

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB**  
**INSTITUTO DE ARTES - IdA**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPG-Cen**

**DIEGO PEREIRA BORGES**

**ATOR EM CENA**

Notas sobre apropriações artísticas e pedagógicas a partir do trabalho de João Brites, o Teatro O Bando e seu Sistema de Formação para atores.

BRASÍLIA, 2016

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB**  
**INSTITUTO DE ARTES - IdA**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPG-Cen**

**DIEGO PEREIRA BORGES**

**ATOR EM CENA**

Notas sobre apropriações artísticas e pedagógicas a partir do trabalho de João Brites, o Teatro O Bando e seu Sistema de Formação para atores.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alice Stefânia Curi

Linha de Pesquisa: Processos Composicionais para a Cena.

BRASÍLIA, 2016

## **RESUMO**

Este trabalho propõe um estudo sobre alguns princípios e procedimentos do Sistema de Formação “Consciência do Ator em Cena”, criado pelo encenador português João Brites e pelo Teatro O Bando, que, desde meu primeiro contato com o grupo em 2007, vem influenciando diretamente meu trabalho com teatro. Através de uma breve contextualização histórica sobre a trajetória artística de João Brites e o período em que o Bando foi fundado, procuro compreender como foi construída uma linguagem singular onde a poética e a técnica estão aliadas ao discurso político e social. Esta pesquisa visa, ainda, discutir como tal proposta pedagógica interfere nas perspectivas e horizontes do trabalho do ator. Finalmente, procuro através da reflexão, apropriação e desdobramentos de conceitos e exercícios, perceber como alguns dos princípios do Sistema de Formação vem sendo utilizados em minha própria metodologia de trabalho enquanto ator, diretor e professor.

Palavras-chave: consciência cênica; ator; sensações concretas; planos de expressão; metodologia.

## **ABSTRACT**

This work proposes a study on some principles and procedures of the Training System "Actor Consciousness in Scene", created by Portuguese director João Brites and the Teatro O Bando, that since my first contact with the group in 2007, has a direct impact in my work. Through a brief historical background on the artistic career of João Brites and the period in which the Bando was founded, I seek to understand a how was built a natural language where the poetic and the technique are combined with the political and social discourse. This research is also intended to discuss how such pedagogical proposal interferes with the perspectives and horizons of the actor's work. Finally, I seek through reflection, appropriation of concepts and exercises, to perceive how some of the principles of the Training System has being used on my own methodology of work as an actor, director and teacher.

Keywords: scenic consciousness; actor; concrete sensations; plans of expression; methodology.

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esta pesquisa ao Teatro do Instante, em nome de Alice Stefânia, Bidô Galvão, Fernando Santana, Marcelo Pelucio, Mônica Mello, Giselle Rodrigues, Rachel Mendes e Rita de Almeida Castro, parceiros de trabalho e vida, por compartilharem tantos momentos criativos e por tornarem possível esta pesquisa.

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer ao Teatro do Instante, em nome de Alice Stefânia, Bidô Galvão, Fernando Santana, Marcelo Pelucio, Mônica Mello, Giselle Rodrigues, Rachel Mendes e Rita de Almeida Castro, por tornarem possível esta pesquisa.

Agradeço imensamente a minha orientadora Alice Stefânia, pela dedicação, paciência, preocupação, confiança, incentivo, amizade e pela excelente orientação.

Também quero agradecer ao João Brites por todos esses anos de aprendizado. Aproveito para agradecer à Rosa e ao Guga por serem minha família em Portugal.

Agradeço a toda equipe do Teatro O Bando, em nome de Juliana Pinho, Sara Castro, Guilherme Noronha, Fatima Santos, Raul Atalaia, Isabel Atalaia, João Neca, Miguel Jesus, Rita Brito, Margarida Mata, Lucia, Rui M. Silva (Teatro Meridional) pela dedicação, acolhimento e parceria.

Agradeço à minha família, minha mãe Alda, Juliene, Flávio, Alice, João, Danilo, Rene, Renan, Dani, Marinez, Francisco, Amauri, Tati, pelo apoio e amor.

Agradeço aos meus amigos de jornada acadêmica, Adalberto Lima, Kátia Maffi, Carol Barreiro, Arlene Von-Sohsten por compartilharem muitos momentos juntos.

Agradeço Rita de Almeida Castro e Felícia Johansson por contribuírem no momento de qualificação. Agradeço a Matteo Bonfitto e Rita de Almeida Castro por integrarem a banca de defesa. Agradeço também a UnB, CAPES, FAC, FAP-DF e Benfeitoria por fomentarem momentos de pesquisa.

Finalmente agradeço aos meus alunos/parceiros, Lupe Leal, Zé Reis, Larissa Sousa, Helena Miranda, Alexandre da Silva, Caio César, Igor Nunes, Thays Elinne, Jemima Bracho, Ana Piratelli, Alexandre Matos, Leonardo Paiva, Bruna Martini, Thiago da Silva, Caio Mota e Alexandre da Silva, pela entrega e por contribuírem para a estruturação de minha pesquisa.

A todos, muito obrigado.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO I - Contextualização: aspectos da trajetória artística de João Brites e o Teatro o Bando. ....</b>	<b>23</b>
1.1 Pré-25 de Abril .....	26
1.2 Pós 25 de Abril – Fundação do Teatro O Bando.....	28
1.3 Teatro O Bando hoje .....	36
1.4 Teatralidade no Bando.....	40
1.5 Espetáculos .....	48
1.6 Discurso Pedagógico .....	55
<b>CAPÍTULO II - Apontamentos sobre princípios do Sistema de Formação “Consciência do Ator em Cena” .....</b>	<b>60</b>
2.2 <i>Sensações Concretas</i> .....	61
1.7 <i>Planos de expressão</i> .....	64
2.2.1 <i>Interioridade</i> .....	66
2.2.2 <i>Corporalidade</i> .....	71
2.2.3 <i>Oralidade</i> .....	78
2.3 <i>Gestão dos Planos de Expressão</i> .....	81
2.3.1 <i>Foco do ator e graduação</i> .....	81
2.3.2 <i>Hierarquizar os planos de atenção e automatizar a técnica</i> .....	85
2.3.3 <i>Consonância e dissonância ente os planos de expressão</i> .....	89
2.4 <i>Personagem Intermédia</i> .....	92
2.5 <i>Comentário do Ator: a construção de um discurso ético e estético</i> .....	98
<b>CAPÍTULO III: APROPRIAÇÕES .....</b>	<b>102</b>
3.1 Aulas de TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas).....	102

3.1.1	<i>Ponto motor</i> .....	104
3.1.2	<i>Pormenor</i> .....	110
3.1.3	<i>Ponto de fuga</i> .....	113
3.1.4	<i>Foco do espectador</i> .....	114
3.1.5	<i>Olhar abrangente e Coralidade</i> .....	116
3.1.6	<i>Notas sobre a disciplina</i> .....	120
3.2	Processo de construção do personagem “Bemvindo” no espetáculo “Não Alimente os Bichos” a partir de alguns princípios do Sistema de Formação.....	121
3.3	Espetáculo “À Deriva”, processo de construção do personagem “Menino” a partir de alguns princípios do Sistema de Formação.....	125
3.4	Processo de construção do espetáculo “O Homem Cadente” e a influência do Teatro O Bando. 129	
3.5	Processo de construção do espetáculo “En Contra- experimento#1” e a colaboração do Teatro O Bando. ....	135
<b>CONCLUSÃO</b> .....		<b>154</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....		<b>165</b>



## LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 01: ESPETÁCULO “SALÁRIO DOS POETAS” .....	15
IMAGEM 02: ESPETÁCULO “PINO DO VERÃO” .....	16
IMAGEM 03: EU PARTICIPANDO DE UMA OFICINA .....	20
IMAGEM 04: JOÃO BRITES .....	23
IMAGEM 05: ESPETÁCULO “QUARENTENA .....	24
IMAGEM 06: DESTAQUE AO “SONHO” NA REPORTAGEM DE UM JORNAL PORTUGUÊS .....	25
IMAGEM 07: FOTO HISTÓRICA, CAIXA DE GUARDAR GRANADAS .....	29
IMAGEM 08: ESPETÁCULO “A BONECA” .....	30
IMAGEM 09: NA FOTO, CRIANÇAS ASSISTEM AOS ENSAIOS DO ESPETÁCULO “DAS NUVENS” .....	32
IMAGEM 10: PRIMEIRO MANIFESTO ESCRITO DO TEATRO O BANDO .....	34
IMAGEM 11 ACOLHIMENTO DA SEDE DO BANDO .....	35
IMAGEM 12: SEDE DO TEATRO O BANDO NA VILA DE PALMELA – PT .....	36
IMAGEM 13: ESTRUTURA DO TEATRO O BANDO. ....	37
IMAGEM 14: ESPAÇOS INUSITADOS .....	42
IMAGEM 15: A GIGANTE <i>MÁQUINA DE CENA</i> DO ESPETÁCULO “SAGA” .....	44
IMAGEM 17: <i>MÁQUINA DE CENA</i> DO ESPETÁCULO “GENTE FELIZ COM LÁGRIMAS” .....	45
IMAGEM 18: EXPOSIÇÃO “AO RELENTO” .....	46
IMAGEM 19: ESPETÁCULO “O OVO” .....	48
IMAGEM 20: ESPETÁCULO “MONTEDEMO” .....	49
IMAGEM 21: ESPETÁCULO “ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA” .....	50
IMAGEM 22: ESPETÁCULO “O PINO DO VERÃO” .....	51
IMAGEM 23: ESPETÁCULO “PINO DO VERÃO” .....	52
IMAGEM 24: ESPETÁCULO “PINO DO VERÃO” .....	52
IMAGEM 25: ESPETÁCULO “QUARENTENA - GRANDE ENCONTRO” ..	54
IMAGEM 26: ESPETÁCULO “QUARENTENA, O GRANDE ENCONTRO” .....	54
IMAGEM 27: EXERCÍCIO <i>SENSAÇÃO CONCRETA</i> . ....	63
IMAGEM 28: EXERCÍCIO IMPROVISADO. ....	66
IMAGEM 29: EM CENA A ATRIZ GISELLE RODRIGUES .....	69
IMAGEM 30: <i>CORPORALIDADE</i> .....	71
IMAGEM 31: EM CENA OS ATORES VENDADOS DURANTE EXERCÍCIO .....	73
IMAGEM 32: EU REALIZANDO EXERCÍCIO A PARTIR DA PERCEPÇÃO CORPORAL .....	76
IMAGEM 33: EM CENA OS ATORES DO TEATRO DO INSTANTE .....	78
IMAGEM 34: EM CENA A ATRIZ GISELLE RODRIGUES .....	82
IMAGEM 35: EM CENA EU E BIDÔ GALVÃO .....	87
IMAGEM 36: BRITES EXPLICA SOBRE OS <i>PLANOS DE EXPRESSÃO</i> .....	89

<b>IMAGEM 37:</b> <i>PERSONAGEM INTERMÉDIA</i> .....	93
<b>IMAGEM 38:</b> EM CENA MARCELO PELUCIO .....	94
<b>IMAGEM 39:</b> EU DURANTE EXERCÍCIO DE <i>PERSONAGEM INTERMÉDIA</i> .....	95
<b>IMAGEM 40:</b> EM CENA BIDÔ GALVÃO .....	98
<b>IMAGEM 41:</b> TURMA DE TEAC .....	103
<b>IMAGEM 42:</b> EM CENA A ALUNA BRUNA MARTINI .....	106
<b>IMAGEM 43:</b> ALUNOS DURANTE EXERCÍCIO DE IMPROVISACÃO .....	109
<b>IMAGEM 44:</b> EM DESTAQUE O ALUNO ZÉ REIS TRABALHANDO O <i>PORMENOR</i> .....	112
<b>IMAGEM 45:</b> EXERCÍCIO COM <i>PONTO DE FUGA</i> .....	113
<b>IMAGEM 46:</b> EXERCÍCIO IMPROVISADO .....	115
<b>IMAGEM 47:</b> EXERCÍCIO IMPROVISADO .....	117
<b>IMAGEM 48:</b> EXERCÍCIO IMPROVISADO .....	119
<b>IMAGEM 49:</b> ESPETÁCULO “NÃO ALIMENTE OS BICHOS” .....	121
<b>IMAGEM 50:</b> O PERSONAGEM BENVINDO .....	123
<b>IMAGEM 51:</b> PERSONAGEM BENVINDO .....	124
<b>IMAGEM 52:</b> ESPETÁCULO “À DERIVA” .....	125
<b>IMAGEM 53:</b> ESPETÁCULO “À DERIVA” .....	126
<b>IMAGEM 54:</b> ESPETÁCULO “À DERIVA” .....	128
<b>IMAGEM 55:</b> ESPETÁCULO “O HOMEM CADENTE” .....	132
<b>IMAGEM 56:</b> EM CENA A ATRIZ ÉRICA RODRIGUES .....	133
<b>IMAGEM 57:</b> ESPETÁCULO “O HOMEM CADENTE” .....	134
<b>IMAGEM 58:</b> CENA DO “ATROPELADO” .....	138
<b>IMAGEM 59:</b> CENA DO “CONTRATO” .....	140
<b>IMAGEM 60:</b> CENA DA “MAÇÃ” .....	141
<b>IMAGEM 61:</b> CENA DA “MAÇÃ” .....	142
<b>IMAGEM 62:</b> CENA DA “TV” .....	144
<b>IMAGEM 63:</b> CENA DA “PROFESSORA” .....	145
<b>IMAGEM 64:</b> CENA DOS “PASTORES” .....	147
<b>IMAGEM 65:</b> CENA DAS “FOCAS” .....	149
<b>IMAGEM 66:</b> CONVERSA COM O PÚBLICO APÓS APRESENTAÇÃO .....	150
<b>IMAGEM 67:</b> CENA DA “MAÇÃ” .....	151
<b>IMAGEM 68:</b> CENA DO “ATROPELADO” .....	152
<b>IMAGEM 69:</b> ATORES QUE PARTICIPARAM DO WORKSHOP “ATOR EM CENA” .....	158
<b>IMAGEM 70:</b> ESTUDANTES QUE PARTICIPARAM DO WORKSHOP “ATOR EM CENA” .....	159
<b>IMAGEM 71:</b> ESTUDANTES REALIZANDO EXERCÍCIOS, WORKSHOP “ATOR EM CENA” .....	160
<b>IMAGEM 72:</b> ATORES DURANTE EXERCÍCIO DE <i>OLHAR ABRANGENTE</i> .....	161
<b>IMAGEM 73:</b> ATORES DURANTE EXERCÍCIO DE <i>PLANOS DE ATENÇÃO</i> .....	161

<b>IMAGEM 74: ALONSO BENTE DURANTE EXERCÍCIO</b> .....	161
<b>IMAGEM 75: ATORES DO TEATRO DO CONCRETO</b> .....	161

## **LISTA DE TABELAS**

<b>TABELA 01: PLANOS DE EXPRESSÃO</b> .....	8
---	---

## **LISTA DE ANEXOS**

<b>ANEXO 01: DVD – EXERCÍCIOS DO SISTEMA DE FORMAÇÃO “CONSCIÊNCIA DO ATOR EM CENA” REALIZADO ENTRE DEZEMBRO DE 2014 E DEZEMBRO DE 2015 (imagens de exercícios e programas do Sistema de Formação fornecidos pelo Teatro O Bando)</b> ..	70
---	----

<b>ANEXO 02: CRÍTICA DE VALMIR SANTOS SOBRE O ESPETÁCULO “EN CONTRA-experimento#1”</b> .....	71
--	----

## INTRODUÇÃO

Construído pelo diretor João Brites com a colaboração do Teatro O Bando de Portugal, ao longo dos últimos vinte anos, o Sistema<sup>1</sup> de Formação “Consciência do Ator em Cena” é constituído por conceitos e exercícios específicos que compõem sua estrutura teórico-prático-pedagógica. O Bando hoje soma mais de cem criações teatrais em quarenta anos de trajetória e se configura como uma cooperativa que reúne diretores artísticos, atores e colaboradores. Ganhou destaque em Portugal e na Europa por seus espetáculos, trabalhos com a comunidade e pelo desenvolvimento de um Sistema de Formação para atores.

Aliado às poéticas e estéticas do Teatro O Bando, o Sistema de Formação é amplamente discutido nos cenários teatrais da Europa. O grupo lançou seu primeiro livro, “Monografia de um Grupo de Teatro em seu Vigésimo Aniversário” (1994), ao completar vinte anos de história. Em seguida lançaram o livro “Máquinas de Cena” (2005), a respeito de aspectos da abordagem cenográfica do grupo.

Em 2006 o Teatro O Bando realizou em sua sede um encontro ao qual foi dado o nome de Teatro O Bando – 30º aniversário – Retrospectiva e Jornadas de Reflexão. O encontro teve a duração de quatro dias, entre de festas, espetáculos, debates, encontros e reencontros que levaram ao Vale de Barris, Palmela, diversos pesquisadores de várias áreas. Entre eles, antropólogos, filósofos, jornalistas, escritores, críticos, encenadores, atores e cineastas, a fim de debaterem sobre o universo das artes e a cultura em Portugal e no mundo. O encontro resultou em um livro comemorativo intitulado, “Teatro O Bando: Afetos e Reflexos de um Trajeto” (2009), o qual é um dos norteadores dessa pesquisa.

O grupo lançou, também, o livro sobre o trabalho que realizaram na Quadrienal de Praga<sup>2</sup>, intitulado “Do outro lado do Muro” (2011). Diversos artigos já foram publicados em

---

<sup>1</sup> Brites utiliza a palavra Sistema para designar o modo de organização de um conjunto de princípios interdependentes que formam um todo.

<sup>2</sup> A Quadrienal de Praga é considerada por muitos críticos da área o maior evento dedicado à arte da cenografia no mundo, realizado a cada quatro anos na cidade de Praga desde 1967. Consta de uma

Portugal a respeito da poética e história do grupo, porém no Brasil ainda são poucas as publicações sobre o trabalho do Bando. Ao que se sabe, a pesquisadora Maria Helena Werneck<sup>3</sup> é a precursora no país ao escrever dois artigos<sup>4</sup> e uma entrevista com Brites<sup>5</sup>. Há ainda um artigo intitulado “A máquina de cena como proposta de um espaço cênico” (2012), relativo às *máquinas de cena*, de Tatiana Horevicht e Maria Thereza Azeredo de Matogrosso. Portanto, acredita-se haver certo ineditismo neste presente trabalho, uma vez que no Brasil, ainda não foram publicados textos que abordam diretamente o método do Sistema de Formação “Consciência do Ator em Cena”.

Construído por Brites, enquanto diretor artístico do Teatro O Bando e como professor da ESTC<sup>6</sup>, o Sistema de Formação sustenta uma fundamentação embasada no que define como a capacidade do ator exercer, em tempo real, o seu domínio sobre três *planos de expressão: oralidade, corporalidade e interioridade*<sup>7</sup>. De acordo com informações do *site*, o intuito da Formação é tornar o ator mais consciente de suas “possibilidades técnicas, de seu virtuosismo artístico e das suas características recorrentes”<sup>8</sup>.

Uma das premissas do Sistema é potencializar competências anteriormente adquiridas pelo ator ao longo de seu trajeto. No site do Bando podemos ler que:

As ações de formação são, por um lado, uma materialização da vontade de partilhar experiências, conhecimentos, reflexões práticas e teóricas e, por outro, uma resposta a um crescente interesse por parte de escolas artísticas, de atores profissionais e do público em geral, que encontram dentro da metodologia e prática criativa do Teatro O Bando, ferramentas potenciadoras da construção dos

---

mostra competitiva e de diversos eventos paralelos, incluindo instalações, palestras, debates, oficinas e apresentações. Criada inicialmente com o nome de “Exposição Internacional de Cenografia e Arquitetura Teatral”, adotou mais tarde a denominação “Espaço e Design Cênico”.

<sup>3</sup> Pesquisadora e professora da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO.

<sup>4</sup> Intitulados: “O Bando: um teatro de formas no ar o de formas no ar” (2009) e “Uma perspectiva sobre o teatro e as artes performativas contemporâneos em Portugal” (2010).

<sup>5</sup> Publicada no livro “Texto e imagens: estudos de teatro” (2009).

<sup>6</sup> A ESTC ou Conservatório, é uma das escolas de graduação e pós-graduação de Lisboa. É ainda chamada pelos portugueses ainda de Conservatório devido a antiga nomenclatura do prestigiado e centenário estabelecimento de ensino artístico, Conservatório Nacional, onde foram ministrados diversos cursos de artes entre os quais este desde de 1983 especificamente dedicado ao ensino do Teatro e do Cinema.

<sup>7</sup> Esta noção será desenvolvida no Capítulo II deste trabalho.

<sup>8</sup> Disponível em: [www.obando.pt](http://www.obando.pt) . Acessado em: 05/05/2015.

seus próprios trajetos formativos e desenvolvimento pessoal. (Disponível em: [www.obando.pt](http://www.obando.pt) . Acessado em: 05/05/2015)

Portanto, além de servir como base formativa, o Sistema surge, ainda, como uma possibilidade de preencher certas demandas nos campos de pesquisa do trabalho do ator. E assim, apresenta-se pedagogicamente, através de um processo onde os ensinamentos são transmitidos por conceitos e exercícios práticos bem estruturados, com princípios e objetivos claros.

Brites, em entrevista<sup>9</sup>, fala sobre a qualidade de raciocínio e temperamento do ator em cena. Numa tentativa de se afastar do psicologismo no teatro, ele procura desenvolver uma abordagem comportamentalista, onde o ator constrói sua personagem a partir do trabalho com *sensações concretas*<sup>10</sup>. Neste ambiente é preciso desnaturalizar certas práticas, não atribuir a elas funções específicas e vê-las como geradoras de potências, latências. Durante a execução dos exercícios o ator está em constante experimentação. Exercita-se, em caráter artístico e pragmático, o estar em cena ao trabalhar diferentes qualidades e estados de presença resultantes das estratégias e técnicas dos exercícios que são propostos.

Convém eu deixar claro que esta pesquisa é um olhar particular sobre o Sistema de Formação. As reflexões aqui apontadas são referências que julguei dialogarem de alguma maneira com meu olhar sobre teatro, treinamento e técnica. Acredito que além de contribuir com meu trabalho e dos grupos com os quais estou envolvido, este estudo traz contribuições no campo pedagógico e de formação de atores em Brasília e no Brasil, uma vez que tal Sistema é ainda pouco conhecido por aqui.

Meu primeiro contato com o trabalho de João Brites e do Teatro O Bando, aconteceu em 2007 quando trabalhei em uma coprodução entre a companhia mato-grossense Cia d'Artes do Brasil e O Bando. Montamos o espetáculo "O Salário dos Poetas", a partir do texto de Ricardo Guilherme Dicke no Brasil, com direção de Amauri Tangará e codireção de João Brites. Neste

---

<sup>9</sup> Em dezembro de 2015, após ler esta dissertação ainda em processo de construção, Brites esteve comigo durante três dias debatendo e explicando melhor cada conceito aqui abordado. Portanto, muitos comentários dessa conversa aparecerem em forma de entrevista neste trabalho. O mais interessante nesta conversa foi perceber seu respeito pelo meu olhar sobre o seu trabalho e me fazer compreender que disso tudo nada serve se não for para eu encontrar a minha maneira de trabalhar, ou como ele diz "encontrar o seu teatro".

<sup>10</sup> Esta noção será desenvolvida no Capítulo II.

caso, nós, os atores brasileiros, estivemos em contato com Brites por mais de um mês entre ensaios e viagens para apresentações.



**Imagem 01:** Espetáculo “Salário dos Poetas”, dirigido por Amauri Tangará e João Brites no Brasil. Em cena contraceno com o ator português Horácio Manuel. Foto: acervo Cia D’artes do Brasil, 2007.

A partir desse primeiro contato, pude perceber que o diretor português trabalhava de uma forma muito peculiar e interessante onde empregava uma linguagem singular de princípios desenvolvidos através de uma abordagem metodológica. Entre conversas que tivemos durante esse período, Brites me contou sobre o trabalho do seu grupo e sobre as aulas que lecionava na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa – ESTC, aonde vinha desenvolvendo uma metodologia de trabalho chamada “Consciência do Ator em Cena”. Durante sua trajetória profissional, Brites procurou estruturar conceitos e desenvolver exercícios específicos para dar ferramentas concretas ao trabalho dos atores/alunos. Explicou-me, portanto, que seu trabalho

consistia em explorar *sensações concretas* e que desenvolveu o conceito dos *planos de expressão* que segundo ele é onde o ator apoia todo seu trabalho.

Meu segundo contato com o Teatro O Bando ocorreu dois anos depois. Em 2009, a convite de Brites, fui à sede do grupo na Vila de Palmela, em Portugal, para integrar o elenco do espetáculo “O Pino do Verão”, uma ópera baseada nas obras do poeta português Eugênio de Andrade composta por mais de cem artistas e encenada na encosta do Castelo de Palmela. “O Pino do Verão” era considerado o maior espetáculo a céu aberto de Portugal. Foi nesse mesmo ano em que atuei em um espetáculo do Bando, que comecei a conhecer melhor o trabalho de Brites e conseqüentemente do seu grupo.



**Imagem 02:** Espetáculo “Pino do Verão”. Em cena eu (de costas) contraceno com a atriz portuguesa Paulo Só, em meio a estrutura montada ao pé do Castelo da Vila de Palmela. Os atores de vermelho representavam diabretes oriundos de vários países do mundo, eu fazia o papel do diabrete da Índia, e trabalhei a construção da *oralidade* a partir de um dialeto indiano. Foto: Tati Mendes, 2009.



Durante os ensaios do espetáculo “O Pino do Verão” pude perceber que os diretores artísticos do grupo utilizavam um vocabulário particular para se referirem a determinados conceitos no trabalho do ator. No trabalho com a *oralidade*<sup>11</sup>, por exemplo, desenvolvido por Teresa Lima<sup>12</sup> e Sara de Castro<sup>13</sup>, trabalhamos a criação de personagens a partir de composições vocais baseadas em *sensações concretas*, como por exemplo a posição da língua, respiração, articulação, o ritmo de fala, modulações, entre outras.

Surpreso com a eficácia dos resultados obtidos para a construção dos personagens neste espetáculo, busquei compreender melhor quais eram as estratégias artísticas de trabalho do grupo. Na época eu estava cursando o quarto semestre do curso de Artes Cênicas na Universidade de Brasília e já pretendia o intercâmbio, para além do Atlântico. Estando no Bando, Brites sugeriu que eu assistisse suas aulas na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (ESTC). Após realizar a prova de admissão, ingressei na ESTC onde Brites, hoje aposentado, lecionava a cadeira de interpretação do quarto semestre do curso de teatro e desenvolvia o Sistema de Formação.

Acabei sendo admitido pela escola como aluno especial e pude participar ativamente das disciplinas do penúltimo semestre do curso de bacharelado em teatro em uma das mais renomadas escolas portuguesas de teatro. Desse modo, concluí a disciplina de Brites onde cursamos num período de dois meses todo o Sistema de Formação. Ao final da disciplina, apresentamos um exercício intitulado “A Última Hora”, que mesclava cenas construídas ao longo do curso com um texto pré-definido.

Ao mesmo tempo em que estive frequentando as aulas na ESTC, durante um semestre, também fui estagiário do Teatro O Bando, trabalhei em alguns espetáculos do grupo e pude acompanhar Brites nos cursos de formação que foram realizados na sede do grupo durante o período de julho de 2009 a janeiro de 2010.

---

<sup>11</sup> *Oralidade* é o termo que utilizam no Bando para se referirem ao trabalho de voz. Esse conceito está mais detalhado no capítulo II.

<sup>12</sup> Teresa Lima, formada em Filologia Romântica. É professora de técnica vocal em várias escolas de Lisboa e do Porto. Membro da direção artística do Bando na área da *oralidade*.

<sup>13</sup> Sara de Castro é atriz e também cooperante do Bando, é responsável pela *oralidade* dentro do Sistema de Formação.

Após passar seis meses trabalhando com o Bando e estudando na ESTC voltei à Brasília para dar continuidade à graduação. Ao chegar no Brasil, em meados de 2010, fundei o grupo Teatro Caixote<sup>14</sup> e comecei a desenvolver o projeto de um espetáculo chamado “O Homem Cadente” baseado no conto homônimo do escritor moçambicano Mia Couto. Neste espetáculo procurei aplicar os conhecimentos adquiridos durante o tempo que estive em contato com o Sistema de Formação e com a estética de construção de espetáculos do Bando. Após um ano de ensaios estreamos o espetáculo em caráter acadêmico no teatro Helena Barcellos na Universidade de Brasília. Em 2012, com apoio do Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal (FAC), desenvolvemos uma estrutura inspirada nas *máquinas de cena* e apresentamos o espetáculo nas ruas de cinco cidades do Distrito Federal.

Em finais de 2011, como resultado final do curso de bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, apresentei o espetáculo intitulado “Não Alimente os Bichos” uma dramaturgia colaborativa escrita pelos alunos da disciplina. A monografia de final de curso intitulada “Seja Bemvindo! – processos de criação do personagem”, conta como se deu o processo de construção deste personagem utilizando noções do Sistema de Formação.

Ainda em 2010, as professoras Alice Stefânia e Rita de Almeida Castro convidaram-me para integrar o Teatro do Instante, um coletivo artístico criado em 2009 que configura uma linha de pesquisa do grupo Poéticas do Corpo, ligado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Universidade de Brasília. Formado predominantemente por atores, agrega pesquisadores de outras áreas em torno de processos de criação e recepção cênica, exercitando a interdisciplinaridade entre artes do corpo e da cena, literatura, música, novas tecnologias e suas repercussões no campo da pedagogia do ator<sup>15</sup>.

Em 2013, o coletivo Teatro do Instante estreou o espetáculo “À Deriva” uma dramaturgia coletiva com direção de Giselle Rodrigues. Neste espetáculo os atores criaram seus personagens a partir da memória como tema principal e através de depoimento pessoal. Hoje ao refletir sobre o meu personagem neste espetáculo, “Menino”, posso concluir que ele foi

---

<sup>14</sup> Teatro Caixote é um grupo de teatro formado na UnB em 2010, por alunos de artes cênicas, música e artes plásticas.

<sup>15</sup> Para conhecer mais acesse: [www.poeticascorpo.blogspot.com](http://www.poeticascorpo.blogspot.com).

construído, além de outras referências, também com a utilização de princípios do Teatro O Bando. Já havia passado quase quatro anos desde o último contato com Brites e com o Sistema de Formação, por isso neste processo, penso que tais referências estavam diluídas entre outras experiências que cruzaram meu caminho nesses últimos anos. Porém, o desejo de resgatar o trabalho do Bando em meu teatro ainda era latente.

Com os demais integrantes do Teatro do Instante, em 2014, elaboramos um projeto de intercâmbio, para aproximar o trabalho do Bando ao do meu grupo. Através do patrocínio do Fundo de Apoio a Cultura (FAC) convidamos João Brites para vir ao Brasil dar uma palestra na Universidade de Brasília e ministrar dois módulos do Sistema de Formação para nosso grupo e um módulo para a comunidade artística local. Enquanto grupo cursamos, portanto, nesse primeiro momento, os dois primeiros módulos do Sistema de Formação, *Teatralidade e Dilatação do Tempo Presença*.

O projeto previa ainda a ida do coletivo Teatro do Instante à sede do Bando na cidade portuguesa de Palmela, em fevereiro de 2015, para cursarmos o terceiro módulo *planos de expressão* e realizar uma residência artística com foco em nosso novo espetáculo intitulado “En Contra”, a partir do texto do dramaturgo catalão Esteve Soler, no qual assumi a direção. A troca com João Brites e com o Teatro o Bando foi tão intensa que nos rendeu uma parceria para nossa nova produção e ainda a continuidade dos módulos do Sistema de Formação, e outra residência artística no Bando realizada em novembro de 2015.

Esta parceria possibilitou a minha conclusão do curso de Formação pela segunda vez, num intervalo de quatro anos. Ao concluir o curso em novembro de 2015 percebi como eu havia mudado, como minha visão sobre teatro estava transformada e como estes princípios nortearam e norteiam meu percurso artístico. Essa nova imersão prática foi imprescindível para a compreensão do desenvolvimento e evolução da metodologia aplicada no meu trabalho ao longo dos anos, assim como os desdobramentos e apropriações que venho desenvolvendo. E ainda, paralelamente, a realização de estudos sobre alguns autores que, sob meu ponto de vista, dialogam com alguns conceitos do Sistema de Formação, possibilitou-me perceber como posso assimilar o embasamento técnico ao teórico bem como criar possíveis inter-relações de ideias, conceitos e princípios metodológicos.

Portanto, posso dizer que esta pesquisa se iniciou desde o meu primeiro contato com o Bando, há quase dez anos e vem consolidando minha prática enquanto artista criador. Com base nas experiências que tive junto ao Bando, participando oficinas, trabalhando em espetáculos, acompanhando os cursos de formação ou processos criativos, percebo hoje como a influência estética e técnica do Bando está refletida em meus trabalhos.



**Imagem 03:** Eu participando de uma oficina junto com os artistas do Teatro O Bando na sede do grupo. Na foto os artistas (em pé da esquerda para à direita): Sara Castro, Miguel Jesus, Lia Nogueira, João Brites, Nuno Pino Custódio, Nicolas Brites, Rosinda Costa, Crista Alfaiate. E eu entre os artistas (agachados da esquerda para à direita): Raúl Atalaia, Guilherme Noronha e Hugo Gama. Foto: acervo Bando, 2009.

Assim, o objetivo deste estudo é compreender como a metodologia desenvolvida por Brites pode estimular novas percepções e oferecer ferramentas técnicas e criativas para o ator, bem como apoiar o desenvolvimento da consciência corporal e cênica. A partir disso, desdobram-se as seguintes questões:

- a) Como compreendo o Sistema de Formação e quais os conceitos desenvolvidos por João Brites e o Teatro O Bando compõem, hoje, minha maneira de trabalhar enquanto ator, diretor e professor de teatro.

- b) Como percebo o diálogo de tais conceitos com outros autores que fazem parte de minha formação intelectual e prática.
- c) Como se deu a apropriação e desdobramento de tal proposta pedagógica em minha própria metodologia de trabalho.

Este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro, *Contextualização: aspectos da trajetória artística de João Brites e o Teatro O Bando*, destina-se a uma breve abordagem cronológica para situar o percurso artístico de João Brites e o contexto histórico do Teatro o Bando. Este capítulo traz aspectos da vida João Brites, bem como de sua formação acadêmica, de suas influências artísticas, e ainda de seu exílio durante o período da ditadura em Portugal, evento que trouxe marcas e reflexos que modificaram sua visão da arte e do mundo. Busco, ainda, compreender como o grupo, ao longo dos anos, vem construindo um discurso poético e pedagógico, através dos espetáculos e do Sistema de Formação.

O segundo capítulo, *Apontamento sobre princípios do Sistema de Formação “Consciência do Ator em Cena”*, apresenta princípios que influenciam diretamente o meu trabalho. Portanto, recorro a alguns dos eixos centrais do Sistema para tecer reflexões e discussões com teóricos que fazem parte de minha referência intelectual e prática. Neste capítulo abordo as noções: *planos de expressão, comentário do ator e personagem intermédia*. Busco compreender tais conceitos e como eles operam no campo prático. Tais termos foram em parte criados, em parte apropriados ou reformulados por Brites, para a construção de um vocabulário singular, e são fundamentais para o desdobramento do meu trabalho.

