

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
Centro de Ciências Humanas
Departamento de Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Processos e Poéticas da Cena

JOSÉ CLÁUDIO MARCONCINE

**Quadro de antagônicos: aplicabilidade físico-energética no
processo criador da Pequena Companhia de Teatro**

São Luís
2022

JOSÉ CLÁUDIO MARCONCINE

**Quadro de Antagônicos: aplicabilidade físico-energética no
processo criador da Pequena Companhia de Teatro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (PPGAC/UFMA), como requisito final para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal.

São Luís

2022

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

MARCONCINE, José Cláudio.

QUADRO DE ANTAGÔNICOS : aplicabilidade físico-energética no processo criador da Pequena Companhia de Teatro / José Cláudio MARCONCINE. - 2022.

118 f.

Orientador(a): Ricieri Carlini ZORZAL.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2022.

1. Dramaturgia de ator/atriz. 2. Dramaturgia do corpo. 3. Percepção. 4. Processos criadores. 5. Teoria corpomídia. I. ZORZAL, Ricieri Carlini. II. Título.

MARCONCINE, José Cláudio. **Quadro de Antagônicos:** aplicabilidade físico-energética no processo criador da Pequena Companhia de Teatro. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Maranhão, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Membro Externo: Prof. Dr. Renato Ferracini

Instituição: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Julgamento: _____

Membro Interno: Profa. Dra. Gisele Soares de Vasconcelos

Instituição: Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Julgamento: _____

Presidente: Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal

Instituição: Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Julgamento: _____

Às pessoas que,
nestes tempos sombrios,
deixaram de conviver conosco.

AGRADECIMENTOS

À Pequena Companhia de Teatro (PCT) nas pessoas fundadoras Katia Lopes, Jorge Choairy e Marcelo Flecha.

Ao Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (PPGAC/UFMA).

À Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA).

Ao Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance (GETEPE).

À Profa. Dra. Gisele Soares de Vasconcelos.

Ao Prof. Dr. Renato Ferracini.

Ao Lio Ribeiro.

Ao Gilberto Freire.

À minha família.

RESUMO

Esta pesquisa visa analisar como o Quadro de Antagônicos (QdA) se consolida nos processos criadores na Pequena Companhia de Teatro (PCT), com sede em São Luís, Maranhão, desenvolvido e aplicado na preparação de seus atores e na composição de personagens. Adotaremos, como unidade de análise para este estudo de caso os espetáculos: *Entrelaços* (2009); *Pai&Filho* (2010); e *Velhos caem do céu como canivetes* (2013). Como metodologias complementares, procederemos com: uma revisão do método adotado pela companhia para treinamento de atores/atrizes e composição de suas personagens; detalhamento dos caminhos do corpo de atores/atrizes na construção de representações, considerando a aplicabilidade físico-energética do QdA, através de treinamentos em sala; sugestão de sistematização do processo criador de atores/atrizes na composição de suas personagens, a partir do treinamento preconizado pela PCT. As observações e estudos na construção da dramaturgia de atores/atrizes se fixarão, inicialmente, na Antropologia Teatral de Barba (1995), na teoria do corpomídia em Greiner e Katz (2005) e na percepção energética em Moretti (2022). Os instrumentos de coleta de dados, são: as entrevistas focalizadas e semiestruturadas com os atores e diretor envolvidos nos três espetáculos (unidades de análise desta pesquisa); e anotações de experiências pessoais deste pesquisador em sala de ensaio. As fontes de dados, são: a observação participante natural deste pesquisador; os cadernos de encenação do diretor dos três espetáculos; blogue da PCT; apostila da oficina 'O QdA como instrumento de treinamento para o ator'; vídeos dos três espetáculos na íntegra; registros em vídeo das três montagens/treinamentos; fotos dos três espetáculos; e pesquisa bibliográfica. Para análise dos dados coletados utilizaremos o procedimento Análise Textual Discursiva (ATD). O resultado final será a escrita da dissertação, a sistematização do processo criador QdA em plataforma virtual e uma demonstração técnica.

Palavras-chave: Dramaturgia de ator/atriz; dramaturgia do corpo; processos criadores; teoria corpomídia; percepção.

ABSTRACT

This article aims to analyze how the Antagonistic Table (QdA) consolidates itself in the creative processes of the Pequena Companhia de Teatro (PCT), based in São Luís, Maranhão, developed and applied on its actors' preparation. We will adopt as an analysis unit for this case study the shows: *Entrelaços* (2009); *Pai&Filho* (2010); and *Velhos caem do céu como canivetes* (2013). As complementary methodologies, we will proceed with: a review of the method adopted by the company for actors and actresses' training and their characters' composition; detailed actors and actresses' body ways in the representations construction, considering the applicability physical energetic of (QdA), through classes training; suggestion of systematization of the actors and actresses' creative process in their characters' composition, from the training proposed by PCT. The observations and studies in the actors and actresses' dramaturgy construction will be fixed, in the beginning, in the Theatre Anthropology by Barba (1995), in the Bodymedia Theory in Greiner and Katz (2005) and in the energetic perception in Moretti (2022). The instruments of data collection are the focused and semistructured interviews with the actors and director involved on those three shows (analysis unit of this search); and this researcher's notes of personal experiences in rehearsal room. The data resources are this researcher's natural participant observation; the three shows director's performance notebooks; PCT's blog; "The QdA as a training instrument for the actor" workshop handout; videos of the three shows in full; video records of the three stage productions/training; photos of the three shows; and bibliographical research. For the analysis of the collected data we will use the Discourse Textual Analysis (ATD). The final result will be the dissertation writing, the systematization of the creative process QdA into a virtual platform and a technical demonstration.

Keywords: Actors and actresses' dramaturgy; dramaturgy of the body; creative procedures; bodymedia theory; perception.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Membros da PCT.....	17
Figura 2 — Espetáculos montados pela PCT.....	18
Figura 3 — Experiências possíveis na pandemia da Sars-Cov-2.....	19
Figura 4 — O QdA.....	24
Figura 5 — Demonstração do peso na pré-expressividade.....	30
Figura 6 — Funcionamento dos moderadores entre peso e leveza.....	34
Figura 7 — Possibilidades de transição entre os quadrantes.....	35
Figura 8 — Demonstração de procedimentos.....	37
Figura 9 — Yin-Yang.....	44
Figura 10 — <i>Playlist</i> das percepções na jornada pré-expressiva.....	59
Figura 11 — <i>Playlist</i> dos antagônicos na jornada pré-expressiva.....	60
Figura 12 — <i>Playlist</i> da jornada expressiva nesta pesquisa.....	62
Figura 13 — <i>Playlist</i> da jornada dramatúrgica nesta pesquisa.....	77
Figura 14 — O pastor que incorpora uma Pomba Gira.....	79

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Construção etimológica dos antagônicos.....	31
Quadro 2 – Atualização das percepções no corpo.....	53
Quadro 3 – Descartes dos antagônicos.....	61

LISTA DE SIGLAS

ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

ATD – Análise Textual Discursiva.

BDTD – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações.

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

EPT – Espaço Particular de Trabalho.

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes.

GETEPE – Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance.

JSTOR – Journal Storage.

MA – Maranhão.

NAPE – Napoleão Ewerton.

NPS – Net Promoter Score.

LAB – Lei Aldir Blanc.

PCT – Pequena Companhia de Teatro.

PPGAC – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.

QdA – Quadro de Antagônicos.

RN – Rio Grande do Norte.

RSL – Revisão Sistemática da Literatura.

SESC – Serviço Social do Comércio.

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas.

UFMA – Universidade Federal do Maranhão.

WEB – *World Wide Web*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 OS RASTROS DO TEU SANGUE NA NEVE: HISTÓRICO DA PCT.....	17
1.1 VIVER É MELHOR QUE SONHAR: A REEXISTÊNCIA NA PANDEMIA.....	18
1.2 CARTA A UM JOVEM ATOR: TRAJETÓRIA DOS ESPETÁCULOS.....	19
1.3 OS FRUTOS PRODUZIDOS PELA TERRA: A GÊNESE DA PEQUENA.....	20
1.4 VOAR COM GAIOLA E TUDO: O QDA COMO NORTE.....	22
2 O FAROL A ILUMINAR À DERIVA: CONSOLIDAÇÃO DO QDA.....	24
2.1 DEBULHAR O TRIGO: DESDOBRANDO O QDA.....	33
2.2 AS ESQUINAS POR QUE PASSEI: JORNADAS PRÉ-EXPRESSIVA, EXPRESSIVA E DRAMATÚRGICA.....	36
2.3 EM TODO SÓLIDO, TODO GÁS E TODO LÍQUIDO: QUE CORPO É ESSE? ..	42
3 PISANDO A AREIA BRANCA: AUTOETNOGRAFIA DO MEU CORPO NO TEMPO.....	51
3.1 SUBIU A CONSTRUÇÃO COMO SE FOSSE MÁQUINA: JORNADA PRÉ- EXPRESSIVA.....	53
3.2 TIJOLO COM TIJOLO NUM DESENHO MÁGICO: JORNADA EXPRESSIVA. ..	60
3.3 SUBIU A CONSTRUÇÃO COMO SE FOSSE SÓLIDO: JORNADA DRAMATÚRGICA.....	76
3.4 PELOS ANDAIMES PINGENTES QUE A GENTE TEM QUE CAIR: PERCEPÇÕES MÚLTIPLAS.....	83
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS.....	94
APÊNDICES.....	101

INTRODUÇÃO

Esta dissertação faz parte da pesquisa que se conclui no PPGAC/UFMA, junto com o sítio na WEB que disponibiliza o material audiovisual relacionado a ela e à sistematização do Quadro de Antagônicos (QdA), bem como uma demonstração técnica deste mesmo método.

Os ciclos reforçam a aprendizagem, fortalecem e oxigenam a vida, revelam arestas, acentuam senões, rompem paradigmas, dão poder para podermos fazer, friccionam, interferem, seduzem, fascinam, tensionam. Palavras que vão se amalgamando politicamente ao discurso e à prática, tornando-nos reveladores daquilo que escolhemos. Essa é a nossa lida; esse está sendo o meu percurso.

