

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

Vicente Miranda Vargas

**O treinamento corporal para criação de personagens em “A Coisa”**

PORTO ALEGRE  
2024

Vicente Miranda Vargas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Teatro. Orientação: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cláudia Müller Sachs

**O treinamento corporal para criação de personagens em “A Coisa”**

PORTO ALEGRE  
2024

*“Repetir repetir - até ficar diferente.”*

## **Agradecimentos**

Registro neste meu trabalho um agradecimento mais do que especial à minha mãe, Vera, por todo o recíproco carinho, amor e zelo desta vida.

Ao Alexandre Dill, por me incentivar e acreditar no meu trabalho desde meus primeiros passos no teatro de Porto Alegre.

À Cláudia Sachs, minha orientadora, pelos ensinamentos, conselhos e afeto ao longo de todo o Curso.

Ao Thiago Pereira da Costa, pela amizade na vida e aos jogos no palco.

A todos que fizeram parte da história do GRUPOJOGO.

Com atraso, mas ainda em tempo, ao orientador do TCC da minha primeira Graduação, André Prytoluk.

Aos professores do DAD, pelo importante e cuidadoso trabalho, em especial à Cristiane Werlang e Ana Cecília Reckziegel, pelas aulas de atuação e olhar sobre este trabalho.

## **Resumo**

Esta pesquisa aborda o estudo em atuação experimentado no processo de montagem do espetáculo teatral *A Coisa*, procura-se identificar diferentes abordagens no processo de criação do espetáculo. De que maneira as metodologias experimentadas contribuíram para o trabalho de construção de cenas e personagens? Apontamos diversos caminhos criativos que foram empregados para desenvolver essa peça, e enfocamos o trabalho desenvolvido para a criação de personagens proposto por Gustavo Susin e sua pesquisa intitulada Movimento-Matriz. Também partimos do conceito de pré-expressivo, de Eugênio Barba, para entender o caminho buscado pelos diretores em diferentes momentos da pesquisa prática em atuação. Confronta-se a intenção dos trabalhos propostos pelo diretor do espetáculo e do preparador de elenco, e de suas pesquisas, com nosso trabalho de experimentação como ator/pesquisador no Estágio de Conclusão do curso de Bacharelado em Teatro.

**Palavras-Chave:** Pré-Expressivo, Treinamento, Criação de Personagem, Movimento-Matriz, Biomecânica Teatral, *Viewpoints*, GRUPOJOGO.

## **Abstract**

This research addresses the study in performance experienced in the process of creation of the theatrical play *A Coisa*, seeking to identify different approaches in the process of creating the show. How did the experimented methodologies contributed to the work of constructing scenes and characters? We point out several creative paths that were used to develop this play, and we focus on the work developed to create characters proposed by Gustavo Susin and his research entitled *Movimento-Matriz*. We also start from the concept of pre-expressive, by Eugenio Barba, to understand the path sought by directors at different moments of practical research into acting. The intention of the work proposed by the show director and the cast preparer, and their research, is compared with our experimental work as an actor/researcher in the Final Stage of the Bachelor's Degree in Theater.

**Keywords:** Pre-Expressive, Training, Character Creation, *Movimento-Matriz*, Theatrical Biomechanics, Viewpoints, GRUPOJOGO.

## Lista de Figuras

Imagem 1. Coletores de Algodão à Contraluz .....	23
Imagem 2. O Casal.....	26
Imagem 3. A Coisa.....	28
Imagem 4. Os Chineses.....	29

## Sumário

Introdução - O projeto.....	8
1- Ensaios com Thiago.....	10
2 - Criação de cenas com Dill.....	12
3- A Coisa.....	15
4 - O treinamento de Gustavo Susin em A Coisa.....	17
4.1 O Europeu - Corpo Dilatado.....	22
4.2 O Namorado - Viewpoints.....	24
4.3 A Coisa - Biomecânica.....	26
4.4 O Chinês - Humor.....	28
5 Considerações finais.....	30
Referências.....	32
Anexo.....	33



## Introdução - O projeto

Em meio a pandemia causada pela COVID-19, deparei-me com a etapa prática do curso de Bacharelado em Teatro - Interpretação Teatral, que consiste na apresentação do Estágio em Atuação. Apesar das incertezas a respeito da volta do teatro presencial nesse contexto, me propus a criar um espetáculo a ser apresentado de maneira presencial, como etapa final de um curso acadêmico que tem como característica a troca de experiências entre artistas, alunos, professores e comunidade em geral. A construção da peça *A Coisa*, apresentada nos dias 22, 23 e 24 de julho de 2022, na Sala Qorpo Santo, na Ufrgs, em Porto Alegre, deu-se desde o princípio em parceria com o ator e colega de graduação Thiago Costa. Nesse processo, sob a orientação da professora Cláudia Sachs, tínhamos a missão de concretizarmos nossa trajetória prática no curso de atuação da UFRGS, com uma peça de teatro a ser apresentada ao público, e para a banca de avaliação. Após sermos avaliados e aprovados pela banca de professores, restou esta etapa teórica de conclusão de curso. Desde o início do meu estágio de atuação ambicionei que estivesse ali a matéria a ser estudada no meu TCC. Embora não soubesse ainda qual seria o objeto de estudo escolhido, sabia: durante o processo criativo extrairia dali minha pesquisa.

Quando comecei a planejar meu Estágio de Atuação não havia escolhido ainda uma dramaturgia para apoiar a criação do espetáculo, nem mesmo sabia qual seria o tema central desse. A ideia de trabalhar nesse estágio com Thiago surgiu com a intenção de criarmos juntos um espetáculo em que puséssemos nossa parceria em cena, que foi bastante marcante na nossa trajetória acadêmica, como combustível para a criação de uma peça de humor. Também tinha a ambição de explorar minha parceria com o GRUPOJOGO<sup>1</sup> e com o diretor Alexandre Dill, meu colega de trabalho há mais de 15 anos, e ao mesmo tempo alguém com quem eu nunca havia trabalhado em ambiente acadêmico.

---

<sup>1</sup> Fundado em 2007, o GRUPOJOGO completou mais de 15 anos de atividades ininterruptas e trabalho contínuo na cidade de Porto Alegre. Em 2010, o grupo aderiu ao Projeto Usina das Artes, que permitiu ao grupo e seus artistas desenvolver pesquisas cênicas focadas e pautadas na comunhão entre Dança, Teatro e Artes Visuais, considerados processos criativos indissociáveis em nossas produções. Disponível em: <<https://www.grupojogo.com.br/>>. Acesso em: 24/01/2024

Durante a realização do projeto que resultou na criação da peça teatral *A Coisa*, outros integrantes foram se somando em diferentes funções na montagem cênica. Dentre eles destaco, para esta pesquisa, o trabalho de Gustavo Susin, que esteve diretamente ligado à atuação, ponto fundamental para este trabalho teórico, em que busco analisar os diferentes métodos explorados nos ensaios de criação de personagens, e suas contribuições para a criação do espetáculo. Para esta pesquisa, realizei uma entrevista, escrita, com Gustavo, sobre o seu trabalho como assistente de direção em *A Coisa*. Além desse relato, me apoio em sua pesquisa de mestrado, publicada em 2022, intitulada “Movimento-Matriz: Uma desmontagem textual sobre o treinamento de um ator do GRUPOJOGO”, para compreender os diversos treinamentos que experimentei durante o processo de criação de *A coisa*, e seus desdobramentos no meu trabalho de atuação na peça teatral.

A opção de pesquisar o treinamento em si é, sobretudo, optar por um olhar voltado aos mecanismos que os atores se utilizam para tornar seus corpos zona de intercâmbio de emoções, sentimentos, signos, conhecimento, sempre a serviço de afetar o público; é buscar identificar quais práticas são utilizadas e em que contexto elas surgem, constituindo um modo de fazer artístico próprio. (SUSIN, 2022, p.35)

Pela primeira vez em minha trajetória como ator eu montaria um espetáculo pensando, também, em sua futura teorização. A pesquisa de criação do espetáculo seria o objeto de estudo do meu trabalho de conclusão de curso, teórico, que viria a seguir. As temáticas, tanto da montagem quanto desta pesquisa não estavam definidas, e quando definidas estivessem, poderiam facilmente ser adaptadas, caso achasse interessante para a montagem teatral. Desde o início dos trabalhos definimos que a prioridade seria construir um espetáculo que nos satisfizesse como artistas, e que a pesquisa teórica que viria a seguir fosse um desdobramento desse, e não um ponto de partida, ou alguma espécie de empecilho criativo.

