência dos ministérios, das secretarias, das pautas que asseguram um país. O fato de não termos uma profissão prioritária, como a de um médico ou a de um padeiro, não diminui a igual valia e necessidades numa profissão libertária: a constituição de um

país se da, também através da amplidão da sensibilidade e do imaginário. Isto nos integra e nos credencia. Atuar e buscar a popularidade na minha atuação, buscar conhecer aqueles para quem trabalho, estabelecer uma ponte entre o que tem dentro de nós, com este que está na plateia; Servir, compartilhar, banquetear; Oferecer nosso corpo, quem somos e quem podemos ser juntos como vetor político. Exercício de cidadanização em um momento em que, dado o abandono às artes e a cultura brasileira, o teatro encontra-se em um absoluto desprestígio por parte das autoridades responsáveis e, por conseguinte por parte da população. Seguimos fortes, no entanto, diante desta situação. Todos nós, homens e mulheres de teatro, atores e atrizes de palco, nos colocamos numa perseverança votiva sobre esta vocação.

Copeau, referindo-se a *O Paradoxo do Comediante*, de Diderot, comenta que toda pessoa do comediante conserva neste mundo humano os estigmas de um comércio estranho. É que o ator, diz Copeau, faz uma coisa proibida, joga a sua humanidade: goza-se dela os seus sentidos, a sua razão e o seu corpo para que ele disponha deles como instrumento, servindo-se deles em todos os sentidos.

Acredito que este anseio por chegar aos espectadores nos leve na direção, mesmo que a título de inspiração, do que Peter Brook, em *O Teatro e Seu Espaço*, definia como Teatro Rústico.

O Teatro Rústico é muito próximo ao povo: pode ser um teatro de fantoche ou como é nos vilarejos gregos até hoje – um espetáculo se sombras animadas. É, geralmente, distinguido pela ausência daquilo que chamamos de estilo. O estilo pressupõe lazer; enquanto que organizar um espetáculo em condições de “rusticidade” é como fazer uma revolução, pois qualquer coisa que esteja à mão pode ser transformada numa arma. O Teatro Rústico não escolhe, nem seleciona: se o público está indócil, então é muito mais importante gritar com os que estão criando caso – ou improvisar uma piada – do que tentar preservar a unidade estilística da cena. (BROOK, 1970, p. 38)

Brook afirma, ainda, o quanto as tentativas de renascimento dentro do teatro vieram, ao longo do século XX, voltando-se às fontes populares e às tradições.

[...] o teatro “legítimo” tem sido considerado o importante, enquanto que o Teatro Rústico tem sido considerado o menos sério. Mas a verdade é que toda a tentativa de revitalizar ou renovar o teatro tem-se voltado para fontes populares. Meyerhold tinha alvos dos mais elevados, buscava apresentar no palco tudo da vida, seu respeitado mestre era Stanislavski, seu amigo era Chekhov; mas o fato é que foi para os circos e teatro de variedades que teve que recorrer. Brecht tem raízes no cabaré. Joan Littlewood anseia por um parque de diversões: Cocteau, Artaud, Vaktangov, os mais improváveis companheiros de luta, todos retornam ao povo: e o Teatro Total é mais que uma mistura destes ingredientes. (BROOK, 1970, p. 39)

Encontro nas palavras de Brook consonâncias e ressonâncias neste trabalho. Se há esta necessidade de renascermos, busquemos no nosso amplo referencial de atores e atrizes brasileiros, nas nossas raízes e no conhecimento e entendimento dos nossos

públicos. Qual legado o Teatro de Revista, gênero teatral marcadamente popular, de importância na história do teatro brasileiro e português nos deixou? No que ele pode inflamar, hoje, nossos palcos, nossos atores e nosso público? Digo o mesmo com relação a novas formas populares como o Teatro Hip Hop, em que os atores-MCs fazem uso do rap como dramaturgia, teatro que vem agregando públicos que tem urgência de ouvir aquelas palavras, uma comunicação teatral rica em significado do ponto de vista existencial, social, vital.

Fazer teatro é pensar teatro, diria o professor André Carreira, com isto apresenta-se a nós esta situação em que o brasileiro médio infelizmente não vive essa cultura teatral que nos é ancestral. Aposto na nossa necessidade de nos repensarmos e buscarmos a comunhão com a comunidade e entre nós. Ide, preparai-vos, dizia Shakespeare aos atores. Há uma frase que me vem à cabeça neste momento, da qual não sei dizer quem escreveu. Mas que diz que não há nada pior para uma revolução do que um revolucionário mal preparado. Não há nada pior para o teatro do que o homem de teatro, ou uma mulher de teatro, mal preparados.

Para concluir, trago Copeau que em *Reflexões de um ator sobre o Paradoxo de Diderot* lança o questionamento “Onde está o segredo de uma imaginação que põe o comediante em pé de igualdade com os tormentos do príncipe Hamlet ou as desgraças de Édipo, incestuoso e parricida?” Pode-se dar uma resposta a esta questão, complementa ainda Copeau. É a de Goethe:

“Se já não trouxesse o mundo dentro de mim por pressentimento, ao abrir os olhos ficaria cego.”

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drumond. Amor, Amores. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOGART, Anne. A Preparação do Diretor. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BROOK, Peter. The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate. New York: Atheneum, 1968.

CAMUS, Albert. O Mito de Sísifo. São Paulo: Record 2018.

COPEAU, Jacques. Reflexões de um ator sobre o Paradoxo de Diderot. Paris: Plon, 1928.

DIDEROT, Denis. O Paradoxo do Comediante. Curitiba: Escala, 2006.

FAGUNDES, Patrícia. Caos e processo de ensaios. In: CONGRESSO DA ABRACE, 6, 2010, São Paulo. Memória Abrace Digital, 2010.

_____. Diretor como Artista Relacional. Cena. v. 20, p. 159-167, 2016 .

_____. O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE , 6, 2011, Porto Alegre. Memória Abrace Digital, 2011.

_____. O teatro como um estado de encontro. Cena. v. 7, p. 31-41, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa. 3 ed. totalmente rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FISCHER-LICHTE, ERIKA (2004) The Transformative Power of Performance. London and New York: Routledge, 2008.

JOUVET, Louis. O Comediante Desencarnado: Reflexões De Um Ator Itinerante. Minas Gerais: É Realizações, 2014.

MAFFESOLI, Michel. (1990) En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética. Madrid: Siglo XXI, 2007.

MONTENEGRO, Fernanda. VAGEM AO OUTRO SOBRE A ARTE DO ATOR. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.

PÊRA, Marília. Cartas a uma Jovem Atriz. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. A arte do ator. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Jogar, Representar: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SHAKESPEARE, William. Macbeth. Rio de Janeiro: L&PM Pocket, 2015.

STULBACH, Dan. Programa do Jô. 2009. (2min00s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ah1z3HiA_j0, acesso 17/12/2018

SPRITZER, Mirna. Ator e palavra: práticas da vocalidade. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., ABRACE. São Paulo, 2010.