Como ator de teatro, trilho essa linguagem desde os anos 1990, ainda nas articulações em rede do teatro amador, em que me era exigido expertise para além do campo da atuação. Um teatro em que os processos eram mais intuitivos, com menor rigor de técnica e ausência de recursos materiais, financeiros e humanos.

Entretanto, paralelo a essas precariedades, o desejo de experimentação e a ausência de consistência balizadora quanto às questões relacionadas a uma pesquisa artística ou acadêmica, faziam com que a produção existisse, porém sem nos darmos conta do teatro que fazíamos, que cena era aquela que se revelava, mas não nos revelava.

Montar e afinar a luz, desenhar e costurar o figurino, elaborar e confeccionar o cenário e os elementos de cena e pensar em estratégias para a venda de ingressos, faziam parte do teatro amador da época. A disponibilidade e o interesse entre os componentes do coletivo firmava o compromisso em montar e apresentar os espetáculos independentemente da profissionalização da classe.

Nos anos 2000 as exigências de inserção no mercado de trabalho eram incompatíveis com a vida que se tinha no interior do Maranhão à época: o fazer teatral não era o suficiente para a sobrevivência do corpo do profissional do teatro e fez com que o foco de outros corpos, para além do meu, se dispersassem para variados campos de atuação — principalmente a docência.

Entretanto, como as escolhas feitas por este ator que vos escreve continuavam no campo da atuação, através de solos, e a urgência em sair do interior pensando em ampliar o conhecimento para além do universo que povoava os interesses dos grupos amadores,urgia levantar as velas e começar a navegar pessoalmente como condição de sobrevivência.

Essa busca pela profissionalização parecia, à época, uma forma mais adequada de contribuir no campo das artes da cena. Assim, busquei fincar raízes no campo da atuação e no diálogo com as teorias.

Mesmo fora do universo acadêmico, interessava-me, sobretudo, o trabalho de ator/atriz, a forma como conduzia seu processo de escrita na cena, e como o corpo de ator/atriz era exigido/a em cada trabalho representado.

Essas filiações ao trabalho de ator/atriz aproximaram-me da Pequena Companhia de Teatro (PCT)¹, da qual atualmente faço parte com Katia Lopes, Jorge Choaíry e Marcelo Flecha, na cidade de São Luís, Maranhão, Brasil, onde pude aprofundar minha pesquisa artística, através dos processos criadores² adotados por ela para treinamento de ator/atriz e composição de personagens, bem como fortalecer minhas escolhas políticas e éticas junto ao teatro.

Mesmo sendo teatro de grupo que pesquisa permanentemente o seu fazer, a configuração organizacional se estabelece em outra perspectiva, se levarmos em consideração a dos grupos amadores dos 90, pois na PCT a dramaturgia de ator/atriz é acentuadamente exigida, se comparada às demais. Assim, o corpo do/a ator/atriz foca mais em seu processo de atuação, visando a cena.

Evidentemente, as dinâmicas organizativas de um coletivo com poucos integrantes necessita do envolvimento dos 04 (quatro) em questões administrativas e de logística, como elaboração de projetos, registro dos processos em imagens estáticas ou em movimento, edição de vídeo, elaboração de portfólio, limpeza da sede, manutenção de figurino, cenários e elementos de cena.

Assim, o/a ator/atriz no coletivo se debruça em treinar, compor suas personagens, dialogar com as outras dramaturgias e dar conta das demandas de ofício.

¹ A PCT está em atividade desde 2005.

² Termo pinçado da Crítica Genética para dar conta da importância do percurso provocador da obra.

Com o diálogo que mantive junto à PCT, com os atravessamentos no meu corpo das personagens constituídas e com os treinamentos vinculados às montagens a partir do QdA, tornou-se necessário um aprofundamento desta pesquisa e deste diálogo, para além da artística, para além do nosso coletivo, i.e., urgia pensar o processo criador para além do que já estava esgaçado, surgindo a necessidade de criarmos condições para que a academia pudesse auxiliar-nos nessa jornada.

Assim, o anteprojeto, inicialmente apresentado à época da seleção para compor a segunda turma do PPGAC/UFMA, no ano de 2020, era a gestação do coletivo para iniciar um novo ciclo, uma nova etapa, um desdobramento possível e necessário.

Evidentemente, até este instante, esse ‘novelo de lã’ foi rendendo, se transformando a partir de múltiplas mãos que dialogaram, quer nas disciplinas do programa, quer nos encontros de área, quer com o orientador, quer com os documentos, os textos publicados, as entrevistas, quer com o meu corpo.

Entretanto, o objeto manteve-se de pé: o QdA, método preconizado por Marcelo Flecha, diretor artístico da PCT, utilizado para preparação de atores/atrizes e composição de personagens.

Como estudo de caso que se propõe, e como ator que sou, o questionamento que nos levou a conduzir esta pesquisa está relacionado à construção da dramaturgia de ator/atriz através do QdA, processo criador da PCT para a composição das personagens e treinamento de atores/atrizes.

Para análise do tratamento que o corpo do/a ator/atriz tem na PCT, utilizamos a produção acadêmica dos últimos anos, pesquisados nos repositórios, bem como alguns autores e autoras que tratam da atuação e especialmente do corpo do/a ator/atriz, como Barba (1995), Moretti (2003), Greiner (2005) e Katz (2015).

Colocá-los-emos em diálogo com os documentos textuais e imagéticos da PCT, costurando a compreensão de que tipo de corpo estamos falando e laborando nos espetáculos anteriormente encenados³ e de como o QdA é utilizado como potência criativa nos corpos de atores/atrizes envolvidos/as.

³ Especificamente os que tiveram a atuação deste que vos escreve e usaram o QdA em sua construção: ‘Entrelaços’, de Gilberto Freire (2009); ‘Pai&Filho’, de Marcelo Flecha (2010); ‘Velhos caem do céu como canivetes’ (2013), de Marcelo Flecha.

Nessa perspectiva, analisamos o QdA buscando revisá-lo em atravessamento e diálogo com/no corpo, na construção de representações, considerando sua aplicabilidade físico-energética e propondo-nos, a partir dessa revisitação, sugerir uma sistematização do QdA, tendo sua disponibilização assegurada na WEB.

O método utilizado para abordar o problema de pesquisa é o estudo de caso, sendo o QdA o caso analisado, com três unidades: ‘Entrelaços’ (2009); ‘Pai&filho’ (2010); e ‘Velhos caem do céu como canivetes’ (2013).

Esses espetáculos foram escolhidos por terem o mesmo procedimento metodológico adotado para a composição das personagens e treinamento de atores/atrizes, bem como a atuação deste que vos escreve em todos eles.

De natureza aplicada e abordagem qualitativa, utilizamos, para a coleta de dados, a pesquisa bibliográfica, a pesquisa documental, a observação participante natural e entrevistas focalizadas e semiestruturadas, possibilitando, com esses procedimentos técnicos, a triangulação necessária a esta pesquisa.

Na pesquisa documental analisamos os cadernos de encenação dos espetáculos elencados, blogue da PCT — que se constitui em um repositório de teorizações da pesquisa artística do coletivo —, apostila da oficina ‘O QdA como instrumento de treinamento para o ator’, registros audiovisuais — processos de montagem, treinamentos e íntegra dos espetáculos unidades de análise; registros de montagens/treinamento e fotos.

Para as entrevistas semiestruturadas, o universo de respondentes é constituído pelo encenador e atores envolvidos nos espetáculos pesquisados, a saber: Marcelo Flecha, encenador dos espetáculos; Jorge Choairy, ator em 2 (dois) dos espetáculos; e Lio Ribeiro, ator em 1 (um) dos espetáculos analisados, constituindo assim o núcleo artístico que participou das montagens da PCT em análise.

Já as entrevistas focalizadas foram feitas somente com o encenador Marcelo Flecha, para dar conta de demandas específicas visando a elaboração da lista dos ritos de chegada, alongamentos e aquecimentos existentes nos cadernos de encenação dos espetáculos unidades de análise (**APÊNDICE B**).

A observação participante natural é um procedimento técnico adequado à revisão e entendimento das metodologias adotados, pela configuração de envolvimento deste que vos escreve junto ao objeto de estudo.

Na análise dos dados coletados utilizamos a ATD por contemplar em sua estrutura tanto a Análise do discurso quanto a Análise de conteúdo, subsidiando o aprofundamento analítico que um estudo de caso único exige, tendo como suporte para essa análise qualitativa o *software NVIVO 11*⁴ para *Windows*, por se encontrar disponível em Língua Portuguesa, diferentemente de seus congêneres.

Como resultado final, além da dissertação, disponibilizamos a revisão do QdA em plataforma *on-line*⁵, contendo arquivos multimídia com navegabilidade adequada, intuitiva e responsiva, bem como demonstração técnica do método para treinamento de ator/atriz e composição de personagens utilizado nos espetáculos anteriormente elencados.

Para dar conta desse percurso em direção às considerações por nós finalizadas, optamos por estruturar essa dissertação contando um pouco sobre a trajetória da PCT; seguido de uma apresentação, explicação e análise do QdA; como ele se processa na composição das personagens; como o meu corpo de ator se vê atravessado por esse processo, a partir da revisitação dele junto ao QdA; e quais as contribuições desta pesquisa para o coletivo, para os artistas das artes da cena e para a sociedade.

Bom espetáculo!

4 O percurso utilizado com esta ferramenta está disponível no **APÊNDICE A**.

5 O acesso à plataforma é: <https://marconcine.site/>.

1 OS RASTROS DO TEU SANGUE NA NEVE⁶: HISTÓRICO DA PCT

A PCT é composta por 4 (quatro) pessoas, sendo 1 (um) encenador, Marcelo Flecha, 1 (uma) diretora de produção, Katia Lopes e 2 (dois) atores, Jorge Choairy e Cláudio Marconcine.

A atual configuração está ilustrada na Figura 1. Em dados espetáculos foram/foi convidados/a atores e atriz, como César Boaes em ‘O acompanhamento’, Lio Ribeiro em ‘Entrelaços’⁷, Lauande Aires e Tássia Dhur em ‘Ensaio sobre a memória’.