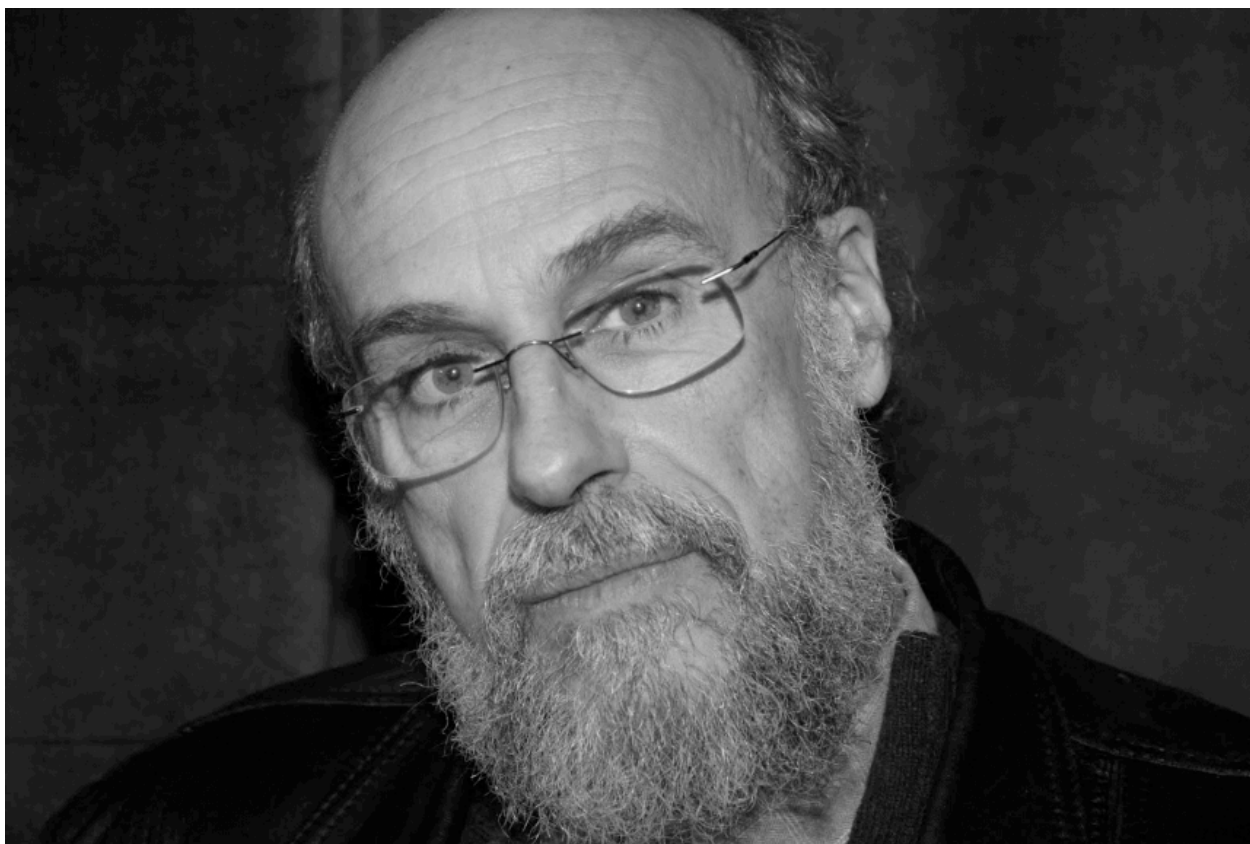
O terceiro e último capítulo, *Apropriações*, trata de como apliquei alguns princípios do Sistema de Formação em meus trabalhos artísticos. Para isso abordo meu trabalho enquanto professor da disciplina TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas) no primeiro semestre de 2016 no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Recorro ainda, ao meu trabalho artístico, e para isso, destaco neste capítulo, dois trabalhos enquanto ator e dois espetáculos como diretor.

Ao conhecer a história do teatro O Bando, percebo a necessidade de maior disseminação de seus trabalhos aqui no Brasil, uma vez que se trata de um coletivo cuja trajetória e consistências de trabalho podem ser comparadas a outros grupos de renome mundial como o *Théâtre Du Soleil*, *Odin Theatre*, entre outros. Os ensinamentos de Brites podem ser encarados como referência no pensamento e na prática teatral contemporânea.

Além de suscitar a pesquisa, o diretor português conseguiu consolidar um grupo, de 42 anos de existência, com sua poética e discurso político aliados ao trabalho coletivo. Brites é um artista preocupado em sustentar suas ideologias através de um trabalho duradouro e inspirador a tantas gerações de artistas que já cruzaram o seu caminho. E eu, felizmente, sou um deles. E pretendo que este trabalho contribua para o desenvolvimento, desdobramentos e multiplicação de seus ensinamentos no Brasil.

## **CAPÍTULO I - Contextualização: aspectos da trajetória artística de João Brites e o Teatro o Bando.**

*“O teatro de João Brites é um lugar reservado à colocação de questões que não se podem colocar em mais lado nenhum. É um teatro poético e filosófico que resiste ao discurso do quotidiano e aos derivados da cultura de massas. Não é um teatro do conflito realista, mas sobretudo do conflito existencial que busca as bases, as fontes do humano, assim como os seus limites.” (Jorge Listopad)*



**Imagem 04:** João Brites. Foto: acervo Teatro O Bando.

Para falarmos da trajetória artística de João Brites, bem como da criação do grupo de teatro O Bando, se faz necessário um apanhado breve sobre o período que viria influenciar de

forma indelével a vida e carreira de Brites e de vários outros artistas de sua época. Em Portugal a ditadura militar, assim como em outros países da Europa e América do Sul, foi marcada por momentos de violência, sofrimento e indignação. Nesse período vários artistas e líderes políticos que lutaram a favor da liberdade do povo, muitas vezes, se viram obrigados a deixarem seu país, para não se tonarem prisioneiros ou quiçá serem mortos.

Não distante dessa realidade, esteve Brites, que nasceu durante a ditadura, ficou exilado em sua juventude e que finalmente pode ver acontecer a Revolução do dia 25 de Abril de 1974, que libertou Portugal de 41 anos de ditadura. Esta transição é até hoje lembrada e festejada pela democracia portuguesa. No ano que o Bando comemorou 40 anos de história, o espetáculo “Quarentena - O Grande Encontro” trazia ainda o discurso ideológico dos revolucionários, falava justamente de personagens que se encontravam para o grande acontecimento, uma revolução, que aconteceria no dia seguinte ao encontro, ou que já havia acontecido no dia anterior.



**Imagem 05:** Espetáculo “Quarentena, o grande encontro”. Na foto vê-se alguns dos personagens e parte da orquestra na cena final do espetáculo. Foto: acervo Teatro O Bando.



Este espetáculo é mais um entre tantos outros do grupo que trazem o discurso político, a comunidade e/ou as ideologias revolucionárias como enredo dramático, sempre a favor do sonho e da liberdade.

**O SONHO COMANDA A QUINTA**

O mundo sofre de "realitose aguda" mas há uma quinta em Palmela onde tudo se mistura com ficção. **Catarina Homem Marques** foi até lá para copiar as velas dos 40 anos de O Bando. **Arturo Camacho** fotografou e também brindou com moscatel.

Trabalho e trabalho mesmo quando aquilo que se vive à volta são locais de trabalho e paradas à lareira de forma familiar na cozinha. Por isso o intervalo é fundamental. A hora do lance em que todos os actores e todos os presentes ficam um momento para descontrair, comer alguma coisa e beber um chá ou um moscatel — duas bebidas que nunca faltam a quem quer que seja que visite O Bando. Em cima das mesas há ainda fatias de pão e algumas canicas com um doce de marmelo que parece casaca. E depois a casaca. "Tivemos os actores que apanharam os marmelos aqui na quinta. E também foram eles que fizeram o doce", explica-se enquanto se vai barrafando. "O João [Brites] é que faz uma bela marmelada com estes marmelos".

Só em Vale de Berris, Palmela, uma simples casa de plástico com um doce que se cola aos dedos serve de mesmo símbolo para 40 anos de vida artística de uma companhia de teatro — todos se alimentam daquilo que todos ajudaram a fazer, e todos passam por aquele espaço para construir personagens ao mesmo tempo que se envolvem de forma muito pessoal. "Acho que só vamos perceber tudo aquilo que está a acontecer neste espectáculo uma semana depois de ele já estar a decorrer", conta Pedro Gil, um dos 40 elementos a entrar na *Quarentena*, que estreia esta quarta-feira e que não se chama quarentena

por acaso — são 40 anos de vida concentrados numa encenação que está a ser preparada há 40 anos.

Isto não significa que João Brites, director e fundador de O Bando, já estivesse a encenar este espectáculo em concreto desde o dia um. Significa que este espectáculo — uma "viagem clandestina para um lugar onde não se pode voltar" — foi buscar personagens, palavras e actores a dezenas de peças diferentes da companhia, algumas que tiveram de percorrer pelo menos 30 anos até chegar aqui, e que se juntaram agora num único momento. E que se adaptaram, a partir de módulos de trabalho de três actores, não só a um conjunto de acontecimentos novos, mas também a uma espécie de realidade paralela que se constrói entre o centro de Palmela e o Vale de Berris e onde nada é totalmente real: desde que nasceu, nada é realmente ficção.

"Não queremos ser felizes. E aqui sou mais feliz do que lá fora", diz uma das actrices na mediação de trabalho, com cadeiras em círculo, no cenário principal da quinta. Mas talvez não tenha sido só a dizer isso, talvez tenha sido Dulcinda, a personagem. E enquanto se conversa sobre uma estrutura concreta de ensaios, que tanto podem ser feitos com tecto de telha como de madeira de uma árvore, pode passar um carrinho de mão com Inês de Castro já morta deitada lá dentro ou uma mala com pernas.

"Temos de romper com esta realidade aguda que se vive", diz a determinado momento João Brites. É a contaminação na "quinta utópica", como define uma personagem que fala como homem mas anda como canário, é tão e é absoluta nestes dias de quarentena.

Quem quiser assistir ao espectáculo de aniversário (o responsável promete devolver toda a gente à realidade) não vai saber muito bem onde acaba. Mas vai ter de fazer escolhas: uma linha verde ou uma linha azul, cada uma com os seus momentos próprios, e os dias ímpares ou os dias pares para um final mais algebrico ou outro mais melancólico. A partida em via no ponto de Palmela, depois ter de entrar num autocarro, por fim, vai chegar a algum lado onde já está posta uma enorme mesa para todos. Se já onde for, vai de certeza chegar ao centro da identidade do Bando.

Claro que não é por acaso que uma mesa de 10 metros será o elemento central. As mesas, compridas e com muitos lugares são sempre entidades muito presentes na vida rural que O Bando ajudou desde 1990. Mesmo que de forma incruente. Quando se entra, o olhar ainda molhado da estroga que passou há pouco tempo, João Brites está logo sentado numa grande mesa redonda onde os outros vão passando e parando. Lá fora, ainda a ensaiar,

pode ser preciso subir a uma mesa entalada entre as vides para gritar que "aquí é preciso ter regras... e um bom sistema de vidi". É na cozinha as mesas já se vão enchendo com o peru no forno que vai ser servido para o jantar de grupo que se servem no final. Em mesas redondas e comunitárias, claro, onde cabem os actores, a produção, os criativos e até aqueles convidados que tanto podem ser jornalistas como algumas daquelas pessoas de Palmela que já são da casa simplesmente por aparecerem muitas vezes.

De Vale de Berris vê-se o Castelo de Palmela. Veem-se também restos de estruturas usadas em espectáculos, como aquela que sustentava o palco em altura de *Jangada de Pedro*. E é nesta quinta concreta que habitam ainda um bando de pessoas que são também personagens, que só correm cor tins entre si quando é preciso mudar de roupa e que tanto falam em voz própria quanto se sentam no banco da fachada para fumar como se servem da voz dos muitos autores que têm acompanhado a companhia ao longo de 40 anos — Manuel António Pina, Teófilo Gerra, João Guimarães Rosa, Al Berto e Sophia de Mello Breyner, entre muitos outros. "A minha personagem é do Saramago e ele ganhou um Nobel", brinca Guilherme Novais para ganhar uma disputa. E aqui, nesta quarta-feira de ligação, assiste-se a uma conversa do dia-a-dia.

**34 Time Out Lisboa 1 - 7 Outubro 2014**

**1-7 Outubro 2014 Time Out Lisboa 35**

**Imagem 06:** Destaque ao “sonho” na reportagem de um jornal português que traz matéria sobre a trajetória dos quarenta anos do Teatro O Bando. No canto esquerdo fotos dos ensaios do espectáculo “Quarentena”, cozinha, reuniões e da quinta (sítio), o dia-a-dia da companhia. Foto: acervo Teatro O Bando, 2014.

No Bando, os períodos de ditadura e de revolução, além de influenciarem diretamente a forma como pensam e trabalham, serviram também, de alguma maneira, como propulsores para a construção de um grupo resistente e humano e que ainda carrega o desejo utópico de mudar o mundo.

## 1.1 Pré-25 de Abril

Em 1926 estabelecia-se em Portugal o regime militar que depôs a 1ª República<sup>16</sup>. Com a aprovação da Nova Constituição<sup>17</sup> em 1933, estabeleceu-se o início de um novo período nacional para o povo português, conhecido como “Estado Novo”. A Constituição Política da República Portuguesa vigorou de 1933 até abril 1974, fundamentada por ideologias fascistas, tais como corporativismo e pensamento conservador e sob o comando de António de Oliveira Salazar. Segundo o historiador português, integrante do Movimento Democrático de Libertação de Portugal e suas Colônias, Mário Mendez da Fonseca (1969), o Estado Novo copiou a ideologia da história colonial de Portugal e o fascismo de Mussolini, resultando em uma estranha mescla de paternalismo autoritário e puritano, com elementos de fascismo e feudalismo, “em uma palavra, um completo freio ao progresso do povo” (FONSECA, 1969, p.31-32 – tradução nossa).

Assim como em outros países da Europa e América Latina, o regime militar impôs condições para dar fim aos movimentos liberais e comunistas, ambos de oposição ao governo. Segundo relatos, eram consideradas doutrinas subversivas todas as ideologias que não estavam de acordo com o sistema existente (FONSECA, 1969, p.33 – tradução nossa). Portugal foi o país da Europa que por mais tempo permaneceu sob o controle militar que durou quarenta e um anos, “(...) quatro décadas de enganos, de mentiras, de falácias, que fizeram do povo português um povo aturdido e desesperançado” (1969, p.263 – tradução nossa).

Além de perseguir políticos o governo ainda impôs censura aos meios de comunicação e às artes, como teatro, música e literatura. O “Estado Novo” português preocupou-se em moldar ideologicamente a sociedade da época, ao manipular e influenciar a população com planos políticos.

Os artistas em Portugal durante o regime salazarista, não tinham direito à liberdade de expressão, os partidos de oposição foram banidos, milhares de pessoas emigraram, assim se

---

<sup>16</sup> Mais informações sobre o contexto político da época em: [www.parlamento.pt](http://www.parlamento.pt)

<sup>17</sup> Idem.

passaram quarenta “(...) anos de mentira, de calúnias, de infâmias, contra os adversários; de nepotismo, de discriminações, de torturas, de vingança, de ódios, de represálias contra os que apenas correspondem ao anseio de todo um povo e lutam simplesmente pela liberdade” (FERNANDES, 1962, p.177).

Em meio a essa condição política em Portugal, em junho de 1947, nasceu João Brites em Torres Vedras, no distrito de Lisboa. Brites (2009, p.193) conta que em 1965/1966 foi aluno do Liceu Pedro Nunes, escola secundária de Lisboa e que as leituras marxistas fizeram parte de seu referencial de valores que haveriam de continuar inabaláveis até os dias de hoje.

Aos 16 anos ele já fazia parte de uma célula do partido comunista, não vivia na clandestinidade, mas participava às vezes de reuniões clandestinas. Durante uma pequena manifestação no Liceu onde estudava, foi detido e passou uma noite na prisão. Dias após ser solto, recebeu um comunicado do governo que não poderia frequentar a escola por um ano. Faltando então pouco tempo para terminar os estudos, Brites se matriculou em outro Liceu, porém no dia do exame final os policiais foram até lá e o impediram de permanecer na escola.

Certo dia recebe Brites a notícia que “Afonso” foi preso, este era o seu pseudônimo dentro do partido comunista. Porém quem havia sido preso tinha sido um outro colega, que permaneceu seis meses preso e não entregou Brites à polícia. Brites (2009, p.193) compara a sensação de medo de ser preso com o medo de cair que sentiria muitos anos depois durante exercícios de escalada na preparação do espetáculo “Os Bichos”, ele conta que em ambas as situações sentia que sua vida, sua liberdade, dependia da responsabilidade de um companheiro.

Em 1967 ao completar 20 anos de idade, Brites se viu forçado a deixar seu país para viver a liberdade que fora roubada aos portugueses, bem como terminar seus estudos. Resolveu mudar-se para a Bélgica, assim como dezenas de outros portugueses. Durante o regime, Portugal registrou a saída de cerca de dois milhões de migrantes portugueses, em busca de melhores condições de vida. A repressão da ditadura também levou uma série de artistas e líderes políticos a deixarem o país em busca de segurança e liberdade. Muitos deles só retornariam após a Revolução promulgada em 1974.

Durante um período aproximado de oito anos, de 1967 a 1974, como refugiado político Brites, com passaporte da ONU (Organização das Nações Unidas), passa a viver em Bruxelas onde ingressa no curso de artes plásticas. Nessa nova fase, participa de grupos de esquerda, que reivindicam melhores condições de estudos dentro da escola, onde participa de manifestações e chega a acampar por algumas semanas, junto com os demais colegas.

Brites conta, em entrevista concedida para este trabalho, que na época em que viveu em Bruxelas eram comuns as comunidades alternativas. Ele juntamente com outros artistas da escola criaram uma comunidade artística, onde todos faziam os serviços de casa e todo o dinheiro que ganhavam com trabalhos era depositado numa caixa para que pudesse ser gasto por todos. Conta ainda como a vida na Bélgica potencializou seu pensamento e atitude principalmente sobre o convívio em comunidades e coletivismo: “Eram experiências fugazes de solidariedade e de coletivismo que iriam desembocar na experiência comunitária dos anos sessenta” (2009, p.194).

Estando na Bélgica, João Brites teve sua formação inicial em gravura, pintura monumental e cenografia pela Escola Nacional de Artes Visuais de Bruxelas (*Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels - La Cambre*), umas das mais renomadas escolas de arquitetura e artes plásticas do país. Como artista plástico realizou exposições individuais e coletivas, e teve a sua obra presente em galerias e museus portugueses e estrangeiros. A partir de 1971, ainda em Bruxelas, inicia seu trabalho como cenógrafo e encenador.

Brites, assim como vários outros artistas e líderes políticos portugueses, só retornou à Portugal após a revolução que depôs o regime militar em 1974. Ao relatar sobre o período que passou na Bélgica, o diretor afirma: “esta foi uma vivência marcante quando decido fundar o Teatro O Bando” (2009, p.195).

## **1.2 Pós 25 de Abril – Fundação do Teatro O Bando**

Em 25 de abril de 1974, acontecia em Lisboa o fato que iria entrar para história de

Portugal, a Revolução Portuguesa conhecida popularmente como “Revolução dos Cravos”<sup>18</sup> levou dezenas de milhares de portugueses às ruas para pedirem deposição do governo vigente. Após 41 anos de vigência o Estado Novo foi derrubado com um golpe efetuado por militares do Movimento das Forças Armadas – MFA.



**Imagem 07:** Foto histórica, caixa de guardar granadas utilizada na Segunda Guerra Mundial era utilizada para carregar objetos de cena. Foto: acervo Teatro O Bando, 1976.

Cansada da repressão e censura, a população apoiou ativamente as ações golpistas. De maneira pacífica, oficiais portugueses derrubaram o regime ditatorial, que nessa altura era liderado por Marcelo Caetano<sup>19</sup>, sucessor de Salazar, e fizeram a transição para o novo regime. Após tal movimento social histórico, uma junta provisória foi criada em Portugal e eleições realizadas. Era o fim do “Estado Novo” e o começo de uma nova era.

Eugênia Vasques<sup>20</sup> (1999), relata que somente após a Revolução o teatro português vai, finalmente, tentar recuperar décadas de atraso e abrir-se ao mundo. A pesquisadora sugere que a partir de então, em Portugal, a definição da nova geografia teatral se inicia, através da

---

<sup>18</sup> A Revolução de 25 de Abril ganhou esse nome porque os manifestantes marcharam pelas ruas de Lisboa com cravos vermelhos nas mãos, representando o pedido de liberdade.

<sup>19</sup> O “Estado Novo” é muitas vezes confundido com o salazarismo porque, dos 41 anos de existência do regime, 35 foram sob a liderança de Salazar. Porém em 1968, Marcelo Caetano, que já havia exercido diversas funções públicas durante o Estado Novo, assumiu o cargo de presidente do Conselho de Ministros após o retiro de Antônio de Oliveira Salazar por motivos de saúde (disponível em: <http://www.historiadeportugal.info/antonio-de-oliveira-salazar/>. Acessado em maio de 2015).

<sup>20</sup> Pesquisadora e coordenadora da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (ESTC).

solidificação, reativação ou do aparecimento de importantes novos grupos de teatro. Por volta deste mesmo período em Portugal surgiram grupos de renome como A Barraca, Trigo Limpo Teatro, Comuna Teatro de Pesquisa, Cornucópia, Teatro O Bando, dentre outros, que de alguma maneira contribuíram para reerguer a cena teatral do país.

João Brites desembarcou em Lisboa dias após a Revolução e, no dia 15 de outubro de 1974, juntamente com Jacqueline Tison, Cândido Ferreira, Carmen Marques, Jorge Barbosa e Maria Janeiro, funda o Teatro O Bando, em Algés, Distrito de Lisboa. Nesse novo projeto profissional, Brites passa a encenar a maior parte dos espetáculos produzidos pelo grupo.



**Imagem 08:** Espetáculo “A Boneca”. Este foi o primeiro espetáculo encenado pelo Teatro O Bando. Em cena, da esquerda para à direita, Jacqueline Tison, Jorge Barbosa e Carmem Marques. Foto: acervo Teatro O Bando, 1974.

Após a marcante experiência comunitária que o exílio lhe concedeu, o encenador passou a reforçar ainda mais sua ideologia coletivista. Logo no início, os integrantes do Bando exerciam todas as funções, atuavam e administravam o grupo e recebiam igualmente. Segundo Brites (2009, p.195), “em 1974, o clima social e político era propício às experiências coletivistas mais ousadas no campo da animação cultural”. De acordo com Vasques (2009, p.01),

Assumindo, desde os primeiros trabalhos, a responsabilidade da intervenção social direta e da descentralização, bem como o combate às formas teatrais de uma convenção burguesa (“modelos”) tornada obsoleta pelo avanço da História (fase da animação sócio-teatral para a infância e juventude), João Brites e O Bando estabeleceram, deste modo, as bases de uma filosofia que elege a ação (o ato, o que se vê) como o princípio-motor do acontecimento teatral.

Tal filosofia que, segundo Vasques, elege a “ação”, “o ato”, “o que se vê”, seria reforçada em cada novo trabalho do Bando e refletida, anos mais tarde, no que culminaria no Sistema de Formação para atores “Consciência do Ator em Cena” que é pautado justamente por esses princípios.

No contexto revolucionário do pós 25 de abril, inicialmente como cooperativa de teatro voltada ao público infantil (Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando), o grupo produziu espetáculos de grande singularidade estética na cena portuguesa da época. Isso se deu justamente pelo fato das crianças serem, em parte, grandes responsáveis por construírem, de diversas formas, universos simbólicos (PAIS, 2009, p.40). De acordo com o documentarista histórico português Rui Simões (1994),

no seu começo a companhia foi pensada e estruturada em torno do teatro para a infância conceito que visava combater a crescente tendência infantilizante da criança gerada pelos espetáculos da vertente do teatro infantil. Colocando a criança como parte ativa sociedade, como pensadora política e artística capaz de utilizar a realidade concreta e o sonho sem ser obrigada a encaixar-se num formato redutor e comercial dos que pré-concebem a criança e a desarmam com histórias de fadas e mundos construídos por adultos acabando por perverter assim o potencial do imaginário infantil.

O Bando por acreditar, assim como Rui Simões relata, que as crianças seriam a mudança social e política futura do país, encontrava no público infantil também a possibilidade de

repensarem sua arte e sua postura enquanto grupo diante da sociedade. Por isso, o grupo trabalhou em sua gênese com o teatro de rua e com atividades de animação para a infância nas escolas e associações, sempre buscando integrar-se a projetos de descentralização, a fim de disseminar nas comunidades, seu discurso político e sua estética através do teatro. “Nestes primeiros anos de existência, tudo se discute: a implantação do grupo e a sua participação nas lutas mais diversas, particularmente nas do teatro” (BRITES, 2009, p.197).



**Imagem 09:** Na foto, crianças assistem aos ensaios do espetáculo “Das Nuvens” no projeto chamado Bando por Dentro. Ainda hoje as crianças tem um papel fundamental no trabalho do bando. Ao fundo João Brites e equipe técnica assistem o ator que está sobre uma *máquina de cena*. Foto: acervo Teatro O Bando, 2016.

Os espetáculos do Bando não traziam textos e montagens com características infantis, pelo contrário, muitas vezes eram densos, complexos e traziam consigo o discurso de artistas que acreditavam no teatro como ferramenta social e política. Cândido, um dos fundadores do Bando conta que ao voltarem à Lisboa eram migrantes desconhecidos, jovens progressistas cheios de esperança de mudar o mundo através do teatro (2009, p.62). Através deste relato é possível perceber como o grupo parecia de fato estar convencido de que seu discurso e estética poderiam influenciar diretamente a sociedade. Por carregarem consigo ideais progressistas, o intuito do grupo, muitas vezes, era fazer com que a sociedade questionasse a realidade socioeconômica portuguesa e lutasse pela igualdade das classes sociais.



O Bando acreditava que as diretrizes que o orientavam se construiriam a partir da maneira de como se davam as relações humanas, dentro e fora do grupo. A preocupação com a utópica ideia de mudar o mundo, de certo modo, esteve presente no discurso desses artistas durante muitos anos. Por isso, o Bando sempre trabalhou de maneira onde a ética e a responsabilidade social não poderiam estar afastadas dos deveres dos artistas. Estes que são, por sua vez, influenciadores culturais e políticos da comunidade em que se inserem.

No início tudo era discutido pelo grupo através de assembleias e reuniões. Mesmo as decisões burocráticas eram tomadas a partir dos princípios construídos pelo próprio grupo, portanto não seguiam necessariamente as mesmas regras da Legislação Portuguesa<sup>21</sup>.

Em 1980, o Bando publicou o primeiro manifesto relacionado ao trabalho do grupo, nele fazem uma reflexão retrospectiva sobre as ideologias dos 6 anos de existência. Em 1988, o grupo se reuniu novamente para fazer um balanço sobre seus 14 anos. Para tal evento convidaram pessoas da comunidade e artistas próximos ao grupo. Nesse encontro, elaboraram um novo manifesto como documento de registro das futuras pretensões do grupo perante a sociedade portuguesa e a Europa. Um dos fatores discutidos nesse encontro foi a designação do grupo perante eles mesmo e a sociedade, o que antes era compreendido como “teatro para criança”, passa então, a ser visto como “teatro para todos”.

---

<sup>21</sup> Em entrevista concedida a este trabalho Brites exemplifica: “na primeira fase uma pessoa que estivesse doente, não recebia o mesmo salário, pois acreditavam que uma pessoa doente tinha mais despesas que uma pessoa saudável, então era pago uma quantia a mais aquela pessoa. Uma grávida em vez de três meses de recesso nós dávamos quatro. Cada um do Bando ganhava a mesma coisa, todos devíamos desenvolver as mesmas funções. O trabalho manual e intelectual era dividido por todos. Ser atores, fazer contas, escrever críticas aos espetáculos. Na segunda fase do grupo, além do valor igual para todos, tínhamos fatores proporcionais em relação a cada um, como por exemplo: uma pessoa que tem filhos tem mais despesas, o fato de morar longe, entre outros. E depois surge outro fator que é o de construção de carreira, para incentivar aos artistas permanecerem no Bando a cada ano era acrescentado um percentual em seu salário. O que fazia ao fim de dez anos existir uma discrepância maior de salários”.



**Imagem 10:** Primeiro manifesto escrito do Teatro O Bando lançado no aniversário de 6 anos do grupo, em 15 de outubro de 1980.

O Bando através da participação comunitária procurou fazer e refazer memória, lançar desafios, questionar fronteiras e alimentar a reflexão sobre o mundo. Tal teatro de que falavam era, segundo eles, fazer com que os espetáculos refletissem o que há de mais efêmero que poderia haver no teatro, a troca entre o artista e o público. Assim, a mudança foi uma busca, onde objetivos pudessem reverberar de maneira abrangente o pensamento coletivo que não deixou de ter a criança como referência, porém abriu campo para novas possibilidades de experimentações e reflexões ideológicas e políticas.

Segundo Vasques (2009), a fase histórica pós-25 de Abril mostrou a necessidade de um urgente contato com as regiões mais esquecidas de Portugal e a necessidade igualmente urgente da educação e formação aceleradas das populações nesses locais. Dessa forma, o Teatro O Bando buscou consolidar ainda mais os vínculos com comunidades carentes por meio de projetos itinerantes. Foi percorrendo inúmeras cidades e vilas que o grupo foi construindo “seu teatro” junto à comunidade e conseqüentemente seu nome na história teatral do país.

O pesquisador e professor David Antunes (2008) afirma que o teatro português contemporâneo é sem dúvida, resultado direto ou indireto da Revolução de 25 de Abril. Por isso o discurso político ainda é tão presente nas obras do Bando, que carrega consigo o espírito revolucionário daqueles que presenciaram os períodos de opressão. Segundo Brites (2009) a contemporaneidade artística do grupo emerge do respeito e da memória coletiva de um povo, apresentando a dimensão etnológica como fonte de inspiração.

No Bando a participação cívica e comunitária ainda é um dos eixos fundamentais para a consolidação do grupo. O intuito é, sempre que possível, aproximar a comunidade do teatro e, para isso, desenvolvem projetos artísticos que envolvem moradores de Palmela e região. Um desses projetos é realizado todo primeiro sábado de cada mês, quando o Teatro O Bando abre suas portas para realizarem um almoço em conjunto com o público de maneira geral, seguido de alguma apresentação de trabalho do grupo ou de convidados.



**Imagem 11:** Acolhimento da sede do Bando durante almoço coletivo que ocorre todo primeiro sábado de cada mês e reúne artistas do Bando e a comunidade. Foto: acervo Teatro O Bando, 2016.

### 1.3 Teatro O Bando hoje

*“O que fazemos transcende o que pensamos” (João Brites)*

No ano 2000, o grupo muda-se de Lisboa e instala sua sede em uma pocilga desativada, cerca de 60 km da capital, na estrada do Vale dos Barris em Palmela, região do parque natural da Arrábida, lugar tombado pelo patrimônio histórico português. A região é formada por terrenos acidentados situados na margem norte do Rio Sado, na Península de Setúbal. “Depois de diversas moradas, de há dez anos para cá, o Bando habita uma quinta em Vale dos Barris, Palmela, onde se encontra um número ainda insuspeito de palcos potenciais feitos de estrelas, de oliveiras e penedos”<sup>22</sup>. Segundo o professor do Instituto de Estudos Teatrais de Paris III, Georges Banu, “não se trata de um lugar construído mas de um lugar descoberto e investido, reabilitado, reativado, um lugar de memória que se converteu em lugar de presença” (2009, p.69).



**Imagem 12:** Sede do Teatro O Bando na vila de Palmela – PT. Foto tirada de cima da Serra do Louro, no parque da Arrábida, vê-se a frente as oliveiras, no meio os telhados dos dois barracões onde se encontram as salas de teatro, oficinas, escritórios, cozinha e acolhimento. Ao fundo a estrada que dá acesso ao Bando.  
Foto: acervo Teatro O Bando.

<sup>22</sup> Disponível em: [www.obando.pt](http://www.obando.pt). Acesso em: 06/04/2015.

O Bando adquiriu em regime de hipoteca um terreno de quatro hectares com dois barracões totalizando 1200 metros quadrados de área coberta. Esses barracões foram construídos há cerca de 30 anos e serviam à suinocultura. Essa antiga pocilga desativada foi se transformando em um lugar de teatro único, o espaço ideal para um grupo que procura, através da exploração de espaços inusitados, envolver os sentidos do espectador.



**Imagem 13:** Estrutura do Teatro O Bando. Foto 01 (esquerda superior): entrada da quinta. Foto 2 (direita superior): galpão de acolhimento. Foto 03 (esquerda inferior): um dos onze palcos construídos pela quinta. Foto 04 (direita inferior): palco principal durante reunião com artistas. Fotos: acervo Teatro O Bando.

Hoje o espaço conta com uma sala de espetáculos, uma sala de ensaios, galpão de depósito, galpão de figurino, oficina, ampla cozinha, galpão de acolhimento (entrada principal onde é recebido o público, onde também são feitas as refeições e alojamento das oficinas de formação) e ainda há um escritório e outras duas salas pequenas para reuniões. Além, é claro, de

toda área externa, que, segundo eles, é onde estão os palcos em potencial e que conta com inúmeras oliveiras e um pequeno lago artificial. “Esta nova morada tem permitido desenvolver, sempre que as condições econômicas o possibilitaram, experiências de larga escala, que dão continuidade a uma linha de prévias e memoráveis realizações (...)” (VASQUES, 2009, p.128).

Atualmente, o Bando constitui-se como uma cooperativa onde o patrimônio material é de todos. Em outras palavras, no caso de “existir uma dissolução da cooperativa todo seu patrimônio é entregue ao Instituto Antônio Sergio<sup>23</sup>, para ser atribuído a uma cooperativa congênere que tenha o mesmo tipo de estatuto” (BRITES *apud* WERNECK, 2009, p.269).

O grupo que no início contava com apenas seis artistas, hoje soma mais de vinte. Entre fixos e cooperantes estão alguns dos fundadores e pessoas jovens da comunidade. Essa relação entre diferentes gerações é vista pelo grupo como uma continuação de trabalho, onde os mais jovens aprendem com os mais velhos, e a partir daí constroem seu próprio trabalho dentro do grupo. Dessa forma, o Teatro O Bando assume-se como “(...) uma confluência de várias gerações nas áreas técnicas e artísticas, partilhando responsabilidades e lideranças com os mais e menos experientes” (BRITES *apud* WERNECK, 2009, p.269).

Cerca de dez artistas compõem o corpo funcional do grupo no que se refere à manutenção diária da sede, dos projetos, dos espetáculos e dos cursos de formação. Estes artistas trabalham como atores, diretores, administradores e técnicos. Dessa maneira, o bom funcionamento do grupo, se deve, também, à divisão das tarefas de organização e funções a cada integrante que além de exercerem o trabalho artístico também são encarregados do trabalho administrativo de produção como organização, planilhas orçamentárias, projetos e prestação de contas. Brites (2009, p.196) afirma: “(...) o que está em causa é a partilha igualitária de funções e de responsabilidades. É por demais evidente que esta prática vai contagiar a maneira de fazer teatro e a linha estética do grupo”.

O Bando se lança na tentativa de promover mudanças de perspectivas relacionadas à articulação entre educação e prática teatral na relação com o grupo e a comunidade no qual se insere. Pois, ao mesmo tempo que busca criar um sistema de trabalho singular, não estanque, não

---

<sup>23</sup> Instituto cultural não-governamental sediado em Lisboa.

deixa de desenvolver atividades que aproximem o trabalho do grupo a comunidade local, no caso os moradores da pequena Vila de Palmela. Desse modo podemos remeter à escritora e professora Ingrid Koudela (2015) que afirma que o pedagogo precisa em primeiro lugar conhecer muito bem a comunidade com qual está trabalhando e seus parceiros de trabalho, sejam crianças, jovens ou adultos.