Ao finalizar a temporada de apresentações e começar a me dedicar à parte teórica de pesquisa, retomei e esquematizei nossas etapas de criação realizadas. Percebi que elas poderiam ser divididas em três etapas: o processo de criação e preparação para o espetáculo com Thiago; nosso processo de montagem de espetáculo com Dill; e, por fim, o trabalho de construção de personagem, com Susin. Essas etapas serão distinguidas neste trabalho a fim de contextualizar as opções de treinamentos pré-expressivos explorados pelo diretor e por Gustavo, que

entrou no projeto algumas semanas antes das apresentações, como assistente de direção, com ênfase na preparação de elenco.

## 1- Ensaios com Thiago

Aproximando-se do final do curso, Thiago e eu ambicionamos construir um espetáculo em que fossem exploradas cenas de humor, em dupla, marca de nossa trajetória como colegas na faculdade, visto que improvisamos diversas cenas juntos durante o curso, em diferentes disciplinas, sempre explorando o humor e o absurdo. Propus que cada um de nós trouxesse um tema como estímulo para nossos primeiros ensaios, um gatilho que poderia impulsionar o início da criação, com a possibilidade de esses temas seguirem ou não com relevância no decorrer do processo.

Para o primeiro momento de pesquisa prática, propus como estímulo para os ensaios, em que improvisaríamos em dupla, o jogo de xadrez. Percebi que estava ali uma atividade humana muito rica para a exploração artística e, não por acaso, tive contato com diversas referências no campo da arte ligadas a esse jogo. Cheguei a esse tema devido ao contato que tive desde a infância com essa atividade, e durante a pandemia de COVID-19 havia aprofundado ainda mais meu estudo nesse jogo, a fim de melhorar minhas habilidades, mesmo que por *hobby*.

Thiago propôs como tema/estímulo o boxe, atividade que ele gostaria de explorar nos primeiros ensaios. Coincidentemente eu também já havia praticado esse esporte durante alguns anos. O boxe já foi incorporado em treinamentos de teatro, como por exemplo, na biomecânica de Meyerhold (CAVALIERE, 1991, p.246), explorada em trabalhos do GRUPOJOGO, principalmente nos primeiros anos de atividade, em trabalhos com bastante influência de Meyerhold, principalmente no que dizia respeito ao treinamento corporal, marca observada no espetáculo do grupo, Play-Beckett (2009), dirigido com ênfase no treinamento do autor russo.

Alexandre dominava uma série de exercícios e conceitos da biomecânica que transmitia para os integrantes do GRUPOJOGO, e que serviam de material para a construção das coreografias de Play-Beckett. O especial interesse de Dill sobre a obra de Meyerhold se transformou em um dos pilares técnicos no trabalho de treinamento até os dias atuais. (SUSIN, 2022, p.39)

No período de preparação para os ensaios no palco, as restrições da pandemia afetavam diretamente o teatro no Brasil. Com o impedimento de aglomerações, as apresentações restringiam-se à forma *online*. Decidimos em conjunto, antes de iniciarmos os ensaios, que mesmo em caso de não liberação dos teatros nos dias de apresentações, apresentaríamos nosso estágio em um teatro, mesmo que sem público, para apreciação da banca de avaliação. Essa escolha nos ajudou a definirmos os rumos que iríamos tomar na pesquisa: a criação baseada no nosso jogo de dupla, explorado ao longo dos últimos anos de curso, transposta para um espetáculo de teatro presencial. Começamos os ensaios ainda sem o diretor Alexandre Dill, Thiago e eu usávamos máscaras de proteção em uma sala com janelas abertas. Para ele era o retorno aos ensaios, desde o início da pandemia, quando o curso fora interrompido. Eu já estava mais adaptado a esta forma de ensaiar, visto que havia retomado, com o GRUPOJOGO, o processo de trabalho durante o isolamento social, mesclando ensaios *online*, com ensaios presenciais, em condições restritivas de contato.

No primeiro ensaio com Thiago nossa intenção era improvisar cenas de humor para “desenferrujar” nosso jogo em dupla. Nesse ensaio começamos com o tema escolhido por Thiago, o boxe, e nos condicionamos a criar uma cena com estrutura semelhante a um grande evento de uma luta de boxe, improvisaríamos: a preparação dos oponentes, a pesagem dos pugilistas, a encarada entre os dois rivais, e a luta em si, com seu desfecho. Antes de irmos para o improviso de cena, apresentei a sala de ensaio para o Thiago, uma vez que era o primeiro ensaio dele na sala do GRUPOJOGO. As salas do departamento de teatro da UFRGS ainda estavam fechadas para os discentes, e a sala de ensaio do GRUPOJOGO, na Usina das Artes<sup>2</sup>, na Vila Planetário, em Porto Alegre, acomodou os primeiros ensaios, em que tínhamos à disposição objetos típicos de uma sala de aula de teatro, como bastões, bolinhas e figurinos, por exemplo. Após alguns minutos de dinâmicas de reconhecimento do espaço de trabalho, que envolveram observação da sala e dos objetos, bem como o uso do corpo em diferentes espaços e níveis de altura disponíveis pela sala, partimos para o trabalho de cena. Começamos a explorar o

---

<sup>2</sup> Iniciativa da secretaria de cultura de Porto Alegre-RS, ocorre desde 2005, consiste na cessão de salas para grupos de artes cênicas que tenham realizado atividades em Porto Alegre, de forma ininterrupta, nos últimos três anos. O projeto busca possibilitar o desenvolvimento de linguagem desses grupos, priorizando o trabalho continuado dos artistas. Disponível em <[Comunicação Social \(portoalegre.rs.gov.br\)](http://Comunicação_Social(portoalegre.rs.gov.br))>. Acesso em 26/01/2024.

jogo em dupla, já com a ideia de cumprir as etapas de uma luta de boxe. Os objetos da sala, explorados na etapa anterior do ensaio, eram agora colocados no contexto de um embate de boxe. Os colchonetes da sala deram origem a uma balança em que nos pesávamos, para depois virar um pódio no qual disputaríamos o posto de vencedor. Após o improviso debatemos sobre como havia sido o trabalho até ali, e combinamos manter aquela estrutura criada, nos próximos ensaios, para ir assim criando “material” para, quem sabe, transformarmos em um espetáculo.

## **2 - Criação de cenas com Dill**

Ao convidarmos o diretor Alexandre Dill para o projeto, definimos que se trataria de uma pesquisa do Thiago e minha, em que além de montarmos um espetáculo, estaríamos concluindo uma trajetória acadêmica em atuação, e o processo de montagem de peça deveria contemplar nossos anseios em explorar experiências aprendidas ao longo da graduação, e desejos pessoais. O diretor teria o papel fundamental de entender nosso projeto de pesquisa e transformá-lo em rotinas de ensaio, propícias para criação e produção de material cênico de um espetáculo. Propomos para o Alexandre seguir explorando o xadrez e o boxe como combustível para nossa criação, e apresentamos para ele a cena do boxe que criamos no primeiro ensaio.

A partir da entrada de Alexandre no projeto, a participação da direção foi presente durante todo o processo de criação em sala de ensaio. Ele começou investindo na cena que lhe apresentamos, e propôs que começássemos uma estrutura de peça a partir dela. Antes da presença do diretor no ensaio, o processo de improviso entre o Thiago e eu aconteceu de maneira a nos familiarizarmos com o novo processo de trabalho, e para nos entrosar como parceiros desse novo projeto. A criação da cena do boxe ocorreu sem preocupações profundas a respeito do que estávamos produzindo. A partir da chegada do diretor definimos caminhos mais objetivos para a criação. Trabalho de modo contínuo com Alexandre Dill desde 2009, quando comecei como ator no GRUPOJOGO. Observo que uma de suas características como encenador é seu rigor com o trabalho de preparação física dos atores, com ênfase na criação através da ação física, característica que me pareceu interessante para meu projeto de finalização de curso em atuação na UFRGS.