Figura 1 — Membros da PCT



Fonte: Acervo da PCT (2022).⁸

Em seu currículo constam 7 (sete) espetáculos: 1 - ‘O acompanhamento’, de Carlos Gorostiza (2005); 2 - ‘Entrelaços’, de Gilberto Freire (2009); 3 - ‘Pai&Filho’, de Marcelo Flecha (2010); 4 - ‘Velhos caem do céu como canivetes’ (2013), de Marcelo Flecha; 5 - ‘Extrato de nós’ (2019), de Cláudio Marconcine, 6 - ‘Abayomi: uma história de resistência’ (2019), de Cláudio Marconcine e 7 - ‘Ensaio sobre a memória’ (2019), de Marcelo Flecha, que se encontram ilustrados na Figura 2.

6 Título do conto de Gabriel García Márquez que trata de identidade, espaço e memória.

7 Nesta montagem Cláudio Marconcine ainda estava como ator convidado, mas como ele se insere posteriormente à constituição efetiva como membro da PCT, essa informação foi suprimida do parágrafo.

8 Foto de Morgana Lopes. A partir da esquerda: Cláudio Marconcine, Jorge Choairy, Katia Lopes e Marcelo Flecha.

Figura 2 — Espetáculos montados pela PCT



Fonte: Montagem do autor, a partir do acervo da PCT (2022)⁹.

1.1 VIVER É MELHOR QUE SONHAR¹⁰: A REEXISTÊNCIA NA PANDEMIA

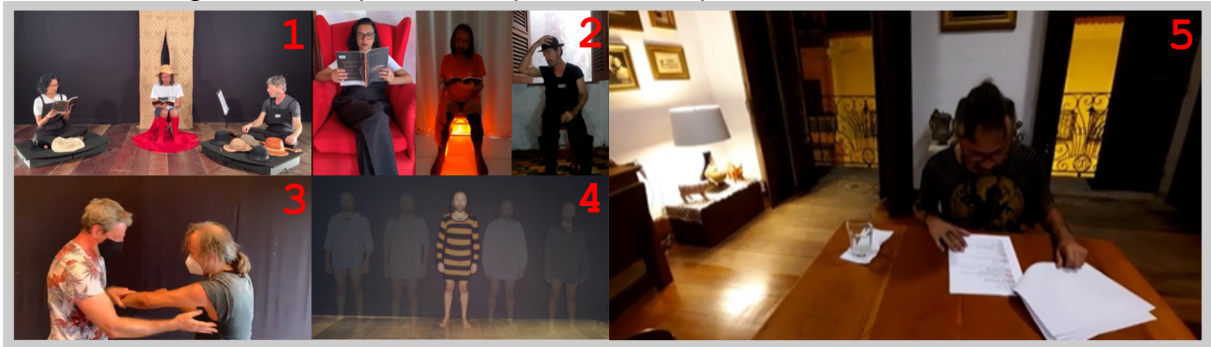
Com a pandemia da Sars-Cov-2, os anos de 2020, 2021 e 2022 foram atípicos na produção e circulação de espetáculos. A PCT não conseguiu se aprofundar, tampouco dar continuidade à sua pesquisa. Uma espécie de hiato se estabeleceu, e mesmo com o aporte financeiro proveniente da Lei Aldir Blanc (LAB) Nº 14.017/20, as dificuldades em dialogar com a linguagem do audiovisual, pois os editais do estado do Maranhão exigiam a entrega de arquivos em vídeo como contrapartida, acabou sendo um entrave para novas montagens.

Graças a um esforço de compreensão da realidade distópica, a PCT acabou por realizar 3 (três) leituras dramáticas, 1 (uma) demonstração de parte dos preparativos para entrar em cena (aquecimento) do espetáculo 'Pai&Filho' e 1 (um) experimento audiovisual, nos anos de 2020 e 2021, conforme a Figura 3.

9 Da esquerda para a direita: 'O acompanhamento' (na foto de Marcelo Flecha, os atores Jorge Choairy e César Boaes); 'Entrelaços' (na foto de Marcelo Flecha, os atores Lio Ribeiro e Cláudio Marconcine); 'Pai&Filho' (na foto de Ayrton Valle, os atores Jorge Choairy e Cláudio Marconcine); 'Velhos caem do céu como canivetes' (na foto de Ayrton Valle, os atores Jorge Choairy e Cláudio Marconcine); 'Extrato de nós' (na foto de Marcelo Flecha, o ator Cláudio Marconcine); 'Abayomi: uma história de resistência' (na foto de arquivo, um aluno e o ator Cláudio Marconcine); 'Ensaio sobre a memória' (na foto de Ayrton Valle, Cláudio Marconcine e Tássia Dhur).

10 Verso da letra da música 'Como nossos pais', de Belchior.

Figura 3 — Experiências possíveis na pandemia da Sars-Cov-2



Fonte: Montagem do autor, a partir do acervo da PCT¹¹.

Cito essas experiências como registro de um recorte temporal específico de produção, já que ele não tem, por exemplo, uma importância reconhecida no currículo da PCT e por isso seu tratamento, também aqui, não se estrutura como os reconhecidamente espetáculos de teatro, que são melhor descritos a seguir.

1.2 CARTA A UM JOVEM ATOR¹²: TRAJETÓRIA DOS ESPETÁCULOS

‘O Acompanhamento’, além de circular por algumas cidades do interior do Maranhão, participou da I Semana do Teatro no Maranhão, em 2006; 2ª Mostra SESC Guajajara de Artes Cênicas, em 2007; IV Semana Imperatrizense de Teatro, em 2007 e do projeto Quinta Teatral, do Circo Cultural da Cidade de São Luís, em 2008.

‘Entrelaços’, além da circulação por algumas cidades do interior do Maranhão, participou da V Semana de Teatro no Maranhão, em 2010.

O espetáculo ‘Pai&Filho’ circulou pelo Palco Giratório, em 2012, sendo o primeiro maranhense participante depois de quinze anos de projeto; recebeu o Prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz (2009) para montagem e 2010 para

11 (1) Leitura do texto ‘Privada’, com Katia Lopes, Jorge Choairy e Cláudio Marconcine; (2) Leitura do texto ‘Privada’, com Katia Lopes, Jorge Choairy e Cláudio Marconcine; (3) ‘Pas de Deux Patético’, a partir do aquecimento de ‘Pai&Filho’, com Cláudio Marconcine e Jorge Choairy; (4) Experimento audiovisual, a partir do texto ‘Clausura’, com Jorge Choairy, Marcelo Flecha e Cláudio Marconcine; (5) Leitura dramática do texto ‘Distorções de um dia interminável’, com Marcelo Flecha, Katia Lopes, Jorge Choairy e Cláudio Marconcine. Todos os textos utilizados nessas obras são de Marcelo Flecha.

12 Título da música que Milton Nascimento fez em homenagem ao ator River Phoenix.

circulação; circulou pelo interior de São Paulo, pelo SESI (2013), no projeto Viagem Teatral e pelo Programa Petrobras Distribuidora de Cultura, em 2015/2016.

‘Velhos caem do céu como canivetes’ foi contemplado, em sua montagem, com o Prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz (2012); participou da 8ª Aldeia SESC Guajajara de Artes; da IX Semana do Teatro no Maranhão; do 21º Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga/CE; do 9º FENTEPIRA – Festival Nacional de Teatro de Piracicaba/SP; do FestLuso 2018 – Festival de Teatro Lusófono; foi selecionado para a Mostra Internacional de Teatro Paraíba Encena – MITpb2015/PB; para o Festival de Teatro do Rio 2016; circulando pelo Programa Petrobras Distribuidora de Cultura, em 2017/2018; e pelo SESC Amazônia das Artes, em 2016.

‘Extrato de nós’ participou da Mostra SESC/NAPE – Napoleão Ewerton, em 2019 e do II Festival de Teatro SLZ Online, em 2020.

‘Abayomi: uma história de resistência’ participou do Projeto Confluências, do Sesc/MA, no ano de 2019 e da 4ª Aldeia SESC Balaiada de Artes, em Caxias/MA.

‘Ensaio sobre a memória’ participou da programação do 15º Aniversário do Teatro Dix-Huit Rosado, em Mossoró/RN; do 26º Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga/CE; X Festival Popular de Teatro de Fortaleza/CE; 14ª Semana do Teatro no Maranhão; da Mostra Guajajara de Artes, além de participar da Programação de Férias do Teatro SESC Napoleão Ewerton (últimos três na cidade de São Luís), em 2019. (PEQUENA COMPANHIA DE TEATRO, 2022, p. 1-5)

1.3 OS FRUTOS PRODUZIDOS PELA TERRA¹³: A GÊNESE DA PEQUENA

O surgimento da PCT se estabelece a partir da junção de Marcelo Flecha, Katia Lopes e Jorge Choairy, que à época, isso antes mesmo de 2005, já trabalhavam juntos em algumas produções, como ‘Ramanda e Rudá’ (1999) e ‘Marat-Sade’ (2001), o que fez com que refletissem sobre a criação de um coletivo, que acabou acontecendo em 2005, com o convite para que César Boaes, que atuou tanto em ‘Ramanda e Rudá’ quanto em ‘Marat-Sade’, pudesse fazer parte da primeira montagem com a assinatura da PCT. (FLECHA, 2022, n. p.).

¹³ Verso da música ‘Amarra o teu arado a uma estrela’, de Gilberto Gil.

Entretanto, a constituição legal da PCT se estabeleceu no ano de 2006, e a incorporação deste que vos escreve só se efetivou a partir da montagem de 'Pai&Filho'. Essa oficialização não se consolida, ainda, no espetáculo 'Entrelaços', pois foi uma montagem atípica onde quatro amigos filiados à linguagem teatral decidiram assinar, juntos, uma produção com a chancela da PCT.

Aprofundo-me um pouco nessa história por dois aspectos que considero importantes: o primeiro dele é que foi a partir de minha participação nesse espetáculo que o convite para compor a PCT se estabeleceu; o segundo é que foi neste espetáculo que o QdA se constituiu estruturalmente.

Essa relação entre os 4 (quatro)¹⁴ se qualifica a partir da realização conjunta do 'V Festival de Teatro Sul-Maranhense', em Balsas, no ano de 1994.