O grupo desenvolve projetos de formação contínua, onde são oferecidas oficinas de teatro e dramaturgia a grupos de alunos oriundos das universidades e escolas da região. Este projeto é chamado por eles de GED (Grupo de Expressão Dramática) e geralmente propõe oficinas com duração de três a quatro meses, onde o resultado final é a concepção de um espetáculo experimental.

O Bando criou o projeto “Bando por dentro”, onde crianças são convidadas a conhecer a sede do grupo e, no mesmo dia, a assistirem espetáculos e ainda a construírem seu próprio espetáculo a partir das experiências vivenciadas dentro do Bando. O grupo integra ainda o projeto *Platform Shift+*, que prevê o desenvolvimento e partilha de trabalhos que envolvam tecnologia digital, composto por onze países, dez companhias de teatro e a Universidade de Agder da Noruega como instituição especializada em educação cultural no trabalho com a infância e juventude.

O Bando acaba de completar 42 anos de história, e ainda carrega consigo a vitalidade da juventude revolucionária de 1974, sempre questionando e repensando sua arte continua sua busca incansável pela poesia tendo como principal fonte de inspirações as relações humanas e o coletivismo. O grupo acredita ainda que o teatro é uma das maneiras de transformar as pessoas e consequentemente o mundo a nossa volta.

O que se percebe ao estar junto do Bando é um ambiente familiar onde todos se encontram para a confraternização da arte, na mesa ou no palco, todos se respeitam da mesma maneira. As pequenas coisas, ou os *pormenores* como eles dizem, continuam a fazer a diferença no grupo, não somente no que se refere aos espetáculos, mas também no dia-a-dia dos artistas, na

troca e escuta com a comunidade, na cozinha, no acolhimento, no afeto. Por isso “o Bando espera por vós, sempre com uma sopa, pão e queijo, um moscatel, uma conversa ao pé do lume”<sup>24</sup>.

#### 1.4 Teatralidade no Bando

*Primeiro, aceite o paradoxo de que o teatro é artifício, embora busquemos autenticidade – a arte, como disse Picasso, é a mentira que diz verdades (BOGART, 2011, p.129).*

Para conhecermos um pouco sobre a poética do Teatro O Bando, é preciso reconhecer o papel indispensável da *teatralidade* no trabalho do grupo. Influenciado por sua experiência enquanto artista plástico, Brites, trouxe para o teatro muitas referências e conceitos da pintura. Em suas encenações acabou por investir em uma forte plasticidade e impacto visual a partir da construção de estruturas cenográficas específicas e da exploração dos espaços cênicos em diálogo com a dramaturgia.

No trabalho do ator, agrega conceitos inspirados em técnicas da arquitetura e das artes plásticas, como por exemplo, *ponto de fuga*<sup>25</sup>, assimetria e simetria. Brites compara o espaço cênico com uma tela em branco que precisa ser preenchida por pontos, traços, *pormenores*, volumes, cores, diagonais entre outros. Em alguns exercícios do Sistema de Formação são empregados até mesmo movimentos artísticos da pintura ao estilo de representação, transpondo ao trabalho do ator referências como o surrealismo, futurismo e abstracionismo.

Segundo Brites<sup>26</sup>, o que permite conhecer melhor o mundo está indissoluvelmente ligado à capacidade de representação simbólica. O diretor conta que a partir do momento que o homem passa a usar um risco em seu cajado para contar uma ovelha, a humanidade descobre a dimensão e o poder da representação. O Bando configura um discurso, onde o ator deve ser criador de suas próprias possibilidades em cena, por isso, o Sistema de Formação tem como um de seus objetivos

---

<sup>24</sup> Disponível em [www.obando.pt](http://www.obando.pt). Acesso: 06/04/2015.

<sup>25</sup> Esta noção será desenvolvida no Capítulo III.

<sup>26</sup> Fala durante a Formação realizada em fevereiro de 2015, na sede do Bando em Palmela, para os artistas dos Teatro do Instante.



fazer com que o ator se torne consciente de sua potencial produção de *teatralidade*, utilizando recursos técnicos na exploração dos seus *planos de expressão*.

Silvia Fernandes (2010, p.102), afirma que a *teatralidade* é uma “noção migratória que oscila na forma e função à medida que percorre espaços teatrais diferenciados”. Porém, a pesquisadora sugere que a *teatralidade* pode ser trabalhada a partir do uso pragmático de certos procedimentos cênicos e, especialmente, da materialidade espacial, visual, textual e expressiva de escrituras espetaculares específicas.

Fernandes (2010, p.10) lembra ainda as intervenções do diretor Tadeuzs Kantor, e afirma que ao se colocar em cena enquanto espectador de seus próprios espetáculos, o diretor “(...) ganhava um sentido inesperado, funcionando como um obstáculo à passagem do mundo ficcional, que obrigava o teatro a se mostrar naquilo que tinha de mais concreto e artificial, ou seja, a própria representação”. Portanto, ao traçar convergências entre o Sistema de Formação e o discurso de Fernandes é possível afirmar que uma das premissas de Brites seria justificar seu teatro através do que ele tem de mais concreto e artificial, numa tentativa de tornar críveis os estilos de representação que se distanciam do que podemos chamar de realistas ou naturalistas.

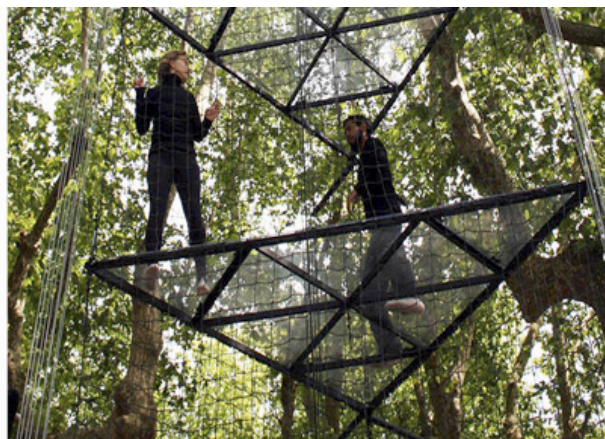
Ao falar do trabalho de Brites, acredito que uma aproximação entre seu trabalho e o de Meyerhold seja justificado pela busca da *teatralidade*. A pesquisadora britânica Alison Hodge em seu livro *Twenty Century Actor Training* (2000 – tradução nossa), afirma que assim como Kandinsky procurava a “*painterly*”<sup>27</sup> na pintura, Meyerhold buscava a *teatralidade* do teatro. O diretor russo buscava trabalhar com diferentes gêneros de interpretação desde o naturalismo, passando pelo melodrama até a pantomima.

O curioso é que a estética de Brites evoluiu a partir da exploração de linhas próximas ao abstracionismo ou expressionismo, o que, segundo Vasques (2009), o aproxima de artistas plásticos como Malévitch, Kandinsky e Mondrian. O expressionismo ou surrealismo muitas vezes, encontrados nos personagens do Teatro o Bando resultam de um trabalho de uma explicitação da “fiscalidade” dos corpos, dos figurinos e maquiagens assumidamente teatrais, da

---

<sup>27</sup> Utilizo a palavra em inglês, por acreditar que a tradução não é equivalente. A tradução para o português que poderia se aproximar desta noção seria: “pictoreidade”.

abordagem dramaturgica, além de outros fatores, como a interação e integração dos personagens às *máquinas de cena*<sup>28</sup>, que variam de espetáculo a outro.



**Imagem 14:** Espaços inusitados. Foto 01 (esquerda superior): espetáculo “Bigodes da República” encenado no centro histórico de Lisboa, 2010. Foto 2 (direita superior): espetáculo “Jangada de Pedra” encenado em estrutura construída entre as árvores. Foto 03 (esquerda inferior): arquibancadas montadas no quintal do Bando para o espetáculo “Das Nuvens”, 2016. Foto 04 (direita inferior): espetáculo “Em Nome da Terra” foi encenado em cima de um caminhão caçamba. Fotos: acervo Teatro O Bando.

Brites desenvolve processos de construção de personagens voltados para a exploração da *teatralidade* pelo ator, onde o ator através da apropriação de técnicas se torne consciente sobre os recursos ou caminhos explorados para se construir, paradoxalmente, uma artificialidade

---

<sup>28</sup> Termo criado por Ricardo Pazpara designar as estruturas cenográficas criadas pelo Bando. O termo surge pela primeira vez em um artigo escrito pelo pesquisador durante a primeira exposição das *máquinas* em Coimbra-PT.

“orgânica” que seja capaz de tornar crível uma personagem por mais excêntrica que possa parecer à primeira vista.

Além de se preocupar com o papel da *teatralidade* na representação, o Teatro O Bando buscou em seus processos criativos, explorar espaços cênicos inusitados, onde muitas vezes os atores e o público são transferidos de seu “lugar-comum”, para um espaço não convencional.

Na tentativa de ressignificar o espaço e possíveis alterações da percepção por parte do espectador, o grupo busca em seus espetáculos uma relação espacial entre cena e público capaz de transcender o espaço real, gerando significados que possam fazer com que o espaço potencialize a dramaturgia. Para isso o Bando já explorou espaços cênicos em ambientes como: trens, florestas, fachadas de edifícios, lagos, interior de construções. Espaços com memória e historicidade. Segundo a professora e pesquisadora Maria Helena Werneck (2009, p.02) “Os ‘velhos espetáculos à Bando` se constroem a partir de intervenções no espaço a céu aberto – o entorno da quinta, jardins, ruas e caminhos das cidades”.

A dimensão plástica e cenográfica do Bando destaca-se, sobretudo, pelas *máquinas de cena*, objetos polissêmicos que transportam em si uma ideia de ação, um espaço aglutinador onde se estabelece a cinestesia em relação a todos os elementos que compõem o teatro, incluindo o espectador como parte deste todo. Dessa maneira, utilizando as palavras de Brites, o espaço cênico e encenação “deveriam funcionar como uma grande máquina de cena” (in VILANOVA, 2010, p.61).



**Imagem 15:** A gigante *máquina de cena* do espetáculo “Saga - uma opera extravagante”. Foto: acervo Teatro O Bando, 2008.

Segundo Werneck (2009, p.02), tais “dispositivos cênicos ocupam papel determinante na singular estética do grupo, ora criando grandes estruturas arquitetônicas, delimitadoras das áreas de atuação, ora, de modo mais concentrado, apresentando características escultórico-conceituais”.

A função das *máquinas* é potencializar as esferas da dramaturgia, cenografia e atuação, integrando assim, a cenografia e a dramaturgia, o que mais tarde Brites viria chamar de *dramatografia*<sup>29</sup>. Segundo Brites (2009) o propósito é fazer com que as *máquina de cena*, que não são nem cenários estáticos, nem adereços ou objetos de que os atores se servem, possam ser comparados a personagens, dado que criam ambientes, tensões, sentimentos, mesmo quando não estão em movimento.

---

<sup>29</sup> Termo criado por Brites, explica como a cenografia deve ser vista dentro do ponto de vista da dramaturgia, a *dramatografia* poderia ser entendida como a dramaturgia da cenografia.



**Imagem 16:** A pequena e delicada *máquina de cena* do espetáculo “Horas do Diabo”, 2004. Foto: acervo Teatro O Bando.



**Imagem 17:** *Máquina de cena* do espetáculo “Gente Feliz com Lágrimas” de 2002, baseado no texto do escritor português João de Melo. O espetáculo demonstrava como no teatro também se pode avançar e recuar no tempo, e para isso foi criada essa *máquina de cena* que funcionava como um grande relógio, quase que imperceptivelmente a máquina estava em constante movimento. Os personagens passavam por diferentes fases de suas vidas, de velhos a bebês e vice-versa. Foto: acervo Teatro O Bando.

O Teatro O Bando a partir de 1992 passa a organizar exposições das *máquinas de cena* e participa de conferências e congressos de cenografia pelo mundo. Hoje algumas *máquinas de cena* de espetáculos antigos do Bando estão expostas a céu aberto na sede do grupo no Vale de Barris, em Palmela.



**Imagem 18:** Exposição “Ao Relento” exhibe as *máquinas de cena* de espetáculos antigos na Serra do Teatro O Bando. Fotos: acervo Teatro O Bando.

Outro aspecto recorrente no trabalho do Bando é a adaptação de obras literárias de escritores de língua portuguesa para o teatro. A partir de 1990, o grupo elabora versões cênicas de textos não dramáticos utilizando diferentes fontes literárias como poesia, contos e romances, de renomados escritores portugueses como José Saramago, Eugênio de Andrade, Sophia de Mello e Gonçalo M. Tavares. Além de autores brasileiros, angolanos e moçambicanos como Guimarães Rosa, Ricardo Guilherme Dicke, José Eduardo Agualusa e Luís Bernardo Honwana.

Apesar de Brites ter uma função de destaque junto a companhia, desde sempre o Bando apostou na criação conjunta, suas obras até os dias de hoje, são construídas por vários artistas que se dividem em distintas funções. A autoria partilhada dos espetáculos foi chamada por eles de *singularismo*<sup>30</sup>, pois acreditam que cada artista envolvido absorve um a proposta do outro, gerando assim um resultado a partir do coletivo e não de um único “ser iluminado”. “É a presença de gente tão diferente, de culturas tão distintas que nos faz parecer iguais” (BRITES, 2009, p.234). Tal filosofia de trabalho faz lembrar um provérbio africano de autoria desconhecida, que poderia ser comparado a maneira de ver o trabalho do Bando: “*if you want go fast, go alone. If you want to go far, go together*”<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> “Singularismo se traduz na contribuição coletiva de vários criadores que assumem a direção artística do grupo na construção de um objeto artístico” (GAMA, 2011, p.09).

<sup>31</sup> A frase está em inglês por ser de origem sul-africana, sua tradução para o português poderia ser: “Se quiser ir rápido vá sozinho, se quiser ir longe vá acompanhado”, autor desconhecido.

## 1.5 Espetáculos

O primeiro espetáculo encenado pelo grupo chamava-se “A Boneca”, e teve sua estreia no dia 26 de novembro de 1974 em Sintra, vila do Distrito de Lisboa. O espetáculo “O Ovo” trazia João Brites como ator na terceira criação do grupo. Contava a história de três pobres trabalhadores do campo que tentavam sair da miséria, uma reflexão sobre o período pós-revolução, em que Portugal tentava se reerguer. O espetáculo foi apresentado pela primeira vez no dia 02 de maio de 1975 em Sabugo, Distrito de Lisboa.



**Imagem 19:** Espetáculo “O Ovo”. Em cena, da esquerda para à direita, João Brites, Jacqueline Tison e Horácio Manoel. Foto: acervo Teatro O Bando.

Desde o seu início até os dias atuais foram mais de 100 criações, destacando-se então espetáculos consagrados como “Afonso Henriques” de 1982, que ainda hoje é apresentado pelo



grupo, “Bichos” a partir de textos de Miguel Torga encenado em 1984, onde os espectadores percorriam as caves envelhecidas do teatro para se chegar ao palco e encontravam cadeiras dispersas pelo espaço e só percebiam que estavam em cena quando o pano de boca se abria para a plateia vazia.

Em “Montedemo” de 1987, os espectadores se esgueiravam em um grande bosque apenas com um banquinho e uma lanterna a procura dos personagens. Já em “Borda D’Água” de 1992, todos os atores atuavam dentro da água de um lago real e os espectadores assistiam sentados à margem. No espetáculo “Gente Singular” de 1993, a plateia embarcava nas carruagens de um trem a vapor em uma estação habitual. Em viagem aconteciam as primeiras cenas do espetáculo, depois desembarcavam em um armazém abandonado onde ocorria a segunda parte. Na viagem de volta os espectadores não reconheciam o mesmo trem que cheirava a formol e sugeria um cenário de guerra.



**Imagem 20:** Espetáculo “Montedemo” de 1987. Foto: acervo Teatro O Bando.

O espetáculo “Ensaio Sobre a Cegueira” de 2004, baseado no livro homônimo de José Saramago, foi uma das grandes produções do grupo. Encenado em uma gigantesca *máquina de cena*, o espetáculo contava ainda com uma imensa neblina branca, que se intensificava ao longo da peça, e com cheiros que variavam desde o cheiro de sabonetes que os personagens usavam para se lavar, até o cheiro de corpos putrefatos que eram depositados em uma grande cloaca bem em frente ao público.



**Imagem 21:** Espetáculo “Ensaio Sobre a Cegueira”. Dramaturgia e encenação de João Brites. Foto: acervo Teatro O Bando.

“O Pino do Verão” foi um evento comunitário de grande dimensão, baseado em poemas de Eugênio de Andrade, foi um dos maiores espetáculos a céu aberto de Portugal. Encenado por Brites com direção musical de Jorge Salgueiro<sup>32</sup>. Era composto por quase 300 artistas, entre

---

<sup>32</sup> É compositor residente da Banda da Armada e membro da Direcção Artística do Teatro O Bando. É autor de mais de 150 obras. Dirigiu desde muito cedo obras suas, destacando-se os trabalhos realizados

atores, bandas filarmónicas, coros e cantores líricos. O espetáculo era apresentado ao ar livre, uma vez por ano, na encosta do Castelo da Vila de Palmela – PT. Os cartazes que faziam propaganda do espetáculo traziam uma mensagem para o espectador: “se quiser sentar, traga uma cadeira, se quer ver, traga uma lanterna, se não quer ter frio, traga uma manta”.<sup>33</sup>



**Imagem 22:** Espetáculo “O Pino do Verão”. Estrutura toda feita de paletes montada na encosta do Castelo de Palmela, 2009. Foto: Diego Borges.

---

com a Orquestra Nacional do Porto e com a Orquestra do GCEA da Madeira. Foi maestro do Coral Infantil de Setúbal entre 1992 e 1997 e dirigiu a Orquestra Didáctica da Foco Musical.

<sup>33</sup> Disponível em: [http://www.cm-palmela.pt/uploads/writer\\_file/document/1171/pinodoverao.pdf](http://www.cm-palmela.pt/uploads/writer_file/document/1171/pinodoverao.pdf). Acessado em junho de 2016.



**Imagem 23:** Espetáculo “Pino do Verão”. Duas filarmônicas e alguns personagens ao centro durante apresentação. Foto: acervo teatro O Bando, 2009.



**Imagem 24:** Espetáculo “Pino do Verão”. Durante o espetáculo os personagens chamados de “diabretes” saíam de um buraco na terra. Foto: acervo teatro O Bando, 2009.

Em 2014, ao completar quarenta anos de história, o grupo encenou uma produção comemorativa, o espetáculo “Quarentena - grande encontro”, baseado em quarenta textos de quarenta escritores de língua portuguesa. O espetáculo trazia uma estrutura complexa, pois era composta por várias cenas em diferentes lugares que aconteciam ao mesmo tempo. Seria preciso quatro sessões para que o espectador conseguisse ver toda a peça.

O público, cerca de 200 pessoas, era dividido em grupos D30 pessoas. Ao comprar o bilhete o espectador optava por assistir uma de duas histórias, a linha azul ou a linha vermelha. As cenas aconteciam em diferentes lugares da Vila de Palmela. Cada grupo recebia um mapa e tinha que percorrer a pé a Vila para encontrar as suas cenas. Passavam por espaços abandonados, bares, garagens e muitos outros lugares improváveis. Os mapas das linhas vermelha e azul, levavam os espectadores para cenas diferentes. Depois de percorrerem as cenas que aconteciam na Vila, um ônibus levava os grupos para a sede do Bando onde todos se encontravam no final em uma mesa de 100 metros de comprimento para o “grande encontro”, onde era servido um jantar ao público pelos próprios atores. Segundo o relato do espectador João Mineiro em seu blog,

na Quarentena tem-se uma oportunidade única de viajar por uma companhia com um papel ímpar na história do teatro e da cultura portuguesa. E nela é mesmo possível que quem, como eu, não acompanhou estes 40 anos do Bando, fique simplesmente apaixonado por ele. Creio que é mesmo isso. Depois de ver esta peça, senti-me realmente apaixonado pelo Bando. E recomendo muito que se apaixonem também. (www.inflexaoblog.blogspot.com.br, acessado em: junho de 2016)

O espetáculo foi montado com 24 atores, que representavam quarenta personagens marcantes construídos ao longo da história do Bando. Narra a saga de personagens que seguiam para o encontro que precederia à Revolução. O espetáculo tinha dois finais diferentes, um “feliz” e o outro “triste”, nos dias ímpares os personagens conseguiam se encontrar um dia antes da Revolução, porém nos dias pares, quando os personagens se encontravam, a Revolução já havia acontecido. Nos dias de hoje, este espetáculo retrata a importância da Revolução na vida desses artistas, da comunidade e do país.



**Imagem 25:** Espetáculo “Quarentena - grande encontro”. Parte da mesa de 100 metros que atravessava de um lado ao outro um dos barracões da sede. Foi necessário quebrarem várias paredes para isso ser possível. Na foto vê-se alguns dos personagens e parte da orquestra na cena final do espetáculo. Foto: acervo Teatro O Bando.



**Imagem 26:** Espetáculo “Quarentena, o grande encontro”. Na foto personagens do espetáculo. Foto: acervo Teatro O Bando.

Ao longo do seu trajeto, o grupo esteve ligado a múltiplos projetos nacionais e internacionais, e a aposta na itinerância continua a levar vários espetáculos por todo o país e além das fronteiras. Foram mais de cem criações concretizadas em cerca de cinco mil apresentações para mais de quatro milhões de espectadores.

O pesquisador David Antunes (2008, p.06,07) afirma que, o que distingue o Bando na cena teatral portuguesa é, principalmente, o gosto pela dramaturgia do espaço, os textos quase exclusivamente de proveniência não-dramática, a natureza plástica do espetáculo, as atividades com a comunidade, a abertura à constante discussão de princípios, por espectadores, profissionais e não profissionais, críticos, filósofos, antropólogos, artistas plásticos e outros e finalmente pela criação de uma gramática para a compreensão e sistematização do trabalho de ator.

## **1.6 Discurso Pedagógico**

Através do Sistema de Formação, o Teatro O Bando assume a relevância do desenvolvimento de uma pedagogia, onde a divisão e subdivisão das ferramentas do ator se fazem necessárias. Ao se lançarem nesta pesquisa os artistas do grupo procuram questionar-se a respeito do que pode ser explicado por parâmetros concretos no trabalho do ator. Tal pesquisa reflete-se, principalmente, a partir do trabalho de Brites enquanto diretor artístico do Bando e professor da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa - ESTC. Desse modo, a prática aliada ao discurso teórico contribuiu para o desenvolvimento de seu Sistema de Formação. Brites e o Bando ao longo dos últimos vinte anos vem desenvolvendo um vocabulário singular, através de neologismos e apropriações de termos e conceitos, em que os artistas do grupo possam se reconhecer.

Quando falo sobre apropriações e criações terminológicas não posso deixar de lembrar de Eugenio Barba (1994), pesquisador, criador da antropologia teatral, que admite a dificuldade de transmitir experiências precisas, técnicas claras e concretas do trabalho do ator. Por isso, acreditando que nem sempre palavras podem conter a mesma semântica, é preciso compreender que a utilização dos termos que serão aqui apresentados servem a Brites e ao Bando, como princípios técnicos, e não necessariamente são tomados como conceitos fechados. Pelo contrário,

o discurso do grupo baseia-se, neste caso, na troca entre os interlocutores. Nas palavras da jornalista portuguesa Cláudia Galhós, “é essa a generosidade do Bando, de um teatro que se quer questionar e está disposto a ser interpelado para se compreender melhor, mesmo correndo risco de se descobrir perdido num labirinto de novas interrogações” (GALHÓS, 2009, p.281).

Como afirma Eugênio Barba, muitas vezes “a linguagem do trabalho que caracteriza a comunicação de um grupo e que é muito útil para seus membros parece prosaica, insignificante ou metafórica quando encontrada fora do contexto do grupo” (1994, p.65). Porém, a construção de um vocabulário teatral próprio, pode também possibilitar aliar conceitos e aprendizagens técnicas à metodologias, métodos e sensibilidade pedagógica a fim de facilitar o diálogo e o compartilhamento dos conhecimentos de um indivíduo e/ou de um grupo.

Barba (1994), alerta ainda para o fato de que é pequeno o número de pessoas que usam a mesma terminologia no teatro, por isso, as terminologias aqui levantadas não podem ser consideradas absolutistas, irredutíveis ou completas por si só. A tentativa é de apenas amparar questões que a Brites e ao Bando são intrigantes dentro do universo do ator. Portanto, o Sistema de Formação, e o vocabulário intrínseco a ele, não pretende dar respostas ou dizer qual caminho o ator deve seguir, mas, desenvolver uma perspectiva e discurso aliados a técnicas e poéticas.

Segundo o ator e pesquisador português Hugo Gama,

no documento relativo à formação sobre a Consciência do Ator em Cena, JB escreve o seguinte: “na procura de uma exigência pedagógica face aos atores em formação fui-me apercebendo que quando falamos do trabalho do ator prestamos a uma série de equívocos. As noções que utilizamos significam coisas completamente diferentes para cada um de nós e a falta de um vocabulário substantivo e partilhado dificulta toda a reflexão. A metáfora tantas vezes recorrente a propósito do trabalho de ator pode esclarecer alguma coisa, mas não nos pode iludir e desresponsabilizar. Temos a obrigação de irmos conseguindo construir discursos mais concretos e objetivos. (GAMA, 2010, p.23)

Com o ideal de construir uma metodologia a fim de facilitar a comunicação e concretizar o discurso para se aproximar do ator e conseqüentemente do público, Brites buscou clarificar noções em um processo pedagógico, que deveriam ser compreendidas através de uma



conceituação menos abstrata. Para tanto, o diretor, apoiado em fundamentos passíveis de reprodução ou de recriação, desenvolveu exercícios para atingir objetivos específicos dentro do Sistema de Formação.

Assim, o vocabulário por eles utilizado tem por objetivo dinamizar os exercícios cênicos que visam desenvolver técnicas psicomotoras, que potencializem o discurso cênico de cada profissional. É notório o caráter pedagógico da metodologia desenvolvida pelo diretor português. De acordo com o pesquisador Gilberto Icle,

aos poucos, o diretor vai se convertendo num diretor-pedagogo, pois a necessidade de pesquisar ou criar instrumentos para lograr êxito na encenação requer um ambiente “pedagógico” no qual a pesquisa da linguagem teatral perpassa a investigação dos atores (ICLE, 2009, p.06).

Ainda como sugere Icle, “não se trata de ‘ensinar’ *stricto sensu* teatro aos atores alunos, mas de orientar um processo poético no qual se constitua um modo específico de fazer que atenda antes ao anseio de compreensão do fenômeno teatral do que o acúmulo de técnicas” (2009, p.06).

A pedagogia do ator ganha mais evidência nas discussões sobre princípios e metodologias de abordagens teórico-práticas no trabalho de capacitação do ator. Isso porque o intuito é desenvolver processos de aprendizagem que possibilitem a ampliação criativa e composicional do ator, através de sugestões aferidas por uma linha de pensamento ou metodologia de trabalho de um diretor e/ou de um grupo. Portanto, como se referiu David Antunes, “não se trata de definir instrumentos de expressão, respondendo ao objetivo de uma certa estabilidade teórica, mas perceber que aquilo que constitui o objeto/matéria cênica de um determinado procedimento teatral é o ator” (2009, p.110).

Grotowski (2012) relatou ser um “espectador de profissão”. A partir da declaração do encenador polonês podemos pensar que o olhar do diretor enquanto primeiro espectador é fundamental para o desempenho do ator em cena. Mas, isto não exclui a participação ativa do ator no processo de escolhas e composição de ações. Como encenador do Teatro O Bando e professor aposentado da ESTC, Brites desenvolveu uma maneira peculiar de lidar com os atores/alunos. Sua condução na Formação é feita de maneira fluída e contundente ao mesmo tempo. Não impõe seus

conceitos, apenas faz com que os participantes descubram seus próprios mecanismos de expressão através de suas indicações e proposições nos exercícios. O professor David Antunes (2009, p.111) se refere ao trabalho de Brites como potencial possibilidade para o desenvolvimento consciente dos mecanismos físicos e criativos que compõem o trabalho do ator. A ênfase sobre a consciência do ator é resultado ou algo simultâneo da tentativa do ator tornar-se consciente de processos intuitivos. Assim, o processo de criação do ator, que outrora poderia ser encarado como algo somente intuitivo, neste caso, resulta de um processo passível de ser compreendido, mapeado e acessado.

O diretor português trabalha em seus exercícios sempre com a noção de que os atores, ao estarem em cena, são, a todo tempo, observados por espectadores. Isso traria uma responsabilidade acrescentada ao ator e modificaria de alguma maneira a sua maneira de pensar e agir em cena. Brites entende que o olhar de fora pode ajudar o ator a compreender quais mecanismos podem ser explorados para se chegar a determinado lugar. De certa maneira, isso significa que o desenvolvimento da consciência cênica do ator evoca também a compreensão do que é possível ou não, dentro de uma partitura cênica, ser percebido e interpretado pelo espectador. Desse modo, o trabalho do ator em cena é questionado através do ponto de vista de quem está fora da cena.

Compreendo que os princípios composicionais necessitam ser desenvolvidos pelo próprio ator com a consciência dos processos que o envolvem e que resultam em sua matéria expressiva em cena. Por isso, nos processos de criação o papel do diretor é também, como relata a diretora francesa Ariane Mnouchkine, dar espaço para a imaginação do ator e finalmente fazer com que ele se descubra criador de suas próprias possibilidades, estabelecendo caminhos possíveis e passíveis de serem reproduzidos (*in* FÉRAL, 2010, p.87).

Em seus estudos sobre a Biomecânica, Meyerhold desenvolve a equação  $N = A1 + A2$ , onde traz o ator ( $N$ ) como uma resultante da soma entre o organizador do material criativo ( $A1$ ) e o próprio material criativo ( $A2$ ). Assim, o ator passa a ser o principal responsável pela criação e organização de seu material cênico. Desse modo, o papel do diretor seria contribuir na composição do ator destacando ou provocando caminhos para que o mesmo seja seu próprio encenador, tornando-se assim responsável por sua atuação (PICON-VALLIN, 2006, p.26).

Por se tratar de um processo múltiplo e diverso que envolve diferentes perspectivas poéticas e processos subjetivos, não podemos dizer, no teatro, da maior ou menor eficácia de determinada técnica sobre outra. Por isso, encaro o Sistema de Formação como um ponto de vista singular, que deixou de pertencer somente ao Teatro O Bando e passou a ser reconhecido por artistas da Europa e por artistas/pesquisadores do Brasil, como uma possibilidade de formalização de técnicas sobre um ponto de vista pedagógico e criativo.

## **CAPÍTULO II - Apontamentos sobre princípios do Sistema de Formação “Consciência do Ator em Cena”**

O Sistema de Formação “Consciência do Ator em Cena” é dividido em módulos autônomos e progressivos onde os participantes desenvolvem vocabulário e ferramentas para a continuação dos módulos seguintes. Sendo assim, somente é possível concluir a formação passando por todos os módulos nas sequências predeterminadas, que vai de I à VII, na seguinte ordem:

- Módulo I : Teatralidade
- Módulo II: Dilatação do Tempo Presença
- Módulo III: Planos de Expressão
- Módulo IV: Graduações
- Módulo V: Personagem Intermédia
- Módulo VI: Construção de Personagem
- Módulo VII: Automatismos

Por funcionar como uma espécie de cadeia de pré-requisitos, a progressão entre níveis está condicionada à certificação nas formações anteriores. Ao final de cada módulo é proposta uma improvisação baseada nos princípios trabalhados nos exercícios. O objetivo é fazer com que os atores e atrizes, conscientes dos mecanismos físicos e criativos explorados sejam capazes de construir um discurso dramático. Desse modo, são dadas ferramentas técnicas para estimular o desenvolvimento expressivo e criativo do ator no momento da improvisação.

O Sistema é chamado pelo Bando de Formação justamente por ter certificação profissional atribuída pela Direção Geral do Emprego e das Relações de Trabalho<sup>34</sup>. Neste caso, os atores são avaliados de acordo com critérios estabelecidos pelo Bando e pelo órgão

---

<sup>34</sup> A Direção de Serviços de Qualidade e Acreditação (DSQA) constitui uma unidade orgânica nuclear da Direção-Geral do Emprego e das Relações de Trabalho (DGERT) com competência específica de gestão do Sistema de Certificação de Entidades Formadoras em Portugal (<http://certifica.dgert.msess.pt/> acessado em 20/04/2015).

governamental. Por se tratar de uma metodologia em constante construção e mutação, é possível que, ao longo dos próximos anos, sejam criados ainda outros módulos.

Neste capítulo selecionei quatro princípios que julguei, de acordo com estudos realizados, basilares ao Sistema de Formação. São eles: *sensações concretas*, *planos de expressão*, *personagem intermédia e comentário do ator*. Tais princípios foram trabalhados e discutidos durante a realização dos módulos do Sistema de Formação destinado aos artistas do Teatro do Instante em Brasília e na sede do teatro O Bando em Portugal, entre dezembro de 2014 e dezembro de 2015. Por isso, utilizo como referência registros em vídeos e fotos de exercícios<sup>35</sup> realizados sobre a orientação de Brites. Traço, ainda, analogias e diálogos entre estes princípios e ideias e conceitos de outros artistas e pesquisadores.

## 2.1 *Sensações Concretas*

Sabemos que os estudos levantados por Stanislávski (1863-1938) são até hoje base de outros desdobramentos, uma vez que o mestre russo se preocupou com vários pontos de discussão que englobam o trabalho do ator na criação cênica. Assim, podemos encontrar afinidades e diferenças em procedimentos práticos e teóricos se compararmos alguns de seus estudos com determinados princípios do Sistema de Formação de Brites. Portanto, relaciono nesta seção o trabalho sobre as *sensações concretas* desenvolvido por Brites com algumas ideias sobre o “Método das Ações Físicas” de Stanislávski.

Brites sugere a possibilidade de trabalhar a partir das *sensações concretas*, processo no qual o ator se baseia na relação de estímulos concretos aos sentidos e à percepção. A sensação é uma reação do corpo, tanto pode ser física quanto emocional, está ligada às funções sensoriais do corpo. Para Brites a *sensação* é uma operação homeostática, ou seja, relaciona-se com sistemas de controle do organismo, como sentir fome, sede, frio, calor, o que é diferente da *ação física*, uma operação cinestésica, que está associada ao movimento. Segundo o diretor português, a *sensação concreta* uma vez associada à uma determinada função sensorial pode interferir na cinestesia.

---

<sup>35</sup> Durante a realização do Sistema de Formação Brites pede para que os participantes utilizem roupas pretas, para unificar o grupo e causar certa “neutralidade”. Indicação que acabo, mais tarde, também adotando. Portanto, nas fotos e vídeos os artistas vestem roupas pretas durante toda a Formação.

Nesse sentido o ator pode ter acesso a uma informação sensorial que o leva ao movimento ou que induz ação. O diretor afirma, em entrevista, que as *sensações* podem proporcionar estados latentes na “eminência de”, sem que necessariamente isso se transforme em *ação física*.

A *sensação concreta* por meio de seu envolvimento na esfera da percepção sensorial do ator, leva à criação de estados, qualidades de comportamento, sentimentos e/ou emoções. Nos exercícios do Sistema de Formação ela pode ser trabalhada a partir de estímulos externos como: o contato com texturas, cheiros, sons, calor, etc., ou a partir da percepção do próprio corpo que pode gerar sensações físicas. Esses estímulos são capazes de causar no ator determinado resultado físico e/ou psíquico (sentimento, emoções, memória, associação, etc.). Brites, não necessariamente defende o acesso aos sentimentos pessoais e emoções por parte do ator, mas sim por quem o observa. Mas, sugere que a emoção para o ator também é importante e não deve ser um tabu.