Este entendimento faz jus à maneira como o GRUPOJOGO enxerga o teatro, em que a ação e o trabalho físico do ator são as grandes forças que ditam a encenação teatral, sendo estas capazes de ditar o ritmo, o estilo, as opções dramatúrgicas e a maneira como os atores interagem com os demais elementos cênicos. (SUSIN, 2023, n.p)

A chegada do diretor trouxe ao processo de trabalho novas camadas a serem exploradas na pesquisa. Se antes de sua chegada, os improvisos com Thiago ocorriam de maneira apenas a nos contemplar como *performers*, que se davam satisfeitos por criar imagens e possíveis materiais cênicos para uma nova dramaturgia, agora nos preocupávamos com uma concepção mais detalhada do projeto. Além de definirmos questões de concepções básicas da peça e alinhamento de interesses mútuos entre nós, como a apresentação presencial do espetáculo, a opção por palco italiano<sup>3</sup>, a provável utilização de projeções gráficas no palco, por exemplo, no tablado, com o Alexandre dirigindo, as criações começaram a seguir um novo rigor. O conceito de treinamento pré-expressivo parece surgir com força a partir desse momento do trabalho. Alexandre trouxe uma esquematização para nosso trabalho no palco, em busca de um corpo disponível para a criação teatral desejada para o projeto.

Em sua pesquisa, Gustavo Susin diz que um dos conceitos que lhe foram apresentados ao longo de seu estudo em teatro foi o da “pré-expressividade”. Segundo Susin, a ideia de corpo pré-expressivo engloba uma série de conhecimentos que foram organizados a partir das pesquisas de Eugênio Barba, que vieram a constituir o objeto da Antropologia Teatral<sup>4</sup> (SUSIN, 2022, p.36). Em sua pesquisa de mestrado, sobre sua trajetória como ator do GRUPOJOGO, Susin relaciona a pré-expressividade à técnicas propícias ao ator que busca “intensificar sua capacidade de potência afetiva, estabelecendo uma conexão extracotidiana entre cena e plateia.” Ele apropria-se da definição de Eugenio Barba (1994, p.23), em *A Canoa de Papel*, para quem “A base pré-expressiva constitui o nível de organização elementar do teatro.”

---

<sup>3</sup> Tendo como sua maior característica a disposição frontal de palco e plateia, é ainda hoje o mais utilizado no teatro ocidental. Além dessa formação (palco/plateia), outras características determinam o palco italiano: palco delimitado pela boca de cena, consequentemente, a quarta parede, a caixa cênica com urdimento e coxias. Disponível em: < <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-palco/> > Acesso em 28/02/2024

<sup>4</sup> Para Eugenio Barba “a Antropologia do Teatro é o estudo do comportamento pré-expressivo do ator no palco, que está na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis, e das tradições pessoais ou coletivas. Ou seja: “Numa situação de representação organizada, a presença física e mental do ator é modelada segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. O uso extra-diário do corpo-mente é o que se denomina técnica”. <<https://www.spescoladeteatro.org.br/>> Acesso em 28/02/2024

Estas técnicas permitem que atores/atrizes consigam intensificar sua capacidade de potência afetiva, estabelecendo uma conexão extracotidiana entre cena e plateia. Ela se dá a partir de uma pesquisa disciplinada sobre as formas de manifestação do corpo, e permite a comunicação em níveis de percepção que foge do que pode ser facilmente explicado. Dessa forma, a pré-expressividade não é uma coisa só, mas um apanhado de conceitos sobre o comportamento do corpo quando posto em ação, a partir dos estudos da atuação do ator. (SUSIN, 2022, p.27)

Exploramos à exaustão a cena do boxe, sempre repetindo com novas indicações do diretor. Os movimentos que havíamos criado de maneira espontânea, agora eram transformados em uma partitura, que poderíamos repetir com as modificações sugeridas por ele, ora de maneira objetiva, como acelerar determinado movimento, ora com comandos criativos, procurando transformar em imagens, estímulos subjetivos.

No decorrer do processo de criação do espetáculo a maioria dos ensaios foi com a presença do diretor, e contaram com uma estrutura de trabalho que começava no tablado: os atores deviam preparar o corpo para uma atividade física de boa intensidade. Para isso, fazíamos um aquecimento individual e depois um aquecimento em dupla, com atividades que envolviam corridas, saltos e idas ao chão, buscando precisão nos movimentos. Os estímulos eram propostos pelo diretor, a quem cabia, também, a tarefa de determinar o fim do aquecimento. Essa etapa do ensaio era concluída quando nos encontrávamos ofegantes e com o corpo aquecido para atividade física que viria a seguir. Não havia, até esse momento, uma preocupação específica com a criação de personagens, buscava-se criar corpos disponíveis para uma criação fluida de cenas e situações a serem incorporadas em uma futura montagem teatral.

Nos primeiros três meses trabalhamos propostas da direção, que nos instigava a explorar mais o tema do xadrez e do boxe, desenvolvendo cenas, a partir de perguntas a serem respondidas em jogos de improvisos teatrais trazidos para o ensaio. As cenas eram improvisadas preponderantemente sem falas, que apareciam apenas em momentos específicos propostos pelo diretor. A ênfase no trabalho de Biomecânica Teatral, e a exploração dos *Viewpoints*, conceitos que aprofundarei mais tarde, parece ter criado uma engrenagem mais propícia para buscarmos soluções com as ações e formas do nosso corpo, do que com falas. A repetição dessas imagens corporais, por sua vez, foi dando origem a uma estrutura de cenas que poderia tornar-se nossa peça de teatro.

Nessa etapa do projeto, o corpo e a voz foram se moldando intuitivamente com o jogo em cena que eu fazia com Thiago, e com as propostas da direção. Ao final dessa etapa não havia ainda uma preocupação com a persona que estava criando, apenas com o que conseguíamos criar de material cênico para a peça que planejávamos montar. Ao final de alguns meses chegamos a conclusão de que, apesar de termos muitas cenas criadas, o suficiente para uma apresentação de aproximadamente 40 minutos, não achamos ali material que contemplasse nossa vontade artística, por diferentes motivos entre os participantes do projeto. Decidimos partir para a busca de uma dramaturgia pronta, que se tornasse nossa nova base de processo de criação, substituindo o boxe e o xadrez como os estímulos principais.

### **3- A Coisa**

Por ser um texto que tem camadas que contemplava o humor e o insólito, possuir cenas preponderantemente em duplas e tratar de temas que achamos interessante de abordarmos, como as interconexões entre diferentes culturas e o impacto global que ações cotidianas aparentemente insignificantes podem causar do outro lado do mundo, optamos pelo texto *A Coisa*. Dentre um acervo de textos armazenados em catálogo privado do GRUPOJOGO, escolhemos esse texto de 2014, do dramaturgo alemão Philipp Löhle, inédito em montagens no Brasil e traduzido para o português pelo Instituto Goethe<sup>5</sup>.

No desafio de trabalhar sem um roteiro definido, após mais de 4 meses de experimentações no palco, embora tenhamos permanecido ativos e produtivos, sentimos a frustração de não estarmos progredindo na criação do espetáculo que ambicionamos. Ao termos contato com a dramaturgia de *A Coisa*, há poucos meses de nossa estreia, surgiu a preocupação de não desperdiçarmos o material que havíamos criado nos ensaios anteriores. O novo texto não parecia ter conexões diretas com o que havíamos desenvolvido até então, porém, no processo de montagem a seguir, fomos resgatando ações físicas criadas anteriormente, e conectando-as à montagem do nosso novo texto. Já havíamos criado um repertório

---

<sup>5</sup> Instituto que Promove o conhecimento da língua alemã no mundo e incentiva a cooperação cultural internacional. Mais de 150 institutos no mundo todo oferecem cultura, idioma e informações sobre a Alemanha. Além disso, há cooperações com outras instituições culturais, bibliotecas e centros de aprendizagem de línguas. Disponível em <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/index.html>>. Acesso em 26/01/2024.



de imagens que poderiam ser úteis para esta nova fase do trabalho. Em um exercício proposto por Alexandre, por exemplo, em que ele pedia ações exageradas nos nossos movimentos em cena, como se estivéssemos com tiques nervosos, alguns movimentos de peças do tabuleiro de xadrez e de golpes do boxe apareceram nos novos personagens de *A Coisa*.