Com a realização da 'I Semana Imperatrizense de Teatro', na cidade de Imperatriz, e suas conseqüentes edições posteriores, para além das questões relacionadas à realização, o compromisso entre os quatro era o da resistência, em que todos deveriam estar envolvidos diretamente em uma obra a ser exibida nas edições da 'Semana Imperatrizense de Teatro'. Gilberto Freire sempre na direção de espetáculos; Cláudio Marconcine na atuação; Lio Ribeiro na dramaturgia autoral e Marcelo Flecha na encenação.

Depois de algumas edições os 4 (quatro) decidem fechar o ciclo do projeto em comum (a Semana Imperatrizense de Teatro) e à época havia um montante de recursos disponível — resquício de orçamento da edição anterior.

Das possibilidades entre a divisão equitativa do valor entre os 4 (quatro) e a ideia de Katia Lopes, produtora da PCT, em montar um espetáculo teatral em que todos estivessem envolvidos, escolheu-se pela segunda opção, ficando Gilberto Freire responsável pela elaboração do texto autoral, Marcelo Flecha pela encenação, Cláudio Marconcine e Lio Ribeiro pela atuação. Jorge Choairy e Katia Lopes, integrantes da PCT, ficaram responsáveis pela produção executiva. Consignou-se que a PCT assinaria a realização.

O espetáculo 'Entrelaços' estreou em 2009, na cidade de São Luís e teve uma curta temporada, já prevista em seu nascedouro, com uma circulação nas cidades

14 Gilberto Freire, Lio Ribeiro, Marcelo Flecha e Cláudio Marconcine. Os quatro amigos que montaram o espetáculo 'Entrelaços' com a chancela da PCT.

de Balsas e Imperatriz. Em 2010 teve a sua última apresentação na V Semana de Teatro do Maranhão.

1.4 VOAR COM GAIOLA E TUDO¹⁵: O QDA COMO NORTE

O espetáculo “Entrelaços” serviu de referência para Marcelo Flecha aplicar o QdA, de forma mais sistematizada, com as 3 (três) jornadas (pré-expressiva, expressiva e dramatúrgica)¹⁶, com a aplicação de múltiplos ritos de chegada, alongamentos e aquecimentos.

Entretanto, o QdA, em alguma medida, e não tão sistematizado assim, foi utilizado em algumas montagens anteriores, buscando sempre subsidiar o processo criador de atores/atrizes.

Marcelo Flecha (2022), em entrevista, aponta para a montagem de ‘O santo inquerito’ (1994), de Dias Gomes, ainda em Balsas, integrando o grupo Ger’ar-te, em que se utiliza de uma abordagem não canônica à época, como preparação de atores/atrizes, chamada ‘chinesinho’ — que viria a ser o antagonico samurai —, visando oxigenar o corpo do/a ator/atriz.

Essas alternativas de subsidiar o trabalho de ator/atriz para além das montagens conservadoras que pontuavam o fazer teatral dos anos 1990, foram sendo utilizadas em outras montagens que, mesmo não constando no repertório da PCT (excetuando-se ‘O acompanhamento’), tinham em Marcelo Flecha o responsável pela direção, propugnando a aplicabilidade de procedimentos que iam se amalgamando para o que conhecemos hoje como QdA, e que foi aplicado em ‘Entrelaços’, em ‘Pai&Filho’ e em ‘Velhos caem do céu como canivetes’.

Dentre essas possibilidades de experimentação anteriores a ‘Entrelaços’, destacam-se: intervenção teatral ‘Literatura Viva’ (2007, 2008 e 2009); lançamento de livros de Augusto Cassas ‘Titanic-Boulogne’ (1998); e os espetáculos teatrais ‘Ramanda e Rudá’ (1999), de Francisco Pereira; ‘Marat-Sade’ (2001), de Peter

¹⁵ Título da música de Leci Strada.

¹⁶ A pré-expressividade e a expressividade, dentro de um treinamento, “está voltado para o desenvolvimento da presença cênica do ator”. (MELLO, 2008, p. 1)

Weiss; 'O acompanhamento' (2005), de Carlos Gorostiza; 'Medeia' (2005), de Eurípides e 'Deus Danado' (2007), de João Denis. (FLECHA, 2012, n. p.).

Assim, em 'Entrelaços', os atores puderam ter uma experiência mais consistente e estruturada de um procedimento metodológico para treinamento e composição de personagens, e no caso de um dos atores, esse que vos escreve, a partir do convite recebido para tornar-se membro da companhia, viria a atuar em mais dois espetáculos da PCT utilizando-se desse mesmo procedimento.

Com essa configuração (dois atores, um encenador e uma produtora) a companhia se consolidou em 2 (dois) de seus espetáculos de maior circulação, tornando possível mantê-los em repertório, diferentemente das experiências com atores/atriz convidados/a.

2 O FAROL A ILUMINAR À DERIVA: CONSOLIDAÇÃO DO QDA

Criado por Marcelo Flecha, o QdA (Figura 4) é a sistematização de um método para treinamento e composição de personagens. Foi utilizado em montagens da PCT, bem como na companhia 'A Máscara de Teatro' (Mossoró-RN) e aplicado em atividades pedagógicas, em forma de oficinas com duração variada de 6 a 32 h/a, através de algumas circulações pelo Brasil, em projetos de manutenção da sede da PCT, em São Luís-MA e em editais pontuais da iniciativa privada.

Figura 4 – O QdA

QUADRO DE ANTAGÔNICOS	
Dilatação	Retração
Leveza	Peso
Velocidade	Lentidão
Mínimo	Máximo
Masculino	Feminino
Agilidade	Dureza
Força	Fraqueza
Tensão	Relaxamento
Gueixa	Samurai
ANTAGÔNICOS MODERADORES	
Contenção	Expansão

Fonte: O autor (2021).

Esse procedimento é ancorado em 10 pares de palavras que se antagonizam entre si, sendo que um deles (contenção e expansão) funciona como moderador de energia¹⁷ desprendida na aplicabilidade dos demais.

Mesmo pensando que o QdA teve início com um processo de aprendizagem através de movimentos em situação de imitação (no caso o 'chinesinho'), a sistematização do método constituiu-se desatrelado às formas dos movimentos, estabelecendo-se "com base nas experiências de movimento passadas, e envolve

¹⁷ Moretti (2003) traça um panorama sobre energia por diferentes campos do conhecimento, e não pretendemos aqui repetir o seu feito. Como o poema de Walt Whitman "Eu canto o corpo elétrico", ela conclui que: "Sendo o nosso corpo composto de átomos, estamos circundados por um campo eletromagnético gerado pelos átomos que o compõem". (MORETTI, 2003, p. 22)

não só esquemas motores, mas o reconhecimento das categorias sensoriais envolvidas, num processo sempre dinâmico de contaminação com o ambiente no presente”. (NEVES, 2015, p. 176).

As instruções são abertas, dilatadas em sua compreensão, em que

o corpo aprende cruzando as novas informações com a experiência passada, ajustando a performance ao longo do tempo. Isto se dá mesmo que os movimentos propostos não pertençam ao padrão do corpo que aprende. A técnica prepara o corpo para a execução de movimentos pertencentes ou não ao seu padrão, ampliando suas possibilidades. (NEVES, 2015, p. 172).

Como sugerem cinestésias, o ator, em seu treinamento, deve senti-las sem, contudo, interpretá-las ou representá-las e concomitante a essa experiência, o encenador também deverá perceber essa sensação e, posteriormente, o espectador, mas esse último como traço da personagem representada (LEWINSOHN, 2012).

Eugênio Barba (2010) também concorda com essa possibilidade de sensação cinestésica junto ao espectador, conceituando-a e atribuindo um caráter relacionado à proxêmica teatral¹⁸ como potencialidade de aumentar ou diminuir seu efeito:

A cinestesia é a sensação corporal interna dos próprios movimentos e tensões e também dos movimentos e tensões dos outros. Isso quer dizer que as tensões e as modificações do corpo do ator provocam um efeito imediato no corpo do espectador até uma distância de dez metros. Se a distância é maior, o efeito diminui até desaparecer. (BARBA, 2010, p. 57)

A PCT “compreende que a relação com o espectador não se dá somente num nível intelectual e/ou emotivo, mas também [e principalmente] físico e corporal” (NASCIMENTO; DA SILVA, 2015, p. 116-117), dando-se através da percepção cinestética, que se consolida nos espetáculos unidades de análise desta pesquisa e se relacionam com a proxêmica teatral na medida em que aproximam o público da ação cênica.

Como estrutura ideal, as apresentações aconteciam com arquibancadas e poucas filas de cadeiras. Evidentemente, de acordo com a necessidade e exigências

¹⁸ Relacionada ao tipo de espaço e distância entre o palco e plateia, no caso, influenciando em sua recepção (PAVIS, 1999, p. 310-311)

do contratante, essa condição não era possível e o espetáculo era um outro, se levarmos em consideração as sensações cinestésias da plateia.

Nos atores as sensações eram adaptadas para esses espaços, em movimentos mais ampliados, dilatados e mais velozes, para dar conta dessa distância entre a cena e a plateia.

Para a compreensão de que tipo de personagem estamos nos referindo nesta pesquisa Marcelo Flecha, em uma publicação no blogue da PCT (2011), destaca que:

Uma personagem é muito mais que uma estrutura física codificada para a ação. É uma composição de energias que decorre da fisicidade impressa pelo ator no processo de construção. Essa composição vai solidificando o perfil, a aura, a imagem da personagem. Enxerga-se a personagem na vida que ela emana e não no texto que verbaliza ou na forma que a caracteriza. Nossa busca está em dar vida a seres críveis mesmo apresentados em formatos incríveis. Suas estruturas físicas devem conter a funcionalidade necessária para sua existência, sem cair na virtuosidade como simples muleta. A estranheza que buscamos tenta deslocar o olhar do espectador para além do simples encontro, ampliando as deformidades do ser. Esse ser é sua essência. Essa caminhada caracteriza a pequena companhia e ajuda a conceituar sua principal dramaturgia, a do ator. (FLECHA, 2011, n. p.).

É nessa perspectiva que as personagens dos espetáculos referenciados nesta dissertação se estruturam. Não há uma preocupação em responder determinadas questões psicologizadas, como idade. Essas questões são irrelevantes na construção da dramaturgia de ator/atriz defendida pela PCT.