Quando perguntei para Brites, em entrevista, por que ele não fala de *ações físicas* em seu trabalho ele respondeu que “a *ação física* parece ser uma espécie de tendência para a cotidianização do gesto”. Para o diretor português as *sensações concretas* envolvem outras camadas para além das *ações físicas*, como dinâmica motriz, *pormenores* motores, movimentos interiores, sensações mutantes, percepção aguçada dos sentidos e memória.

Stanislávski (1989, p.169 – tradução nossa) afirma que o ator pode se apoiar na memória das sensações, ou seja, em uma memória física. Assim, o corpo do ator é constituído também de memória. O corpo e a memória são os elementos que o ator traz consigo para desenvolver suas ações e possivelmente desencadear sentimentos, emoções e/ou estados.

Stanislávski dedicou quase toda sua vida ao desenvolvimento de métodos baseados no campo da psicologia ou memória para construção de personagens, porém já no final de sua vida trabalha a partir do que chamou “Método das Ações Físicas” pois acreditava que a construção de personagens a partir dos sentimentos e emoções não poderiam ser fixados pelo ator. A “Linha das Forças Motivadas”, primeira fase dos estudos de Stanislávski, não deixa de existir dentro do “Método das Ações Físicas”, porém o que outrora era acessado através de processos psicológicos passa a ser inicialmente o resultado de uma ação física.



**Imagem 27:** Exercício *sensação concreta*<sup>36</sup>. Em cena as atrizes do Teatro do Instante Bidô Galvão e Rachel Mendes durante o Sistema de Formação realizado na sede do Bando em Palmela-PT. As atrizes vendadas colocavam os pés em baldes com água quente ou fria e reagiam fisicamente a partir da sensação que isso lhes proporcionava, e então, a partir disso deveriam criar um corpo cênico e improvisar uma cena.  
Foto: Juliana Pinho, 2015.

Matteo Bonfitto (2009, p.25) reconhece que uma das principais características do trabalho de Stanislávski com as ações físicas é a materialização da conexão entre processos interiores e exteriores. O pesquisador afirma que as ações agiriam como “iscas” para o envolvimento de sentimentos e emoções do ator, através da necessidade de justificação das ações. Neste caso, as ações físicas, diferente do trabalho com as *sensações concretas*, envolvem

---

<sup>36</sup> Ver vídeos *01 e 02 - sensações concretas*, que seguem no DVD anexo à este trabalho. Estes pequenos vídeos mostram a reação das atrizes Bidô Galvão e Giselle Rodrigues após colocarem os pés dentro dos baldes com água quente e/ou fria. Improvisação realizada durante o Sistema de Formação em Palmela-PT. Imagens: Juliana Pinho, 2015.

portanto, tanto processos externos quanto internos no trabalho do ator. Acredito que as *sensações concretas* também podem ser compreendidas como “iscas” no processo de criação, porém não exclusivamente para ativação de processos interiores, mas sim para a percepção e reação física do corpo envolvendo os *planos de expressão: corporalidade, interioridade e oralidade*.

Segundo Stanislávski (2007), os elementos que constituem os “estados interiores” são: o “se”, as circunstâncias dadas, a imaginação, a concentração da atenção, a memória emotiva, os objetivos e as unidades, a adaptação, a comunhão, a fé e o sentimento da verdade. Ainda que o diretor russo tenha trabalhado a partir dos estados internos para a criação do ator, percebemos que ele procura apoiar-se nas ações físicas para que os estados internos sejam acionados, assim, esses elementos, passam a ser encarados como processos interiores acionados por ações físicas.

Portanto, o novo segredo e a qualidade nova de meu método para criar a entidade física, o ser físico, de um papel, consiste no fato de que a mais simples ação física, ao ser executada por um ator em cena, obriga-o a criar, de acordo com seus próprios impulsos, toda sorte de ficções imaginárias, circunstâncias dadas e “se” (STANISLÁVSKI, 2007, p.282-283).

Nesse sentido, os impulsos físicos são propulsores ou potências criadoras de imagens para o ator. Nos exercícios do Sistema de Formação, portanto, a tentativa é de que o corpo registre uma memória a partir de uma reação a *sensação concreta*, causada por um estímulo real que pode servir como ignição para construção corporal que, conseqüentemente, poderá motivar uma maneira do ator pensar e agir em cena.

### ***1.7 Planos de expressão***

Brites apresenta os *planos de expressão*, que são a base do trabalho do ator em seu Sistema. Os *planos de expressão* são: *interioridade, oralidade e corporalidade*. De acordo com o encenador o trabalho do ator manifesta-se através desses três *planos* e na dinâmica resultante das relações entre eles que podem ser consonantes ou dissonantes.



No início da elaboração conceitual os *planos de expressão* eram compreendidos como: o que o ator diz, o que pensa e o que faz. Porém, com o aprimoramento de tais conceitos passou-se a utilizar as noções *oralidade, interioridade e corporalidade*, pois acredita-se que englobam outros sentidos que não se restringem apenas as ações citadas.

Percebo, dentro desta divisão sistemática dos *planos de expressão*, um caráter predominantemente pedagógico. Pretende-se fazer com que o ator nos exercícios desenvolva o aprimoramento da consciência corporal, podendo assim trabalhar a partir do seu próprio corpo em relação com o tempo e o espaço. Apesar de parecer teoricamente simplista, por sugerir uma separação entre corpo, voz e interioridade, a noção de *planos de expressão* é desenvolvida no intuito de possibilitar dinâmicas teatrais que impliquem a utilização consciente de cada um desses planos.

Durante o Sistema de Formação, ao executar os exercícios, aos poucos o ator compreende como utilizar cada um desses planos separadamente, para depois, conscientemente, criar as possíveis relações entre eles. Vale ressaltar que, tais relações, variam de acordo com o domínio de cada ator sobre cada plano de expressão.

Em cena não é uma tarefa fácil o controle preciso sobre o próprio corpo. Os exercícios do Sistema constituem-se de tarefas aparentemente simples que estimulam o desenvolvimento de uma percepção e domínios aguçados do corpo, como por exemplo: falar e não mexer ao mesmo tempo quando está em cena (separação de *corporalidade e oralidade*), ter um discurso (*oralidade*) de opressor e um comportamento (*corporalidade*) de oprimido simultaneamente, entre outros.

As habilidades do ator nas oficinas do Sistema de Formação se desenvolvem quando o mesmo percebe seu corpo em sua complexidade, e pode então criar partituras a partir das relações criadas entre os *planos de expressão*. Quando se têm consciência de como está sua coluna ou seu pé, por exemplo, o ator pode trabalhar a partir dele para explorar sensações físicas que afetem a *corporalidade, interioridade e oralidade*.

Mas, afinal, o que é entendido como *corporalidade, interioridade e oralidade*? Na tentativa de responder tal questão, faço em seguida aproximações pessoais que podem estar relacionadas com cada conceito.

### 2.2.1 Interioridade

*É pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de quem observa, desse modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante (BRECHT, 1978, p.58).*



**Imagem 28:** Exercício Improvisado. Em cena Bidô Galvão e Diego Borges durante exercício no Teatro O Bando, em Palmela. Trabalhando *interioridade* a partir da expressão facial. Foto: Juliana Pinho, 2015.

A *interioridade* em seu sentido mais amplo, segundo Brites<sup>37</sup>, está ligada a tudo que envolve o trabalho do ator. Toda via, é necessário justificar duas maneiras distintas de abordá-la.

---

<sup>37</sup> Fala de João Brites durante o curso de Formação “Consciência do Ator em Cena” para os atores do grupo Teatro do Instante, realizada na sede do Bando em Portugal no dia 04 de fevereiro de 2015.

Primeiro, busco entender como a *interioridade* é trabalhada nos exercícios cênicos propostos no Sistema de Formação, e então passo ao sentido mais amplo desta terminologia adotada por Brites.

A *interioridade* cria camadas de significados e propicia ao espectador ver o invisível. Brites encara a divisão entre os *planos de expressão* como uma maneira de clarificar o entendimento e concorda que a *interioridade*, a *corporalidade* e a *oralidade* estão interligadas de maneira fluída e interdependente. A *interioridade* é inerente ao trabalho do ator, no entanto, só falamos nela momentaneamente quando ela é protagonista.

Para Brites, a percepção da *interioridade* pelo espectador está relacionada com os olhos e a expressão facial. Nesse sentido, surge a seguinte indagação: como prolongar, dilatar o tempo do ator em cena e a sua qualidade de presença através de estímulos que sejam refletidos pela expressividade facial? Os exercícios<sup>38</sup> praticados no Sistema de Formação possibilitam desenvolver a habilidade, através das *sensações concretas* fisionômicas, que sustentem o enigma da constante transformação facial ocultando a *corporalidade* e a *oralidade*.

A ocultação da *corporalidade* e da *oralidade*, é uma tentativa de “anular” o restante do corpo, possibilitando ao espectador maior atenção para as micros mudanças de qualidades fisionômicas. O objetivo do exercício é encontrar mecanismos físicos na expressividade facial capazes de alimentar a percepção do espectador, de forma subliminar ou evidente, e prolongar a sua atenção. O que se procura ao trabalhar a *interioridade* do ator em cena é a qualidade do olhar, a expressão facial e as latências refletidas pelas periferias do corpo.

A *interioridade* é complementar à *corporalidade* e *oralidade*, “logo ela se manifesta física e exteriormente através dos olhos do ator, expressão facial, mãos, ritmo do corpo, dilatação, voz, energia, etc.” (GIL, 2009, p.106). Para tanto, nos exercícios o ator deve estar atento para as pequenas percepções físicas que afetem prioritariamente sua fisionomia e que conseqüentemente podem lhe trazer estados, temperaturas, sensações, imagens, etc. Assim como nos outros exercícios, a perspectiva do espectador é determinante, e sendo assim, o ator focado em suas

---

<sup>38</sup> Ver vídeos 03 e 04 – *interioridade* (exercício improvisado a partir da expressão fisionômica), no DVD anexo à este trabalho. Em cena as atrizes Rita de Almeida Castro, Giselle Rodrigues e Raqueline Feitosa, trabalham a partir da expressão fisionômica. Exercício realizado durante o módulo II do Sistema de Formação na Universidade de Brasília. Imagens: Fernando Santana, 2014.

expressões faciais, nos mínimos detalhes, nas micro percepções e afetações pode ser capaz de produzir no espectador diferentes leituras que sustentem sua presença em cena, mesmo estando aparentemente imóvel.

Dessa maneira, esses estímulos que partem da fisionomia podem ser capazes de proporcionar “efeitos de personagens” (APREA, 2009). Pode ser criado, por exemplo, uma personagem a partir de uma fisionomia exagerada ou da percepção do nariz em relação com o espaço. Os exercícios são feitos para que o ator tenha consciência facial do que está sendo expresso e assim possa criar estados, temperaturas, atmosferas que possam reverberar em todo o corpo e gerar sentidos para o espectador.

Para trabalhar a *interioridade* em um dos exercícios<sup>39</sup>, Brites pede para que os atores se dividam em duplas e fiquem de frente um para o outro. O diretor pede para que ao invés de pensarem em emoções, como raiva, tristeza, amor, etc., trabalhem com um *ponto motor*<sup>40</sup> facial, que os faça chegar as emoções, porém a partir da *sensação concreta* que o *ponto motor* lhe proporciona. Enquanto um ator trabalha a interioridade o que está a sua frente descreve o que está percebendo daquela expressão fisionômica. É importante perceber que o trabalho a partir da expressão facial pode despertar no ator emoções, sentimentos, imagens, e até mesmo discurso dramático. Após um tempo os atores devem trocar as funções.

Acredito que uma das possibilidades que podem influenciar a construção da *interioridade* é o *pretexto*<sup>41</sup>. No entanto é preciso concretizar e perceber fisicamente como trabalhar o *pretexto* para que isto se torne uma ferramenta concreta, passível de ser acessada por vias de construção física, seja através da expressão facial, voz ou corpo como um todo. O *pretexto*, pode também ser trabalhado nos planos da *oralidade* e *corporalidade*. Vale lembrar que

---

<sup>39</sup> Ver vídeo 05 – *exercício interioridade*, no DVD anexo à este trabalho. João Brites explica sobre o exercício aos atores do Teatro do Instante durante o módulo II do Sistema de Formação realizado na Universidade de Brasília em 2014.

<sup>40</sup> *Ponto motor* é uma ferramenta de construção de corporalidade, oralidade e interioridade. É um ponto concreto no corpo do ator que está em constante movimento (expandindo, retraindo, dilatando, etc.). Ver mais no Capítulo III.

<sup>41</sup> O que chamo neste trabalho de *pretexto* são as informações ou objetivos que norteiam a construção de uma cena. Por exemplo: ao saber que o ator vai interpretar um determinado papel de um determinado texto, os exercícios de construção de personagem podem ser influenciados por algumas dessas informações dramáticas, textuais.

esta é uma associação/apropriação particular e não necessariamente é utilizada pelo Bando no Sistema de Formação.



**Imagem 29:** Em cena a atriz do Teatro do Instante Gisele Rodrigues, durante exercício do Sistema de Formação realizado na sede do Bando em Palmela-PT. Trabalhando a *interioridade* a partir da fisionomia.  
Foto: Juliana Pinho, 2015.

Esta é uma primeira abordagem sobre como a *interioridade* pode ser trabalhada no Sistema de Formação, uma construção focada em impulsos fisionômicos que permitem ao espectador presumir uma suposta *interioridade*, não literal, ao mesmo tempo em que operem como gatilhos para estados do ator. A *interioridade* pode então ser encarada como o que é interno na execução física do ator e o que é transmitido através da motricidade fisionômica e da qualidade do olhar. E pode ser percebida através dos sentidos do espectador.

Ao falar de interioridade muitas vezes se faz necessário utilizar as palavras “interior” e “exterior” para dividir o que pode ser percebido pelo espectador. Pavis (1999) acredita que não poderíamos dizer que uma ação nasce ou se desenvolve somente no exterior, ou no interior. O corpo com toda sua complexidade envolve todas as faculdades para fazer vibrar um músculo que ganha movimento e que pode se tornar uma ação. Nesse processo são ativados mecanismos internos que são percebidos na expressão, ou seja, pela explicitação de uma ação que já não sabemos dizer se é interna ou externa.

Em seu “Dicionário de Teatro”, Patrice Pavis (1999, p.154), afirma que “a expressão dramática ou teatral, como toda expressão artística, é concebida, segundo a visão clássica, como uma exteriorização, uma evidenciação do sentido profundo ou de elementos ocultos, logo, como um movimento do interior para o exterior”. O que está de acordo com os pressupostos de Brites, quando este sugere que a expressividade do ator pode ser percebida pelo espectador através da exteriorização de sensações por via dos *planos de expressão*. Porém, esta não é uma via de mão única, vale lembrar, como salienta Pavis, que “a expressão não vai somente do interior para o exterior mas também do exterior para o interior” (1999, p.155) e isto também é compreendido no Sistema de Formação onde as relações que se pode criar entre os *planos de expressão* articulam-se de maneira relacional e ambas ações, interna e externa, estão interligadas, e finalmente podem ser percebidas pelo espectador através da exposição consciente dos micro e macro movimentos no trabalho do ator.

Mas o que está em causa no Sistema de Formação é o ponto de vista externo, ou seja, o espectador, e assim o que se pretende com a exploração consciente das *sensações concretas* é saber o que é possível ser interpretado pelo espectador. Os estados de energia, sentimentos, afetos, memórias e emoções, podem estar tanto no corpo do ator como nas imagens criadas pelo espectador através do exercício de associação. Sobre o trabalho do ator Brites ressalta: “A *interioridade* deles não me interessa para nada, eu quero saber é o que é que estou a receber deles. Recebo algo de inominável, que é o pensamento, é o mistério, que esta por detrás daquilo tudo” (in GALHÓS, 2009, p.278).

Podemos concluir que a *interioridade* além de poder ser construída através de exercícios específicos, também se torna uma das ferramentas de ficcionalização uma vez que pode ser

direcionada ou modelada. Vale ressaltar, como aponta Brites em entrevista, que não podemos dividir em demasia interior de exterior, pois a credibilidade vem da equação resultante dos três *planos de expressão*.

### 2.2.2 *Corporalidade*



**Imagem 30:** *Corporalidade*. Em cena a atriz do Teatro do Instante Bidô Galvão, durante exercício no Teatro O Bando, Palmela- PT. Foto: Juliana Pinho, 2015.

A noção de *corporalidade*, bem como a de corporeidade, se refere à qualidade do que é corpóreo, produzido pelo corpo. Ou seja, maneira pela qual se porta o corpo em relação ao tempo e ao espaço. A expressividade corporal do ator pode ser desenvolvida a partir de técnicas que

visam explorar os recursos relacionados à fisicalidade, como *sensações concretas*, gestos, movimentos, ações.

A *corporalidade* pode ser compreendida como “o que se vê”, ou o que é perceptível para o espectador em relação ao trabalho corporal do ator em cena. Podendo assim, ser encarada como eixo da criação da expressividade do ator. Perspectiva esta, que, segundo Pavis (1999), nas últimas décadas vem sendo explorada, principalmente, pelos artistas do dito teatro experimental.

Sabendo que o corpo dispõe de uma herança cultural, a noção de *corporalidade* é embasada a partir do que o ator carrega em si, ou seja, sua memória corporal, o ator em sua complexidade de experiências, técnicas, virtuosos e fragilidades. De acordo com a professora e pesquisadora Alice Stefânia Curi<sup>42</sup>, “nessa perspectiva, cabe menos a ideia de que se ‘incorpora’ uma subjetividade forjada, totalmente alheia, e mais perspectiva do investimento de recursos pessoais, fomentando composições expressivas nas fricções com diferentes fontes e materiais” (CURI, 2013, p.63).

A *corporalidade* proposta por Brites se apoia no desenvolvimento da inteligência corporal. Uma das técnicas usadas, nos exercícios do Sistema de Formação para o desenvolvimento da percepção psicomotora, é vendar os atores, para que com a ausência da visão se agucem outros sentidos. No Sistema de Formação o trabalho com a *corporalidade* envolve outros princípios como por exemplo, o *ponto motor* ou o *foco do ator*<sup>43</sup>, estas noções foram criadas para servir como gatilho para a construção de uma fisicalidade, ou para tornar o ator consciente dos detalhes que envolvem a construção de sua *corporalidade*.

---

<sup>42</sup> Orientadora deste trabalho, pesquisadora integrante do Teatro do Instante e professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

<sup>43</sup> O *foco do ator* é para onde a atenção/percepção do ator está voltada/focada. Como por exemplo, o *foco do ator* pode ser o seu joelho e então o ator passa se focar no joelho para que isso reverbere em sua construção corporal. Ver mais no capítulo III.





**Imagem 31:** Em cena os atores vendados durante exercício a partir das *sensações concretas*, ao fundo João Brites. Foto: Juliana Pinho, 2015.

Brites, defende que a *corporalidade* pode ser construída a partir da reação às *sensações concretas* e que ao explorar as possibilidades de reverberação dessas *sensações* os atores podem encontrar *pormenores*<sup>44</sup>, que funcionam como potencializadores da expressividade. Essa ideia me remete ao pensamento de Renato Ferracini, ator, pesquisador e coordenador do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP-SP. Ferracini (2007) discorre em um de seus artigos sobre as micro e macro percepções que o corpo realiza sobre si mesmo, gerando assim uma espécie de “corpo da consciência”. Apropriando-se das noções de micro e macro percepções levantadas por Deleuze, Ferracini defende a criação de uma consciência corporal apoiada nas

---

<sup>44</sup> Os *pormenores* são detalhes que compõe a construção do personagem do ator. Esta noção será desenvolvida no Capítulo III.

micro percepções que envolvem as ações, potencializando assim a relação do corpo com o tempo e o espaço. Ao aproximar as noções de Brites e Ferracini, posso dizer que é a partir da micro percepção do corpo que desenvolvo uma consciência corporal mais sensível e aguçada que por sua vez é perceptível ao espectador.

No Teatro O Bando a construção da *corporalidade* dos personagens em espetáculos é feita através de exercícios que nem sempre estão em consonância com o universo de cada obra representada. Brites (2009) afirma que os exercícios tem por princípios afastar o ator do espetáculo de modo que ele trabalhe não para o personagem mas para si mesmo, dessa maneira o personagem pode viver para além do espetáculo. Luca Aprea<sup>45</sup>, colaborador do Bando, defende que “quando o processo permite ao ator penetrar nos exercícios para além da forma, estes convertem-se em estímulos de comportamento que tem ‘efeitos de personagem’” (APREA, 2009, p.114).

Os sentidos do espetáculo, ainda segundo Aprea, são de natureza distinta, um semântico e outro orgânico. Não existe uma divisão direta entre essas duas camadas, pois ambas dialogam, ressoam entre si. Ainda segundo Aprea, este trabalho é delicado e variável, pois, dependendo do processo, a técnica corporal pode culminar em perspectivas distintas, ou seja, podem tanto trazer um caráter crível onde o personagem cria latências e estados que lhe dão os efeitos necessários para o papel, bem como podem permanecer na forma, enrijecidos pelo excesso de pragmatismo técnico ou caricatural.

Entendo “orgânico” ou “organicidade” como propõe Ferracini quando ele sugere que a organicidade é a capacidade relacional em dinâmica de todos os elementos, virtuais e atuais que geram um estado orgânico/inorgânico, natural/artificial coexistentes em um mesmo sistema. “A organicidade, como a vejo, é justamente a força que aproxima e mantém unidos esses vários elementos” (2005, p.11). “Para Stanislávski, a ‘organicidade’ significava as leis naturais da vida ‘normal’ que, através da estrutura e da composição, aparecem no palco e a tornam arte; enquanto para Grotowski, organicidade indica algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que vem de “dentro” e que vai terminar numa ação precisa”

---

<sup>45</sup> Luca Aprea, colaborou com o Bando na área de *corporalidade*. É encenador e professor, mestre pela Universidade de Paris – Saint Denis em arte do espetáculo.

(RICHARDS, 2012, p.107). Sobre o assunto Eugênio Barba afirma: “entendo por orgânico as ações que provocam uma participação cinestésica no espectador e que, para ele, tornam-se convincentes independentemente da convenção ou gênero teatral do qual o ator faz parte” (2014, p.57). Para Brites, a organicidade é o que torna os comportamentos críveis e fluídos dentro de uma partitura.

O Sistema de Formação se apresenta como uma das possibilidades do ator desenvolver técnicas para realizar ações reais que afetem sua *corporalidade* em cena. Nos exercícios trabalha-se a motricidade, ou seja, a capacidade física que permite ao ator executar movimentos voluntários. Concordo portanto com a pesquisadora Sônia Machado de Azevedo (2014, p.11) quando ela afirma que “o ator, por meio da consciência de cada movimento realizado com precisão (bem como motivos interiores neles presentes), acaba por conectar sensações valiosas e explorá-las a serviço da personagem”. Compreendo ainda que a *corporalidade* pode ser trabalhada em perspectivas dramatúrgicas para além da técnica, através do desenvolvimento ou aprimoramento de controle motor e percepção físico-sensorial. O trabalho corpóreo do ator e sua relação com tempo e o espaço pode assumir o papel de condutor da dramaturgia.

Em uma primeira fase dos exercícios, entendo que o trabalho consiste em propor ao ator tarefas que impliquem trabalhos físico-motores como: andar pelo espaço, deitar-se no chão, manipular objetos ou articular o movimento da cabeça com a imobilidade dos olhos. São algumas maneiras de confrontar o ator com obstáculos reais para estimular o corpo a respostas físicas reais. Como ressalta Eugênio Barba, “uma ação real produz uma mudança das tensões em todo o corpo e, como consequência, uma mudança na percepção de quem observa” (2014, p.619).

Percebo no trabalho de Brites com a *corporalidade* grande semelhança com alguns princípios de Meyerhold que

exigia a racionalização de cada movimento dos seus atores. Queria que os seus gestos e a posição do corpo assumisse um desenho preciso. Se a forma é justa, dizia, o conteúdo, as entonações e as emoções também serão, pois que determinados pela posição do corpo, na condição de que o ator possua reflexos facilmente excitáveis, isto é, que aos estímulos que lhe são propostos do exterior saiba responder pela sensação, o movimento e a palavra (CONRADO, 1969, p.157-158).

Assim como na Biomecânica de Meyerhold, a construção a partir da fisicalidade é certamente um dos pressupostos do Sistema de Formação. Tal racionalização que o diretor russo propunha pode ser comparada a conscientização do corpo proposta por Brites. Porém, apesar de se assimilar a esta ideia, ao contrário da Biomecânica, o trabalho de Brites não procura o virtuosismo do movimento, mas sim o desenvolvimento de um comportamento cênico a partir de uma *sensação concreta*, que pode ser obtida por um estímulo externo ou pela percepção do próprio corpo.



**Imagem 32:** Eu realizando exercício a partir da percepção corporal durante Sistema de Formação na sede do Bando em Palmela-PT. Foto: Juliana Pinho.

Desse modo, procura-se também através da *corporalidade* compreender a complexidade cinestésica do corpo (percepção de movimento, peso, resistência, etc.). Segundo Barba “a

cinestesia é a sensação corporal interna dos próprios movimentos e tensões e também dos movimentos e tensões dos outros” (2014, p.57). Dessa maneira, Barba assim como Brites propõe que as ações, dilatações, latências, movimentos e tensões do ator criem efeitos também no espectador.

Ao fazer os exercícios<sup>46</sup> do Sistema de Formação, pude compreender melhor o papel da *corporalidade* no trabalho do ator. Me confrontei com tarefas como: falar e não mexer ao mesmo tempo, falar e depois mexer, voltar a minha atenção para a minhas mãos e perceber como essa simples sensação afeta todo meu corpo e até mesmo minha maneira de falar e meu comportamento. Isso me fez perceber que apesar do meu corpo ser uma coisa só com toda sua complexidade psico-sonoro-motora, posso trabalhar a partir de um processo de decupagem onde as possibilidades de criação de uma *corporalidade* ficcional se ampliam.

O objetivo seria, portanto, através da *corporalidade* perceber mecanismos que uma vez acessados para responder as tarefas motoras do corpo podem reverberar para além da fisicalidade, criando assim, ignições ou impulsos internos que reverberem na qualidade do comportamento do ator em cena. Portanto, a fim de desenvolver uma atenção embasada na percepção sensorial os exercícios, a princípio físico-motores, podem ser vistos como alavancas para acessar fenômenos sensíveis, invisíveis, internos ao movimento.

---

<sup>46</sup> Ver vídeo 06 - *corporalidade*, que segue no DVD anexo à este trabalho. Em cena, eu trabalho a *corporalidade* de uma personagem interpretada por Bidô Galvão em exercício anterior. A tentativa é me aproximar da construção corporal da personagem a partir da descrição física da atriz, do comentário dos que estão assistindo a improvisação e das indicações de João Brites. Improvisação realizada durante o Sistema de Formação em Palmela-PT. Imagens: Juliana Pinho, 2015.

### 2.2.3 Oralidade

“A voz é uma extensão do corpo, do mesmo modo que os olhos, as orelhas, as mãos: é um órgão de nós mesmos que nos estende em direção ao exterior e, no fundo, é uma espécie de órgão material que pode até mesmo tocar” (GROTOWSKI, 2001, p. 159).



**Imagem 33:** Em cena os atores do Teatro do Instante Marcelo Pelucio e Rita de Almeida Castro durante exercício improvisado a partir do trabalho com a *oralidade*, na sede do Bando em Palmela-PT. Foto: Juliana Pinho, 2016.

*Oralidade* é o termo usado pelo Teatro O Bando, para se referir ao que usualmente se nomina trabalho de voz ou ação vocal. A noção ganha amplitude quando o termo passa a designar, além de uma condição do que é oral, uma relação entre as matérias sonoro-vocais, com outros elementos do teatro, como *corporalidade* e *interioridade*. É importante lembrar que a

*oralidade* contribui para a construção do discurso dramaturgico do ator em cena mais explicitamente.

Assim como nos outros *planos de expressão*, segundo Teresa Lima, a *oralidade* inscreve-se numa prática em que “o ator trabalha a partir do que é perceptível pelo espectador e não a partir da exploração dos seus processos interiores” (2009, p.110). Ou seja, a *oralidade* é um eixo de experimentação dos recursos expressivos do ator. Lima (2009, p.111) sugere que “a exploração assumida da palavra, a manipulação de todos os elementos da cadeia sonora (timbres, ritmos, etc.) abre possibilidades de significação não alcançáveis se considerarmos apenas os aspectos semânticos contidos a priori no texto”.

O trabalho com a *oralidade*<sup>47</sup>, no Bando, se apoia em desconstruir os recursos cotidianos da voz e explorar os recursos da teatralidade, buscando a utilização da palavra que não está submissa apenas ao seu significado. Isso permite ao ator distanciar-se de sua voz cotidiana e explorar níveis de construção variadas. A proposta no Bando, segundo a pesquisadora Maria Helena Werneck (2009), é uma aposta em que a palavra escrita merece vocalizações diferenciadas, pois, uma vez na boca do ator, ela é considerada material cênico, assumindo portanto uma dimensão física para além da semântica. Assim, a materialização da palavra e o uso de recursos sonoros, como timbres, ritmos, ressonadores, respiração, etc., colocam em jogo a composição da voz através da apropriação de diferentes aspectos.

Barba (1991, p.56) propõe que a voz seja um prolongamento do corpo capaz de intervir a distância. Ainda segundo Barba, “a voz tanto na sua componente semântica e lógica quanto na sua componente sonora, é uma força material, um verdadeiro ato que põe em movimento, dirige, dá forma, pára” (1991, p.56). Assim como em Barba, no Bando a voz é também entendida como corpo, e isso faz com que a procura por uma voz, seja feita através de sua materialidade. Para dar corpo à palavra o ator poderá experimentar diferentes caminhos, por vezes encontrados através de exercícios que interferem na fisicalidade da voz, como as articulações da boca, os movimentos da língua e dentes, ou mesmo o controle da entrada e saída do ar, respiração, etc.

---

<sup>47</sup> Ver vídeos 07 e 08 - *oralidade*, no DVD anexo à este trabalho. Em cena Giselle Rodrigues e Marcelo Pelucio durante exercício improvisado. Exercício realizado durante o Sistema de Formação em Palmela-PT. Imagens: Juliana Pinho, 2015.

A procura dos atores, durante os exercícios do Sistema de Formação, é criar vozes que resultem de *corporalidade* ou *sensações concretas*, criando dissonância e/ou consonância entre os *planos de expressão*. Dessa maneira o que se procura é explorar a concretude da voz que determinado corpo produz, por exemplo, se um ator levanta os ombros, pressionando o pescoço, isso naturalmente muda o registro sonoro da voz, por dificultar a passagem de ar. Outra maneira de explorar a construção de uma voz, é através de estímulos externos, ou seja, como o ator reagiria com a voz a determinadas provocações, como por exemplo, colocar as mãos em um balde com água muito gelada, ou mastigar ou ter alguma coisa na boca enquanto fala. Isso naturalmente transforma a sonoridade da voz cotidiana e faz com que o ator explore outros registros. Uma vez percebido fisicamente como o estímulo interfere no corpo/voz, o ator deverá compreender o caminho encontrado para determinada qualidade de *oralidade*, porém sem o estímulo físico externo. Dados tais estímulos, o ator deverá estar consciente das mudanças físicas que eles causam em seu corpo, ou seja, como a língua se articula para conseguir dar contorno a palavra, como o ritmo da fala se modifica, e como isso também transforma a sua fisionomia, isso tudo para conseguir dar desenvoltura e flexibilidade à articulação das palavras e sons.

Na Formação a *oralidade* também é trabalhada a partir de parâmetros musicais<sup>48</sup>, como por exemplo: ritmo, volume, timbre, nota, melodia, harmônia, entre outros. Trabalha-se por exemplo, com três níveis vocais-tímbricos, são eles: voz de cima, voz média e voz baixa. Tal divisão, mais uma vez, deve ser encarada do ponto de vista pedagógico, e é utilizada para que o ator transite entre qualidades de timbre diferentes. A voz de cima é a aguda ou voz de cabeça como conhecemos, a voz média é a voz confortável do ator e a voz de baixo é a voz de peito. Essas noções são trabalhadas no curso a fim de que o ator perceba como através de uma simples mudança de tom, pode transformar a qualidade da palavra, dinâmica de frase, semântica e/ou sons emitidos por ele.

Como sabemos não existe uma voz do personagem, existe a voz do ator construída e performada em determinado espaço, pois as condições físicas externas, como acústica ou outros

---

<sup>48</sup> Ver vídeos 09 e 10 – *parâmetros musicais no trabalho com a oralidade*, no DVD anexo à este trabalho. Este vídeo é uma pequena mostra de como pode ser trabalhada a voz a partir dos parâmetros musicais, tais como: timbre, volume, intensidade, tempo etc. No vídeo a atriz Giselle Rodrigues e Marcelo Pelucio improvisam a partir das indicações do maestro do Teatro O Bando, Jorge Salgueiro. Exercício realizado durante o Sistema de Formação em Palmela-PT. Imagens: Juliana Pinho, 2015.



sons, influenciam na projeção da *oralidade*. Uma vez que o que está em jogo é a percepção do espectador sobre determinada construção vocal, se faz necessário o uso de recursos técnicos para que determinada *oralidade* concebida tenha eficácia em diferentes espaços e condições, se for o caso.

A *oralidade* pode estimular a *interioridade* e *corporalidade*. Sendo assim, esses exercícios podem ser utilizados para a criação de uma voz de personagem. Se a construção da personagem é feita a partir da *oralidade* essa deverá estimular e/ou transformar, não necessariamente em consonância, o corpo do ator e seu comportamento.

## **2.3 Gestão dos Planos de Expressão**

### *2.3.1 Foco do ator e graduação*

Ao entrar em cena, o ator deve estar focado em uma tarefa, para determinar o que está sendo trabalhado prioritariamente nos exercícios, criou-se a noção *foco do ator*. O *foco* seria portanto o que está em primeiro plano na hierarquização da atenção/concentração do ator. O *foco* pode ser qualquer elemento concreto, como por exemplo a maneira como pisa o chão, ou o ar entre seus braços, ou o texto, ou até mesmo elementos externos como a plateia, ou o som de fora da sala de teatro. O que importa neste trabalho é desenvolver uma consciência aguçada sobre o *foco* e utilizá-lo para potencializar o trabalho em cena de alguma forma.

O *foco do ator*, muitas vezes, determina a qualidade cênica do que está sendo trabalhado pelo ator. Este trabalho possibilita desenvolver sua atenção/concentração com uma tarefa sem deixar de realizar outras. Isso não significa que o ator não estará atento aos demais elementos de cena, pelo contrário, significa tornar consciente ao mesmo tempo de várias funções, andar, falar, relacionar-se com alguém em cena, por exemplo, porém com uma dessas tarefas em primeiro plano.



**Imagem 34:** Em cena a atriz Giselle Rodrigues trabalha a partir do foco nas mãos, durante exercício<sup>49</sup> de improvisação do Sistema de Formação na sede do Bando em Palmela-PT. Foto: Juliana Pinho, 2015.

Acredito que o *foco do ator* ajuda-o a tornar-se mais criativo, uma vez focado em uma tarefa o ator poderá a partir dela ficcionar. Como relata Bogart, “para encontrar um fluxo criativo você tem de ocupar o lobo frontal com algum outro trabalho para que ele não se coloque no seu caminho” (BOGART, 2011, p.129). Portanto, o *foco do ator* serve para tornar o ator presente em cena, pois, mesmo estando aparentemente sem fazer “nada” em cena, estará trabalhando algum *pormenor* como *foco*. Isso faz com que o ator crie impulsos ou estímulos, atualizando no tempo e no espaço suas ações.