Seguimos um caminho em que a criação de nossa encenação respeitava a ordem de cenas proposta no texto original, que ia intercalando diferentes histórias, partindo da cena 1 até o final do texto, quando seria revelada a conexão entre todos os personagens da trama. A chegada da dramaturgia trouxe uma objetividade maior para nossa criação, e ao longo de algumas semanas já havíamos criado boa parte da estrutura da peça. Nosso período final de ensaios para o projeto serviria para explorarmos novas camadas nas nossas cenas e personagens, burilando ideias e aperfeiçoando as conexões entre as cenas e as micro histórias da peça. Um dos nossos desafios como atores do espetáculo seria interpretar diferentes personagens, em situações e contextos aparentemente desconexos entre si. Havíamos combinado de fugir de estereótipos para a criação dos personagens, idealizamos trabalhar a atmosfera adequada para cada um deles através, principalmente, da relação de jogo entre os atores. Optamos por não buscar essa diferenciação através de registros vocais ou corporais exagerados, conforme Gustavo Susin menciona em entrevista ao final do projeto:

Falo em sutilezas pois também era do interesse dos atores e do encenador a construção de uma obra com um estilo de atuação realista (quando não, naturalista): sem movimentos exagerados e estilizados, sem o uso de clichês, arquétipos ou anedotas, fazendo com que os movimentos e atuação se aproximassem o máximo possível de uma ação cotidiana: real, verossímil e espontânea. (SUSIN, 2023, n.p)

As cenas da peça ocorrem basicamente com pequenos conflitos entre duplas de personagens, e buscamos diferentes caminhos criativos para criar cada uma das atmosferas pretendidas. O trabalho de *Viewpoints*<sup>6</sup> se tornou ainda mais presente durante os ensaios, e diferentes abordagens desse método foram experimentadas no palco. O trabalho de criação de cenas vinha evoluindo rapidamente desde a

---

<sup>6</sup> A história dos Viewpoints começa nos anos sessenta, quando a coreógrafa americana Mary Overlie cria – a partir de tendências de movimentos da dança que já trabalhavam pautadas em noções de tempo e espaço – os Six Viewpoints, os quais, mais tarde, seriam apropriados e refeitos por Anne Bogart, a criadora dos nove VPs, assim como são conhecidos atualmente.

chegada do texto. Apesar da disponibilidade do Thiago e minha em trabalharmos quase que diariamente juntos na criação, ainda sentimos que precisávamos crescer como atores em cada personagem, trazendo mais sofisticação às figuras criadas. O trabalho do Alexandre acabou sobrecarregado pela necessidade de criarmos as estruturas da cena, e ele sentiu que precisaria de um auxílio na direção. O nome de Gustavo Susin, também integrante do GRUPOJOGO, foi prontamente incorporado ao projeto, devido à pesquisa em atuação que ele vem desenvolvendo e experimentando nos últimos anos. Caberia a ele utilizar a estrutura cênica que havíamos criado até ali, em uma peça que já tinha cenário, trilha sonora original e estruturas de cenas bem definidas, para aprimorar nossa criação das personas do texto. Para ele, no pouco tempo de processo que tínhamos desde a sua chegada no projeto até a estreia, aproximadamente 9 semanas de ensaio, não havia muito tempo para um trabalho de criação que pudéssemos classificar como técnico. Ele buscava linhas de ação que ativassem dentro dos atores os conhecimentos técnicos já obtidos como repertório pessoal, oriundos de nossas trajetórias artísticas e acadêmicas” (SUSIN, 2023, n.p).

#### **4 - O treinamento de Gustavo Susin em *A Coisa***

Gustavo vem desenvolvendo uma pesquisa pessoal de preparação de atores baseada principalmente no que ele aprendeu nos cursos em que participou no LUME<sup>7</sup>, e de sua pesquisa em obras de Constantin Stanislavski (1863-1938), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Rudolph Laban (1879-1958), Jerzy Grotowski (1933-1999), Eugênio Barba (1936), Luís Otávio Burnier (1956-1995). Para Susin, os autores mostraram “diferentes ideias e conceitos que, de uma maneira ou outra, estiveram presentes em minhas abordagens práticas, e também, no modo de trabalhar do GRUPOJOGO” (2022, p.14).

Conheço Gustavo há mais de 15 anos. Além de termos feito nosso curso de formação de teatro juntos, no antigo TEPA<sup>8</sup>, espaço que funcionou até 2012,

<sup>7</sup> O LUME é um núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. O grupo também mantém uma forte tradição de ensino, difundindo sua arte por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas, publicações, palestras e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro. Disponível em <<http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo>>. Acesso em 26/01/2024.

<sup>8</sup> O TEPA - Teatro Escola de Porto Alegre é um Centro de Produção, Pesquisa e Formação Cultural fundado em 1996 por Daniela Carmona e Zé Adão Barbosa. Disponível em: <<http://www.artistasgauchos.com.br/portal/?id=352>> . Acesso em 26/01/2024

trabalhamos como atores em espetáculos do GRUPOJOGO, desde 2010. No ano de 2021 tive contato com sua pesquisa chamada Movimento-Matriz, na qual participei, como ator, em um laboratório proposto por ele para sua pesquisa de mestrado no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS (PPGAC). Na primeira reunião de Gustavo com a equipe de *A coisa* o colocamos a par do nosso processo de trabalho até ali, desde os nossos primeiros improvisos baseados no xadrez e no boxe, até a criação do espetáculo baseado na dramaturgia de Philipp Löhle, no qual já estávamos em fase de conclusão da estrutura cênica da montagem, cabendo a ele nos ajudar a aprimorarmos nossos personagens, dentro de uma linguagem cênica que havíamos desenvolvido até aquele momento.

Assim, no primeiro ensaio com o Gustavo, apresentamos a ele a peça que estávamos desenvolvendo, para que ele definisse as prioridades de trabalho que achasse mais conveniente para o momento. Naquele momento eu já estava satisfeito com a estrutura de cenas que havíamos criado nos últimos ensaios, e me preocupava mais em descobrir as sutilezas que cada personagem poderia apresentar. Gustavo elencou as prioridades que traria para os próximos ensaios, preocupando-se com os personagens que considerava mais superficiais em nossas atuações, seja por simplicidade em trabalho corporal, ou mesmo por necessidade de potencializar o jogo que Thiago e eu estávamos criando nos conflitos propostos pela dramaturgia.

Os ensaios começaram a ocorrer com direções dadas por Alexandre e Gustavo, e cabe ressaltar que, embora esta pesquisa foque na direção de atores potencializada pela chegada de Gustavo no projeto, as ideias da direção geral fundiam-se com todas as dinâmicas propostas nos ensaios. Todas as camadas das cenas eram discutidas entre o diretor geral e o de elenco, e o treinamento diário começou a ser proposto em uma fusão do trabalho de ambos. Ao analisar seu trabalho com o GRUPOJOGO, Susin sustenta que o treinamento vai além da repetição ou aperfeiçoamento de técnicas corporais, pois diz respeito também à aplicação dessas técnicas em um contexto político e ético:

Como treinamento, devemos compreender se tratar de uma prática que é construída diariamente, como uma estrutura que se constrói a partir da trajetória do próprio ator/performer, e que vai agregando elementos que provém não somente de exercícios corporais, mas todo um contexto (...) Fundamental é pensar em como esses exercícios servem ao fazer artístico: como ele constitui uma estética e poética, como é uma ferramenta para uma busca de si, ou mesmo, como elemento que constitui um compromisso coletivo, em prol de um resultado também coletivo entregar-se ao processo de criação. (SUSIN, 2022, p.102)

O desafio de montarmos um texto contemporâneo alemão, que tinha como característica a intersecção de micro histórias aparentemente desconexas, com personagens bastante distintos entre si, trazia também a possibilidade de buscarmos diferentes linguagens de atuação na nossa montagem. Nesse intuito, Gustavo foi convidado a auxiliar na elaboração de exercícios e dinâmicas que pudessem instrumentalizar os atores para o desenvolvimento dos personagens em *A Coisa*. Para ele: "a proposta foi muito audaciosa, no sentido que Vicente e Thiago representariam, cada um, cinco personagens diferentes. De imediato, creio que este era o principal desafio: como desenhar esses personagens de tal forma que um não se parecesse com o outro" (SUSIN, 2023, n.p).

O texto original, embora contenha muitas cenas em dupla, não fora planejado para apenas dois atores desempenharem todos os papéis. Já em nosso primeiro contato com o texto, percebemos que seria importante fazermos algumas adaptações. Decidimos manter os personagens que consideramos fundamentais para a narrativa e excluir outros. Ao final da adaptação restou do texto original: um casal alemão, que adaptamos para dois homens de Porto Alegre; dois personagens comerciantes chineses; um trabalhador africano que tinha seu trabalho explorado por um viajante europeu; e o personagem *A Coisa*, que era uma espécie de narrador e ao mesmo tempo um floco de algodão falante. Tínhamos, obviamente, papéis bem desafiadores e focamos em diferenciá-los, entre si, através de nosso trabalho corporal em cena.