Em entrevista, Marcelo Flecha (2022) conceitua dramaturgia de ator/atriz na compreensão e aplicação que se estabeleceu nas montagens e na utilização do QdA como processo criador dessa dramaturgia:

ela [a dramaturgia de ator/atriz] é aquilo que o ator, a partir do seu lugar de *performer*, consegue produzir e aí volto a dizer que essa história é de história mesmo, contar a história a partir da fisicidade dessa personagem, a partir da estrutura dessa personagem, a partir da sua movimentação, a partir da forma como ele oraliza esse texto, a partir da vida que ele dá para essa construção que ele faz. (FLECHA, 2022, n. p.).

A dramaturgia de ator/atriz também é privilegiada por Barba (2010) buscando uma autonomia¹⁹ e autoria para além do texto oralizado, potencializando o dizer, a obra e a fruição por parte da plateia:

O ator não tinha mais que justificar a psicologia de urna personagem, mas desenvolver a sua dramaturgia por meio de ações físicas e vocais. Essa dramaturgia dava vida a uma presença cênica que estimulava a minha dramaturgia de diretor e, logo depois, aquela do espectador. (BARBA, 2010, p. 58).

Assim, a dramaturgia em que o/a ator/atriz se insere está na forma como o seu corpo reage e propõe criativamente a cena, um corpo que traz consigo a experiência que construirá o conhecimento e a pesquisa técnica, transformando esse corpo em que o/a ator/atriz expressa a sua capacidade através de níveis de energia extracotidiana (LEONARDI, 2010, p. 2).

Em Moretti (2003) esse corpo tem um caráter de construção do conhecimento e de “estados mentais conscientes”²⁰ que emanado do corpo

(...) pode ser compreendido por escalas, por níveis de relações perceptivas que são dadas pelos argumentos, procedimentos dedutivos, nivelados e graduais, que fornecem aos nossos locutores referências que podem ser utilizadas para o entendimento de um conteúdo. (MORETTI, 2003, p. 17)

São nessas condições que o corpo do/a ator/atriz na PCT é estimulado a criar, em sala de treinamento, a partir do QdA que está contido em rotinas de trabalho com outros procedimentos que viabilizam ao/a ator/atriz o treinamento e composição de suas personagens, como: rito de chegada, alongamento e aquecimento²¹.

No QdA, o/a ator/atriz, em movimento, busca com cada parte de seu corpo, expressar “os pensamentos e emoções experimentadas mediante a prática consciente e controlada de movimentos de contração e de relaxamento” (GREINER,

19 Compreendemos autonomia como “concernente ao ambiente e à responsabilidade de como podemos nos autogerir em relação às regras sociais e modos de ser do corpo, por exemplo, significando também não estar subjugado”. (RENGEL, 2015, p. 147-148).

20 Bellini (2015) sugere “falarmos de estados mentais conscientes e não de consciência. Da mesma forma, fica muito difícil recusar, hoje em dia, face às inúmeras evidências, a existência de estados mentais inconscientes”. (BELLINI, 2015, p. 80-84).

21 Foi feita uma relação desses procedimentos a partir dos cadernos de encenação dos espetáculos unidades de análise e está disponível no APÊNDICE B. A partir dessa relação Marcelo Flecha e Jorge Choairy demonstraram, em vídeo, os que tinham o QdA como referência de sua execução.

2005, p. 63), tendo estados mentais conscientes que os aproxima de sua efetividade e aprimoramento.

Os estados corporais diversos provenientes desse treinamento “modificam o modo como a informação será processada”, mesmo não perceptíveis visivelmente; é que as relações existentes entre o que é processado internamente e as informações do entorno estão permanentemente em relação sensório-motora (GREINER, 2005, p. 66-67).

Evidentemente, essas metáforas imagéticas representacionais não são idênticas ao real, i.e., os antagônicos experienciados através das metáforas de pensamento singulares, não serão decalque da representação de seus vocábulos aprioristicamente apresentados, pois estão em constante modificação e permanentemente recategorizadas a partir dos corpos propositivos em determinadas situações de vida.

As palavras antagônicas do QdA devem ser exercitadas no corpo do/a ator/atriz não no sentido da representação (exercitar a leveza ou o peso não equivale a representar o corpo carregando algo leve, ou soprando uma pluma, ou ainda carregando algo pesado ou empurrando uma carreta subindo uma ladeira, mas sim perceber como esse corpo fica em estado de leveza ou peso). Ter a percepção que essa leveza ou esse peso está para além da massa corporal. Como se esse corpo com 70 quilos de massa se sentisse com menor força gravitacional (leveza) ou maior força gravitacional (peso).

Assim, para além de representar, necessário se faz sentir o corpo leve ou pesado, dar ao corpo as características cinestésicas dessas palavras, pois essa materialidade se constitui através de “contextos biológico, psicológico e sociocultural de modo inseparável. Tanto as ações visíveis como as invisíveis dizem respeito aos processos perceptivos e sensoriomotores.” (GREINER, 2010, p. 49).

O QdA dispõe de palavras com conceituação vocabular que se propõem a estabelecer um certo padrão de movimento como *start* do processo criador. A partir dessa compreensão, os/as atores/atrizes vão, dentro desse processo criador, acionando outros vocabulários provenientes de sua experiência, ou num refinamento ou dando outras compreensões dilatadas dos antagônicos, envolvendo diálogos entre “a estrutura biológica do corpo, as operações cognitivas e os repertórios

possíveis de ação corporal e o próprio corpo (inteiro ou em partes)” (GREINER, 2005, p. 82), reformulando permanentemente essas relações de sentido.

Esse movimento de diálogo entre as palavras antagônicas que são propostas pelo QdA se aproximam com a fala de Greiner (2010) que diz que é

basicamente cognitivo porque o modo como compreendemos como as coisas acontecem é sempre em termos sensoriomotores. É assim também que representamos as propriedades que nos são dadas. (GREINER, 2010, p. 74).

A partir dessa compreensão, a ideia de método daria lugar a uma estruturação sistêmica ou ainda na transcrição do método a partir do corpo em movimento, numa tradução possível do QdA.

Assim, o QdA é compreendido por quem o criou e ‘lido’ por quem o pratica por “inúmeros processos de intermediação que aspiram à condição de desconstrução, mas nunca deixam por completo a condição de aproximação (GREINER, 2005, p. 86).

Essa percepção é variável, a depender do histórico desse corpo. Um corpo que já experimentou esse mesmo procedimento em processos de montagens seguidas terá uma percepção diferente se comparado a um corpo que experimentou esse procedimento uma única vez, em uma oficina de 12 horas, por exemplo. Essas percepções, mesmo singulares, acrescentam ao processo criador uma qualidade de movimento outra em que um corpo em processos cotidianos não é exigido.

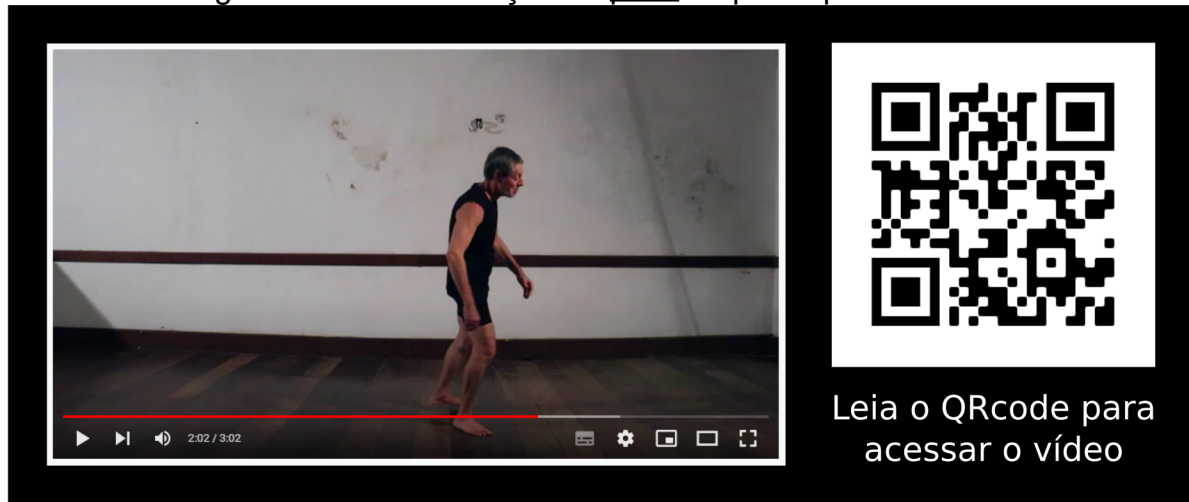
É que essa continuidade

garante a possibilidade de aprendizagem e o desenvolvimento de padrões pessoais de comportamento e movimento e, ao mesmo tempo, permite que haja um ajustamento adaptativo às condições ambientais presentes no momento da ação e ao estado do corpo. (NEVES, 2008 apud NEVES, 2015, p. 164).

Na Figura 5 há um exemplo, que pode ser acessado, da utilização do peso na pré-expressividade. Esse vídeo faz parte de um dos objetivos desta pesquisa e, junto aos dos outros antagônicos na pré-expressividade, expressividade e jornada dramaturgica, atualiza a aplicabilidade do QdA no corpo deste que vos escreve, na

perspectiva de revisitar as percepções e construir a demonstração técnica²², parte constituinte desta pesquisa.

Figura 5 — Demonstração do peso na pré-expressividade.



Fonte: O autor (2022).

Marcelo Flecha, na apostila utilizada para a oficina de formação sobre o QDA (2011) dá pistas do significado dos antagônicos, para o operador²³ provenientes das oficinas de formação, através de um quadro em que estabelece parâmetros de sentido para cada um (Quadro 1).

Entretanto, essa sistematização foi suprimida deste mesmo documento a partir do ano de 2015, como ampliação da compreensão dos antagônicos nos corpos. Trago-o aqui para um diálogo, através da comparação entre as definições etimológicas que, de alguma forma, norteiam nossa compreensão das coisas que existem, que têm nome, para as percepções dessas mesmas coisas que atravessam nosso corpo em termos de significado e sentido.