---

<sup>49</sup> Ver vídeo *11 – foco do ator*, no DVD anexo à este trabalho. Em cena a atriz Giselle Rodrigues trabalha o *foco do ator* a partir da coluna, graduando a porcentagem de explicitação deste *foco*. Exercício realizado durante o Sistema de Formação em Palmela-PT. Imagens: Juliana Pinho, 2015.

Para trabalhar com o *foco do ator* nos *planos de expressão*, utiliza-se exercícios com binômios, como por exemplo: feminino e masculino, amor carnal e nojo, presa e predador. Vou exemplificar aqui com o binômio feminino e masculino. Escrevemos em um quadro possibilidades de termos, utilizando metáforas, que podem representar cada polaridade. Vale lembrar que esta divisão polar é utilizada somente em caráter de exercícios. Portanto, escolhemos qualidades que só se aplicam para o desenvolvimento do exercício, como por exemplo: feminino (leve, elegante, doce, sensível, delicado, etc.) – masculino (pesado, grosso, árido, robusto).

Trabalha-se da seguinte forma: os atores então todos em cena, escolhem duas qualidades do gênero feminino e trabalham somente a *corporalidade*. Portanto, eles, em cena, passam a estar focados somente na qualidade dos movimentos. Os atores então, exploram possibilidades onde possam transformar os adjetivos em corporalidade. Por exemplo: o andar leve e coluna elegante. Como poderíamos representar isso fisicamente? Uma possibilidade seria o simples fato de pisar com as pontas dos pés, amortecendo o peso do corpo num ritmo suave enquanto a coluna poderia estar levemente expandida de maneira que isso afete também o pescoço e a fisionomia. Após estabelecer tais movimentos, o ator deve perceber quais sensações tal este trabalho traz para seu corpo e estar focado nesta qualidade corporal encontrada. Portanto o foco do ator em cena passa a ser sua *corporalidade*.

Uma vez estabelecido o *foco* na *corporalidade*, iniciamos o trabalho com a *oralidade*. Os atores devem trabalhar somente a *oralidade* em um parágrafo de texto decorado aplicando o gênero masculino, utilizando duas qualidades, como por exemplo: árido e pesado. Obviamente que o trabalho com adjetivos ou metáforas, abre um campo vasto para a interpretação individual de como isso pode ser representado fisicamente. Mas um ator poderia relacionar, por exemplo, uma voz árida a uma voz com pouco ar, e pesado poderia ser a utilização do ressonador grave.

Dessa maneira estabelecemos portanto, o foco na *oralidade*. Estabelecidos dois *focos*, na corporalidade feminina (leve, elegante) e na *oralidade* masculina (árido, pesado), passamos a utilizar os dois *focos* ao mesmo tempo em cena. Para isso é preciso perceber, qual dos *focos* precisa estar no primeiro plano de atenção, por ser mais complexo ou por demandar mais esforço físico, por exemplo.

O trabalho de *gradação* é feito para explicitar mais ou menos o *foco*, o *pormenor* ou o *ponto motor* do ator. Nos exercícios trabalha-se com graus de explicitação estabelecidos pelo ator ou por quem está conduzindo o exercício<sup>50</sup>. Portanto, o objetivo de trabalhar com gradação é estabelecer a porcentagem de exteriorização/explicação do que está sendo trabalhado pelo ator. É importante o ator saber em seu corpo como pode utilizar diferentes níveis de explicitação trabalhando com as *sensações concretas* que resultam deste trabalho, por exemplo, muitas vezes internamente o ator pode manter uma sensação de 90% e estar mostrando apenas 20%. A *gradação* permite o ator trabalhar com as sutilezas da expressão corporal, às vezes pode ser mínimo o que está sendo mostrado ao espectador, porém isso ajuda o ator a criar *interioridade*, *oralidade* através de uma *corporalidade* sutil. A gradação também pode ser trabalhada na *oralidade* exagerando mais ou menos as qualidades concretas encontradas na voz, e na *interioridade* quando são realizados os trabalhos a partir da fisionomia.

Em um dos exercícios de *gradação* do Sistema de Formação, Brites pede aos atores para mostrarem duas personagens em cena, uma com um registro mais exagerado, próximo ao grotesco, e outra em registro contido, próximo ao naturalismo. Os atores sobem ao palco e representam essas duas personagens utilizando o *comentário do ator* para descrever fisicamente o que está sendo trabalhado. Dado isto, o ator começa a inverter o grau de explicitação de cada personagem, a que antes era próxima ao grotesco deve, aos poucos, ir se transformando para o registro minimalista e se aproximar do naturalismo, porém mantendo a mesma qualidade de raciocínio da personagem, ou seja, não descaracterizando completamente a personagem inicial. E a outra personagem que era naturalista vai aos poucos graduando a porcentagem de explicitação da fisicalidade até se aproximar de um registro grotesco ou exagerado. O interessante neste exercício é perceber as inúmeras possibilidades de explicitação que podem acontecer das porcentagens de 0% à 100%. Num segundo momento Brites pede para misturar as duas personagens, dividindo os *planos de expressão*. Portanto, pode-se trabalhar com a *oralidade* da personagem naturalista e a *corporalidade* da personagem grotesca por exemplo.

---

<sup>50</sup> Ver vídeo 12 – *gradação*, no DVD anexo à este trabalho. Em cena a atriz Giselle Rodrigues trabalha graduando a porcentagem de explicitação da *corporalidade*. Exercício realizado durante o Sistema de Formação em Palmela-PT. Imagens: Juliana Pinho, 2015.

### 2.3.2 Hierarquizar os planos de atenção e automatizar a técnica

Anne Bogart (2011, p.127), alerta que “(...) o comportamento afetado que encontramos no palco, surge da hiperconsciência que o ator tem de si mesmo enquanto atua”. O perigo de enrijecimento do trabalho do ator no palco se daria pelo excesso de técnica? Podemos pensar que a hiperconsciência em cena seja capaz de produzir no ator um estado de alerta, uma atenção aguçada, onde seu corpo sensorialmente dilatado é capaz de perceber interferências internas ou externas a cena, ou esta hiperconsciência poderia causar enrijecimento? Bogart afirma ainda que “se o seu trabalho é controlado demais, ele não tem vida. Se é caótico demais, ninguém consegue percebê-lo nem ouvi-lo” (2011, p.133). A liberdade “total” do ator em cena, assim como o excesso de técnicas pode ser um problema, portanto é necessário encontrar certo equilíbrio para que o ator esteja amparado durante sua atuação.

Pensando nestas e outras questões, Brites desenvolve o conceito de *hierarquização dos planos de atenção*, onde defende que o ator deve estar focado em um *plano* protagonista e os demais comandos, ou técnicas, são *automatizados*<sup>51</sup>, atuando em segundo, terceiro, quarto plano e assim por diante. É preciso entender que quando Brites utiliza-se da palavra *automatizar*, não se refere ao significado de “tornar mecânico” ou “reproduzir”, mas sim de se apropriar do movimento/partitura/ação, de maneira que o ator não precise estar focado nisso em primeiro plano.

Compreender como os *planos de expressão* operam é importante para entender seus próprios limites e ultrapassar as fronteiras. Através da *hierarquização dos planos* de atenção, cada *pormenor* pode ser direcionado, esmiuçado, explorado, tornando-se assim ferramenta potencializadora da criação. Portanto, o *automatismo* pode ser compreendido como um dos mecanismos essenciais para a execução de múltiplas tarefas do ator em cena. Segundo Bogart,

Na maior parte do tempo a consciência de si mesmo se põe no caminho. Tão logo você começa a entender os limites do convencional ou trabalhar além das fronteiras de suas capacidades, desenvolve uma forte consciência de si, a qual pode passar a sensação de total desconcerto e falta de produtividade. Esse

---

<sup>51</sup> Ver vídeos 13 - *automatismo*, no DVD anexo à este trabalho. Em cena a atriz Alice Stefânia trabalha a automatização da corporalidade. Exercício realizado durante o Sistema de Formação em Palmela-PT. Imagens: Juliana Pinho, 2015.

obstáculo, essa consciência de si está dentro de nós em quase tudo que fazemos (2011, p.128).

A consciência de si, tanto de suas capacidades quanto de suas incapacidades, como sabemos, advém de muito trabalho e conflitos internos. Uma vez que nós atores encaremos essa consciência como um trabalho técnico apurado, acredito que possivelmente essa descoberta apoiará a expansão de nossas possibilidades de interpretação e a relação com nosso corpo.

No início dos exercícios do Sistema, confesso que achei ser impossível, hierarquizar os planos de expressão, pois necessitava de uma consciência corporal muito desenvolvida, e acabava me travando ou deixando de executar o exercício de “maneira correta”. Porém com o tempo e com a prática fui aos poucos percebendo que era sim possível desenvolver tal capacidade e executar os exercícios de maneira a não pensar na técnica, ao final da formação a técnica parecia estar presente, porém não era mais meu *foco* de atenção. Acredito que este tipo de trabalho deve ser contínuo, pois com mais tempo praticando os exercícios é possível se apropriar ainda mais da técnica a ponto de torna-la orgânica.

O ator e diretor japonês Yoshi Oida (2012, p.61), sugere que é tão fundamental adquirir a técnica quanto esquecê-la quando em cena, para que o ator se sinta livre para criar. Nesse caso, Oida sugere o mesmo que Brites (2009) quando este afirma que as técnicas adquiridas devem ser conscientemente *automatizadas* em cena, ou seja, não estarem no primeiro plano de concentração, pois a técnica deveria agir como suporte para a criatividade. Desse modo a técnica é vista como algo que passa a integrar o corpo do ator, mas que não necessariamente está evidente. Assim, ao que nos parece, os exercícios desenvolvidos no Sistema de Formação possibilitam ao ator o desenvolvimento de habilidades que estabeleçam as relações necessárias entre técnica e subjetividade para criar um corpo latente e ambivalente.



**Imagem 35:** Em cena eu e Bidô Galvão durante exercício<sup>52</sup> improvisado sobre hierarquizar os planos trabalhando com binômios no Sistema de Formação na sede do Bando em Palmela-PT. Foto: Juliana Pinho, 2015.

Seguindo o pensamento da pesquisadora portuguesa Eugênia Vasques (2009), quando ela afirma que, o que chamamos a técnica do ator não é outra coisa senão o modo de utilizar o seu próprio corpo, não só no teatro mas também na vida cotidiana, uma das premissas do Sistema de Formação é desenvolver exercícios para *automatizar* a técnica e viabilizar a criatividade emergente dela. João Brites defende o ponto de vista de onde os atores podem hierarquizar planos de concentração, ou seja, quando é dado mais de uma tarefa ao ator, andar e falar por exemplo, o

---

<sup>52</sup> Ver vídeos 14 e 15 - *hierarquizar os planos, trabalho com binômios*, no DVD anexo à este trabalho. Em cena eu e a atriz Bidô Galvão improvisamos uma cena, a tentativa é *automatizar* o discurso e focar-se no corpo, expressões e reações. Para isso trabalhamos com os binômios: envergonhado e amor platônico. Exercício realizado durante o Sistema de Formação em Palmela-PT. Imagens: Juliana Pinho, 2015.

que provavelmente poderá acontecer é que uma ação estará em primeiro plano de atenção e a outra em segundo plano e assim consecutivamente. Isso não significa focar-se apenas no primeiro plano e abandonar os outros, pelo contrário, significa ter as ações divididas em camadas que continuam sendo conscientes e tendo a mesma eficácia quando automatizadas. Assim, a hierarquização dos planos de concentração quando acontece conscientemente pode ser ferramenta para atualizar em tempo real a ação do ator e torná-lo presente em cena.

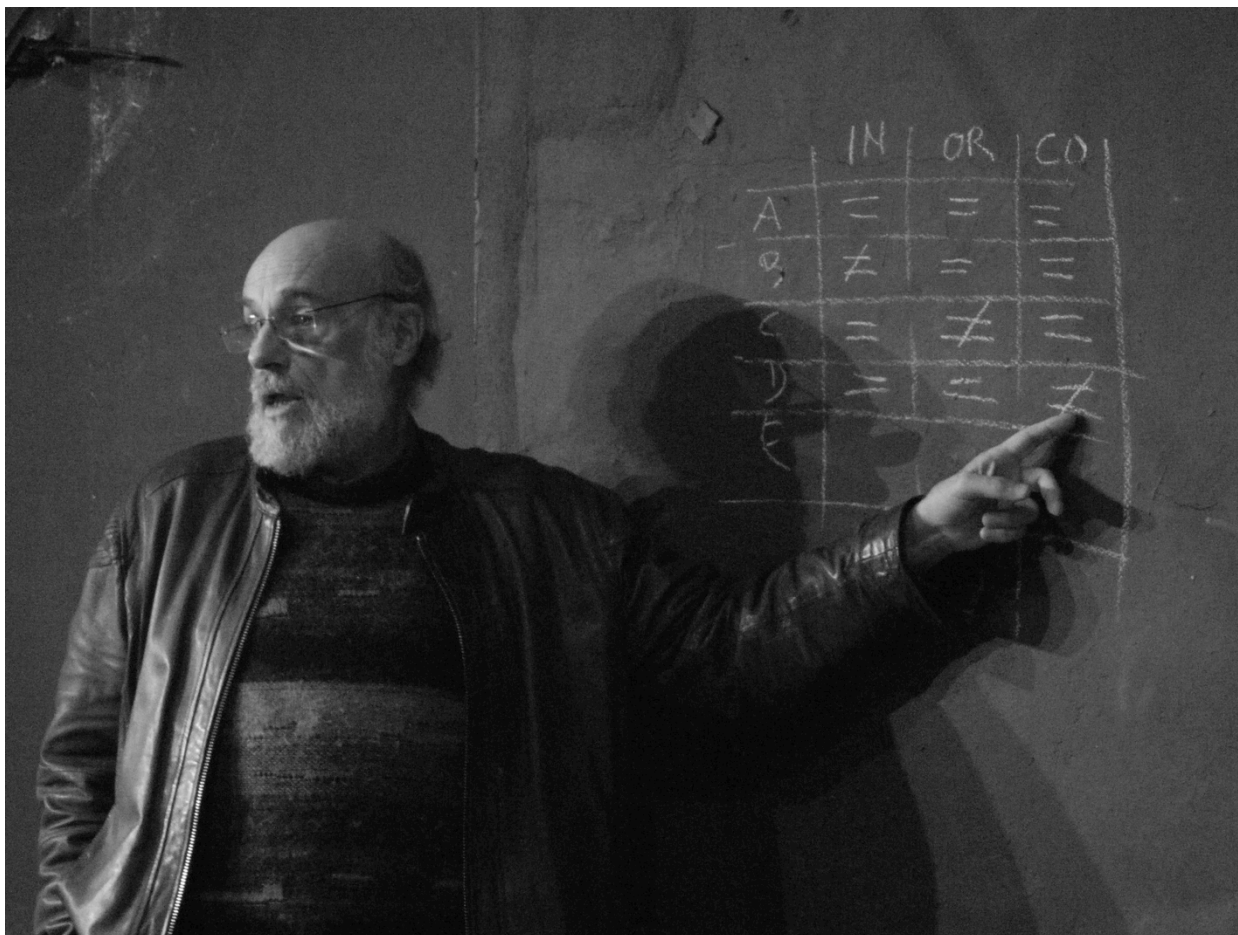
Brites<sup>53</sup>, ao se referir aos automatismos que devem estar presentes no trabalho do ator, usa o exemplo do condutor de um veículo. Ele sugere que o condutor no primeiro dia de aula de direção, não sabe se portar diante de tantas funções como passar marcha, pisar na embreagem, olhar no retrovisor, dar o pisca, etc, e ainda seguir um percurso. Porém, com a prática essas funções vão se automatizando, e então ele passa a fazer todas as funções organicamente para fazer no seu percurso com o carro, e consegue ainda conversar com alguém ao seu lado, se emocionar, falar ao telefone, e mesmo assim chegar no seu destino final.

---

<sup>53</sup> Fala de João Brites durante o curso de Formação “Consciência do Ator em Cena” para os atores do grupo Teatro do Instante, o qual integro, realizada na sede do Bando em Portugal no dia 09 de fevereiro de 2015.



### 2.3.3 Consonância e dissonância ente os planos de expressão



**Imagem 36:** Brites explica sobre os *planos de expressão* durante as aulas do Sistema de Formação para os artistas do Teatro do Instante. Foto: Juliana Pinho, 2015.

Para compreendermos de uma forma simples como poderiam funcionar as diferentes relações entre os *planos de expressão*, Brites durante o Sistema de Formação, apresenta uma tabela explicativa seguida de exemplos de situações onde facilmente poderíamos notar as relações entre os *planos de expressão*: complementar ou contrastante. São elas:

	<i>Interioridade</i>	<i>Oralidade</i>	<i>Corporalidade</i>
<b>A</b>	=	=	=
<b>B</b>	≠	=	=
<b>C</b>	=	≠	=
<b>D</b>	=	=	≠
<b>E</b>	≠	≠	≠

Legenda (símbolos: = igual ; ≠ diferente )

**Tabela 01** – Planos de expressão.

Elaborei possíveis situações onde podemos perceber como trabalhar os *planos de expressão* como propõe a tabela a cima. Os *planos* podem funcionar de cinco maneiras: **A, B, C, D e E.**

**A** – *Interioridade, oralidade e corporalidade* são iguais.

Exemplo: Uma pessoa sente dor porque recebe beliscões de outra pessoa e demonstra através dos olhos e expressão facial a dor (*interioridade*) então ela diz que dói (*oralidade*) e tenta evitar os beliscões (*corporalidade*).

**B – Oralidade e corporalidade iguais e interioridade diferente**

Exemplo: Uma pessoa sente frio (*interioridade*) diz que está fazendo calor (*oralidade*) e começa a tirar a roupa (*corporalidade*).

**C – Corporalidade e interioridade iguais e oralidade diferente.**

Exemplo: Uma pessoa sente dor no pé (*interioridade*) diz que está se sentindo muito bem (*oralidade*) e não consegue pisar no chão (*corporalidade*).

**D – Interioridade e oralidade iguais e corporalidade diferente.**

Exemplo: A pessoa tem fome (*interioridade*), diz que está morta de fome (*oralidade*) e rejeita o prato de comida (*corporalidade*).

**E – Nenhum plano entra em convergência.**

Exemplo: o prisioneiro esta sendo torturado, tem dores e não consegue encobrir que tem dores (*corporalidade*). Sabe os nomes mas não pode dizer (*interioridade*), e diz que não dói nada e que pode bater a vontade (*oralidade*).

Esses exemplos foram aplicados por mim em sala de aula. Alguns alunos tiveram dificuldade para perceber como isso poderia funcionar em cena, então partimos para exercícios de improvisação para aplicar tais exemplos. O conceito na prática do exercício esclareceu um pouco melhor como o ator pode brincar de montar esse “quebra-cabeça”.

## 2.4 *Personagem Intermédia*<sup>54</sup>

Para Stanislávski (1998) o personagem é uma combinação entre o personagem escrito pelo autor e o próprio ator, buscando estados de identificação e tornando-se assim um ser completamente novo. Para Grotowski, o personagem existia mais como “um biombo que protegia o ator. O ator não se identificava com o personagem” (RICHARDS, 2012, p.112). Segundo Richards o diretor propunha que fossem estabelecidos parâmetros técnicos de representação, onde o ator distanciava-se, o quanto possível, do personagem, mantendo assim sua intimidade e segurança. Para Brites, sempre haverá características do ator envolvidas na maneira como o personagem se comporta, visão que se aproxima de Meyerhold, pois “diante do personagem, o ator não deve ‘jamais se perder’, porém modular a distância que o separa dele” (PICON-VALLIN, 2006, p.33).

Segundo o ator e pesquisador português Hugo Gama, o Bando “no registro do primeiro estágio realizado em Santiago do Cacém (1995) é já esboçada a noção de *personagem intermédia*”, nele relata Brites:

o ator vai construindo ao longo da sua vida profissional, uma figura intermédia, aparentemente neutra, que está no limiar da multiplicidade de todos os sentimentos, registros vocais e plástica corporal e que constitui o seu potencial latente para os personagens que é capaz de construir (BANDO, 1995).

Brites (2009) ao conceituar a *personagem intermédia* explica que cada ator vai construindo ao longo dos anos uma figura cênica recorrente, arrastando consigo *pormenores* de representação e tiques comportamentais, associados a maneirismos mais ou menos dinâmicos que pontuam, com maior ou menor eficiência, o discurso cênico. Assim sendo, esta consciência das recorrências dos artifícios que retornam a cada nova montagem poderá proporcionar ao ator uma clareza sobre o que escolhe fazer em cena. Desse modo Brites defende que quanto mais ambivalente e menos característico for a *personagem intermédia* mais possibilidades terá de construir os personagens diferenciados.

---

<sup>54</sup> Ver vídeo 16 – *João Brites explica sobre personagem intermédia*, no DVD anexo à este trabalho. Brites falou sobre a personagem intermédia durante o módulo II do Sistema de Formação realizado na Universidade de Brasília em 2014.



**Imagem 37:** *Personagem intermédia*. Em cena (da esquerda para direita): Marcelo Pelucio, Fernando Santana, Alice Stefânia e Giselle Rodrigues durante exercício de *personagem intermédia* no Teatro O Bando, Palmela-PT. Foto: Juliana Pinho, 2015.

Por serem muitas vezes inconscientes para o ator, alguns “vícios de interpretação” se tornam sempre o lugar seguro onde o ator repetidamente estará preso. Para que o ator tenha consciência dessas características recorrentes Brites criou exercícios que colocam o ator de frente com elas. No módulo 4 do Sistema de Formação, intitulado *personagem intermédia*, o exercício consiste em trazer ao palco as características recorrentes de cada ator. Para isso é proposto o seguinte exercício:

Há um ator em questão, que terá sua *personagem intermédia* representada pelos demais atores, mas ninguém sabe quem será escolhido. Quem determina quem será o ator em questão, geralmente, é a primeira pessoa que entra em cena. Porém, as pessoas não podem dizer o nome do

ator em questão, devem falar sempre em primeira pessoa, e não serem muitos óbvios a princípio, para criar o jogo. Em cena o coletivo de atores deve representar características recorrentes do ator em questão, que a partir do momento que percebe que é sua *personagem intermédia* que está sendo representada deve apenas assistir a improvisação para “se ver” em cena através da representação de suas recorrências em cena pelos seus colegas.



**Imagem 38:** Em cena Marcelo Pelucio faz a minha *personagem intermédia*, durante exercício<sup>55</sup> no Teatro O Bando, Palmela- PT. Foto: Juliana Pinho, 2015.

A ideia é que os atores desenvolvam uma cena improvisada, passando pelas possíveis variáveis da *personagem intermédia* do ator em questão, e ao mesmo tempo construindo um

---

<sup>55</sup> Ver vídeo 17 - *personagem intermédia*, no DVD anexo à este trabalho. Em cena, os atores do Teatro do Instante representam minha *personagem intermédia* durante exercício improvisado. Exercício realizado durante o Sistema de Formação em Palmela-PT. Imagens: Juliana Pinho, 2015.

discurso dramaturgico, aplicando os demais princípios estudados na Formação. A improvisação costuma variar de quarenta minutos a uma hora, dependendo do seu desenvolvimento, após o seu término os atores saem de cena, e o ator em questão vai ao palco para improvisar uma cena sobre tudo o que viu, como uma “resposta cênica” para seus colegas.



**Imagem 39:** Eu durante exercício<sup>56</sup> de *personagem intermédia* no Teatro O Bando, Palmela- PT. Resposta cênica sobre a *personagem intermédia*. Foto: Juliana Pinho, 2015.

A primeira vez que fiz este exercício foi na ESTC enquanto aluno de Brites, com demais colegas portugueses em dezembro de 2009. Me lembro que, a primeira vista, fiquei perplexo em perceber como os demais colegas me representavam em cena. Trejeitos exagerados, dicção em

<sup>56</sup> Ver vídeo 18 - “resposta cênica” *personagem intermédia*, no DVD anexo à este trabalho. Após assistir a improvisação de minha *personagem intermédia* entro em cena para dar uma “resposta cênica”. Exercício realizado durante o Sistema de Formação em Palmela-PT. Imagens: Juliana Pinho, 2015.

que não se entendia muito o texto, muitas expressões faciais, entre outras recorrências minhas em cena foram representadas por eles. Ao final do exercício, compreendi que, mesmo havendo coisas interessantes, não era fácil encarar nossas recorrências cênicas de frente. Porém “me ver” em cena foi um exercício de autoconhecimento e que me ajudou a ter consciência tanto do que posso usar em cena quando do que preciso evitar. Quando voltei a fazer o exercício com os colegas do Teatro do Instante na sede do Bando em 2015, foi completamente diferente. Já havia passado cinco anos, a minha maturidade cênica estava diferente, minhas experiências ao longo desse tempo integraram meus conhecimentos e percebi durante o exercício o quanto meu trabalho havia se transformado. Ainda que houvesse muita recorrência, de trejeitos, posturas e partituras, pude ver em meus colegas um desenvolvimento de diferentes raciocínios, construções dramáticas distintas, entre outras coisas. A visão que cada artista tinha de mim em cena era completamente diferente da que havia visto cinco anos atrás. Dito isto, percebo como este exercício é interessante para o desenvolvimento do trabalho do ator e que o mesmo precisa estar em constante aprendizagem.

Segundo o ex-aluno da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (ESTC) Pedro Manuel, “o objetivo do exercício é denunciar as recorrências, técnicas e artifícios de representação utilizadas por cada ator, dotando-o de maior consciência sobre os processos de trabalho, aumentando a sua eficácia e permitindo novas opções, novas escolhas” (2011, p.02). Mas é importante lembrar que, ao representar a *personagem intermédia* de outra pessoa, os atores em cena não devem somente repetir recorrências gestuais do ator em questão, mas também trazer qualidades de raciocínios e pensamentos que pertencem ao ator representado para construir o discurso dramático da cena. Concordando com Pedro Manuel, podemos “pensar que a *personagem intermédia* se encontra na base da construção de personagens” (2011, p.02).

Segundo o programa da disciplina de interpretação IV, que era ministrada por Brites, antes de sua aposentadoria, na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, “o objetivo desta abordagem é dotar o ator de uma maior consciência sobre as recorrências que pode evitar e sobre as qualidades específicas que deve preservar” (2009). Isto sugere portanto, não a anulação completa dos recursos recorrentes, mas sim a consciência de que elas podem ser modeladas, trabalhadas, melhoradas de acordo com cada personagem, afinal o material de trabalho do ator é a “bagagem” que carrega consigo, em seu corpo, cabe portanto desenvolver maneiras de utilizá-las de variadas formas.



Segundo Galhós, “o conceito de personagem intermédia parte da ideia de que todas as pessoas tem uma projeção cênica da sua maneira de ser e de estar” (GALHÓS, 2009, p.280). No entanto, é importante reconhecer o quanto a noção de *personagem intermédia* valoriza também a existência de aspectos positivos entre as referidas recorrências. A tomada de consciência desses aspectos pode vir a constituir material de trabalho que pode ser utilizado pelo ator. As fronteiras entre o ator e o personagem são tênues e muitas vezes se borram. O que fica para o artista é a possibilidade de se reinventar em cena, de pensar sua atuação seja utilizando recursos reconhecíveis ou desconhecidos.

## 2.5 *Comentário do Ator*: a construção de um discurso ético e estético



**Imagem 40:** Em cena Bidô Galvão fazendo exercício<sup>57</sup> com comentário do ator durante Sistema de Formação na sede do Bando em Palmela-PT. Foto: Juliana Pinho, 2015.

Aliado à capacidade do ator reconhecer e verbalizar a propósito do seu próprio trabalho e do que pode ser perceptível ao nível do espectador, o *comentário do ator* em cena é também uma ferramenta para a conscientização e atualização em tempo real do que o ator percebe e/ou imagina estar trabalhando e do que é de fato percebido pelo público.

Segundo o programa do Sistema de Formação do Bando,

---

<sup>57</sup> Ver vídeos 19 - *comentário do ator*, no DVD anexo à este trabalho. Em cena, a atriz Alice Stefânia durante exercício improvisado utiliza o *comentário do ator* para explicar o que está sendo trabalhado por ela em cena. Exercício realizado durante o Sistema de Formação em Palmela-PT. Imagens: Juliana Pinho, 2015.

o comentário é uma técnica central na metodologia, tendo em atenção que se pretende desenvolver as capacidades de reflexão, crítica e autocrítica, verbalizando e argumentando, no que diz respeito às intenções e resultados dos discursos cênicos, tanto na qualidade de ator em cena (Exercício Cênico Comentado) como na qualidade de espectador (Comentário do Observador Ativo) (2015, p.16).

Portanto o *comentário do ator* é uma das bases do programa de Formação, pois está presente em praticamente todos os módulos, e pode ser dividido em duas vertentes: a primeira, sem ficção, onde o comentário é feito a respeito dos princípios técnicos que estão sendo explorados pelo ator, ou seja, noções já adquiridas no decorrer do curso como: *ponto motor*, *sensações*, descrição da fiscalidade, qualidade de tensão ou relaxamento, *foco do ator*, entre outros. A segunda vertente é dada a partir do momento que o ator passa a ficcionalizar seu discurso na tentativa de criar uma narrativa que oscile entre a realidade técnica/física que está sendo trabalhada e a criação de histórias, imagens, pensamentos e conseqüentemente um discurso dramático.

Segundo o programa da disciplina de interpretação ministrada por Brites na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (ESTC), o *comentário do ator* seria:

(...) a capacidade do ator em verbalizar, explicitando para o espectador em tempo real, os mecanismos que utiliza para exprimir os conteúdos que pretende comunicar. Acentua-se a dimensão lúdica do ato de representar jogando com a verdade e a mentira. Pode-se chorar em cena para aprender mais a propósito da tristeza. Inventariam-se os pontos de concentração reais e ficcionados pelo ator. (ESTC/Interpretação IV, 2009)

Brites, a fim de estimular a criatividade do artista, defende que o ator deve desenvolver a capacidade de criar em tempo real um discurso dramático durante os exercícios de improvisação, baseado nas relações concretas (fiscalidade, *sensações concretas*, *pormenores*) e no discurso pessoal, social e político. Acredita-se, portanto, que através da reflexão e da autocrítica é possível construir argumentações que sustentem dentro de uma narrativa, um discurso cênico ético.

Os participantes da oficina quando estão na plateia observando os outros atores em exercício, também verbalizam a leitura que fazem sobre o que está sendo representado pelo ator em cena. Dessa maneira, além de desenvolverem uma capacidade crítica a respeito do trabalho apresentado, também auxiliam o ator que está em cena, pois este, muitas vezes, não está consciente do que está expressando para o público.

Bertold Brecht (1978, p.66) já afirmava que “um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distanciamento para exercer crítica social e para apresentar um relatório histórico das reformas efetuadas”. Influenciado pelas propostas brechtianas de tomada de consciência por parte do ator e do espectador, Brites desenvolveu o *comentário do ator*, também para fomentar o discurso político e o distanciamento do ator de sua própria composição. Isto, ajuda a compreensão da construção que está em curso, evitando que o ator simplesmente mergulhe na vivência sem a consciência daquilo que está produzindo em cena. O ator através deste mecanismo poderá, portanto, tecer tanto comentários técnicos e reflexivos, quanto ficcionais e ainda ideológicos, a fim de exercitar o desenvolvimento de um discurso ético sobre sua prática.

Ainda de acordo com Brecht (1978, p.55), “a aceitação ou a recusa das palavras ou das ações das personagens devia efetuar-se no domínio do consciente do espectador, e não, como até esse momento, no domínio do seu subconsciente”. Nesta passagem Brecht deixa-nos clara que sua proposta é fazer com que o espectador reflita sobre o que está acontecendo em cena, perceba que é teatro e que é necessário estar consciente disso para poder julgar e se posicionar perante o que está assistindo, e não permanecer alienado por uma construção ficcional.

Segundo Silvia Fernandes (2010, p.103), a proposta de Brecht sugere a imbricação entre a reflexão prática e a atividade teórica. O que nos remeteria ao conceito de distanciamento e tomada de posição crítica por parte do ator, que propõe rupturas na ficção representada, para destacar o ator do personagem e lembrar o espectador que ele está assistindo um espetáculo de teatro. De acordo com isto, dentre outras funções, o *comentário do ator*, também pode ser utilizado em cena para demonstrar ou revelar para o espectador, os mecanismos teatrais utilizados, a fim de que este último perceba quais recursos técnicos estão em jogo na construção da cena.

Brites, diferentemente de Brecht, tem como principal o objetivo explorar através do *comentário do ator* a percepção do performer sobre os próprios mecanismos físicos. Portanto,

além de estético o discurso funciona como um recurso técnico durante os exercícios ou processos de construção de personagem.

Para evidenciar a técnica durante os exercícios os *comentários* são sempre feitos na terceira pessoa, isto ajuda não somente o público a perceber os mecanismos que o ator está trabalhando, como permite ao próprio ator criar condições para que esteja consciente do seu percurso a ponto de verbalizar cada *pormenor* que está sendo percebido por ele.

Assim como o *comentário do ator* é utilizado nos exercícios, Brites também trabalha com a noção do *comentário do espectador*, ou seja, os demais participantes que estão assistindo a improvisação podem também comentar o que estão percebendo do trabalho do ator que está em cena. Esses comentários interferem nas sensações do corpo do ator, modificando sua qualidade energética e possivelmente seu comportamento. Vale abordar também, que o *comentário do ator* que descreve o trabalho físico facilita a retomada da construção, para que as matrizes expressivas não se percam em nível de experimentalismo e vivência, mas ganhem possibilidade de apropriação, repetição, verticalização e lapidação, por exemplo. Segundo Alexandre Calado, ex-aluno de Brites na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa – ESTC (2009), esta noção faz com que se tornem visíveis e audíveis os procedimentos de que o ator se serve para construir o mundo ficcional da cena.

Portanto, este exercício pode ser encarado como uma auto reflexão para o desenvolvimento aguçado da consciência do ator em cena sobre seus mecanismos físicos. Evidencia-se, portanto, o ator enquanto encenador de si mesmo, pois é exercitado através do *comentário* a capacidade de “ver-se de fora”.

## CAPÍTULO III: APROPRIAÇÕES

Neste capítulo faço uma reflexão sobre como o Sistema de Formação “Consciência do Ator em Cena” vem sendo incorporado ao meu trabalho enquanto ator, diretor e professor de teatro. Para entender como as apropriações de alguns conceitos afetam em minha pedagogia, abordarei minha experiência em prática docente, desenvolvida durante o curso de mestrado, quando pude criar e conduzir um programa pedagógico no contexto da disciplina de TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas) orientado pela professora Alice Stefânia e oferecida pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Busco, ainda, compreender como o trabalho do Bando vem influenciando meu trabalho de ator e diretor. Para isso utilizarei como exemplos os espetáculos “Não Alimente os Bichos” e “À Deriva” onde trabalhei como ator, e os espetáculos “O Homem Cadente” e “En Contra” nos quais assumi a direção.

### 3.1 Aulas de TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas)

Durante o primeiro semestre de 2016 ministrei da disciplina de Técnicas Experimentais em Artes Cênicas (TEAC) como estágio docente. A disciplina intitulada por mim de “Ator em Cena – Gestão dos Planos de Expressão”, foi oferecida nas segundas e quarta-feiras das 10 às 12 horas, com duração de quatro meses, totalizando 72 horas de trabalho, e contou com um total de 15 alunos.