Entendemos, desde o princípio, que estas diferenças poderiam ser mais facilmente perceptíveis a partir de um trabalho corporal bem elaborado, que levasse em conta pequenas sutilezas que iriam surgindo dentro da improvisação das cenas, aliadas com algumas propostas técnicas que poderiam servir como ferramenta para fixação destes desenhos. Neste binômio – o trabalho de improvisação sobre o texto e o uso de procedimentos específicos que davam especial atenção para a construção corporal – os atores passaram a talhar cada uma das características que definiam suas personagens. (SUSIN, 2023, n.p)

Nos primeiros ensaios focados na atuação, Gustavo conheceu nossa estrutura de cenas criadas para a peça, e após se familiarizar com o texto e nossa criação, buscou afinar seu trabalho com o criado pela equipe até aquela etapa do projeto. Segundo Gustavo, nos primeiros encontros, ele buscou a construção de um corpo coletivo: “preciso enxergar sempre o grupo que estou trabalhando como um corpo cênico, de maneira que haja uma conexão especialmente orgânica com cada um que integra esse corpo.” Para essa etapa ele priorizou os exercícios de ritmos e de trajetória, assim como o que ele chama de “trabalho comportamental ancorado em exercícios inspirados na biomecânica teatral” que envolve caminhadas em diferentes níveis, ritmos, amplitude e densidade. Considera que naquele momento do seu trabalho “este talvez seja um terreno pré-expressivo que foi possível alcançar: a construção deste estado de criação”(2023, n.p).

Em um segundo momento do trabalho de preparação de elenco, a direção começou a desenvolver as especificidades de cada personagem da peça. Gustavo acredita que os trabalhos de afinação foram fundamentais para o processo de trabalho, e exalta que o desenvolvimento de exercícios técnicos, estariam focados no estudo das ações físicas para a construção de imagens (2023, n.p). Concordo que essa etapa da nossa pesquisa prática foi de suma importância para nossa peça apresentada, e o reflexo dos treinamentos experimentados, em sala de ensaio, foram, na minha percepção, marcantes para meu processo de criação e aprofundamento em cada personagem.

Nosso desejo em explorar a fundo cada personagem, a fim de distingui-los ao público rapidamente entre uma cena e outra, trouxe a necessidade de reconhecer pequenas nuances de cada personagem. Os exercícios propostos buscavam aprofundar a nossa criação de personagens através de estímulos que tornassem nosso corpo mais próximo do desejado para cada figura a ser apresentada no espetáculo.

Em um segundo momento, conduzi alguns exercícios que exploravam, através de esforços físicos específicos, diferentes níveis de energia corporal, e que provocam conseqüentemente, diferentes desenhos corporais. Como falei, por termos pouco tempo, não pudemos desenvolver propriamente uma pesquisa que pudesse fazer surgir algo desconhecido ou novo, mas mais uma vez, fazer os atores lembrarem daquilo que já haviam aprendido. (SUSIN, 2023, n.p)

Gustavo considera que parte dos exercícios propostos se encontra “presente numa camada anterior, indireta, como se fosse um tecido invisível que cobre os atores, que fazem seus gestos e suas ações se relacionarem de uma forma extraordinária” com quem consegue perceber essa sutileza nas apresentações posteriores (2023, n.p). Desse modo, proponho nesta pesquisa reconhecer de que maneira meus “gestos e ações” em *A Coisa*, apresentada ao público, se relacionam com o processo de treinamento experimentado nos ensaios, a fim de mapear de que maneira cada estímulo foi assimilado no meu trabalho de ator.

Susin não acredita que algum exercício específico tenha se tornado cena, mas acredita que eles “deram condições para que pudessem surgir as personagens que conduziam a cena segundo o texto dramático” (2023, n.p). A Seguir relaciono cada personagem que eu interpretei em *A Coisa*, com treinamentos específicos explorados ao longo dos ensaios, faço essa ligação de cenas com exercícios e métodos de treinamento específicos, por considerar que, embora reconheça que o treinamento experimentado foi útil para a criação da peça como um todo, existem associações lógicas entre as propostas trazidas pela direção, com a especificidade de cada cena.

#### **4.1 O Europeu - Corpo Dilatado**

No decorrer da minha trajetória como ator eu também me especializei em iluminação cênica, área em que atuo desde o ano de 2011, e para esse estágio me propus a criar a iluminação da peça. Dentre algumas ideias que propus ao longo da montagem de *A Coisa*, estava a ideia de utilizar a iluminação para diferenciar as diferentes histórias do texto. Para o personagem viajante europeu e o trabalhador africano, sugeri explorar uma iluminação que mostrasse apenas a silhueta dos personagens, visto que tínhamos a concepção de não explorar figurinos nem adereços que caracterizassem os personagens humanos. A ideia de explorar apenas a silhueta desses personagens, através de uma iluminação de contraluz, nos trouxe o desafio de mostrar a potência dos personagens apenas com nossa silhueta corporal e potência vocal.

Para explorar esses corpos em contraluz, acredito que tenha sido importante o trabalho de energia corporal proposto por Gustavo, com exercícios apoiados em sua pesquisa Movimento-Matriz, inspirada em sua trajetória de estudo com o LUME.

Carlos Simioni, atualmente pesquisador do APA - Ateliê de Pesquisa do Ator<sup>9</sup>, e Membro criador do LUME, sustenta que “a proposta inicial do trabalho do LUME é principalmente desenvolver a presença do ator, ou seja, seu corpo vivo e dilatado” (Simioni, 2012, p.57). Para o autor, após o treinamento de uma dança pessoal, em que o ator sente intensamente a profundidade de sua “sensualidade, sua alegria, angústia, desespero, sexualidade, tristeza, medo”, chega-se a um corpo que experimenta a dilatação desses sentimentos, trazendo a tona um corpo extra-cotidiano, que para ele deixa de ser um corpo muscular, para ser um corpo energético (2012, p.58). A dilatação de energia corporal foi nosso foco nos ensaios finais desses personagens, experimentando um treinamento físico em que aflorasse nossas emoções pessoais, em busca de uma expansão de nossas imagens corporais.

O conflito entre esses personagens, que muitas vezes beirava a briga física, em outros momentos delimitava uma disputa entre um corpo opressor contra um corpo de um oprimido, seja pelo pretense poder do europeu, quanto pela luta física, em que o africano demonstrava mais poder que o seu oponente. Essas transições entre opressor e oprimido, que os personagens variavam no decorrer da cena, eram exploradas através de estímulos de expansão e retração de energia, que envolviam exercícios de dilatação muscular, a ponto de sentirmos que estávamos dilatados para fora de nossos corpos de carne e osso.

---

<sup>9</sup> Fundado em março de 2014, o APA é um núcleo de pesquisa continuada do SESC Paraty que visa a sistematização de conteúdo e construção de uma metodologia própria de formação para atores. <<https://www.amokteatro.com.br/oficina/estudo-sobre-o-corpo-sensivel/16>> . Acesso em 29/01/2024



Imagem 1. Coletores de Algodão à Contraluz (frame do espetáculo *A Coisa/acervo GRUPOJOGO*)

Ao analisar seu trabalho em *A Coisa*, Susin referencia sua pesquisa com a do LUME, além de mencionar Arthur Lessac<sup>10</sup>, ao abordar como buscou um corpo cênico com mais tónus para os atores. Em sua pesquisa de mestrado, Susin analisa que o trabalho de *Radiancy*<sup>11</sup>, proposto por Lessac, é semelhante ao exercício de Fluxo<sup>12</sup>, experimentado no LUME, com a diferença que o trabalho de Lessac reverberava dentro do corpo, enquanto o Fluxo buscaria uma energia fora do campo magnético produzido pelo ator. Concordo com o Gustavo quando ele afirma que, para *A Coisa*, o trabalho das camadas e níveis de energia ajudaram a chegar em diferentes tónus para cada construção de personagem. Ele considera que esse trabalho realizado por ele é uma consequência da apropriação de um conhecimento adquirido de seus estudos sobre o Corpo Sensível, de Carlos Simioni, e do trabalho de Arthur Lessac, e considera que sua condução ocorre de uma maneira

<sup>10</sup> Arthur Lessac (1909-2011) Desenvolveu em seu treinamento teatral a exploração da energia corporal, distinguindo os estados em energéticos em *Radiancy*, *Buoyancy* e *Potency*.

<sup>11</sup> Para Lessac o estado corporal de *Radiancy* representa a personificação da agilidade, leveza e destreza. Como uma liberação de energia muscular vital. LESSAC, Arthur. *Body Wisdom: The Use and Training of the Human Body*. New York: Lessac Research, 1978.