Quando da revisitação junto ao QdA, as percepções provenientes do meu corpo compreenderão essas palavras expressivas de outra forma e maneira, alterando seu sentido etimológico e/ou ampliando seus significados.

²² O roteiro desta demonstração encontra-se disponível no APÊNDICE C.

²³ O/A operador/a é quem executa o QdA nos quadrantes. Beltrame (2018, p. 58) utiliza-se desse mesmo vocábulo para designar o animador de marionetes.

Essa frequência de contato com o QdA “promove novos hábitos cognitivos, e as novas habilidades que foram conquistadas pedirão novos equipamentos. Isso ocorre porque corpo, movimento e cognição se relacionam”. (KATZ, 2015, p. 247).

Evidentemente, meu corpo é um partícipe desta equação, pois é “justamente no coletivo e nas relações com o ambiente, que o indivíduo se constitui e segue neste processo por toda a vida”. (GREINER, 2015, p. 269).

Quadro 1 – Construção etimológica dos antagônicos

Dilatação	Retração
Acepções ■ substantivo feminino ato ou efeito de dilatar(-se); dilatamento 1 aumento de extensões, proporções; alargamento, ampliação 2 aumento do volume de um corpo; avolumamento 3 Derivação: sentido figurado. ato de propagar(-se); incremento, expansão	Acepções ■ substantivo feminino ação ou efeito de retrain(-se); retraimento, contração, encolhimento 2 Rubrica: física. diminuição do volume de um corpo por efeito de resfriamento, calcinação, solidificação etc.; retraimento 2.1 Rubrica: construção. diminuição de volume, em decorrência de processos físicos 3 Rubrica: patologia. encurtamento patológico de órgão ou tecido
Leveza	Peso
Acepções ■ substantivo feminino 1 qualidade do que é leve ('de pouco <u>peso</u>') 2 Derivação: sentido figurado. caráter do que é singelo, delicado; singeleza, airocidade, frescor Ex.: a l. de sua aparência	Acepções ■ substantivo masculino 1 Rubrica: física. força exercida sobre um corpo pela atração gravitacional da Terra, cujo valor é dado pelo produto da massa do corpo pela magnitude da aceleração da gravidade 2 Rubrica: física. força exercida por um corpo sobre qualquer superfície que se oponha à sua queda 3 qualidade, condição de um corpo pesado 4 qualquer objeto pesado
Velocidade	Lentidão
Acepções ■ substantivo feminino 1 relação entre espaço percorrido e tempo de percurso, no movimento uniforme 2 movimento ou deslocamento rápido ou apressado Ex.: <os atores se trocavam na maior v.> 4 Rubrica: física. vetor que representa a direção, o sentido e a razão entre a variação da distância e a variação correspondente do tempo de um corpo em movimento [abrev.: v]	Acepções ■ substantivo feminino 1 qualidade do que é lento 2 falta de rapidez; morosidade, moleza, vagar
Gueixa	Samurai
Acepções	Acepções

■ substantivo feminino japonesa treinada desde jovem nas artes da dança, do canto e da conversação para entreter os fregueses de casas de chá, banquetes etc., esp. do sexo masculino	■ substantivo masculino membro da classe dos guerreiros, na organização feudal do Japão, a serviço de um daimiô
Masculino	Feminino
Acepções ■ adjetivo 1 relativo ou pertencente aos animais machos 2 Derivação: sentido figurado. que tem masculinidade, virilidade, força 4 que possui características próprias de macho	Acepções ■ adjetivo 1 relativo a ou próprio de mulher Obs.: p.opos. a <i>masculino</i> 2 relativo a ou próprio de fêmea ■ substantivo masculino 8 o conjunto de características físicas e psicológicas que caracterizam as mulheres
Contenção	Expansão
Acepções ■ substantivo feminino (<i>conter</i> + -ção) Ato ou efeito de conter ou de se conter. = REFREAMENTO (Contido) Acepções ■ adjetivo que se contém 2 que se reprime, que não se expande; refreado, comedido, reprimido	Acepções ■ substantivo feminino 1 ato de expandir(-se) 4 qualidade do que se alarga, amplia, cresce; crescimento 5 difusão, propagação
Agilidade (flexibilidade)	Dureza (inflexibilidade)
Acepções ■ substantivo feminino 1 qualidade de ágil; ligeireza, presteza 1.1 Derivação: sentido figurado. leveza, desembaraço, vivacidade FLEXIBILIDADE Acepções ■ substantivo feminino 1 qualidade do que é flexível, maleável 2 facilidade e ligeireza de movimentos; agilidade, elasticidade, elegância 3 propriedade do que é dócil ao manejo; maleabilidade	Acepções ■ substantivo feminino 1 Rijeza 6 Regionalismo: Brasil. Uso: informal. impressão de endurecimento de algum órgão interno, ou membro INFLEXIBILIDADE Acepções ■ substantivo feminino qualidade ou conduta de inflexível
Força	Fraqueza
Acepções ■ substantivo feminino 2 qualidade do que é forte; robustez, vigor físico, energia vital 3 violência, compulsão ou coerção exercida sobre ou contra (alguém ou algo) 8 vigor, firmeza	Acepções ■ substantivo feminino 1 qualidade de fraco 2 falta de vigor físico, de robustez; debilidade, fragilidade, fraqueira
Tensão (contração)	Relaxamento (relaxação)
Acepções ■ substantivo feminino 1 qualidade, condição ou estado do que é ou está tenso 2 Derivação: sentido figurado. estado do que ameaça romper-se	Acepções ■ substantivo masculino 1 ato ou efeito de relaxar(-se); relaxação, relaxe 5 alívio que resulta da considerável redução de tensões mentais e/ou do cansaço corporal causado por esforço

(contração) Acepções ■ substantivo feminino 1 ato ou efeito de contrair(-se) 2 Rubrica: fisiologia. encurtamento ou redução do volume de um músculo, voluntária ou involuntária, devido a <u>tensão</u>	(relaxação) Acepções ■ substantivo feminino ato ou efeito de relaxar(-se); relaxamento, relaxe
Mínimo	Máximo
■ Conceito não etimológico.	■ Conceito não etimológico.

Fonte: Apostila da oficina sobre o QdA (2011)²⁴.

2.1 DEBULHAR O TRIGO²⁵: DESDOBRANDO O QDA

Decupando para efeito didático, podemos subdividir o quadro em: antagônicos **rítmicos** (velocidade/lentidão); **físicos** (dilatação/retração, leveza/peso, agilidade/dureza, tensão/relaxamento, força/fraqueza); **energéticos** (masculino/feminino), **aculturais** (gueixa/samurai); **conceituais** (mínimo/máximo) e **moderadores** (contenção/expansão).

Essas subdivisões buscam agrupar antagônicos por afinidade/aproximação, tentando compreender o QdA como um conjunto ordenado de palavras que repercutem estados de presença variados.

Os **rítmicos** lidam com a cadência, com o tempo de deslocamento no espaço e, de alguma forma estão relacionados com os demais antagônicos, visto que todos eles têm cadência, moderam o movimento, o deslocamento; os **físicos** são acionados, sentidos, percebidos, pelo próprio movimento do corpo que estrutura e consolida a qualidade do antagônico; os **energéticos** são estados, a partir do tipo e da qualidade da respiração consciente, se “torácico-clavicular” (masculino) ou “abdominal-intercostal” (feminino)²⁶ (COELHO, 1994); os **aculturais** são tomados por ideias preconcebidas das pessoas que operam os antagônicos acerca dessas personagens na cultura oriental e qual qualidade de energia elas provocariam no corpo em estado de jogo; os **conceituais** são a partir de definições propostas pelo

²⁴ Elaborado por Marcelo Flecha, a partir do Dicionário Houaiss (2001).

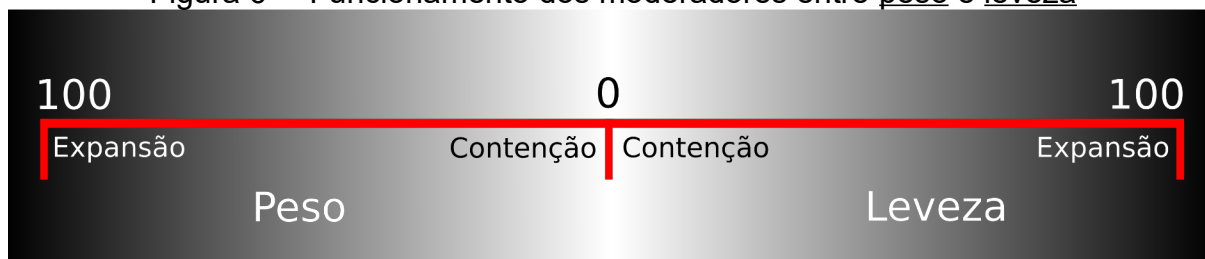
²⁵ Verso da música ‘Cio da terra’, de Chico Buarque e Milton Nascimento.

²⁶ Em Artaud (1985), esses antagônicos encontram abrigo na respiração em “MACHO (...) FÊMEA”.

método, em que o máximo seria o corpo em estado cotidiano e o mínimo seria a decupagem desse corpo, em vetores distintos²⁷, a compor outras possibilidades extracotidianas.

Os moderadores servem como balizadores para a aplicabilidade de cada antagônico no corpo. Para isso, a pessoa que opera o QdA precisará ter um parâmetro de referência em seu corpo, para cada antagônico aplicado, respondendo à seguinte pergunta: O que seria o meu corpo num determinado estado em 100% e em 10%? Quanto mais a moderação de qualquer antagônico for contida (ao invés de ser expandida), mais vai se aproximar de uma neutralidade. (Figura 6).

Figura 6 – Funcionamento dos moderadores entre peso e leveza



Fonte: O autor (2022).

Os antagônicos são operacionalizados na sala de ensaio, a partir de divisões imaginárias no piso, definidas como quadrantes (Figura 7).