Ao me deparar com a possibilidade de ministrar uma disciplina dentro da Universidade de Brasília, vi a possibilidade concreta de desenvolver minha própria abordagem sobre alguns dos princípios do Sistema de Formação e outras técnicas que compõe meu repertório artístico e pedagógico, como por exemplo, procedimentos do curso “*The String of the Body*”<sup>58</sup> que fiz no Instituto Grotowski em Wroclaw na Polônia em janeiro de 2016.

---

<sup>58</sup> “*The String of the Body*” é um curso para atores/performers desenvolvido pelos pesquisadores poloneses Jakub Gontarsky e Aga Rubsy. Jakub Gontarsky é pesquisador do Instituto Grotowski que está localizado em Wroclaw na Polônia.



**Imagem 41:** Turma de TEAC, (da esquerda para a direita em pé): Caio Cesar, Igor Nunes, Thays Elinne, Jemima Bracho, eu, Larissa Souza, Ana Piratelli, Alexandre Matos, Leonardo Paiva, (da esquerda para direita sentados): Zé Reis, Bruna Martini, Thiago da Silva, Helena Miranda, Caio Mota e Alexandre da Silva.

O intuito ao ministrar esta disciplina era colocar em prática minhas observações e compreensões do Sistema de Formação. Para isso elaborei um plano de aula baseado em conceitos e exercícios práticos do Sistema de Formação mesclando uma preparação física inspirada pelo curso “*The string of the Body*”. É importante lembrar que minha proposta não era meramente reproduzir o Sistema do Bando, mas sim adaptá-lo ao meu próprio trabalho, a fim de desenvolver meu material de pesquisa. Para isto destaquei conceitos que para mim são fundamentais para aquisição de ferramentas do ator em cena e dividi o curso em três módulos:

Módulo I – Princípios da Teatralidade

Módulo II – Gestão dos Planos de expressão

Módulo III – Graduações e Automatismos

A seguir levanto meu ponto de vista sobre alguns princípios do Sistema de Formação trabalhados na prática com os alunos da disciplina. São eles: *ponto motor*, *pormenor*, *ponto de fuga*, *foco do espectador*, *olhar abrangente*. Tais noções somados aos *planos de expressão*, *comentário do ator* e *personagem intermédia* foram a base de todo o trabalho desenvolvido na disciplina.

### 3.1.1 Ponto motor

Para falarmos do *ponto motor*, vou recorrer ao artista plástico abstracionista Kandinsky (1970). O artista russo defendia que nas artes plásticas a criação de uma proporção geométrica se inicia a partir de um *ponto*. Em nota, Kandinsky traz a designação geométrica do *ponto* como “origem” ou “começo”. Ele cita o calígrafo Rudolf Koch, que reafirma: “enquanto símbolo o *ponto* é definido também como um elemento de origem” (RUDOLF KOCH, 1926 *apud* KANDINSKIY, 1970, p.41).

Emprestando tais definições de *ponto* das artes plásticas, podemos emprega-las à noção de *ponto motor* proposta por Brites que defende que a partir destes *pontos* de origem podem ser construídas *interioridade*, *corporalidade* e *oralidade*. Outras afirmações encontradas no livro “Ponto, Linha e Plano” (KANDINSKY, 1970), podem ser relacionadas com a noção de *ponto motor*. Nele Kandinsky sugere: “O ponto começa a viver como um ser autônomo e da sua submissão evolui para uma *necessidade interior*” (KANDINSKY, 1970, p.38). Se partimos desta mesma ideia para a construção da personagem, podemos dizer ao trabalhar com um *ponto (motor)* o ator poderá despertar sensações concretas, que reverberem internamente e que apoiem a construção de sua *corporalidade*, *oralidade* e *interioridade*.

Tomado então como ponto de partida para as micro e macro ações, o *ponto motor* funcionaria da mesma forma como propõe Kandinsky, referindo-se ao *ponto* sobre uma base (tela, madeira, papel) que evolui. Ele afirma: “o momento preciso em que o ponto, enquanto tal, começa a desaparecer para dar lugar a uma superfície nascente, é um meio em direção ao objetivo.” (KANDINSKY, 1970, p.39). Poderia então o *ponto motor* do ator, após reverberações pelo corpo, desaparecer? Acreditamos que o *ponto motor* pode funcionar como estímulo à criação



de uma *corporalidade e oralidade* e também do raciocínio de uma personagem. Para tanto, é possível que o *ponto motor* da ação varie, migre, expanda, diminua, enfim, assim como o *ponto* em Kandinsky o *ponto motor* pode ter um número infinito de desdobramentos.

Como artista plástico, Brites teve muita influência de seus mestres de pintura em suas aulas na Bélgica, e isso conseqüentemente refletiu-se em seu trabalho no teatro e de fato influenciou a estética do Teatro O Bando. É comum perceber, durante o Sistema de Formação, Brites utilizar-se de exemplos da pintura para falar de teatro e do trabalho do ator. Muitas vezes o encenador diz que o espaço cênico é como uma tela que necessita ser preenchida de cores, texturas, formas, simetrias e assimetrias.

O *ponto motor* pode ser um *pormenor* que permite o ator manter e dar qualidade à atuação. Ele é o elo que sustenta uma cena, e que está sempre em progressão, ancorado na sensação concreta. Com uma imagem, o nariz que cresce por exemplo, pode-se criar uma *sensação concreta* para o ator, pois a percepção física do nariz muda a partir dessa imagem. Brites afirma que o *ponto motor* deve sempre estar em movimento mesmo que isso seja quase imperceptível. Contudo, percebemos que o principal objetivo em trabalhar o *ponto motor* é criar pretextos para potencializar a criatividade, não é solução, porém serve para aumentar o número de hipóteses do ator em cena.

Em minhas aulas de TEAC percebi como os alunos assimilam bem a noção de *ponto motor* e como isso é um potencial gerador de material cênico. A partir do momento que compreenderam que tal princípio é um ponto de partida para a criação, os alunos passaram a explorar diversas possibilidades de *corporalidades, oralidades e interioridades*. A aluna Bruna Martini<sup>59</sup> iniciou seu exercício com o ombro esquerdo sendo o *ponto motor*, isso aos poucos trouxe a ela uma leve curvatura no pescoço e na coluna, que imediatamente afetou a sua voz e seu discurso dramático. E a partir daí nasceu uma improvisação com toda a turma trabalhando o mesmo *ponto motor*, e cada um descobriu uma qualidade diferente de trabalho.

---

<sup>59</sup> Durante o desenvolvimento da disciplina de TEAC, pedi aos alunos que ao final de cada módulo me entregassem os diários de bordo para eventual uso dentro dessa pesquisa. Portanto esse trecho foi retirado do diário de bordo de Bruna Martini, 1/2016.



**Imagem 42:** Em cena a aluna Bruna Martini durante o exercício a partir do ponto motor. Foto: Jemima Bracho, 2016.

Através das aulas pude perceber que o trabalho com *ponto motor* traz um foco preciso para o ator, isso muda a sua qualidade de expressão facial e de olhar, bem como, dependendo do grau de explicitação desse *ponto*, muda também visualmente o corpo todo. Bruna relatou que o mais difícil no exercício foi conseguir dar um passo com aquele corpo totalmente contaminado pelo *ponto motor*, mas que após maior exploração das possibilidades, encontrou um caminho que a guiou durante toda a cena de improvisação.

Em seu diário de bordo a aluna Jemima Bracho escreveu sobre o exercício de *ponto motor* com comentário do espectador:

o *ponto motor* facial foi uma das melhores coisas pra mim nesse TEAC. Através disso percebi como este trabalho pode ajudar na construção de personagem sem “fechar-la”, abrindo possibilidades para o que pode vir a ser. Outra coisa que vale ressaltar é como esse trabalho é realmente singular, pois atua diferente em cada

pessoa. Quando eu fiz, achei que estava sendo super sutil, mas a Ana (outra aluna, durante exercício em dupla) percebia rapidamente o que eu estava fazendo, no começo isso me incomodou porque o objetivo era que o *ponto motor* não ficasse claro. Porém eu vi que estava fazendo um trabalho muito interessante que eu nunca tinha feito, ouvir da Ana o que eu estava comunicando pra ela foi muito legal.

Penso que a noção de *ponto motor* pode dialogar com a noção de *impulso* proposta por Grotowski. Segundo Thomas Richards, uma das características fundamentais que diferencia o trabalho de Grotowski do método das ações físicas de Stanislávski, é que para Grotowski os *impulsos* são as chaves para a criação das ações físicas, portanto, segundo ele, são mais importantes (RICHARDS, 2012, p.108).<sup>60</sup>Grotowski afirma: “E agora, o que é impulso? ‘Impulso’ – empurrar de dentro. Os impulsos vem antes das ações físicas, sempre. Os impulsos: é como se a ação física, ainda praticamente invisível de fora, já tivesse nascido no corpo” (GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2012, p.108). Para Grotowski os *impulsos* precedem a ação e somente serão percebidos pelo espectador quando se tornarem pequenas ações (RICHARDS, 2012, p.113).

O *ponto motor* também funciona como um impulso, como um *start*, mas que nem sempre se torna ação. Com o *ponto motor* o ator pode trabalhar também a iminência do movimento ou da ação sem cumpri-la necessariamente. Ao focar-se em um *ponto motor* que está sempre em movimento a qualidade da expressão facial, olhos e *interioridade* é transformada, gerando material cênico capaz de ser potencializado para ser utilizado em cena. Neste trabalho, às vezes é mais interessante o controle do impulso do que o impulso em si. É a tensão criada no não desabrochar imediato do impulso, mas sim na gestão do tempo, que, segundo Brites, amplia a qualidade da teatralidade.

Portanto, poderíamos compreender que o *ponto motor* seria um elemento que precede a ação, podendo funcionar como propulsor da ação, assim como o *impulso*. O *ponto motor* seria um

---

<sup>60</sup> Como ressalta Thomas Richards (2012, p.107), seguidor e parceiro de Grotowski, o trabalho do mestre polonês “não é exatamente o método das ações físicas de Stanislávski, mas o que vem depois. É na verdade uma continuação”.

estímulo físico no corpo do ator que gera *sensações concretas* que podem levar a reações que se transformam em ações, partituras, movimento, etc.

Outra noção onde acredito que possa apresentar convergências com o *ponto motor* é a de *ignição psicofísica* apresentada por Matteo Bonfitto<sup>61</sup>. Bonfitto (2009), explica que as ações físicas foram consideradas e nomeadas por Stanislávski, como ações psicofísicas. Dessa maneira, tais ações desencadeiam processos interiores agindo como “iscas” para a construção de estados, latências, *interioridade*, etc. Portanto a proposta do ator e pesquisador é que as *ignições psicofísicas* funcionariam como acionamentos internos, musculares ou imaginários, incitando qualidades expressivas nas camadas subterrâneas das ações mantendo-as atualizadas.

O que diferencia o *ponto motor* é que, neste caso, o ator deve necessariamente partir de uma *sensação concreta*, ou seja, processos capazes de ser percebidos fisicamente pelo ator, como por exemplo: dilatar, expandir ou retrainir uma parte do corpo, movimentar o dedo do pé, etc. Desse modo, o *ponto motor* torna possível a corporificação e a construção de possíveis *oralidades, interioridades e corporalidades*.

Segundo Luca Aperia, o objetivo é a partir da exploração de um *ponto motor* físico, ou seja, uma tarefa concreta, estimular a subjetividade (2009, p.113). Nesse sentido, a organicidade se dá através da exploração do *ponto motor* que pode ser trabalhado, indicado, incitado, podendo culminar em estados, ações, movimentos, comportamentos.

---

<sup>61</sup> Noção apresentada por Matteo Bonfitto no curso por ele ministrado, realizado pelo Teatro do Instante no ano de 2011, no “Canto das Ondas” sede do coletivo Teatro do Instante em Brasília.



**Imagem 43:** Alunos durante exercício de improvisação a partir do *ponto motor*, destaque para Larissa Souza trabalhando *ponto motor* no pescoço que afetou para os lábios e ombros. Foto: Jemima Bracho, 2016.

Segundo Larissa Sousa<sup>62</sup> (foto - aluna de TEAC), “o *ponto motor* foi o gancho que me possibilitou estar presente naquele momento em cena”. É importante lembrar que nem sempre o *ponto motor* precisa ser ou é explicitado, neste caso por se tratar ainda de um exercício, foi fundamental trabalhar com as graduações de 0 a 100% do grau de explicitação do *ponto motor*.

Analisando, portanto, tais referências que se aproximam conceitualmente da terminologia utilizada por Brites e colocando este conceito na prática através dos exercícios desenvolvidos na disciplina, posso afirmar que o *ponto motor* funciona como o ponto de partida, gerador de ações e estados psicofísicos, que podem culminar na criação de *corporalidade, oralidade e interioridade*.

---

<sup>62</sup> Diário de Borges de Larissa Souza elaborado por ela durante disciplina de TEAC, 1/2016.

### 3.1.2 *Pormenor*

É comum ouvir Brites dizer que é o *pormenor* que dá ao ator qualidades de latência e de expressividade que potencializam o corpo e a cena. O *pormenor*, neste caso, ao que parece é qualquer micro elemento, expressão ou percepção que possa potencializar o discurso cênico do ator. Esse pequeno detalhe físico poderia ser trabalhado também como *ponto motor* ou como resultado do trabalho com o *ponto motor*.

Para traçar analogias, comparo aqui o termo *pormenor* com a micro percepção proposta por Renato Ferracini. Segundo o Ferracini (2007) as micro percepções físicas são o que em última instância formam as macro percepções<sup>63</sup> em sua complexidade.

O trabalho da expressividade do ator pode ser ativado a partir da menor percepção física no corpo do ator, capaz de ser percebida também pelo espectador quando o ator trabalha conscientemente para reverberá-la em todo seu corpo, ou seja, no conjunto total expressivo que surge de um estímulo físico minúsculo.

Podemos dizer, então, que a grande maioria, senão todas, das técnicas codificadas de encenação trabalham a partir de uma sutilização das percepções a partir de um deslocamento da consciência do corpo para essas pequenas musculaturas. Isso, de certa forma, lança o corpo no espaço-tempo elementar (FERRACINI, 2007, p.04)

Ao falar do desenvolvimento da consciência corporal e da aquisição de técnica para aprimoramento do desempenho do ator em cena, faz-se necessário analisar como os processos de auto-observação incidem diretamente nos processos de sensibilização e dilatação da percepção do corpo em suas mais inexploradas possibilidades, para então passarem a ser conscientes. O aluno da disciplina de TEAC Lupe Leal, descreve:

Entendo *pormenores* como materiais expressivos da criação do ator que vão se associando progressivamente ao conjunto da dinâmica expressiva do personagem como um todo. Nesse sentido, *pormenor* designa um material encarado numa dimensão do detalhe, como uma seção do conjunto. Para mim, o benefício de compreender essa noção dessa forma está em me atentar para o fato de que

---

<sup>63</sup> Segundo Ferracini (2007) “Uma macro percepção, portanto, é sempre uma instabilidade, sempre sujeita a alterações microscópicas, já que é a atualização de um conjunto infinito de micro percepções”.

qualquer movimento do corpo em cena, por mínimo que seja, modifica o impacto da experiência no espectador.

Isto me remete à diretora Anne Bogart que também comenta sobre a força do detalhe no trabalho do ator em cena: “olhe em torno, encontre um detalhe para se concentrar e faça isso. Esqueça um pouco o quadro geral. Ponha sua energia apenas nos detalhes do que já está ali” (2011, p.135). Voltar a atenção ao detalhe significa dilatar a sensação psicofísica que este estímulo pode trazer ao ator. A potência do trabalho voltado para as *micro percepções* do corpo possibilita a expansão sensorial enquanto geradora de latências, sensações, estados, comportamentos e conseqüentemente sentimentos, imagens. Bogart complementa dizendo que ao ator “é preciso estar envolvido, mas não sempre com o quadro maior” (BOGART, 2011, p.136). Sendo assim, acredito que o ator focado em um *pormenor* de seu corpo, poderá estar reverberando diferentes qualidades de expressão, desde movimentos internos até as extremidades do corpo.

Para o aluno da disciplina de TEAC, Zé Reis os *pormenores* são

detalhes que surgem a partir dos desdobramentos físicos e criativos dos intérpretes. Os *pormenores* podem aparecer durante o desenvolvimento de um *ponto motor*, que pode ser mais interno ou mais externo. É possível que alguns *pormenores* se percam durante a experimentação, já que nem tudo é (nem deve ser) racionalizado pelo artista, visto que a criação é um espaço de possibilidades. Um possível exemplo surgido em sala, seria uma baba que se produz na boca do ator à medida que ele joga o seu ponto de tensão para a boca e assim vai segurando a salivagem até que a boca fica cheia de saliva.



**Imagem 44:** Em destaque o aluno Zé Reis trabalhando o *pormenor* da boca cheia de saliva, Percebe-se na foto que este trabalho traz a ele uma qualidade de olhar, pois o *pormenor*, neste caso, reverbera por toda a expressão facial. Foto: Jemima Bracho, 2016.

É interessante enquanto professor perceber como os conceitos reverberam dentro da poética e entendimento de cada aluno durante os exercícios e também durante as reflexões que fizeram nos cadernos de bordo. Nesta passagem Zé Reis cita como exemplo uma das experimentações feita em sala de aula, a saliva produzida por um ponto de tensão (*ponto motor*) se torna um reflexo da sensação concreta, que por sua vez pode ser entendida como um *pormenor* capaz de potencializar o trabalho do ator durante a improvisação.



### 3.1.3 Ponto de fuga

Termo emprestado da arquitetura o *ponto de fuga* é um ponto desenhado na perspectiva do projeto arquitetônico de um espaço e está relacionado com a profundidade e perspectiva que teria um observador de um determinado ponto de vista espacial.

No teatro, Brites emprega este termo para se referir ao ponto para onde os atores devem direcionar seu olhar quando querem dirigir-se ao público enquanto entidade coletiva, quando o ator tem a necessidade de falar para todos como se fossem um só. Por isso tal termo empregado ao teatro só funciona em determinado tipo de sala em regime frontal.



**Imagem 45:** Exercício com *ponto de fuga*, em cena os alunos olham todos para o mesma direção e o mesmo ponto demarcado na sala durante o exercício de improvisação. Foto: Jemima Bracho, 2016.

Nos exercícios do Sistema de Formação o *ponto de fuga* é ponto demarcado em formato de “x” no fundo da sala oposto a cena. Assim, o *ponto de fuga* é o "refúgio" do olhar do ator, que serve para situar e, de certa forma, dizer para todos (o público) ao mesmo tempo. O *ponto de fuga*

serve de maneira pedagógica para que o ator perceba como seu olhar se comporta em cena e como ele pode dar a qualidade do que está sendo trabalhado.

A aluna da disciplina de TEAC Helena Miranda, descreve sobre o *ponto de fuga*:

a colocação de quem enxerga um horizonte fixo gera uma densidade maior, o ser-ficcional parece mais presente, consciente, atento, poroso. Quando todos olham para o ponto, volta o coro. Ele é como um transe, um transporte para outro lugar, talvez pra dentro de si mesmo.

Helena Miranda se refere ao trabalho do coletivo enquanto coro quando se insere a perspectiva do olhar para o *ponto de fuga*, desse modo, quando mais de um ator está em cena, o *ponto de fuga* serve para dar uma qualidade de grupo ao que está sendo trabalhado. Por exemplo, quando vários atores estão em cena e cada um está olhando para uma direção, talvez não seja possível perceber aquele conjunto de atores como parte de um mesmo grupo. O *ponto de fuga* também pode ser interpretado, como diz Miranda, como um olhar para si mesmo, ou seja, voltar a atenção para seu próprio corpo. O olhar focado em um ponto fixo te faz não perder a atenção facilmente. Isso, é claro, serve aos exercícios desenvolvidos na disciplina onde trabalhávamos *olhar abrangente*, *ponto motor*, entre outros. O *ponto de fuga* estava presente em todas as improvisações.

#### 3.1.4 Foco do espectador

O *foco do espectador* é um procedimento técnico desenvolvido por Brites, e tem por princípio aprimorar a capacidade de percepção espacial e a relação com outros atores em cena. O *foco do espectador* nada mais é do que para onde a atenção dos espectadores está voltada na cena. Portanto, as regras desse procedimento técnico são: somente um ator por vez é detentor da ação, seja movimento ou fala; os demais atores que não estiverem com a ação devem voltar o olhar para quem está com a ação; a ação pode ser passada intencionalmente de um para o outro ou um ator pode simplesmente “roubar” a ação do outro; quando o ator que estiver sendo o *foco do espectador* olhar para o *ponto de fuga* todos devem fazer ao mesmo. Os atores devem conduzir a

atenção do espectador com base nesses princípios, e, assim, criar um discurso dramático improvisado.



**Imagem 46:** Exercício improvisado, alunos trabalham o *foco do espectador*. Neste momento todo olham para o aluno Alexandre da Silva, isso faz com que o público volte sua atenção para ele neste momento.  
Foto: Jemima Bracho, 2016.

O aluno de TEAC Lupe Leal, escreveu sobre sua experiência em trabalhar o exercício do *foco do espectador*:

entendo o *foco do espectador* como o definidor da direção de uma sugestão à atenção do espectador no espaço da cena, num dado momento. Na experiência do TEAC esse aspecto me foi apresentado de maneira didática pelo enunciado de que os corpos em cena se voltem para o corpo que se desloca e/ou que fala naquele instante, estabelecendo-se que apenas um ator se desloca e/ou fala por vez, com exceção dos momentos de *coralidade*. Esse ato de voltar-se para o ator que está em ação está definido por posicionar todo o corpo na direção dele. Me parece então que seja uma maneira de se promover o entendimento sobre como se trabalhar a consciência do ator acerca das zonas da composição cênica em cada quadro, e que num dado instante estão ou devem estar em protagonismo.

Um dos principais objetivos desse trabalho é fazer com que o ator desenvolva qualidade de atenção e percepção. Para tanto, princípios como o corpo dilatado ou o estado de alerta são fundamentais para o desenvolvimento do jogo. Porém, também acontecem durante o exercício momentos de ruptura das regras, ou seja, momentos de confusão ou então momentos de *coralidade* onde o *foco do espectador* é deixado livre. Entretanto isto deve acontecer improvisadamente.

### 3.1.5 Olhar abrangente e Coralidade

Segundo o programa do Sistema de Formação fornecido pelo Bando, entende-se por *olhar abrangente*:

Olhar focado, periférico, abrangente – Olhar focado pode ser periférico ou abrangente. No olhar periférico o ator está a olhar em frente, mas percebe-se pela tensão ocular que a sua atenção está focada no que está a passar-se ao lado e atrás de si. No *olhar abrangente* o ator está focado num ponto apesar de continuar a ver o que se passa ao seu lado e atento ao que está atrás de si. Ou seja, no *olhar abrangente* o actor não demonstra a tensão ocular que demonstra no olhar periférico. Aqui no olhar há relaxamento da tensão ocular, focando o que está a sua frente sem perder a atenção do que se passa à sua volta. (2015, p.06)

A premissa do *olhar abrangente* pode ser comparada ao sistema improvisacional *Campo de Visão* criado pelo ator, diretor e professor de teatro, Marcelo Lazzaratto. Segundo Lazzaratto (2011) *Campo de Visão* é um exercício improvisacional onde os participantes só podem movimentar-se quando algum movimento gerado por outro ator estiver em seu *Campo de Visão*. O intuito de Lazzaratto é que o ator desenvolva um corpo-perceptivo, ampliando a sua visão periférica e trabalhando com impulsos sensoriais. Uma espécie de contaminação sensorial cênica instala-se através do exercício criando assim um espaço de afetação onde é possível gerar substâncias latentes de personagens (2011, p.41).



**Imagem 47:** Exercício improvisado, em cena os alunos trabalham *olhar abrangente* e *coralidade* enquanto os que estão de fora assistem e comentam sobre o que estão percebendo. Foto: Jemima Bracho, 2016.

Assim como Brites, Lazzaratto defende a ampliação da percepção sensorial em um campo de 360° e desse modo utiliza-se dos sentidos e da intuição somados à imaginação. Esse tipo de exercício “(...) exige dos atores um apuro em suas faculdades sensoriais, abrindo espaço para as suas intuições e para as cancelas de seus inconscientes, para acessarem uma nova dimensão criativa, fora do espaço-tempo convencional” (LAZZARATTO, 2011, p.42). O exercício do *olhar abrangente*, assim como o *Campo de Visão*, pode ser compreendido como uma improvisação em coralidade em que se estabelece de maneira indireta a relação coro/protagonista sendo, ao mesmo tempo, um procedimento técnico e estético.

O trabalho proposto pelo *olhar abrangente* de Brites seria uma técnica sensorial onde o ator desenvolve o corpo perceptivo para trabalhá-lo em outras situações, em outros exercícios e em cena. Como por exemplo, trabalhar a *coralidade*, ou seja, o trabalho realizado em conjunto

pelos atores que estão em cena com a reverberação da mesma qualidade de movimento ao mesmo tempo por todos atores. A *coralidade* é trabalhada nos exercícios através da exploração do *olhar abrangente*.

Segundo Brites, o *olhar abrangente* ultrapassa a visão, ele é sensorial, não desfoca o olhar do ator e permite que ele percepcione a atmosfera do todo através de outros sentidos, como audição e tato por exemplo. O deslocamento do ar, um ruído tudo deve ser captado pelo *olhar abrangente*, onde o ator está atento a tudo que acontece ao seu redor. O *olhar abrangente* pode proporcionar momentos de expansão ou dilatação do corpo, deixando o ator em estado de alerta constante.

A aluno de TEAC Zé Reis descreve o *olhar abrangente* como:

um olhar que percebe o espaço, os objetos, os atores e os espectadores. O *olhar abrangente* oferece ao ator uma disponibilidade e uma escuta para o presente da ação. É esse olhar que permite uma resolução da cena a partir de estímulos internos ou externos, já que o ator lida com o instante, com a liquidez do tempo e das ações.

Essas reflexões dos alunos me remetem à qualidade de atenção, que segundo Bonfitto<sup>64</sup> é o que define o nível de qualidade da experiência em cena. E isso é fundamental para que o ator possa expandir as suas possibilidades criativas a partir do ponto de vista da consciência cênica, ou seja, o ator deve estar consciente dos mecanismos físicos que utiliza para gerar as suas latências.

---

<sup>64</sup> Nota em oficina ministrada por Matteo Bonfitto ao Teatro do Instante em 2011.



**Imagem 48:** Exercício improvisado, em cena os alunos trabalham o *olhar abrangente* e a *coralidade*. Primeiramente improvisam movimentos lentos e contínuos de modo que todo o grupo deve reverberar a mesma qualidade de movimento, depois passam a improvisar texto enquanto continuam fazendo os movimentos. Foto: Jemima Bracho, 2016.

Nesse sentido, se fazem necessárias atitudes de presença *hic et nunc*<sup>65</sup> e de percepção aguçada. A qualidade de percepção se faz fundamental tanto pelo ator em relação aos outros atores, como também em relação aos materiais físicos que estão presentes em cena e até mesmo fora dela.

---

<sup>65</sup> Expressão em latim que significa: “Aqui e agora”, referenciada por Grotowski (1999).

### 3.1.6 Notas sobre a disciplina

Ao final de cada um dos três módulos desenvolvidos na disciplina, fizemos uma apresentação aberta ao público de um exercício de improvisação utilizando todos os princípios trabalhados até então. O exercício era improvisado, porém resgatando materiais cênicos encontrados durante as aulas até ali, seja do trabalho individual ou do coletivo. Fazíamos uma pequena estrutura de cena, para relembrar os momentos que cada aluno queria repetir, e então todos em cena ao mesmo tempo improvisavam utilizando as ferramentas técnicas aprendidas durante as aulas. Ao assistir o exercício final do segundo módulo (*Gestão dos planos de expressão*) a orientadora da disciplina Alice Stefânia<sup>66</sup> comentou:

consegui ver um crescimento de apropriação de muitos princípios. É interessante ver como vocês já vem munidos para as cenas, tanto com matrizes coletivas como individuais. Vocês não estão “entregue aos leões”, vocês estão com suas armas. Em alguns já se percebe um processo de ficcionalização, começa haver um esboço de personagem, de comportamentos, de perfis ficcionais. Às vezes a gente vê o recurso, mas às vezes não. Neste exercício, conseguimos ver como o ator traz esses recursos organicamente e ainda desdobrando isso. Os diferentes graus que cada um já traz no processo de apropriação desses recursos (...). A gente precisa de um mínimo de ordem, de coro, pois a ruptura tem efeito se há *coralidade*, é dialético. É preciso que se estabeleça a unidade. Isso foi muito interessante, pois na maior parte das vezes o coletivo comprou o jogo.

Ao final da disciplina, acredito que os alunos possuíam um repertório vasto de materiais, e notava-se uma apropriação do trabalho no corpo de cada um deles. Obviamente, alguns conseguiram se apropriar dos princípios trabalhados mais que outros, porém foi muito interessante ver a evolução de cada aluno. Este trabalho ajudou-os a perceber melhor seu próprio trabalho e as ferramentas técnicas agora servem para o desdobramento do teatro de cada um deles.

---

<sup>66</sup> Comentário oral para os alunos após apresentação do exercício do módulo II, dia 11 de maio de 2016.



### 3.2 Processo de construção do personagem “Benvindo” no espetáculo “Não Alimente os Bichos” a partir de alguns princípios do Sistema de Formação.



**Imagem 49:** Espetáculo “Não Alimente os Bichos”. Apresentação no teatro SESC Ceilândia em Brasília. Foto: Ádon Bicalho, 2015.

Em 2011 iniciei o processo de construção do espetáculo da disciplina de Diplomação do curso de graduação pela Universidade de Brasília com orientação dos professores Marcus Mota e Nitza Tenenblat, última disciplina da cadeia de Bacharelado em Artes Cênicas. Eu e mais sete alunos<sup>67</sup> optamos por criar um espetáculo a partir de uma dramaturgia colaborativa onde cada um criasse seu personagem e todos assumissem a direção. Após meses de trabalho para a elaboração da dramaturgia, iniciamos os processos de construção dos personagens para a cena. O enredo narrava a história de uma trupe de um circo *freak* que apresentava todas as noites o mesmo espetáculo para ninguém, em um mundo paralelo que criaram dentro de suas cabeças. O conflito

<sup>67</sup> Karinne Ribeiro, Marcos Davi, Ramayana Régis, Albert Carneiro, Rita Cruz, Rodrigo Issa e Natasha Padilha.

da história se dá a partir do momento que surge uma forasteira que decide alertá-los sobre a existência de um mundo real. Meu personagem, “Benvindo”, era o dono do circo, um velho mágico que após um acidente trágico fica louco e cria seu próprio circo imaginário. Para a construção desta personagem, trabalhei a partir dos meus *planos de expressão, corporalidade, interioridade e oralidade*.

A *interioridade* de modo geral partiu de algumas características de qualidades de raciocínio de um personagem esquizofrênico. A construção da *interioridade* foi surgindo de acordo com o todo, *corporalidade, oralidade* e na relação do personagem com as cenas do espetáculo.

Meu desafio para a criação do personagem era encontrar um *ponto motor* para a construção de uma *corporalidade*, onde a *oralidade* surgisse do corpo construído. Muitos questionamentos surgiram nesta fase. Como seria o corpo de um personagem velho? Como ele andaria? Como seriam seus gestos e movimentos? Aplicando a noção de *corporalidade* que permeia a perspectiva dramatúrgica e não apenas técnica, busquei explorar uma possibilidades através do exercício com *ponto motor*, descrito em minha monografia:

o ator em cena volta seu foco/atenção, para um *ponto motor* em seu corpo. Ao estar focado nesse ponto motor a percepção do corpo a partir dele muda. O intuito é fazer com que essa sensação causada pelo *ponto motor* reverbere na coluna e nas extremidades do corpo. O *ponto motor* esta sempre em movimento e isso altera gradativamente as sensações físicas causadas por ele. Após explorar algumas possibilidades que o *ponto motor* pode acessar o ator deve então registrar a sensação concreta, ou seja, ter consciência de como é aquele corpo e então manter a mesma qualidade de trabalho interno. A partir dessa percepção o ator pode trabalhar com a graduação da explicitação desse corpo. O *ponto motor* então passa a funcionar então como uma espécie de ignição psicofísica, ou impulso, que leva o ator àquele corpo/estado encontrado. (BORGES, 2012)

No caso do personagem Benvindo, iniciei com o *ponto motor* em meu pé direito, e isso afetou rapidamente meus joelhos, coluna, braços e pescoço. Após explorar varias possibilidades de andar focado no *ponto motor*, a sensação de um pé que expandia-se e dificultava o meu caminhar fez com que o personagem ganhasse um tempo mais lento para se locomover. Sabendo disso, para criar contraste trabalhei com o *pormenor* no olhar, que veio de uma exploração da

*interioridade* a partir da qualidade do olhar. Os olhos do personagem estavam sempre dilatados, o que reverberava também na boca, era como se as sobrancelhas fossem empurradas para cima e meu queixo para baixo, construindo dessa maneira uma expressão facial e influenciando a *oralidade*.

Aos poucos tais recursos físicos iam ganhando maior organicidade. Quando iniciei o processo de trazer essas sensações para a voz, foi como se eu tivesse encontrado um lugar ainda não explorado em minha *oralidade*, foi como se a *oralidade* viesse para dar maior organicidade ao todo. Pude notar que o trabalho a partir das sensações concretas gerava a tensão necessária, um certo desequilíbrio constante, que potencializava a intensão<sup>68</sup> do personagem na cena.



**Imagem 50:** O personagem Benvindo em cena trabalhando *ponto motor* a partir do pé esquerdo. Foto: Ádon Bicalho, 2015.

---

<sup>68</sup> Neologismo proposto por Matteo Bonfitto para indicar uma intenção não psicológica, mais ligada a intensidades, incluindo a ignição psicofísica – informação verbal, Oficina Teatro instante, 2011. Posteriormente desenvolvido no livro “Entre o Ator e o Performer” (2013).

Encontrei meios, estímulos, que em cena se transformaram e se tornaram interdependentes. No caso deste personagem os processos interiores foram ativados por *pormenores* físicos, que reverberavam na qualidade da *oralidade* e geravam uma qualidade de comportamento que encontrava no discurso dramático o suporte necessário para criar latências e momentos de ambiguidade.

Talvez, neste caso, a construção tenha se dado, como sugere Meyerhold, “(...) do movimento à emoção, da emoção à palavra, sem esquecer o reflexo no possível desencadeamento de uma emoção, eis o processo” (PICON-VALLIN, 2006, p.62).



**Imagem 51:** Personagem Bem-vindo. Um dos focos do ator neste caso é o *pormenor* dos dedos das mãos.  
Foto: Ádon Bicalho, 2015.

Meu desafio, dados os resultados encontrados nos exercícios, foi tornar crível um personagem não realista, cujo registro corporal e vocal se aproximava do grotesco, onde a

construção, como um todo, suportaria o conflito ou fricção entre os *planos de expressão*, humanizando o personagem.

O espetáculo viveu para além da disciplina, percorremos festivais em Blumenau, em Belo Horizonte e em 2012 o espetáculo foi selecionado para participar do Festival SESC Candango em Brasília, o qual me rendeu, por esse personagem, o prêmio de melhor ator.

### 3.3 Espetáculo “À Deriva”, processo de construção do personagem “Menino” a partir de alguns princípios do Sistema de Formação.



**Imagem 52:** Espetáculo À Deriva, em cena (da esquerda para direita): Mônica Melo, Alice Stefânia, Raqueline Feitosa, Rachel Mendes e eu. Foto: Fernando Santana, 2013.