<sup>12</sup> Fluxo: realização de micromovimentações de musculaturas internas e externas, em grande velocidade, e em diferentes direções, que estimulam um estado convulsivo do corpo do ator. São espasmos, explosões imediatamente contidas, seguidas de novas microvibrações, em um processo contínuo, forçando a segmentação das articulações em vetores tridimensionais. (SUSIN, 2022, p.145)



completamente pessoal ao ser proposta no projeto, visto que ele aglutina as técnicas estudadas, com as técnicas experimentadas nessas linhas de ação (SUSIN, 2023, n.p).

## 4.2 O Namorado - Viewpoints

O trabalho de Viewpoints, bastante explorado por Alexandre Dill, ainda antes da entrada do Gustavo no projeto, foi muito marcante no nosso processo de criação. Após terminar a estrutura de criação de cenas da peça, a técnica serviu para nos ajudar a transitarmos de um personagem para outro, dinâmica que o Thiago e eu estávamos constantemente praticando em cena, devido a rapidez com que precisávamos sair de uma figura para interpretar outra.

Anne Bogart e Tina Landau, reconhecem que os princípios do *Viewpoints* foram categorizações de ações atemporais, impossíveis de serem definidas em origem, visto que são princípios naturais do movimento (BOGART; LANDAU, 2005). Essas categorizações, compiladas nos estudos de Anne Bogart e Tina Landau, deram origem a 9 Viewpoints: Físicos, dividindo-os respectivamente em Viewpoints de Tempo: tempo, resposta cinestésica, duração e repetição; e Viewpoints de Espaço: topografia, forma, gesto, relação espacial e arquitetura (WACHOWICZ, 2016, p.105).

Embora Susin não tenha mencionado diretamente o trabalho de *Viewpoints*, nem em seu mestrado de pesquisa pessoal, nem na entrevista sobre *A Coisa*, foi bastante visível durante o processo de ensaios, que esta forma de trabalho estava bastante presente na nossa pesquisa. Inicialmente proposto por Alexandre Dill, os exercícios que envolviam diferentes caminhadas pela sala de trabalho, com estímulos de mudanças de tempo rítmico, de níveis, de focos, repetição de movimentos e jogo sinestésico entre os atores, foram muito importantes em todo o processo. Na reta final do nosso trabalho, com a ênfase na criação de personagens, passaram a ser adaptados como estímulos para mudarmos rapidamente de um personagem para outro, como por exemplo em um exercício em que deveríamos mudar de um ponto a outro da sala, e ao chegar em determinado foco de luz deveríamos explorar uma emoção e um personagem diferentes dos explorados no foco de luz anterior. Essa dinâmica de exercício fez com que buscássemos trocas

bruscas entre uma figura e outra, e ao mesmo tempo explorássemos diferentes estímulos emocionais para cada personagem.

Para os personagens com mais tempo em cena na montagem, o casal, Gustavo disse estar satisfeito com nossa construção física e vocal das figuras, e optou por dar ênfase no trabalho de construção espacial da cena. Para tanto, ele propôs um exercício em que construímos imagens dos personagens e do objeto cênico dessa cena, uma cadeira, preenchendo o palco de diferentes maneiras: por vezes os personagens ocupavam espaços opostos no palco, e em determinados momentos da dramaturgia deveriam se aproximar um do outro, de maneira em que a distância e a aproximação ajudassem a construir a narrativa de conflitos entre eles. A cadeira foi utilizada como um objeto de disputa de poder entre eles, inclusive, criamos uma cena inteira em que os dois disputavam o objeto, enquanto narramos a história de relacionamento entre os dois namorados. Essa disputa pela cadeira, transformada em exagero no improviso dos ensaios, acabou sendo utilizada de maneira sutil em cena, como, por exemplo, em um momento em que o personagem de Thiago faz menção de puxar a cadeira em que eu iria sentar, mas na verdade a acomoda de maneira sutil no palco, transmitindo suposta delicadeza na relação, enquanto buscávamos o protagonismo de contar ao público nossas intimidades do relacionamento. O exercício de preenchimento do palco através da distância entre os personagens - inspirado nos *Viewpoints* - aparece diretamente ao longo da nossa montagem de *A Coisa*. Durante o espetáculo, os personagens do casal apareciam preponderantemente em apenas 3 pontos opostos do palco: por vezes ocupavam o mesmo ponto, mas na maioria do tempo preenchendo o palco em lados opostos, criando relação entre eles de maneira que a espacialidade e a mudança de focos dos seus olhares apresentassem uma nova camada ao conflito.



Imagem 2. O Casal (frame do espetáculo *A Coisa/acervo* GRUPOJOGO)

#### 4.3 A Coisa - Biomecânica

O único personagem que Thiago e eu dividimos na peça foi A Coisa. Esse, que dá o nome ao espetáculo, é uma alegoria que vai se revelando no decorrer da dramaturgia, e tem o papel de narrar para o público a história que seria o fio de conexão entre todas as outras histórias. O único personagem não humano, requereu um trabalho diferente de construção corporal, e além de sua peculiaridade de ser um objeto personificado, também foi construído com um figurino específico, que nos dava uma forma de uma bola de algodão. Para esse personagem os diretores nos deram estímulos diferentes. Thiago interpretava A Coisa de uma maneira dançada, com movimentos sinuosos no corpo, enquanto eu construí o personagem utilizando gestos mais “pontudos”, com movimentos duros e repetitivos.

Para a construção desse personagem apresentei para os diretores alguns movimentos que eu havia criado no início do processo, utilizando um gestual de um enxadrista, que ora movia peças grandes em um tabuleiro imaginário, e ora movia peças, também imaginárias, minúsculas. Esse gestual acabou sendo incorporado nesse meu personagem de maneira desconstruída, a ponto de não ser reconhecido como um movimento usual de comunicação, muitas vezes contrastando com o texto aparentemente cotidiano narrado pelo personagem A Coisa. Os diretores, ao longo

dos ensaios, deram estímulos de desconstrução desse gestual, para que ele causasse um estranhamento, mas que ao mesmo tempo ajudasse a construir a insólita figura de um personagem que era um floco de algodão.

Meu personagem A Coisa caminha em um plano baixo no palco, o que exigiu que eu criasse os movimentos todos com a máxima flexão de joelhos que eu conseguia imprimir em um caminhar. Acredito que essa característica impressa nesse meu personagem fora reflexos dos treinamentos baseados na Biomecânica Teatral<sup>13</sup>, trabalhada na minha trajetória no GRUPOJOGO, e nesse processo específico. Conforme mencionado anteriormente, a biomecânica foi a base do treinamento corporal no GRUPOJOGO, desde sua origem até os dias atuais.

Embora no trabalho de *A Coisa*, não utilizássemos mais os *Études*<sup>14</sup>, movimentos básicos da pesquisa de Meyerhold, explorados nos primeiros trabalhos do GRUPOJOGO, observo que a biomecânica segue pautando o trabalho dos integrantes do grupo. Meyerhold não chegou a definir em palavras o que seria a sua biomecânica, mas essa tem se perpetuado como um sistema de educação teatral, que engloba uma série de exercícios que buscam o aperfeiçoamento do movimento e “o desenvolvimento de princípios que estruturam e instigam a imaginação da musculatura para um fim artístico” (Bulgarelli, 2021, p.21).

A busca por um corpo sempre atento à cena, marca da Biomecânica Teatral, reflete na postura corporal, predominantemente com joelhos flexionados, e gestos organizados em um corpo que pontua o início e o fim de cada movimento, essas eram características desejadas nos processos de criação anteriores do grupo, e acabaram se manifestando de maneira exagerada na criação do meu personagem A Coisa, que extrapola essas diretrizes.

---

<sup>13</sup> Esse termo se refere ao sistema de treinamento de atores desenvolvido pelo encenador e teatrólogo russo Vsevolod Meyerhold, com a finalidade de instruir os atuantes, através de uma série de exercícios, a dirigirem seus próprios movimentos e fazer com que entendam a estrutura dos gestos com base em princípios biomecânicos. Disponível em:

<<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-biomecanica-teatral>> . Acesso em 26/01/2024

<sup>14</sup> Segundo Meyerhold, os *études* eram pequenos melodramas dos atores, experimentado através de exercícios que envolviam repetições de ações cotidianas básicas, como saltar, golpear, atirar, carregar peso, por exemplo.