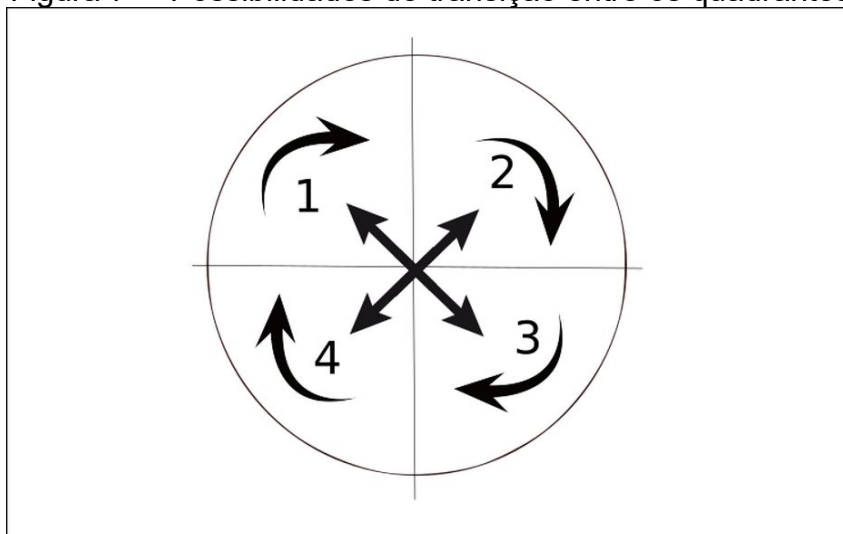
As setas indicam as possibilidades de passagem de um quadrante para outro (sentido horário ou atravessando ao centro).

Essa passagem pode ser feita em transição, i. e., o antagônico vai sendo contido em sua operacionalização, até tornar-se seu oposto, também contido que, já no quadrante outro, será expandido; ou através da neutralização do antagônico operacionalizado, atravessando a linha imaginária que os separa, para iniciar outro antagônico, a partir da origem²⁸.

27 Exemplificando, enquanto a cabeça se eleva, o olhar se abaixa; enquanto o braço esquerdo atravessa a frente do corpo, o braço direito atravessa às costas; enquanto o joelho esquerdo se flexiona, o direito se tensiona. É nessa dinâmica de alternância entre vetores que o corpo é decupado e conduzido.

28 Greiner (2015) utiliza-se de 'estado anterior' para se referir à origem das coisas, por acreditar se falar de um fenômeno complexo. Concordamos com ela. No entanto, este termo, adotado pela PCT, funciona como uma espécie de *start* para uma ação específica.

Figura 7 – Possibilidades de transição entre os quadrantes



Fonte: O autor (2021).

Em algumas situações pode ocorrer que os quadrantes sejam só dois ou sejam suprimidos na utilização do espaço total, tanto em ritos de chegada, alongamentos, aquecimentos e em partes das jornadas expressiva e dramatúrgica, principalmente.

Todos esses procedimentos se constituem visando subsidiar o processo criador do/a ator/atriz na busca de um corpo orgânico, crível e potente para a cena. Destarte, o que tem se apresentado em cena nos espetáculos anteriormente citados reforçam as referências preconizadas pela Antropologia Teatral, “aprofundando o conhecimento técnico do uso do corpo em cena”, influenciando “amplamente o trabalho de artistas que alicerçam seu processo criativo justamente na capacidade expressiva do corpo.” (OKAMOTO, 2009, p. 6)

O corpo carrega em si as marcas de expressão e formalizações que foram experienciadas ao longo do tempo. Quando o ator entra na sala de ensaio, visando a montagem de um espetáculo, já traz consigo, plasmado no corpo, referências do percurso que esse corpo fez até o presente instante, incluindo aí todos os atravessamentos da sociedade na qual se insere, como maneira de andar, sentar, formas de se vestir, de falar, de portar-se; um corpo cotidiano que repete padrões naturalizados numa sociedade capitalista, eurocêntrica, machista, colonial – tomamos aqui como exemplo a sociedade brasileira.

Quando a PCT propõe possibilitar autonomia ao/a ator/atriz referenciando-se na Antropologia Teatral, ela diversifica culturalmente o processo criador (GEERTZ, 1999, p. 20), subsidiado a partir do QdA, que tem se mostrado capaz de oxigenar o corpo, desestruturando as naturalizações e desequilibrando o padrão hegemônico e naturalizado corporalmente, potencializando o dizer do/a ator/atriz a partir das singularidades de seu corpo e corporeidades.

Esse deslocamento de um corpo cotidiano para um extracotidiano torna-se possível, segundo Simão e Sampaio (2018), como uma alternativa à descolonialidade desse corpo, a partir de mudanças de corporeidades provenientes de formações e culturas diferentes, trazidas pela Antropologia Teatral e referenciadas nas obras da PCT, bem como do imaginário dos atores (BISIAUX, 2018, p. 648).

2.2 AS ESQUINAS POR QUE PASSEI²⁹: JORNADAS PRÉ-EXPRESSIVA, EXPRESSIVA E DRAMATÚRGICA

O QdA é aplicado na perspectiva da pré-expressividade, expressividade e construção dramatúrgica.

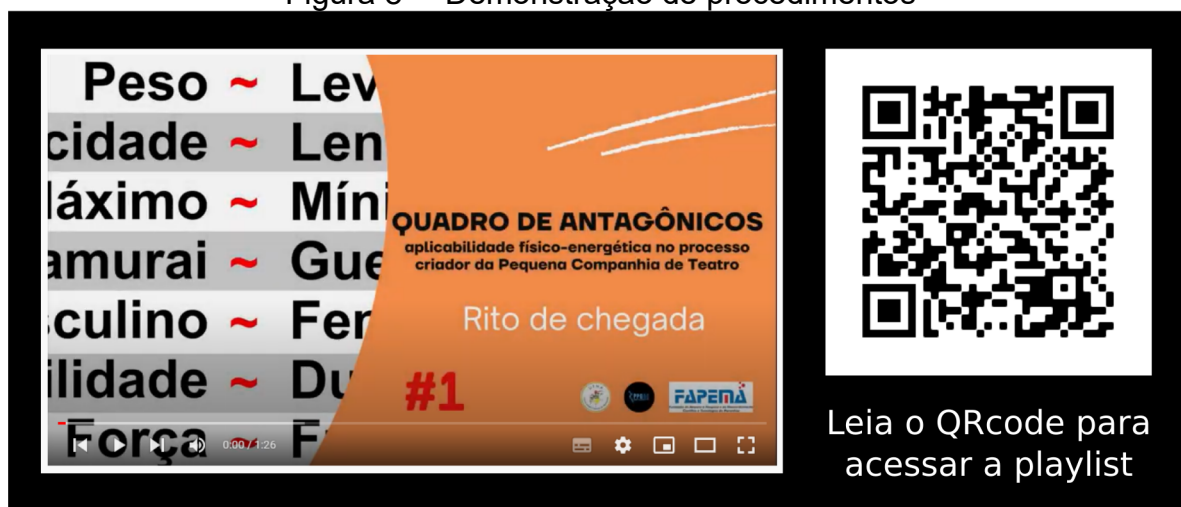
Alguns dos antagônicos também podem ser operacionalizados visando o rito de chegada, o alongamento e o aquecimento.

Há uma diversidade de ritos de chegada, alongamento e aquecimento executados que foram elencados, a partir dos diários de montagem dos espetáculos 'Entrelaços', 'Pai&Filho' e 'Velhos caem do céu como canivetes' que constam no **APÊNDICE B**.

A partir dessa lista foram identificados quais tinham o QdA como referência para a sua execução, totalizando 21 (vinte e um) procedimentos, sendo 1 (um) rito de chegada, 3 (três) alongamentos e 17 (dezessete) aquecimentos, e demonstrados em vídeo pelo encenador Marcelo Flecha e pelo ator Jorge Choairy. Essas demonstrações podem ser acessadas, a partir da Figura 8, numa *playlist* existente na plataforma do YouTube.

²⁹ Verso da música 'Esquinas', de Djavan.

Figura 8 — Demonstração de procedimentos



Fonte: O autor (2022).

Esses procedimentos preparam o corpo do/a ator/atriz para o seu processo criador, momento imediatamente posterior, mais voltado à criação.

Porém, os atravessamentos que essas etapas disparam no corpo do/a ator/atriz é bastante singular. Alguns ritos de chegada podem vir a aquecer o corpo, bem como alongá-lo, mesmo não sendo esse o foco inicial deles. A partir da forma com que esse corpo reage a esses disparadores, percebemos que essa divisão é meramente para efeito didático e de compreensão desses processos criadores na PCT.

Paralelo a esse trabalho de treinamento em sala, outros materiais vão sendo disponibilizados para a construção da dramaturgia de ator/atriz, como objetos passíveis de serem considerados elementos de cena, um ponto de luz, alguns acordes de um instrumento musical, uma gata que passa, o texto dito pelo encenador. Esses materiais, caso gerem diálogo, passam a ser considerados como possibilidades de permanência na construção da cena.

Flecha (2013), em uma postagem no blogue, explica o funcionamento dessas jornadas na montagem dos espetáculos:

Na Primeira Jornada, que chamamos de Pré-expressiva, utilizamos o Quadro de Antagônicos para o aprimoramento do ator, visando o alargamento do seu repertório sem nenhum compromisso com a nova encenação. É um período de investigação e experimentação corpórea, que não tem por objetivo o desenvolvimento de parâmetros expressivos, e sim a percepção da totalidade do corpo, seu funcionamento, suas extensões e

limites. Momento de treinamento por excelência.

Na Segunda Jornada, que chamamos de Expressiva, nos valemos do mesmo instrumento, porém, com outro foco, a expressividade. O Quadro de Antagônicos é operado na busca da construção das personagens, através de experimentações físico-rítmico-energéticas. Os atores buscam os perfis das personagens a serem construídas através do experimento e descarte de antagônicos (...).

Das duas jornadas anteriores procede a última, denominada Jornada Dramatúrgica. As personagens passam a experimentar seus perfis e a aumentar a produção de dramaturgia atoral – que inclui a construção da cena através da experimentação no espaço de conflito. Nesta jornada soma-se o texto, que passa a ser inserido concomitantemente aos experimentos na busca de referências para a montagem. Aqui é exigida dos atores a maior potência criativa e creio ser a jornada mais prazerosa de todas, pois é dela que resulta a cena que você vê. (FLECHA, 2013, n. p.).