Em 2013 iniciamos o processo de construção de “À Deriva” dirigido por Giselle Rodrigues, terceiro espetáculo do Teatro do Instante. Nesse espetáculo optamos por construir a dramaturgia a partir do tema “cartas”, o que acabou por se desdobrar em um campo de memórias e depoimentos pessoais de cada ator. Através de explorações de cenas improvisadas a partir do tema ou de textos provocativos, fomos aos poucos compondo a trama do espetáculo. Uma das características do Teatro do Instante é explorar espaços não convencionais e intimistas, portanto chegamos a um formato de cena retangular onde o público, cerca de quarenta pessoas, se acomodava à volta.



**Imagem 53:** Espetáculo “À Deriva”, espaço cênico, com os “nichos” iluminados e projeções multimídia. Ao centro o quadrado com a projeção das nuvens no chão do “nicho” do meu personagem. Foto: Fernando Santana, 2013.

Os personagens não saíam de cena, cada um tinha um “nicho”, local onde se passavam algumas cenas, ou que ficavam na maior parte do tempo. No caso do meu personagem, meu nicho era um quadrado marcado no chão de onde ele não saía, a não ser no final do espetáculo.

“À Deriva”, traz sete histórias paralelas que por alguns instantes se cruzam ou se contaminam. Com marcações precisas as histórias se costuravam dentro de um universo poético que dialogava com o espaço, com as projeções multimídias e com a música.

Meu personagem, o Menino, foi construído a partir de material sugerido nas improvisações e de indicações da diretora Giselle Rodrigues. A história, baseada na passagem do “Livro dos Abraços” de Eduardo Galeano<sup>69</sup>, se resume a de um menino que está preso em um quadrado muito pequeno e que sonha ver o mar, todos os dias pretende fugir dali, mas sempre acaba desistindo. A memória de seu pai, que contava histórias sobre o tamanho do mundo, está muito presente na peça.

A apropriação de alguns princípios do Sistema de Formação neste caso se deu de maneira mais diluída, pois além das provocações da diretora Giselle Rodrigues também passamos por processos com outros artistas como por exemplo pelas provocações de Matteo Bonfitto, durante oficina que precedeu o espetáculo, André Amaro e Jonathan Andrade, este último que também assina a dramaturgia do espetáculo junto com o coletivo Teatro do Instante. Porém, mesmo utilizando diferentes estímulos para a criação, para melhor apropriação das características do personagem utilizei alguns princípios do Sistema de Formação que funcionaram como apoio para ganhar maior organicidade.

Foi a partir do enredo dramaturgico, que iniciei a construção da *interioridade* e da *corporalidade*. Dessa vez, os improvisos me levaram a encontrar *pormenores* e principalmente uma qualidade de respiração que influenciava no tempo do personagem e em sua *corporalidade*.

Neste caso utilizei o *foco do ator*, onde eu hierarquizava os planos de atenção na seguinte ordem: foco nas mãos que ficavam com os dedos esticados e faziam um movimento de bater no meu corpo, velocidade da respiração que influenciava na *oralidade* e na intenção do

---

<sup>69</sup> “Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o sul. Ele, o mar, está do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: ‘Me ajuda a olhar!’.” (Eduardo Galeano em “O Livro dos Abraços”, 2002, p.12)

texto, movimento com o pescoço e relação com os outros personagens do espetáculo e com o espaço (quadrado), pois havia um limite restrito de atuação do qual não poderia sair.

Ainda apliquei princípios como: movimento sem fala, ou rupturas como por exemplo quando ele representa o próprio pai. Neste momento há um deslocamento do personagem “Menino” para a minha *personagem intermédia*.



**Imagem 54:** Espetáculo “À Deriva”. Em cena eu contraceno com Rita de Almeida Castro. Foto: Fernando Santana, 2013.

A *oralidade* do personagem se deu a partir da exploração de diferentes ressonadores e a *interioridade* a partir da expressão fisionômica (sobrancelhas levantadas) e qualidade do olhar (focado e pontual). O desafio neste espetáculo foi estar em cena o tempo inteiro, pouco mais de uma hora. Acredito que o trabalho com *foco do ator*, me ajudou a estar presente em cena mesmo não sendo o *foco do espectador*, ou seja, mesmo não estando em evidência o tempo todo. Acredito que estes recursos técnicos e criativos aprendidos através do Sistema de Formação,



mesmo por vezes inconscientes, já fazem parte do meu trabalho de ator e são fundamentais para meu desempenho em cena.

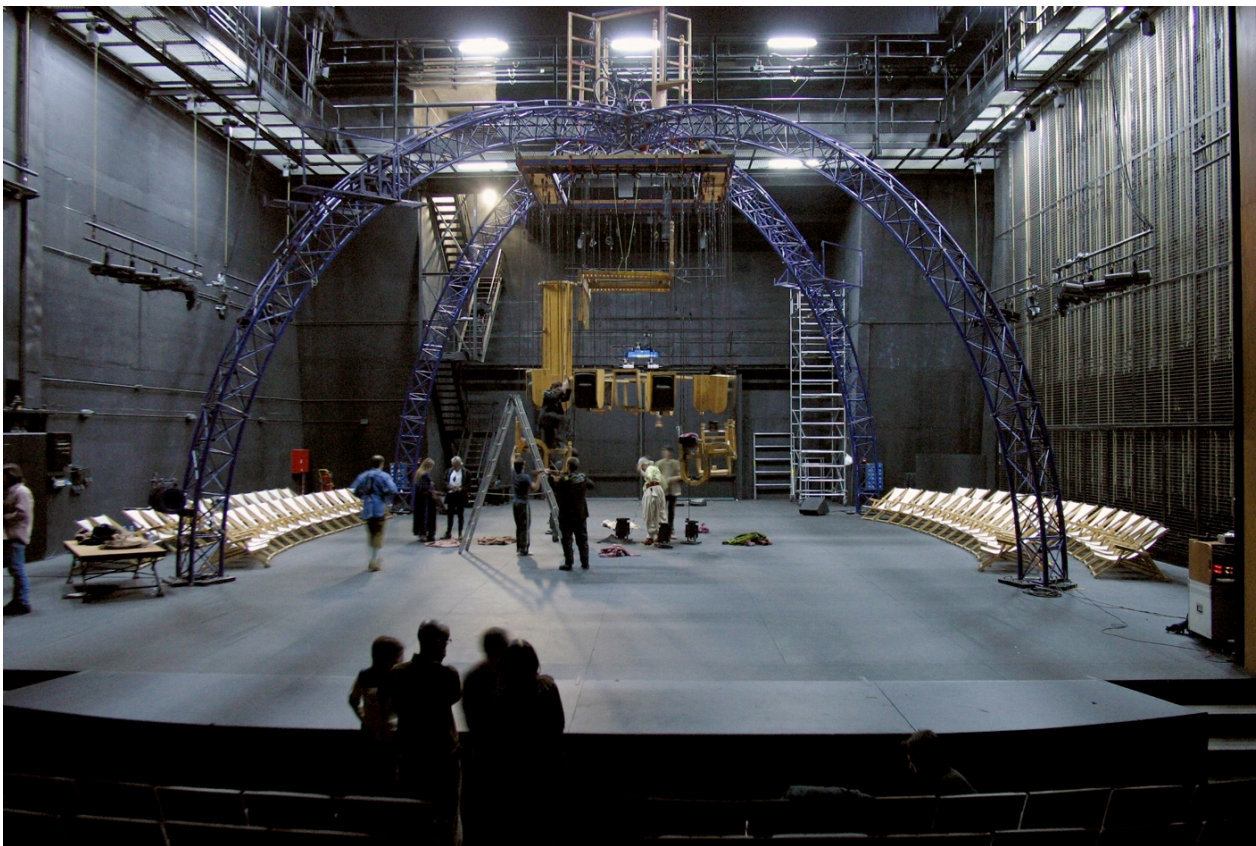
Em fevereiro de 2015 apresentamos o espetáculo na sede do Bando em Portugal. Foi a primeira vez que os artistas do Bando puderam ver um espetáculo do Teatro do Instante.

### **3.4 Processo de construção do espetáculo “O Homem Cadente” e a influência do Teatro O Bando.**

Após retornar de Portugal, em 2010, fundo o Teatro Caixote e inicio os processos de construção do nosso primeiro espetáculo, “O Homem Cadente” baseado no conto homônimo de Mia Couto que contava a história de Zuzé, um homem que pulou de um prédio e ficou pairando no ar. A trama se desenrola pela especulação da população de uma pequena cidadezinha que narra as possibilidades para tal acontecimento.

A minha proposta para encenar esse texto foi que os atores ficassem pendurados sobre a cabeça dos espectadores que assistiam ao espetáculo deitados em almofadas brancas. Desse modo, os espectadores passaram a ser o protagonista da história, Zuzé, e ficavam deitados no “céu” e os atores pendurados por técnicas de rapel, encenavam em uma cidade de cabeça para baixo.

A grande referência para a encenação de “O Homem Cadente” foi o espetáculo do Bando chamado “Alma Grande”, que trazia uma *máquina de cena* de pelo menos 7 metros de altura, onde o ator principal percorria com uma bicicleta o topo da estrutura de uma ponta a outra. Os músicos ficavam pendurados e o público assistia ao espetáculo em espreguiçadeiras (cadeira com o encosto baixo, como as cadeiras de praia).



**Imagem 51:** Espetáculo “Alma Grande”. Atores encenam o espetáculo em uma *máquina de cena*.  
Foto: acervo do Teatro O Bando, 2002.

Como eu havia acabado de cursar o Sistema de Formação e passado seis meses morando na sede do Teatro O Bando, queria aproveitar aquela experiência de alguma maneira. Após realizarmos uma pesquisa com profissionais para resolver os detalhes técnicos para o espetáculo acontecer, como por exemplo o mecanismo para manter os atores pendurados com segurança a quase dez metros de altura, passamos para a construção dos personagens e das cenas.

É importante destacar que o espetáculo foi apresentado primeiramente na Universidade de Brasília, no teatro Helena Barcellos enquanto um experimento vinculado ao projeto de extensão Cometa Cenas<sup>70</sup>, e sem nenhum apoio financeiro. Após tais apresentações e

---

<sup>70</sup> A mostra Cometa Cenas teve início em 1984 e é hoje um programa de extensão do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Surgiu da necessidade de criação de um evento onde os alunos de Artes Cênicas pudessem, publicamente, apresentar seus resultados de disciplinas ou outras experiências artísticas. Para ver mais acesse: [www.cometacenas.blogspot.com.br](http://www.cometacenas.blogspot.com.br) .

repercussão, concluímos que era possível circular com o espetáculo se conseguíssemos apoio financeiro.

No ano seguinte, 2012, fomos contemplados com apoio financeiro do FAC (Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal), e iniciamos o processo de construção do espetáculo, agora com uma estrutura de *Box Truss* de oito metros de altura (Imagem 52) e com alguns novos atores e músicos. O processo para esse novo espetáculo durou aproximadamente um ano.



**Imagem 52:** Estrutura de *Box Truss* do espetáculo “O Homem Cadente”, montada em uma chácara em Brasília para a realização dos ensaios e da estreia. Foto: Diego Borges, 2012.

Em cena, pendurados, estavam quatro atores<sup>71</sup> que representavam mais de dois personagens cada um. Pela proposta da encenação havia um grande problema a se resolver: devido ao equipamento de rapel que os atores utilizavam, a movimentação e construção da *corporalidade* estava muito restrita. Portanto, decidimos que os personagens se diferenciariam um do outro apenas pela *oralidade* e por gestos/movimentos simples com os braços.

---

<sup>71</sup> Érica Rodrigues, Clarisse Johansson, Fernando Carvalho e Rafael Tursi.



**Imagem 55:** Espetáculo “O Homem Cadente”, em cena: Fernando Carvalho, Clarisse Johansson, Rafael Tursi e Érica Rodrigues. Foto: Danilo Borges, 2013.

Para a construção das vozes dos personagens, fizemos um experimento comum no procedimentos de formação do Bando: os atores ficaram vendados em cena. Um de cada vez deveria colocar as mãos dentro de uma bacia que continha elementos surpresas, como gelo, folhas secas, pedras, etc. O objetivo era reagir com a voz ao primeiro contato com a textura, fazendo assim surgir algum tipo de som que aos poucos ia se transformando em uma palavra e conseqüentemente em um registro vocal.



**Imagem 56:** Em cena a atriz Érica Rodrigues utiliza técnicas de rapel. Foto: Danilo Borges, 2013.

Com o exercício conseguimos encontrar diferentes “texturas” de vozes, dessa maneira os personagens interpretados pelo mesmo ator se distinguem pela qualidade da *oralidade*. Após partirmos de um exercício de exploração de *sensações concretas*, foram feitas associações metafóricas como por exemplo: a voz estimulada pelo contato com o gelo resultou em uma voz mais velha, o contato com as pedras uma voz mais quebrada em seu ritmo. Assim associamos aos personagens do texto adaptado, por exemplo: o pastor, a vizinha, a velha, o menino, a namorada, o político, entre outros.



**Imagem 57:** Espetáculo O Homem Cadente. O público, deitado em almofadas assiste ao espetáculo. Foto: Danilo Borges, 2013.

Também utilizei princípios como *foco do espectador*, *coralidade* e *personagem intermédia*. Como os atores não saiam de cena, era necessário que houvesse momentos de protagonismo, e foi através do exercício com o *foco do espectador* que conseguimos construir esses momentos. A *coralidade* foi usada principalmente durante as canções e quando os atores em sua *personagem intermédia*, revezavam o papel do narrador da história.

O espetáculo circulou por cinco cidades do Distrito Federal em 2012, Varjão, Vila Telebrasília, Ceilândia e Estrutural e, em 2013, realizou uma temporada de um mês em Brasília.

### 3.5 Processo de construção do espetáculo “En Contra- experimento#1” e a colaboração do Teatro O Bando.

Descrevo aqui as apropriações de alguns princípios do Sistema de Formação e a influência técnica e poética do Bando em meu trabalho como diretor do espetáculo “En Contra- experimento#1” realizado pelo coletivo Teatro do Instante. O Teatro do Instante é um grupo de pesquisa que se caracteriza, dentro de outros aspectos, pela rotação do papel do diretor. Após termos feitos três espetáculos, “Pulsações” com direção de Rita de Almeida Castro, “Io, quem?” com direção de Rachel Mendes e “À Deriva” com direção de Giselle Rodrigues, em 2014 assumi a direção no novo espetáculo, “En Contra- experimento#1”.

Foi nesta ocasião que desenvolvemos o projeto de intercâmbio com o Teatro O Bando através do apoio do FAC (Fundo de Apoio a Cultura). Trabalhamos com Brites e a sua equipe, no intuito de realizar a Formação e uma imersão artística em torno dos princípios que poderiam ser explorados na montagem deste espetáculo, no qual alguns artistas<sup>72</sup> do Bando assumiram colaboração artística. O espetáculo foi construído paralelamente à esta pesquisa de mestrado e foi fundamental para experimentar e observar minha apropriação e desdobramentos do trabalho do grupo português.

Em setembro de 2014, após escolhermos o texto “Contra o Progresso”, do dramaturgo catalão Esteve Soler, iniciamos os estudos do texto. Em outubro do mesmo ano, começamos os ensaios, onde apliquei alguns princípios do Sistema de Formação no processo de trabalho com os atores, através de exercícios com: *foco do ator*, *coralidade*, *foco do espectador*, *ponto de fuga*, *comentário do ator* e *ponto motor*.

Em dezembro recebemos Brites e a atriz Juliana Pinho para realizarmos a primeira etapa do nosso projeto de intercâmbio com o Teatro O Bando aqui no Brasil. Produzimos uma palestra de Brites na Universidade de Brasília, e uma oficina aberta aos artistas do Distrito Federal onde o diretor português ministrou, pela primeira vez no Brasil, o módulo I do Sistema de Formação

---

<sup>72</sup> Além da supervisão artística de João Brites, em Agosto de 2015, os artistas do Bando Sara Castro, Guilherme Noronha e Rui M. Silva vieram para Brasília para trabalharem juntamente comigo e com o grupo nos ajustes das cenas do espetáculo.

para atores. Em seguida, foi ofertado o módulo I para os atores do Teatro do Instante e alguns artistas convidados. O primeiro módulo durou três dias e foi realizado em uma chácara na região do Córrego do Urubu em Brasília. O segundo módulo foi realizado na Universidade de Brasília e foi restrito aos integrantes do Instante, pois estas oficinas serviriam de base para o processo de construção do espetáculo.

Em fevereiro de 2015, ainda pelo projeto de intercâmbio, fomos à Palmela - Portugal para fazermos o terceiro módulo do Sistema de Formação, e ainda participamos de uma residência artística com toda a equipe do Bando voltada para a construção das cenas do espetáculo. Desta vez, os artistas do Teatro do Instante tiveram um contato mais intenso com o Teatro O Bando. Esta imersão me fez lembrar dos tempo que passei trabalhando com o Bando em 2009/2010, e após quase cinco anos, eu estava de volta à sede do grupo português com outra visão sobre teatro e junto com os colegas do meu grupo. Esta foi de fato uma experiência inesquecível e que não terminou aí.

Assim que retornamos para o Brasil, em março de 2015, estivemos em uma reunião com a equipe do Festival Cena Contemporânea de Brasília, onde fomos convidados para participar da categoria “Canteiro de Obras” que previa mostra de espetáculos em processo. Aceitamos o desafio de apresentar quatro ensaios abertos durante o festival que aconteceu em agosto daquele mesmo ano. Após assistirem ao espetáculo em processo os espectadores eram convidados a debater acerca dos caminhos poéticos deste experimento, levantando críticas, provocações e sugestões para alterações ou modificações.

Para melhor compreensão de como se deu o processo de apropriação de alguns princípios do Sistema de Formação e influência da poética do Bando, destaco alguns aspectos sobre como foi levantada cada cena do espetáculo e quais foram as provocações para os atores.

O texto dramaturgic de Soler apresenta sete cenas que desfiam importantes críticas sociais e políticas por meio de um humor ácido, com situações por vezes bizarras, que beiram o absurdo. As sete cenas, enumeradas pelo dramaturgo de 1 à 7, ganharam os seguintes nomes para facilitar nossa compreensão dentro do grupo: Atropelado, Contrato, TV, Maçã, Professora, Pastores e Focas. Em nosso experimento as cenas não seguiram a ordem proposta originalmente



pelo texto dramaturgico<sup>73</sup>.

Decidimos apresentar o espetáculo em uma casa, localizada no Jardim Botânico em Brasília. Passamos os meses de maio a agosto de 2015 ensaiando neste local e construindo cada personagem e cada cena. De sete cenas, apenas as duas primeiras e as duas últimas reuniam todos os espectadores, as outras três cenas aconteciam simultaneamente, e se repetiam três vezes, para que o público pudesse acompanhar todas as cenas que aconteciam dentro da casa. Destaco as palavras do Critico Valmir Santos<sup>74</sup>,

a escolha de um espaço não convencional em vez do edificio teatral faz com que a ambientação real concebida pelo Teatro do Instante toque os efeitos de realidade que a dramaturgia abarca. As leituras/escutas desses textos curtos são amplificadas por dispositivos de trânsito, instalação e performance. Cerca de 40 espectadores são tragados pelo fluxo intermitente desde que aceitam embarcar em ônibus rumo a destino desconhecido. Cumprem trajeto de uns 50 minutos para, enfim, pisar a narrativa também ela feita de trajetos na encenação de Diego Borges inteligentemente entranhada à dramaturgia. (SANTOS, p. 01,02)

A proposta da encenação era criar as sete cenas em espaços diferentes. O público chegava ao local em um ônibus que tinha suas janelas cobertas por um pano preto, de modo que não era possível o espectador saber para onde estava indo. Ao chegarem no local, os espectadores eram surpreendidos com um barulho que simulava um atropelamento, então o ônibus parava para que o público descesse para assistir a primeira cena do espetáculo, a cena do “Atropelado”, que conta a história de uma mulher (vivida por Rita de Almeida Castro) que encontra um homem (vivido por Marcelo Pelucio) que acaba de ser atropelado e que está no chão agonizando.

A proposta da encenação era que a cena fosse na rua e que o público ficasse a pelo menos 15 metros de distância dos atores, isolados por uma faixa de segurança.

---

<sup>73</sup> Durante o período de ensaios encontrei-me com Esteve Soler em Barcelona - Espanha, onde reside o dramaturgo, para tratarmos de detalhes sobre a montagem. O autor concedeu o direito de fazermos alteração na ordem das cenas e, se preciso, alguma alteração relativa à tradução.

<sup>74</sup> Escrito no âmbito do 16º Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília, de 18 a 30/8, em ação da Documenta Cena – Plataforma de Crítica. O jornalista viajou e trabalhou a convite da organização do evento. A crítica na íntegra pode ser conferida no anexo deste trabalho.



**Imagem 58:** Cena do “Atropelado”. Espetáculo realizado no em uma rua em meio às árvores e folhas secas em um condomínio em Brasília. Em cena os artistas do Teatro do Instante Marcelo Pelucio, Rachel Mendes e Rita de Almeida Castro. Foto: Humberto Araújo - Cena Contemporânea, Brasília, 2016.

A fala dos atores era gravada e reproduzida por caixas de som colocadas no local onde o público se encontrava. A distância e fala em *off*, davam uma sensação cinematográfica a cena. A encenação desta cena foi inspirada pelo espetáculo de rua “Luto Clandestino” do Bando, que assisti em 2009 durante o Festival Internacional de Teatro de Setúbal em Portugal. No espetáculo do Bando onde os espectadores ao comprarem os ingressos recebiam um fone de ouvido e escutavam a cena que acontecia em meio as pessoas em uma praça.

Os atores utilizavam microfones que eram reproduzidos por uma frequência de rádio para os fones de ouvido dos espectadores. Nunca vou me esquecer da sensação de estar invadindo a vida daqueles personagens e a impressão de estar em um cinema 3D. Em nosso espetáculo, optamos por demarcar o local do público para criarmos o efeito do quadro cinematográfico e utilizamos o efeito das vozes gravadas, e optando por não dublar, ou seja, os atores em cena não

faziam movimento com a boca.

Quando iniciamos os ensaios do espetáculo, elegemos um elemento comum que estaria presente em todas as cenas, botas brancas de PVC. Foi a partir da exploração de como caminhar com tais botas que se deu a construção da *corporalidade* dos personagens dessa cena. Sobre isto a atriz Rita de Almeida Castro<sup>75</sup>, comenta:

da experiência de trabalhar com Diego Borges na direção, em diálogo com alguns dos princípios do João Brites e do Teatro O Bando, o que mais me instigou foi a provocação de lidar com a *sensação concreta*. No primeiro momento utilizamos a bota como elemento e ela foi um divisor de águas na construção dos personagens, pois, encontramos maneiras de andar e de se colocar com essa bota, isso interferia no corpo todo, fugindo de uma forma cotidiana de caminhar. Partimos de uma experimentação que passava pelo corpóreo, depois nos apropriamos de outras maneiras, diferentes desdobramentos, inclusive emocionais e psíquicos. Na cena do atropelado, a maneira como a personagem caminha reflete muito em sua postura e atitude. E nesse sentido na própria voz, pois tudo passa por esse corpo a partir da *sensação concreta*. Depois passamos para uma fase de partiturar, da cena ganhar contorno.

No trabalho com a *graduação da corporalidade*, optamos por deixar os movimentos grandes e exagerados, pois o público estava distante da cena. Os atores que não mexiam a boca, falavam somente através dos gestos e partituras corporais<sup>76</sup> criadas ou desenvolvidas a partir da *sensação concreta* de caminhar com aquelas botas. Os personagens, portanto, foram criados a partir da exploração da *corporalidade*.

---

<sup>75</sup> Entrevista concedida pela atriz para esta pesquisa no dia 13/06/2016 na Universidade de Brasília.

<sup>76</sup> A integrante do Teatro do Instante Giselle Rodrigues, assumiu o papel de direção de movimento de todo o espetáculo e foi fundamental no trabalho com gestos e partituras físicas das cenas.



**Imagem 59:** Cena do “Contrato”. Espetáculo realizado em uma casa. As duas primeiras cenas acontecem em ruas próximas a casa. Em cena: Alice Stefânia e Diego Borges. Foto: Raphael Mendes, 2015.

A cena seguinte, do “Contrato”, conta a história de um casal (representado por Alice Stefânia e Diego Borges) que está prestes a terminar o contrato de casamento. Para dar ligação à cena anterior e conduzir o público para dentro da casa, onde se desenrolariam as seguintes cenas, a ideia foi utilizarmos um carro, onde o casal discutia, que cruzava a cena do “Atropelado” e que, entre paradas e partidas, aos poucos, ia conduzindo o público até o portão de entrada da casa. Nesta cena além de utilizarmos o carro de maneira não muito convencional, pois subíamos nas janelas, capô e teto do carro, também utilizamos recursos como repetições de trechos da cena, trabalhando diferentes intenções/reações em cada repetição. Esta cena, de todo o espetáculo, é a que traz os personagens em um estilo de atuação mais próximos do realismo, porém há a utilização de partituras e gestos que se repetem durante a cena.



**Imagem 60:** Cena da “Maçã”. Em cena a atriz Rita de Almeida Castro em contato com a grande janela de vidro da casa. O centro da cena está vazio, a atriz percorre toda a parede durante a cena, imaginando haver uma maçã gigante no centro. Foto: Humberto Araújo - Cena Contemporânea, Brasília, 2016.

A cena da “Maçã”, conta sobre um casal que se depara com uma maçã gigante na sala de jantar. A proposta da encenação em diálogo com o espaço se deu de maneira que o público assistia a cena pelas janelas da casa como *voyers*. A cena se dava a partir da relação dos corpos com o espaço, pois optamos que a maçã gigante seria imaginária e que a movimentação dos atores seria feita em torno da maçã, na relação dos atores com as paredes da casa.

A provocação para os atores era, a partir da sensação concreta da parede em contato com seu corpo, criar a *corporalidade* e as partituras do personagem. A atriz Rita de Almeida Castro, iniciava a cena andando nas pontas dos pés (*foco do ator*) e no decorrer da cena, quando a personagem na dramaturgia aos poucos vai percebendo que não há solução para aquela maçã gigante, a atriz então vai enterrando o peso do corpo no chão, pisando com os pé todo no chão e baixando o quadril cada vez mais, até acabar a cena agachada, imóvel e desolada. Sobre esta cena

a atriz comenta:

trabalhamos com o pé elevado durante um bom tempo, a *sensação concreta* do corpo em relação à parede, e ao mesmo tempo a maçã invisível num estado de opressão, são acionamentos estimulados por essas pequenas sensações que reverberavam na cena como um todo. A princípio pode parecer algo externo, que vem de fora, mas na minha percepção não é, acho que a questão é onde você foca, não é o estereótipo, é a partir da percepção, a partir de um estado não cotidiano.



**Imagem 61:** Cena da “Maçã”. O ator Marcelo Pelucio dentro da casa é observado pelo público através da janela. Foto: Humberto Araújo - Cena Contemporânea, Brasília, 2016.

O ator Marcelo Pelucio explorava a parede em diferentes planos, desde se arrastar de quatro no chão até subir pelas arestas da janela. Sobre o processo de construção de seu personagem para esta cena, Pelucio afirma:

na construção da minha personagem na cena da “Maçã”, enquanto o plano da *corporalidade* propõe uma agilidade e destreza no caminhar por entre uma parede e uma maçã invisível, o plano da *oralidade* propôs-se demonstrar fragilidade e a falta dessa mesma destreza, buscando uma enunciação aguda, trazendo a *oralidade* para a garganta e menos para o peito.

Ao aplicarmos princípios de composição a partir da *oralidade*, onde trabalhamos diferentes registros ou ressonadores foi possível, como descreve Pelucio, encontrar uma *oralidade* contrastante com a *corporalidade*, criando assim estados de ambiguidade.

A Cena da “TV”, apresenta um casal de meia-idade (vividos por Rachel Mendes e Fernando Santana) que está assistindo televisão e é surpreendido por um menino (vivido no primeiro experimento por Guilherme Brasil), que sai de imagens de terceiro mundo da TV, e que se instala na sala onde se encontra o casal. A criação dessa cena se iniciou a partir da provocação de Brites durante a realização do segundo módulo do Sistema de Formação “Presença” na Universidade de Brasília ainda em 2014. Como descreve a atriz Rachel Mendes,

a construção da personagem da cena da “TV” se deu a partir da *interioridade*. A pesquisa iniciou-se durante o curso com João Brites em Brasília, enquanto trabalhávamos a *interioridade*. A partir de uma tensão nos olhos, onde vetores se direcionavam para os lados e para trás. Este movimento se expandiu para a boca. Denominei esta máscara de “plástica mal feita”. Depois, toda a tensão se expandiu para o corpo todo. A *oralidade* surgida dessa máscara resultou em uma voz aguda, mas não se encaixou na personagem. Trabalhamos então a mesma voz em um registro mais grave. Porém toda a tensão física permaneceu no ritmo e expressividade das palavras.

Ao trabalhar *interioridade* no exercício a partir de um *ponto motor* facial, a atriz Rachel Mendes, chegou a uma expressão facial muito plástica, que associamos às personagens de publicidade televisiva. A provocação de Brites foi que ela registrasse essa máscara, sorridente, e que o ator que fazia par com ela na cena, Fernando Santana, reproduzisse a mesma expressão. Para que o ator conseguisse reproduzir a mesma expressão facial, Rachel Mendes utilizou o *comentário do ator* sem ficção, descrevendo os *pormenores* físicos que trabalhava para construir aquela máscara.

Durante um exercício de improvisação da cena, ainda na sede do Bando, pedi para que os atores utilizassem banquinhos na horizontal e que experimentassem realizar a cena toda naquela

posição (foto). O conceito por trás desse efeito cênico era de que o casal vivia em uma realidade mentirosa, como se estivessem vivendo em um programa de televisão, que era quebrada quando eles percebiam que o menino era real. Assim, os atores colocavam as cadeiras na posição real quando a dramaturgia indicava que a realidade, simbolizada pelo menino, não iria embora nunca.



**Imagem 62:** Cena da “TV”. Os atores iniciam a cena no chão, “sentados” em banquinhos na horizontal. Em cena Fernando Santana e Rachel Mendes. Foto: Humberto Araújo - Cena Contemporânea, Brasília, 2016





**Imagem 63:** Cena da “Professora”. Em cena: Alice Stefânia. Foto: Humberto Araújo - Cena Contemporânea, Brasília, 2016.

A cena da “Professora” traz uma fábula distorcida, onde uma professora (atuada por Alice Stefânia) conta a história de Chapeuzinho Vermelho para seus alunos que, no decorrer da história, são devorados pelo lobo. Relacionamos o texto de Soler com a instituição de ensino na relação com os alunos e buscamos construir uma cena intimista e misteriosa, onde a professora representaria a chapeuzinho e ao mesmo tempo o lobo que devorava os alunos da classe. Iniciamos a construção da *corporalidade* da personagem a partir da bota branca de PVC e o andar com os joelhos flexionados. O atrito da bota com o chão produzia um ruído, que acabou se transformando em um conceito de cena, pois a produção de ruídos passou a fazer parte da dramaturgia da atriz que também reproduzia sons similares através da *oralidade*. A relação dela com objetos de cena, como uma luminária de mão, ou folhas secas espalhadas pelo espaço, criaram efeitos sonoros que contribuíram para a cena ganhar um ar de mistério e outras camadas

de sentido.

A *oralidade* foi trabalhada a partir de um estímulo externo: em improvisação a atriz começou a comer algumas jujubas enquanto contava a história, a partir desse estímulo começamos um trabalho de exploração da *sensação concreta* da boca cheia de jujubas. Após registrada a maneira de falar que a boca cheia proporcionava a atriz, retiramos as jujubas e ela buscou reproduzir a mesma *oralidade* de quando estava com a boca cheia. Isso trouxe uma fisionomia e uma *oralidade* muito interessante à personagem, que ganhou ainda mais estranheza quando a atriz optou por usar uma peruca loira e lentes de contato azuis, que faziam alusão à Xuxa, apresentadora de TV muito conhecida por seus programas voltados ao público infantil.

A cena dos “Pastores” traz dois empresários, que denominamos respectivamente por pastor (vivido por Marcelo Pelucio) e ajudante (vivido por Fernando Santana) que discutem sobre a invenção de uma nova religião.



**Imagem 64:** Cena dos “Pastores”. Em cena: Marcelo Pelucio. Foto: Humberto Araújo - Cena Contemporânea, Brasília, 2016.

A proposta da encenação era que esses dois empresários tivessem cozinhando. Para isso a cena acontecia na cozinha da casa. Porém a utilização da cozinha não foi feita de modo convencional, os personagens subiam no balcão, entravam dentro dos armários e preparavam um fígado frito com legumes que era servido acompanhado de vinho no final da cena para os espectadores.

Como a cena se passava em uma cozinha, a provocação para a construção da *oralidade* dos personagens foi a própria comida que iriam preparar durante a cena. O ator Marcelo Pelucio, que interpreta o Pastor fundador da religião, foi provocado a comer fígado cru e o personagem de Fernando Santana, o ajudante, comia os legumes que eram picados durante a cena.

A *corporalidade* do personagem de Fernando Santana foi dada a partir da relação de hierarquia com o personagem de Marcelo Pelucio que era o mentor da ideia. Portanto, fiz a

provocação de que o Ajudante nunca poderia ficar mais alto do que o Pastor fundador da religião. Fernando Santana passou a representar seu personagem com os joelhos bastantes flexionados (*foco do ator*). Assim como na dramaturgia, a inversão dos papéis acontece também na *corporalidade*, quando aos poucos o Ajudante vai ganhando voz até ficar maior que o Pastor criador da religião. O ator Marcelo Pelucio na construção da sua *corporalidade* foi provocado a utilizar um *foco do ator* que era a contração e torção da coluna, todas as vezes que pronunciava a palavra “deus” na cena. Para isso trabalhamos com a graduação da sensação durante o decorrer da cena de maneira crescente, ou seja, no começo era quase imperceptível e, no final da cena, esse outro corpo, torcido, ganhava destaque.

Na cena final, as “Focas”, a dramaturgia de Soler trazia uma personagem que exterminava filhotes de humanos e que explicava ao público porque fazia isso. Nesta cena, optamos por colocar todos os atores em cena. Dividimos o texto e a cena era improvisada dentro de alguns dos princípios do Sistema de Formação.

Os atores trabalharam a partir de um *ponto motor*, e então variavam as graduações de explicitação tanto na *corporalidade* como na *oralidade*. Ao longo das apresentações fomos experimentando diferentes maneiras de aplicar esses princípios, utilizamos rupturas, *personagem intermédia*, *ponto de fuga*, *corporalidade*, *graduação*, entre outras. Durante esta cena, eu enquanto diretor intervia na presença do público, direcionando ou dando algum novo objetivo ou tarefa, tanto individualmente como para o coletivo.

Segundo o ator Marcelo Pelucio, “na construção da cena final, há os momentos em que eu juntamente com os demais atores, fazíamos a ruptura da ação do personagem para olhar para o *ponto de fuga* determinado pelo diretor”. O caráter de exercício nesta cena era proposital, pois ainda estávamos em processo de construção do espetáculo. Esta cena foi se construindo ao longo das apresentações e com as trocas entre o público ao final de cada sessão.



**Imagem 65:** Cena das “Focas”. Em cena Alice Stefânia e Rita de Almeida Castro. O público assistia a cena de dentro da casa. Apresentação realizada na cada do Jardim Botânico em Brasília. Foto: Humberto Araújo - Cena Contemporânea, Brasília, 2016.

O desafio deste espetáculo é ser apresentado em ambientes diferentes. Por isso considero ser um espetáculo de ator, já que quase não trabalhamos com cenários, a não ser o que encontramos em cada espaço. Utilizamos apenas alguns objetos essenciais e o próprio corpo/voz dos atores.