Imagem 3. A Coisa (frame do espetáculo *A Coisa/acervo* GRUPOJOGO)

#### 4.4 O Chinês - Humor

Para a construção dos personagens Chineses, sugeri que utilizássemos um foco de luz colorido que mostrasse os personagens apenas do peito para cima, um deles seria azul, e o outro vermelho. Essa ideia fez com que explorássemos mais a máscara facial das figuras, fazendo com que o corpo, muitas vezes não visto pela plateia, fosse utilizado como impulsionador de nossa interpretação, e não uma imagem a ser vista. Após contar a concepção prevista para a cena - a iluminação só seria explorada quando estivéssemos no teatro, pois não dispomos de equipamento na nossa sala de ensaio -, apresentamos para Susin o que já havíamos ensaiado para os personagens. Depois de apresentarmos a cena no ensaio, nos foi sugerido explorar um humor exagerado nesses personagens, utilizando expressões melodramáticas<sup>15</sup> para essa narrativa. Em um ensaio da cena dos chineses, apresentamos um improviso forçando um sorriso exagerado, com os dentes todos à

<sup>15</sup> Melodrama tem como característica intensificar as virtudes e vícios das personagens, sejam elas vilãs ou heróis, enfatizando-lhe artificialmente determinadas características, pois o objetivo maior desta estética é impressionar e comover cada espectador, através da "verossimilhança" (semelhança com a realidade), reafirmando a qualidade moral e sentimentalista da obra. VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. Porto Alegre: L&PM, 2001.

mostra durante a cena inteira. Os diretores gostaram da ideia e nos estimularam a exageramos ainda mais essa criação, utilizando, ao longo de todas as cenas desses personagens, esta máscara em que os dentes estão sempre à mostra, por vezes aparentassem alegria, em outras desespero, ou mesmo uma cara de choro, de acordo com o contexto de cena.



Imagem 4. Os Chineses (frame do espetáculo *A Coisa*/acervo GRUPOJOGO)

A relação que esses personagens estabeleceram entre si, acredito que tenha sido influenciada por treinamentos físicos propostos nos ensaios. Embora essas figuras não tivessem movimentos corporais bruscos, a narrativa criada entre os dois rostos iluminados deu-se através do nosso estado de jogo, criado a partir da atmosfera de ensaios. Apesar de eu não relacionar a essa cena nenhum treinamento específico do nosso processo de trabalho, reconheço que os estímulos explorados pelos diretores aparecem muitas vezes em criações subconscientes dos atores, como no sorriso que improvisamos e mantivemos ao longo de uma cena inteira.

O treinamento do teatro não busca uma perfeição técnica de domínio de movimentos, mas a busca por mecanismos internos de criação artística. A partir do treinamento, cabe ao ator organizar este conhecimento de maneira que o torne capaz de entregar-se ao processo de criação. (SUSIN, 2022, p.102)

## 5 Considerações finais

Durante o processo de criação do Estágio em Atuação, passamos por diversos caminhos até chegarmos no produto final apresentado em *A Coisa*. Eu poderia ter escolhido diferentes objetos para esta pesquisa, porém considerei que o enfoque na atuação e criação de personagens seria um ponto importante para reflexão do meu trabalho como ator/criador e pesquisador, no GRUPOJOGO e na UFRGS, local em que já havia tido contato com o estudo dos *Viewpoints* e de energias do Arthur Lessac, que reapareceram nesse processo de estudo. Tivemos diversos estímulos propostos por Alexandre Dill ao longo dessa trajetória, assim como buscamos diversas referências pessoais do Thiago e minhas, devido à nossa trajetória como artistas no cenário teatral, porém achei válido destacar o trabalho de Gustavo, por esse entrar no processo com o enfoque específico de atuação e criação de personagens. Por um lado, Alexandre, Thiago e eu nos dedicamos a diversas camadas da pesquisa, desde a criação de uma concepção, um trabalho exaustivo de improvisos e métodos de criações de cenas, que nos tomaram mais de 8 meses de trabalho. Por outro, o trabalho de Gustavo, em curto período de tempo, de aproximadamente dois meses, trouxe uma proposta de trabalho útil à pesquisa prática, justamente no objeto central desta pesquisa teórica - a atuação e criação de personagens. Foi de extrema valia para meu trabalho de conclusão do curso de bacharelado em atuação experimentar os treinamentos propostos pela direção ao longo do projeto, que aliados ao conhecimento adquirido no curso na UFRGS, e outras referências que tive ao longo da minha trajetória em pesquisa no teatro, moldaram minha atuação no espetáculo *A Coisa*. Reconhecer e destacar pontos específicos do treinamento teatral, é uma maneira de dar valor aos ensinamentos desta arte milenar.

O treinamento nas artes cênicas é sempre uma busca-de-si como fundo, um fazer que não encontra justificativa em um fim específico - não busca um objetivo em si, mas que compõem um todo que se faz sempre presente. O desafio é encontrar os meios de organizá-lo respeitando sua natureza dinâmica e abrangente, não dispensando seu caráter vivo e fluído em fórmulas rígidas e imutáveis. (SUSIN, 2022, p.116)

Buscou-se, através desta pesquisa teórica, destacar os diversos caminhos percorridos para a criação de personagens, em um trabalho que trouxe o desafio de

representarmos figuras de diversos estratos sociais e étnicos incorporados em um mesmo texto teatral. A forma não cartesiana como muitas vezes a dramaturgia contemporânea se apresenta, especificamente no texto alemão *A Coisa*, trazia também o desafio de buscarmos um fio de coerência entre os personagens, conforme a parte final da dramaturgia sugeria com a aproximação e fusão de cada história, que se revelavam partes de um mesmo todo. O texto trouxe, também, o desafio de buscarmos uma coerência interpretativa para o espetáculo, afinal, o trabalho de cada personagem devia, ao final do processo, ser atraente para a nossa montagem teatral a ser apresentada ao público. Experimentarmos diferentes técnicas teatrais, e estímulos específicos para cada personagem, em busca de um corpo apto ao estado de criação.

Creio que, ao final do processo criativo apresentado em *A Coisa*, bem como desta pesquisa teórica, reflito sobre a importância do trabalho teatral como uma construção coletiva, apoiada em diferentes métodos e ensinamentos que se estruturam em uma pesquisa histórica que o teatro e a arte elaboram ao longo de sua existência.



## Referências

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral**. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 1994.

BOGART, Anne, LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: A practical guide to Viewpoints and composition**. Theatre Communications Group, NY. 2005

BULGARELLI, Marcelo. **OS PASSOS PARA CHEGAR A 2 PASSOS: OS PRINCÍPIOS DA BIOMECÂNICA TEATRAL DE MEYERHOLD NA CRIAÇÃO DE UM ESPETÁCULO**. Porto Alegre: UFRGS, 2021.

CAVALIERE, Arlete Orlando. **O inspetor Geral DE GÔGOL-MEYERHOLD: UM ESPETÁCULO SÍNTESE**. São Paulo, USP, 1991. (CAVALIERE, 1991, p.)

SUSIN, Gustavo Lops. **Entrevista com Gustavo Susin sobre o treinamento em “A Coisa”**. [Entrevista concedida a Vicente Vargas] Porto Alegre, 2023.

SUSIN, Gustavo Lops. **Movimento-Matriz: Uma desmontagem textual sobre o treinamento de um ator do GRUPOJOGO**. Porto Alegre: Lume, 2022.

SIMIONI, Carlos. **A Arte de Ator**. In: **ILINX- Revista do LUME v.1 n. 1**. Unicamp, 2012. Disponível em <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/167>  
Acesso em 28/01/2024

WACHOWICZ, Fatima. **O treinamento viewpoints: uma prática que amplia a atenção**. Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital, Salvador, jun. 2016;

## Anexo

### Entrevista com Gustavo Susin sobre o treinamento em "A Coisa".

*-Quais técnicas e práticas de atuação você utilizou no processo de "A coisa"?*

Particpei do processo de "A Coisa" através de convite do diretor Alexandre Dill, para que o auxiliasse na elaboração de exercícios e dinâmicas que pudesse instrumentalizar os atores para o desenvolvimento das personagens propostas na montagem que estava em construção. A proposta foi muito audaciosa, no sentido que o Vicente e o Thiago representariam, cada um, cinco personagens diferentes. De imediato, creio que esta era o principal desafio: como desenhar estes personagens de tal forma que um não se parecesse com o outro, e o público pudesse distinguir cada passagem dramática.