Sobre a condução da minha direção neste processo a atriz Rita de Almeida Castro ressalta:

a apropriação do trabalho do grupo O Bando e obviamente particularidades que são suas na direção dialogaram e foram muito felizes. Teve uma eficácia para mim, como atriz, a sua condução. Este trabalho está entre a ordem e a espontaneidade, por que ao mesmo tempo, é uma liberdade dentro de uma precisão, você tem alguns parâmetros de percurso e esses referenciais vão te dando liberdade. (...) O ganho da *sensação concreta* é também a capacidade de repetir, todas as vezes que eu me encontrava nas cenas, com a determinada atitude

corporal e atenção milimétrica com o que havíamos trabalhado, mais rapidamente acionava esse lugar novamente.

Em novembro de 2015 estivemos em Palmela-PT, apresentando o “En Contra – experimento#2” na sede do Teatro O Bando com a presença do autor Esteve Soler. As sete cenas foram feitas em diferentes espaços na sede do Bando, utilizamos as ruas de acesso à sede, a sala de espetáculos, uma sala de ensaios, um depósito, a cozinha/bar, e o espaço de acolhimento. Foram duas apresentações e no final de cada uma também convidamos o público para uma conversa.



**Imagem 66:** Conversa com o público após apresentação. Na foto (da esquerda para direita): João Brites, Alice Stefânia, Rita de Almeida Castro, Giselle Rodrigues, Diego Borges e o dramaturgo Esteve Soler. Foto: Rita Santana, 2015.

Em abril de 2016, pela primeira vez levamos o experimento para as dependências do Teatro da Caixa em Brasília. Mesmo se tratando de um espaço convencional, utilizamos áreas pouco usuais do teatro. O espetáculo começou no estacionamento, depois o público de 40 pessoas foi levado para o palco pelas portas do fundo do teatro. No palco utilizamos as coxias e colocamos os espectadores sentados em bancos improvisados nos bastidores, utilizamos também os camarins, uma sala de espera e uma cozinha que existem no subsolo e não são usualmente frequentados pelos espectadores.



**Imagem 67:** Cena da “Maçã” sendo apresentada em diferentes espaços: (de cima para baixo) uma casa no Jardim Botânico em Brasília (foto: Humberto Araújo, 2015), na sala de espetáculos do Bando em Portugal (foto: Rita Santana, 2015) e no palco do Teatro da Caixa em Brasília (foto: Jemima Bracho, 2016).



**Imagem 68:** Cena do “Atropelado” sendo apresentada em diferentes espaços: (de cima para baixo) uma rua no Jardim Botânico em Brasília (foto: Humberto Araújo, 2015), a rua de acesso a sede do Bando em Portugal (foto: Rita Santana, 2015) e no estacionamento do Teatro da Caixa em Brasília (foto: Jemima Bracho, 2016).



A parceria com o Bando continua, neste momento estamos debruçados sobre o segundo espetáculo da trilogia de Esteve Soler, “Contra o Amor”, que esta sendo dirigido por mim e por Alice Stefânia com a colaboração de Brites e de outros artistas do Bando e tem estreia prevista para dezembro de 2016 na sede do Bando em Palmela-Portugal.

## CONCLUSÃO

Para discutir com mais propriedade alguns princípios do Sistema de Formação foi necessário conhecer um pouco sobre a trajetória artística de Brites e do Teatro O Bando. Dessa maneira, entendo que o período histórico em que o diretor viveu e a data em que foi fundado o seu grupo, influenciaram diretamente a filosofia enquanto coletivo de artistas e conseqüentemente todo seu trabalho artístico.

A poética do Bando é marcada por sua trajetória, seja pelas *máquinas de cena*, ou por encenarem textos literários, e por desenvolverem um pensamento sobre o trabalho do ator através do Sistema de Formação. A influência dos anos em um grupo de teatro, em suas mais distintas experiências, fez com se consolidassem ideias e ideais. Há quase dez anos estou em contato com o trabalho do Teatro O Bando, e a cada ano percebo a preocupação de um grupo que deseja acompanhar seu tempo, e que encontra no trabalho do ator o seu maior manifesto, o da expressividade. Percebo, portanto, a necessidade que o grupo carrega de criar espaços de experiências a cada novo espetáculo, a cada novo curso de Formação, a cada intercâmbio e troca com outros grupos. O Teatro O Bando é a cima de tudo um grupo de pessoas que pensam e que vivem a arte.

Analisando o Sistema de Formação é possível perceber que a proposta de Brites é desenvolver a inteligência corporal do ator, tornando-o hábil e consciente. Através dos exercícios, muitas vezes pragmáticos, propostos no curso, a busca é fazer com que o ator se coloque em um estado de atenção constante na relação de seu corpo com o todo a sua volta. É importante dizer que, a abordagem de Brites e do Bando não preenche todas as lacunas quando se trata do trabalho do ator, tampouco procura dar resposta a todas as questões levantadas. Todos sabemos que não existe uma só maneira de se fazer teatro, não existe um só método ou um só caminho para se chegar a bons resultados. Por isso, acredito que, mais importante do que encontrar respostas é questionar-se.

Portanto, acredito que o Sistema de Formação possibilita instrumentalizar o ator para seu aperfeiçoamento técnico e criativo, mas depende ainda de outros fatores, como por exemplo a

própria experiência do ator em outros processos criativos. Apesar de desvendar possibilidades para criação, o Sistema é baseado na dramaturgia do próprio ator. E tais pressupostos parecem estar em consonância também com os de Meyerhold, quando ele afirma que a arte do ator é fundamentada sobre a organização de seu próprio material, isto é, o ator deve saber usar corretamente os meios expressivos de seu corpo, o ator deve, portanto, saber mover e pensar (*apud* HODGE, 1999, p.39 – tradução nossa).

O desenvolvimento de minhas perspectivas em relação aos conceitos, no diálogo com outros autores, diretores e pesquisadores que fazem parte de minha referência artística, para mim possibilitou reflexões que ainda não haviam sido levantadas. A perspectiva pedagógica inserida no trabalho de Brites e do Bando, trouxe pensamentos sobre as possíveis funções de uma metodologia para o contínuo desenvolvimento do trabalho do ator e demonstrou como uma linguagem singular sistematizada pode potencializar a transmissão de conhecimentos, através da estruturação de conceitos e princípios não estanques.

A abordagem sobre o desdobramento desta pesquisa em meu trabalho se deu através da reflexão sobre meus processos criativos enquanto ator, diretor e professor de teatro. O mais importante, contudo, é esclarecer como me aproprio deste material e como ele se desdobra de maneira singular em minha própria poética. O destaque que fiz apenas sobre alguns princípios se deu por reconhecê-los em meu trabalho, por reverberarem de alguma maneira no que acredito ser fundamental para o desenvolvimento da progressiva consciência cênica do ator. Porém, dentro do trabalho do Bando ainda há muitos outros princípios e conceitos que são trabalhados didaticamente no Sistema de Formação ao longo dos sete módulos.

Tais princípios do Bando servem como ponto de partida para o desenvolvimento de minha própria metodologia, sendo incorporados a outras experiências vividas durante meu percurso artístico. Isso me remete ao sujeito da experiência sugerido por Bondía:

em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (2002, p.24)

O ator deve estar sempre disponível para experiências distintas, que enriquecem e preenchem o seu leque de possibilidades dramáticas e expressivas. Os princípios emprestados da poética de Brites e do Bando, se transformam quando atravessam o sujeito da experiência que é meu próprio corpo. O que eu venho pesquisando é uma estruturação particular, uma apropriação que se torna um novo ponto de vista, um desdobramento do trabalho do Bando.

Ao final desta pesquisa, percebo também como alguns dos conceitos aqui apresentados já se transformam em meu trabalho. O *ponto de fuga*, por exemplo, que deveria ser um único ponto demarcado ao fundo da plateia para onde os atores que estão em cena devem dirigir seu olhar quando querem se referir a todos espectadores, em minha experiência em sala de aula se tornou vários pontos demarcados, não só no fundo da plateia, mas também nas laterais, fundo e cantos do palco. Isto vai na contra mão do que defende Brites e o Bando, pois este termo é emprestado da arquitetura que define somente um ponto de conversão em uma determinada sala. Esses outros “pontos de fuga” que utilizo em aula são chamados pelo Bando de *focos*. Porém, didaticamente acho complicado utilizar outra vez a palavra foco, pois já existem o *foco do ator* e *foco do espectador*. Penso que isso pode confundir os atores, principalmente no início dos primeiros módulos.

Esta pesquisa além de potencializar meu trabalho enquanto ator e diretor, resultou na criação de uma metodologia de trabalho aplicada através do workshop “Ator em Cena – Gestão dos *Planos de Expressão*” onde, por meio de exercícios estruturados, desenvolvo minha apropriação dos conceitos do Bando aliados a outras experiências pessoais como a oficina “*The String of the Body*” de Jakub e Aga do Instituto Grotowski, e exercícios desenvolvidos dentro do Teatro do Instante, por exemplo.

No Sistema de Formação não há o desenvolvimento de exercícios de preparação física e trabalho de corpo específicos, o que acredito fazer falta no trabalho do ator, principalmente para aprimoramento da percepção corporal. Por isso, eu nas aulas de TEAC decidi acrescentar exercícios baseados no trabalho dos pesquisadores poloneses Jakub Gontarsky e Aga Rubsky, com quem estive em contato durante o workshop que participei em Wroclaw na Polônia e que agora desenvolvo trabalhos em parceria. Percebo que esses exercícios de pré-cena, preparação,

trazem uma qualidade de prontidão ao corpo, trabalhando, principalmente, a precisão, o equilíbrio e o desequilíbrio. Isso aumenta a percepção do corpo em relação ao tempo e ao espaço.

O workshop que preparei, como desdobramento da experiência do TEAC, está estruturado em quatro módulos. São eles:

#### I - Pré-cena

Nesta etapa são desenvolvidos exercícios de preparação corporal inspirados no trabalho “*The string of the body*” dos pesquisadores poloneses Aga e Jakub. Os exercícios são baseados em técnicas marciais e acrobacias, na tentativa de desenvolver uma percepção aguçada do corpo, criando estados de dilatação, atenção e presença.

#### II – Princípios

Nesta etapa são apresentados os princípios do Sistema de Formação: *ponto de fuga, olhar abrangente, corralidade, divisão dos planos de atenção, foco do espectador e foco do ator*. Através de exercícios práticos essas noções são aplicadas em grupos num sistema de revezamento entre cena e plateia, onde metade dos participantes assistem e metade dos participantes estão em cena.

#### III- Planos de Expressão

Neste módulo são apresentadas as noções *ponto motor e comentário do ator*, e através de exercícios práticos trabalhamos cada *plano de expressão* separadamente: *oralidade, interioridade e corporalidade*.

#### IV – Automatismos e Organicidade

O quarto e último módulo é onde aplico através de exercícios de improvisação livre todos os princípios trabalhados numa tentativa de automatizar a técnica aprendida, tornando-a orgânica e/ou fluida.

Em cada módulo tenho desenvolvido exercícios específicos, onde exploro conceitos do Bando sobre meu ponto de vista. Tal estruturação só foi possível após desenvolvimento desta

pesquisa e aplicação em sala de aula, através da disciplina de TEAC. Porém, a pesquisa segue em desenvolvimento e a cada vez que realizo o workshop adapto ou modifico alguns exercícios de acordo com os participantes e com tempo disponível para a realização do workshop.

Em julho de 2016, após o encerramento da disciplina TEAC, participei da mostra Cometa Cenas onde pude realizar o workshop “Ator em Cena” para um total de oito atores durante quatro horas de aula. A experiência de compactar um trabalho de dias foi fundamental para perceber como tais técnicas podem ser aproveitadas e desenvolvidas em um curto período de tempo. Mas, após essa experiência, ratifiquei a necessidade de haver pelo menos dez horas de trabalho, para melhor aproveitamento do trabalho.



**Imagem 69:** Atores que participaram do workshop “Ator em Cena” durante a mostra Cometa Cenas na Universidade de Brasília – UnB. Foto: Jemima Bracho, 2016).

Fui convidado para dar o workshop “Ator em Cena” no FITUB – Festival Internacional de teatro Universitário de Blumenau-SC, que aconteceu entre os dias 07 e 14 de julho de 2016.

Nesta ocasião, o workshop foi realizado num total de dez horas divididas em dois dias, para cinco estudantes da região de Santa Catarina. Desta vez, o primeiro módulo do workshop, Pré-Cena, onde o trabalho é voltado para preparação e envolve exercícios físicos mais rigorosos, teve que ser adaptado pois dois alunos tinham dificuldade de mobilidade. Pude compreender que a constante adaptação do workshop está sujeita à mudanças relativas a cada grupo de atores, porém a sua estrutura principal onde são envolvidos os exercícios do Bando podem ser realizados por qualquer ator ou estudante, independente de suas características físicas ou experiências anteriores.



**Imagem 70:** Estudantes que participaram do workshop “Ator em Cena” durante o Festival FITUB na Universidade de Blumenau- FURB. Foto: Jessica Dornelles, 2016).



**Imagem 71:** Estudantes realizando exercícios em duplas no workshop “Ator em Cena” durante o Festival FITUB na Universidade de Blumenau- FURB. Foto: Jessica Dornelles, 2016).

Ainda em julho meu workshop foi selecionado para participar do 6º SPA-ECA-USP (Seminário de Pesquisa em Andamento do curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo), e foi realizado no dia 29, num total de três horas, para doze participantes. A experiência em trabalhar com atores que possuíam experiências em teatro foi muito interessante, porque muitos exercícios não precisavam ser explicados minuciosamente e a facilidade que alguns tinham de se apropriarem das técnicas possibilitou melhor aproveitamento do trabalho em grupo. Vale resaltar que o preparo físico dos participantes também foi um fator relevante, principalmente para execução do módulo I do workshop. Também realizei uma demonstração de trabalho de cerca de trinta minutos de duração, onde pedi para que voluntários da plateia subissem ao palco para experimentar os exercícios enquanto eu explicava sobre a metodologia do meu trabalho.





**Imagem 72:** Atores durante exercício de *olhar abrangente e coralidade* no workshop “Ator em Cena” realizado na USP- Universidade de São Paulo. Foto: Diego Borges, 2016.



**Imagem 73:** Atores durante exercício de *planos de atenção* no workshop “Ator em Cena” realizado na USP- Universidade de São Paulo. Foto: Diego Borges, 2016.

Também fui convidado pelo grupo de brasileiro Teatro do Concreto<sup>77</sup> para dar uma oficina aos atores que estavam se preparando para a apresentação de um de seus espetáculos de repertório. A experiência de trabalhar com um grupo com mais de dez anos em atividade foi, de fato, muito interessante, pois foi possível perceber a qualidade e afinidade do trabalho em grupo durante os exercícios de coralidade e de improvisação, por exemplo. Além de demonstrarem uma qualidade aguçada de percepção corporal, o que possibilitou o desenvolvimento dos exercícios a partir das *sensações concretas*, entre outros.



**Imagem 74:** Em destaque o ator Alonso Bento integrante do Teatro do Concreto durante exercício no workshop “Ator em Cena” realizado na UnB- Universidade de Brasília. Foto: Diego Borges, 2016.

---

<sup>77</sup> O Teatro do Concreto, criado em 2003, é um grupo de Brasília que tem na essência do seu trabalho criativo a pesquisa colaborativa (...). O grupo tem em seu trajeto 08 criações cênicas, 03 publicações e projetos de interação com a comunidade. (disponível em: <http://www.teatrodoconcreto.com.br/> . Acessado em julho de 2016).



**Imagem 75:** Os atores do Teatro do Concreto durante exercício no workshop “Ator em Cena” realizado na UnB- Universidade de Brasília. Foto: Diego Borges, 2016.

Em agosto desse mesmo ano realizarei o workshop em Edimburgo durante o Festival Fringe<sup>78</sup>, um dos maiores festivais de teatro do mundo. Entre os dias 05 e 09 de setembro de 2016 estarei em Manizales - Colômbia participando do 11º Congresso Mundial de Teatro Universitário<sup>79</sup>, onde realizarei o workshop para artistas oriundos de vários países do mundo. Finalmente, em novembro embarco para Palmela-PT junto a outros integrantes do Teatro do

---

<sup>78</sup> Fringe acontece na cidade de Edimburgo na Escócia e é considerado o maior evento cultural do mundo, pois, durante as 4 semanas do festival acontecem mais de 40.000 performances que incluem desde apresentações de teatro, oficinas, performances de rua a shows de música, circo e ópera.

<sup>79</sup> O Congresso Mundial, a ser realizado em 2016 na Universidade de Caldas (Manizales, Colômbia), faz parte de um dos eventos mais significativos no desenvolvimento de Teatro Universitário da Colômbia e, possivelmente, na América Latina. Fundada em 1994, o Congresso foi realizado em diferentes países membros da Universidade Theatre Association International (IutA).

Instante para a apresentação do espetáculo, “Contra o Amor”, em parceria com o Bando.

Ser pesquisador integrante do Teatro do Instante também me possibilita maneiras distintas de estar em contato com outras poéticas e pesquisas, além é claro de também ser um lugar de aplicação e experimentação do meu próprio material de trabalho. Acredito que ao longo dos anos o grupo vem se consolidando enquanto coletivo que, dentro de suas singularidades, trabalha em prol de um objetivo comum, criar um espaço de experimentação, criação e pesquisa.

Sendo o primeiro registro acadêmico formalizado sobre o Sistema de Formação “Consciência do ator em cena” no Brasil, espero que esta pesquisa possa contribuir para outros pesquisadores, atores, diretores e artistas brasileiros. Em seus discursos, Brites afirma que o que o Bando procura não é formar atores reprodutores de técnicas, mas sim, artistas-criadores que se utilizem do teatro para dizer algo através de sua arte.

O trabalho do Bando foi muito significativo em meu percurso artístico. Acredito que a influência do Bando sempre me acompanhará, e ao mesmo tempo percebo como meu trabalho agora é independente e amplo, começa a tomar corpo e se aproximar cada vez mais da minha própria maneira de fazer teatro.

Para finalizar, entendo que a maior contribuição de João Brites e do Teatro O Bando para a história do teatro é a estruturação de ideias contundentes em exercícios e conceitos. São mais de quarenta anos de estrada desenvolvendo espetáculos e trabalhando com atores de diversas partes do mundo. Tais experiências se presentificam na técnica, poética e no discurso político do grupo como uma entidade coletiva que acredita que a arte é capaz de mudar as pessoas e o conseqüentemente o mundo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, David João Neves. **Estar em cena n' O Bando**. Artigo – repositório, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/1309>. Acessado em: 29/06/2015.
- APREA, Luca. O tempo do pensamento ajusta-se ao tempo do corpo, *in* BRITES, João. **Teatro O Bando: afetos e reflexos de um trajeto**. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. Ed. Perspectiva - São Paulo, 2014.
- BANU, Jorge. O teatro como espaço de mestiçagem, *in* BRITES, João. **Teatro O Bando: afetos e reflexos de um trajeto**. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.
- BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia teatral**. Ed. Hucitec - São Paulo, 1994.
- \_\_\_\_\_; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Ed: Realizações, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Além das ilhas flutuantes**. Ed. Hucitec - São Paulo, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Queimar a casa: origens de um diretor**. Tradução Patricia Furtado de Mendonça; Ed. Perspectiva - São Paulo, 2014.
- BARROS, Almicar Borges de. **Dramaturgia corporal**. Editorial Cuarto Proprio. 1ª edição - Chile, junho de 2011.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. Tradução Anna Viana, revisão de tradução Fernando Santos. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de Experiência**. Trad. de João Wanderley Geraldi, Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística. Universidade de Barcelona, Espanha, 2002.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávsky a Barba**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2009.
- BRECHT, Bertold. **Estudos Sobre Teatro**. Tradução: Fátima Paes Brandão. Ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1978.
- BRITES, João. **Continuarmos a existir é um acto de resistência, in Teatro O Bando: afetos e reflexos de um trajeto**. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Aquela sombra que se dilata, in Teatro O Bando: afetos e reflexos de um trajeto**. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.

\_\_\_\_\_. A dimensão ética e política do teatro, *in Teatro O Bando: afetos e reflexos de um trajeto*. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.

\_\_\_\_\_. Uma direção mais pedagógica do que artística?, *in Teatro O Bando: afetos e reflexos de um trajeto*. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.

\_\_\_\_\_. Como se partilhássemos a mesma cozinha, *in Teatro O Bando: afetos e reflexos de um trajeto*. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.

\_\_\_\_\_. Processos criativos, *in Teatro O Bando: afetos e reflexos de um trajeto*. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.

\_\_\_\_\_. **Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário**. Setúbal: O Bando, 1994.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta** - Ed. Civilização Brasileira – 6ª edição. Rio de Janeiro, 2010.

CASTRO, Ana Luisa Manzini Bittencourt de. **O desenvolvimento da criatividade e da autonomia na escola: o que nos dizem Piaget e Vygotsky**. Revista de Psicopedagogia. vol.23 no.70 - São Paulo, 2006.

CONRADO, Aldomar. **O teatro de Meyerhold**. Tradução, organização e apresentação de Aldomar Conrado. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1969.

CURI, Alice Stefânia. **Traços e devires de um corpo cênico**. Brasília: Editora Dulcina, 2013.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero**. Tradução de Marcelo Gomes. – São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. Ed. Perspectiva: FAPESP, São Paulo, 2010.

FERNANDES, Hélio; MOREL, Edmar. **Salazar visto do Brasil: antologia de textos de autores brasileiros e portugueses**. Ed. Felman-Rêgo - São Paulo 1962. (vários autores).

FERRACINI, Renato. O corpo-subjétil e as micropercepções: um espaço-tempo elementar. In **Tempo e Performance**. MEDEIROS, Maria Beatriz de, MONTEIRO, Mariana F. M. e MATSUMOTO, Roberta K.(org). Brasília: Editora da Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2007.

\_\_\_\_\_. **20 anos em busca da organicidade**. Periódico: Sala preta – PPGAC-USP. 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57271>. Acesso em: 23 de julho de 2015.

FEREIRRA, Cândido. **Fazer teatro é uma forma de recriar a vida**, in BRITES, João. **Teatro O Bando: afetos e reflexos de um trajeto**. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.

FONSECA, Mario Mendes. **42 Años de Estado Novo – Patria Sin Hombres y Hombres Sin Patria**. Ed. M.D.L.P.C. 1ª edição - Caracas, Venezuela, 1969.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. tradução de Eric Nepomuceno. Editora L&PM, 9ª edição. Porto Alegre, 2002.

GALHÓS, Claudia. O invisível inominável segredo, in BRITES, João. **Teatro O Bando: afetos e reflexos de um trajeto**. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.

\_\_\_\_\_. Poderíamos construir outro corpo, in BRITES, João. **Teatro O Bando: afetos e reflexos de um trajeto**. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.

GAMA, Hugo. **A Formação De Actor: Duas metodologias em diálogo**. Dissertação: Universidade de Lisboa, Departamento de Letras, 2011.

GIL, José. O teatro como um acontecimento de cultura, in BRITES, João. **Teatro O Bando: afetos e reflexos de um trajeto**. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.

GIL, Pedro. Tornar críveis personagens não realistas, in BRITES, João. **Teatro O Bando: afetos e reflexos de um trajeto**. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HODGE, Alison. **Twentieth Century Actor Training**. New York: Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group, 2000.

HOREVICH, Tatiana M; AZEVEDO, Maria Thereza. **A máquina de cena como proposta de um espaço cênico**. Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT. Instituto de Linguagem IL. Departamento de Artes e Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea – ECCO. 2012.

ICLE, Gilberto. O dizer verdadeiro como prática discursiva na pedagogia do ator. Revista: **Moringa**. João Pessoa, V.5 N.1 Jan-Jun/2014.

\_\_\_\_\_. Da pedagogia do ator à pedagogia teatral: verdade, urgência, movimento. Periódico PPGAC/UNIRIO: **Percevejo Online**, Volume 01- Fascículo 02 – julho-dezembro/2009.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, Linha, Plano**. Tradução: José Eduardo Rodil. Ed. Edições 70, Lda. Lisboa, 1970.

KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA, José Simões de. **Léxico de pedagogia do teatro**. Ed. Perspectiva. São Paulo - SP -Escola de Teatro, 2015.

LAZZARATTO, Marcelo. **Campo de Visão** - Exercício de Linguagem Cênica. Escola Superior de Artes Cecília Helena. São Paulo, 2011.

LIMA, Teresa. A oralidade inscreve-se na nossa concepção de teatro, *in* BRITES, João. **Teatro O Bando**: afetos e reflexos de um trajeto. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.

LISTOPAD, Jorge. A antropologia prática do Brites é poesia, *in* BRITES, João. **Teatro O Bando**: afetos e reflexos de um trajeto. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Do teatro**. Tradução e notas: Diego Moschkovich. Ed. Iluminuras: São Paulo, 2012.

PAIS, Ana. Uma seleção crítica de textos de João Brites, *in* BRITES, João. **Teatro O Bando**: afetos e reflexos de um trajeto. Lisboa: Ed. Teatro O Bando, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis**. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

PICON-VALLIN, Beatrice. **A arte do ator**: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea. Organização Fátima Saadi; Tradução: Claudia Fares, Denise Vaudois e Fatima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

Programa do Sistema de Formação “**Consciência do Ator em Cena**”, módulo Teatralidade. Teatro O Bando, 2015. (Anexo à este trabalho)

WERNECK, Maria Helena. Cenas de leitura e desleitura no teatro d’Bando. Entrevista. In: WERNECK, Maria Helena Werneck; BRILHANTE, Maria João (Org.). **Texto e Imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009, p. 265-286.

\_\_\_\_\_. **O Bando**: um teatro de formas no ar o de formas no ar. Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo; Brasil, 2009. Disponível em: [www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57385](http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57385). Acessado em: 25/06/2015

\_\_\_\_\_. **Uma perspectiva sobre o teatro e as artes performativas contemporâneos em Portugal**. Editora: Gradiva / CIAC, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/1308>. Acesso em: 29/06/2015.

SANTOS, Valmir. **Deslocar é preciso, a aridez em Esteve Soler**. Site: Telejornal – Leituras de Cena, 2015. Disponível em: <http://teatrojornal.com.br/2015/09/deslocar-e-preciso-a-aridez-em-esteve-soler/>

SIMÕES, Rui. **Trilhos**. Prod. Real Ficção/teatro o Bando, Lisboa, 1994 VÍDEO.



STANISLÁVSKI, Constantin. **The actors prepares**. Translation by Elizabeth Reynolds. New York: Ed. A Theatre Arts Books Routledge, 1989.

TOPORKOV, Vasili. **Stanislávski in rehearsal**. Editora Routledge, 2ª edição. USA, 2004.

UTUARI, Solange. **Forma dentro da forma / Instituto Arte na Escola** ; coordenação de Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque. – São Paulo : Instituto Arte na Escola, 2010.

VASQUES, Eugênia. **O Teatro Português e o 25 de abril**: uma história ainda por contar. Editora: Instituto Camões, Lisboa 1999. ARTIGO – repositório.

\_\_\_\_\_. **Um caso de Teatro Político**: O “Teatro Ambiente” do Bando. Reflexões sobre escritas [de teatro]. Verónica, nº 1 - revista de teatro do CETI. 2009. Disponível em: [http://triplov.com/teatro/eugenia\\_vasques/Bando/accao.htm](http://triplov.com/teatro/eugenia_vasques/Bando/accao.htm). Acesso em: 29/06/2015.

## **ANEXO I**

DVD – Exercícios do Sistema de Formação “Consciência do Ator em Cena” realizados entre dezembro de 2014 e dezembro de 2015.

## ANEXO II

### CRÍTICA

# ***Deslocar é preciso: a aridez em Esteve Soler***



Foto: Humberto Araujo

01 de setembro 2015 | por [Valmir Santos](#) • São Paulo

#### **Em Brasília**

O encontro do **Teatro do Instante** com a dramaturgia de Esteve Soler é uma pororoca de deslocamentos. Há uma experiência radical mediando o autor catalão e a cena brasileira que ainda não o conhecia, despontado na Europa, sete anos atrás. O trabalho em progresso (o termo é curioso, se saberá depois) trazido a público no 16º Cena Contemporânea tem a ver com outra perna ibérica: intercâmbio do coletivo brasiliense com os colegas portugueses do Teatro O Bando. Mas os deslocamentos mais auspiciosos para o espectador tornado íntimo dessa tríplice aliança são aqueles de ordem estética.

Procedimentos de produção e de criação geram uma intervenção polinizadora sobre e a partir do texto *Contra o progresso* (2008), objeto da empreitada dos atores-pesquisadores ligados ao grupo de investigação cênica institucional da Universidade de Brasília, o Poéticas do Corpo. Os caminhos da equipe atritam, à altura, os conteúdos e formulações da escrita árida e penetrante de Soler.

*En contra #experimento1* preenche expectativas de um projeto consciente do modo de lidar com os estranhamentos do texto e aqueles a que o próprio coletivo permite se lançar em cena sem enxergar fronteiras na

arte. Sete histórias curtas encetam graus de insensibilidade sobre a vida nos planos interpessoais e segundo a lógica do capitalismo nos seus diferentes estágios, sendo o atual dos mais cruéis por causa da sofisticação subcutânea do descarte.

## *As leituras/escutas desses textos curtos são amplificadas por dispositivos de trânsito, instalação e performance*

Diálogos e situações pinçam o burlesco e o nonsense em retratos de existências anestesiadas, de valores frouxos e regidas por desvios outros, absurdos. Ao articular o que há de extraordinário nos contextos mais comezinhos do cotidiano o autor assume riscos hiperbólicos cuidando em não perder o prumo reflexivo por trás das primeiras impressões.

A escolha de um espaço não convencional em vez do edifício teatral faz com que a ambientação real concebida pelo Teatro do Instante toque os efeitos de realidade que a dramaturgia abarca. As leituras/escutas desses textos curtos são amplificadas por dispositivos de trânsito, instalação e performance. Cerca de 40 espectadores tragados pelo fluxo intermitente desde que aceitam embarcar em ônibus rumo a destino desconhecido. Cumprem trajeto de uns 50 minutos para, enfim, pisar a narrativa também ela feita de trajetos na encenação de Diego Borges inteligentemente entranhada à dramaturgia.

### *Cena de abertura do experimento do Teatro do Instante*

Ao desembarcar na rua de terra envolta pela umidade da área verde, o que diminui sensivelmente a temperatura se comparada à origem da viagem na região central da cidade, caímos na cena de um atropelamento. Postados atrás de uma fita zebrada avistamos um corpo estendido, agonizante. Uma mulher se aproxima. Em vez de chamar uma ambulância, como balbucia a vítima, prefere afrontá-la com ironias. Uma segunda pessoa se achega e tampouco sentirá a dor do outro.

Surge um carro vermelho, e do interior dele um casal e uma canção dos Beatles. Eles como que roçam o cadáver da história anterior, mas ignoram. Tão interiormente ermos como o local, falam do fim do contrato de 14 meses de relacionamento que pactuaram, a expirar dali a minutos. Acompanhamos fragmentos desse pragmatismo amoroso, sempre ao ar livre.

Da terceira história em diante o público é subdividido para percorrer in loco os cômodos ou nichos aonde se desenrolam as demais tramas. Certo dia, um casal é surpreendido por uma maçã gigante, quase encostada no teto e nas paredes da sala de estar. Aparvalhado diante do aparelho de TV que os incomoda por mostrar o mundo lá fora, outro casal tenta, em vão, desligar o aparelho.

Num ambiente sugerido como restaurante, com direito a traços naturalistas (cozinha-se, serve-se vinho), dois homens conversam sobre religião, empilhando louros de um sobre o outro para ver quem é mais servo/empreendedor de Deus na hora de abrir uma igreja.



*Humberto Araújo*

*Passagem em que crença, negócio e comida se imbricam*

Dois enredos possuem tons fabulares, subvertendo o gênero (uma versão de *Chapeuzinho Vermelho*) ou atualizando-o (no discurso de focas sobre a extinção da espécie, por extensão a do bicho homem e sua milenar arrogância para com o planeta).

Nessa teia que pode dar ideia de discrepância, se assim alinhada, os criadores valorizam os discursos e disposições dos personagens. Investem no peso das palavras corrosivas de Soler. Bem como a elas aderem imagens derivadas com síntese pelo desempenho dos atores e pelo pensamento dos espaços cênicos itinerantes pela casa térrea de vasto quintal.

Espaços em que os desenhos de cenografia, sonoridade e luz são vitais, como na cabana sensorial em torno de *Chapeuzinho Vermelho*, em inspirado solo de Alice Stefânia. Mesmo assim as funções não estão declaradas na ficha técnica do festival, talvez porque colaborativas na veia conforme a interface Instante/O Bando.

*Paisagens internas e exteriores são subtextos potentes*

Entre os achados, *En contra #experimento1* deixa com que a “big apple” que estorva o casal seja vista pelo imaginário do espectador, evitando representá-la ou ilustrá-la (há mais mistério nesse vácuo esmagador da vida a dois do que a vã consciência). Em sentido oposto, elege um menino, um ser de carne e osso para expor a miséria televisiva e o horror da mentalidade de quem, desde o seu mundinho, só vê saída por meio da exclusão; uma gente que já morreu em vida e não sabe.

Assim que chega ao local da apresentação – o trajeto do ônibus é feito com os vidros encobertos, prólogo subaproveitado – as árvores e as casas fazem presumir, enfim, que a peça cohabita provisoriamente um dos condomínios residenciais daquela região. Curioso, portanto, que os desterros estéticos e temáticos se deem nesses lugares fixos, digamos assim, regulados pela administração e segurança (por isso a produção anotara o número do documento de cada um do público).

O experimento alcança momentos de intensa teatralidade nas diferentes escalas: closes, perspectivas e panorâmicas. Na maior parte do tempo a condição voyeur torna-se intimista. Não há como o observador ficar indiferente à barbárie desferida em nome do afeto e das crenças, como não bastasse a fúria bélica da mercantilização da vida a todo custo.

Não se sabe que fim levará a pesquisa em curso, mas a abordagem e a vibração que esses artistas demonstram no convívio com a primeira parte da trilogia de Esteve Soler (composta ainda por *Contra la democracia* e *Contra el amor*) sinalizam bons ventos para contrapor-se às assepsias disseminadas – um código recorrente em toda a jornada de quase cinco horas, somando ida e vinda, foram as botas brancas de PVC usadas ou descalçadas nos atos, aqui e ali, remetendo à higienização, à inspeção, ao funcionário que descarna no açougue, e por aí vai. Para lembrar George Orwell: se queres ter ideia do futuro imagine uma bota branca de PVC esmagando um rosto humano para sempre, como aquelas possivelmente usadas no caminhão frigorífico abandonado na Áustria com 71 corpos de refugiados. De que progresso a humanidade está falando?

Escrito no âmbito do 16º Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília, de 18 a 30/8, em ação da DocumentaCena – Plataforma de Crítica. O jornalista viajou e trabalhou a convite da organização do evento.

**Ficha técnica:**

Dramaturgia: Esteve Soler

Direção: Diego Borges

Com: Alice Stefânia, Diego Borges, Fernando Santana, Gui Brasil, Marcelo Pelúcio, Rachel Mendes e Rita de Almeida Castro

Colaboração Artística: Antenor Ferreira, Gisele Rodrigues Guilherme Noronha, João Brites, Pedro Benevides, Rui M. Silva, Sara Castro e Yasmin Daltrozo

Assistente de Produção: Thays Elinne

Parcerias: Teatro O Bando, Cia. D´Artes do Brasil e Universidade de Brasília

Realização: Poéticas do Corpo