Entendemos, desde o princípio, que estas diferenças poderiam ser mais facilmente perceptíveis a partir de um trabalho corporal bem elaborado, que levasse em conta pequenas sutilezas que iriam surgindo dentro da improvisação das cenas, aliadas com algumas propostas técnicas que poderiam servir como ferramenta para fixação destes desenhos. Neste binômio – o trabalho de improvisação sobre o texto e o uso de procedimentos específicos que davam especial atenção para a construção corporal – os atores passaram a talhar cada uma das características que definiam suas personagens. Este entendimento faz jus à maneira como O GRUPOJOGO enxerga o teatro, em que a ação e o trabalho físico do ator são as grandes forças que ditam a encenação teatral, sendo estas capazes de ditar o ritmo, o estilo, as opções dramáticas e a maneira como os atores interagem com os demais elementos cênicos.

Falo em sutilezas pois também era do interesse dos atores e do encenador a construção de uma obra com um estilo de atuação realista (quando não, naturalista): sem movimentos exagerados e estilizados, sem o uso de clichês, arquétipos ou anedotas, fazendo com que os movimentos e atuação se aproximassem o máximo possível de uma ação cotidiana: real, verossímil e espontânea.

Não tínhamos muito tempo para um processo de criação que pudessemos classificar como técnico. As linhas de ação acabavam por buscar ativar dentro dos

atores os conhecimentos técnicos que eles já haviam obtido como repertório pessoal, tanto em suas trajetórias artísticas quanto acadêmicas.

Nos primeiros encontros, preoquei-me em buscar a construção de um corpo coletivo: eu preciso enxergar sempre o grupo que estou trabalhando como um corpo cênico, de maneira que haja uma conexão especialmente orgânica com cada um que integra esse corpo. O que chamo de “orgânico” aqui é uma capacidade rítmica, sinestésica e plástica que estes elementos possuem, de maneira que nenhum ato, ação ou comportamento possa passar incólume pela cena. Costumamos chamar muitas vezes esta capacidade coletiva de “intimidade” ou “sensibilidade”, mas agora aqui, falando nesta entrevista, penso que orgânico é sim a melhor palavra, porque quando se consegue criar esta consciência corporal coletiva, a sensação de quem a integra, ou de quem a assiste, é de que temos um elenco muito potente e coeso.

Em um segundo momento, conduzi alguns exercícios que exploravam, através de esforços físicos específicos, diferentes níveis de energia corporal, e que provocam conseqüentemente, diferentes desenhos corporais. Como falei, por termos pouco tempo, não pudemos desenvolver propriamente uma pesquisa que pudesse fazer surgir algo desconhecido ou novo, mas mais uma vez, fazer os atores lembrarem daquilo que já haviam aprendido.

Por último, passamos a trabalhar a definição destes personagens, buscando “afinar” o máximo possível as diferenças físicas que serviram como base. Nesta fase, a ação física propriamente dita, as trajetórias cênicas, a transversalidade e espacialidade foram o enfoque dos trabalhos. Nesta fase os procedimentos já se misturavam com a construção das cenas propriamente dita, e, mais tarde, como pequenos intervalos dos ensaios, para a busca do que entendíamos ser o mais adequado para a encenação.

*-Poderia apontar quais práticas foram mais úteis para que os atores desenvolvessem cenas e quais práticas foram mais úteis para que os atores desenvolvessem Personagens?*

Não consigo diferenciar muito bem estes dois processos, pois acredito que eles também são partes de um todo muito orgânico, que acabam por não sobreviver se fossem separados. Acho que a cena sempre faz parte da personagem. É difícil construir um personagem sem pensar como ele será visto ou sentido pelo público. É claro que é importante sentir, fazer construir esta figura de dentro para fora, para

nos apropriarmos daquela narrativa, mas em última instância, o teatro é para fora, para os outros verem. E quando pensamos e atuamos em função de como estamos sendo visto, estamos criando cena. Por isso que a ação física é a melhor linguagem a ser utilizada por um ator, e nos focamos sempre nela.

Também não conseguiria dizer quais práticas foram mais ou menos efetivas, porque elas integraram um todo que foi sendo apresentado e construído gradativamente. Acho que a resposta possível desta pergunta seria se questionarmos de que forma os exercícios e as práticas propostas se alinhavam ou não com a proposta dramática que foi apresentada. A Coisa foi um espetáculo muito ancorado em uma dramaturgia que explorava diálogos e situações realistas, e, de novo, com a ambição de que dois atores dessem conta de cinco personagens, cada um. Porém, mesmo assim, aqueles exercícios e práticas que acabaram por não entrar na cena de uma forma objetiva, direta (quando dizemos que se fez a cena a partir de um exercício ou jogo teatral), eles se encontram presente numa camada anterior, indireta, como se fosse um tecido invisível que cobre os atores, que fazem seus gestos e suas ações se relacionarem de uma forma extraordinária com quem consegue perceber (porque isso também é, afinal de contas, um mistério, essa capacidade de assistir um espetáculo teatral).

*-Das suas propostas trazidas para ensaio, poderia apontar o que funcionou melhor, e o que funcionou pior com atores?*

Também não saberia dizer agora quais práticas ou propostas funcionaram melhor ou pior, até porque, em muitos momentos, trabalhamos no terreno do que era ou não necessário ser feito para que se conseguisse construir a encenação. Vou me dar novamente o direito de dar uma resposta para outra pergunta: de que maneira fomos percebendo o que era necessário ser feito a partir das dificuldades e bloqueios que surgiam durante o processo de criação. Tu, Vicente, a gente já conhece e trabalha há muito tempo, e conhecemos bem em quais terrenos eram confortáveis ou não para ti. Muitas vezes nossa preocupação era te fazer desgarrar de caminhos que você já possuía domínio, através da experiência do treinamento do GRUPOJOGO, mas, ao mesmo tempo, de novo o tempo nos pressionava, e invariavelmente explorávamos em ti aquilo que sabíamos que provavelmente daria o efeito desejado sem maiores esforços. Já o Thiago, para nós, era sempre uma descoberta: a gente estava conhecendo o trabalho dele e ele também estava

conhecendo o nosso, de maneira que estávamos sempre atentos a qualquer proposta mais genuína e consistente que ele nos disponibilizava. Ao mesmo tempo, muitas vezes precisamos exigir mais esforço e atenção por parte dele, para que ele conseguisse tecnicamente se alinhar com o estilo de atuação do GRUPOJOGO, que, inegavelmente, foi a maior influência na composição final.

Acho que todo o trabalho que conseguiu criar efetivamente o corpo coletivo, orgânico, de que falei mais cedo, foi muito propício: os exercícios de ritmos (velocidades de caminhada em conjunto), os exercícios de trajetória (desenho de cena), o trabalho comportamental ancorado em exercícios inspirados na biomecânica teatral (caminhadas, níveis, ritmos x amplitude x densidade). Esse talvez seja um terreno pré-expressivo que foi possível alcançar: a construção deste estado de criação. E mais para frente, creio que tanto os trabalhos de afinação foram fundamentais: tanto os exercícios de tempo, espaço, ação e estado anímico proposto por Alexandre, que estimulavam a improvisação e criatividade dos atores, quanto aqueles exercícios mais técnicos, focados no estudo das ações físicas (a execução de uma série delas a partir das energias de cada um das personagens) ou da transversalidade do corpo (construção de imagens).

*-Conseguiria relacionar técnicas ou exercícios trazidos para o ensaio, aplicados em alguma cena ou aspecto específico da peça? Por quê escolheram essas técnicas, com que objetivo e como foi a resposta dos atores, foi o que esperavam ou não?*

Acho essa pergunta já está mais ou menos respondida nas questões anteriores. Não acredito que nenhum exercício específico se tornou cena, mas eles deram condições para que pudessem surgir as personagens que conduziam a cena segundo o texto dramaturgico. Creio que inevitavelmente o trabalho das camadas e níveis de energia auxiliaram a densidade do tônus dos atores em cada construção de personagem. No que tange ao que conduzi, poderia usar de referência o trabalho de Arthur Lessac, embora eu já conduza os exercícios de maneira completamente pessoal: eu me aproprio desse conhecimento e da minha experiência nestas linhas de ação para propor exercícios que explorem esses vetores de tônus e movimento. Da mesma forma, o trabalho que aprendi com Carlos Simioni, sobre o Estudo do Corpo Sensível, sempre está muito presente nas minhas conduções: usar a força do próprio peso do corpo, em situações de equilíbrio precário, para fixar níveis de esforço muscular, que possam auxiliar na construção de estados anímicos,

movimentos, desenhos corporais, etc. Permito-me enxergar essas propostas, mesmo que exploradas timidamente, como presentes na atuação dos atores. Vejo muito os exercícios do Alexandre também sempre presentes, mas acho que ele pode explicar os objetivos melhor do que eu (risos).