Para ilustrar essa dinâmica, utilizamo-nos da personagem ‘Pai’, no espetáculo ‘Pai&Filho’, que depois desse processo das jornadas, e após os descartes feitos pelo ator em diálogo com o encenador, se consolidou em cena com um antagônico-guia do peso e antagônicos-contaminadores força e tensão a definir-lhe o perfil.

Nesse aspecto, trazemos a visão não só do encenador, como também deste que vos fala, que representa o ‘Pai’ no espetáculo citado:

Peso e força – o ator e sua dramaturgia. Como tudo na vida de um ator é mais dramático do que o convencional, não durou muito é lá estava o “peso” determinando uma matriz/guia [antagônico-guia] e a “força” [antagônico-contaminador] como contaminadora. Se paro para refletir um pouco mais, vou perceber que a personagem carrega em si, também, traços dos antagônicos “tensão”, “lentidão”, “mínimo” e “dilatação” [outros antagônicos contaminadores]. É que, se se toma o “peso” como referência de totalidade (100%) e modula-se essa referência em 50 ou 70%, inevitavelmente teremos que ocupar esse espaço deixado com outros antagônicos [trata aqui dos antagônicos moderadores – Figura 6]. (MARCONCINE, 2010, n. p.).

As rotinas dos ensaios são seguidas como um ritual, na seguinte ordem: rito de chegada, alongamento, aquecimento, trabalho nos quadrantes, trabalho experimental, experimentação da cena ou leitura representativa. Segundo Flecha (2010), esse procedimento

[...] obedece normalmente a seguinte ordem:

Rito de chegada: É um momento onde desenvolvemos e utilizamos práticas para focar a energia do ator para o início dos trabalhos.

Alongamento: Utilizamos alongamentos convencionais e/ou estranhos, estes buscando quebrar a rotina muscular do ator.

Aquecimento: Aqui, as práticas são variadas, mas têm como principal instrumento o Quadro de Antagônicos (...).

Trabalho dos quadrantes (aplicação do Quadro de Antagônicos): Dividimos a sala em quatro quadrantes de uma circunferência imaginária, e escolhemos um antagônico para cada quadrante (tensão x relaxamento, dilatação x retração, velocidade x lentidão, força x fraqueza, peso x leveza, agilidade x dureza, etc.) onde o ator, ainda em processo pré-expressivo, experimenta seu corpo migrando de quadrante em quadrante explorando o conceito de oposição para aperfeiçoar seu repertório.

Trabalho experimental na construção das personagens: Aqui o quadro de antagônicos é utilizado como instrumento para a busca de um antagônico-guia para a personagem, e de outros antagônicos que possam contaminar esse guia, definindo um perfil prévio para a prática na cena.

Experimentação na cena e/ou leitura representativa: De posse do repertório desenvolvido e do perfil sinalizado para as personagens, os atores passam a experimentar esse perfil na construção de cenas e/ou representam fisicamente o texto que é inserido gradualmente à medida que as personagens e as cenas se plasam no corpo do ator. (FLECHA, 2010, n. p., grifo nosso).

Todos os procedimentos em busca de um antagônico-guia que norteará a existência da personagem percorre protocolos. Esse antagônico-guia dará um perfil à personagem. Esse perfil será construído em sala de ensaio, no decurso de todo o processo de montagem, até que os demais antagônicos sejam descartados pela via negativa³⁰, sobrando um único antagônico (antagônico-guia), que norteará o perfil da personagem.

Recupero aqui uma anotação de Marconcine (2013), proveniente da sala de ensaio, que fala sobre antagônico-guia e perfil, a partir de sua experiência no QdA:

Quando selecionamos o antagônico-guia para a personagem e a partir de então nos exercitamos nessa opção, o corpo vai se moldando de acordo com as exigências da escolha. Esse corpo modelado chamamos de perfil. Assim, estamos na fase de modelagem do perfil, em que o antagônico-guia é exigido a provar se é forte o suficiente para as situações/movimentos que as outras dramaturgias exigem. Quanto mais o tempo passa, mais constato

30 Termo utilizado por Grotowski (1992) para explicar que o teatro que ele preconiza não é a partir de escolhas possíveis, diretas, mas a exclusão de obstáculos que prejudicam o processo. No QdA chegar ao antagônico-guia não equivale a escolher qual deles o será, mas sim ir excluindo aqueles que, durante a jornada expressiva, não se consolidaram como tal.

que o perfil se formaliza no movimento, que mesmo com o corpo em não movimento, a sensação da energia no espaço permanece. O corpo é inteligente e vai se formalizando, alterando o seu estado. (MARCONCINE, 2013, n. p.).

Esse perfil, devidamente plasmado no corpo, necessitará ser acionado permanentemente em sala de ensaio, sempre que lhe for exigido e desde que o perfil da personagem já esteja definido.

A repetição desse protocolo fará com que a personagem criada em sala de ensaio permaneça no corpo do/a ator/atriz e possa ser recuperada com rigor e precisão. O corpo memoriza os procedimentos e a recuperação destes retoma o perfil da personagem criada.

Essa recuperação através da memória corporal dos processos criadores levados à cena aproximam a compreensão da enação³¹ como “chave para se entender como as experiências criam modos próprios de percepção e encadeamentos particulares de significação com base em uma história cultural compartilhada”. (DOMENICI, 2015, p. 202).

Esse protocolo também é acionado em cada apresentação, depois de os atores terem feito o alongamento, o aquecimento e a caracterização³². A esse procedimento chamam de origem, que recuperamos de uma postagem feita por Marconcine (2014), onde ele descreve a prática no espetáculo ‘Velhos caem do céu como canivetes’:

Há oscilação no horário para a origem. Depende de muitos fatores. Esperamos o contato de Marcelo F. Iniciamos na primeira batida de Molière. Essa origem é para fazer com que o corpo relembre a forma da personagem, a partir dos antagônicos escolhidos por cada um dos atores. Esse procedimento é repetido igualmente antes de cada apresentação. No meu caso: de pé, fecho os olhos, inspiro e expiro 10 vezes, como se meu corpo estivesse buscando um relaxamento proveniente do cansaço exaustivo do corpo. Na última expiração, elevo meus braços acima da cabeça e na última inspiração deixo-as cair em direção ao chão, juntamente com meu tronco. Ainda de olhos fechados, começo a flexionar meu joelhos tentando elevar meu tronco à posição inicial, mas com uma certa dificuldade, proveniente da fraqueza sentida pelo corpo. Com o tronco

31 “Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch (1991) nomearam estas ações cognitivas de ‘enação’ ou o processo através do qual configurações emergem do trânsito entre corpo e ambiente no sentido fenomenológico, desenvolvimental, estrutural e evolutivo. O corpo é sempre uma realidade experimental possível e viva.” (GREINER, 2010, p. 49).

32 Cada montagem tem sua rotina definida a partir da repetição de procedimentos feitos na sala de ensaio e selecionadas pelo diretor em conjunto com os atores envolvidos.

elevado, já se estabelece um certo equilíbrio precário decorrente da curvatura da coluna, não muito projetada. A cabeça gira 360° para a esquerda e para a direita. A máscara já começa a se consolidar. A coluna um pouco mais curvada. Dou 10 pulos com uma força mínima a ponto de não conseguir retirar ambos os pés do chão. Abro os olhos. Inclino-me para a direita, elevando o pé esquerdo do chão. Uma força mínima e um mínimo de equilíbrio torna essa ação mais efetiva para que o corpo perceba sua fragilidade. Para mim funciona como uma espécie de termômetro. Repito para o outro lado. Pronto, agora posso andar. Ando pelo banheiro compartilhando o espaço com Jorge C. Começo a oralizar parte do texto. Algumas falas se repetem nesse procedimento: “Cobre teu corpo...”; “Meu pai os arrancou...”; “Estou brincando...”. Agacho-me de duas a três vezes, repetindo formalizações de cenas do espetáculo. Entre a segunda batida e a terceira, bebo um copo com água previamente deixado sobre a pia. Ressonno um pouco mais. Quando ouço a terceira batida, apago as luzes, Jorge C. abre a porta. Saímos e eu a fecho. Ficamos atrás do galinheiro esperando a sonoplastia. Jorge C. vai para a sua marca. Eu continuo, por detrás da coluna, ressonando e andando de um lado para o outro, até o momento de ir à minha marca. (MARCONCINE, 2014, n. p.).

A cada espetáculo esse ritual se modifica e também se modifica o perfil, os caminhos percorridos para recuperar a personagem, o rito de chegada, o tipo de alongamento e aquecimento.

O antagônico-guia e os contaminadores podem ser diferentes a cada personagem representada, mas não chega a ser condição de sua existência, pois a partir dos antagônicos moderadores (contenção/expansão), o QdA possibilita uma multiplicidade de percepções no corpo com o mesmo antagônico-guia.

Foi o que aconteceu, por exemplo, na composição das personagens ‘Filho’ e ‘Ser alado’, representadas pelo ator Jorge Choairy, nos espetáculos ‘Pai&Filho’ e ‘Velhos caem do céu como canivetes’, respectivamente, em que seus perfis foram criados a partir do mesmo antagônico-guia (retração), com características distintas uma da outra, tornando as personagens compostas bastante singulares entre si.

É que a compreensão de um corpo que nunca se apronta possibilita pensar que o corpo também na PCT

encontra a informação e ela se transforma em corpo, modificando-se. (...) Quando se fala corpomídia, o corpo não pode ser aceito como um processador (...). E nada é preservado pois tudo é fluxo, tudo é acontecimento (...). Mas o corpo, sim, se transforma em acordo com o tipo de informação com o qual lida justamente porque a transforma em corpo. (GREINER & KATZ, 2015, p. 9).

Sendo assim, a informação que o corpo assume num dado momento difere singularmente num outro instante; essa informação, corporificada, passa a ser outra a se presentificar no corpo.

Choairy (2022), em entrevista, afirma ter sido essa condução algo orgânico, mesmo que, inicialmente, fosse geradora de conflito, pois as personagens eram singulares e em contextos diferentes.

2.3 EM TODO SÓLIDO, TODO GÁS E TODO LÍQUIDO³³: QUE CORPO É ESSE?

O corpo, como material de investigação, atrai atenção e formula hipóteses visando compreendê-lo. Corporeidade como resultado de subjetividades atravessadas no corpo, um corpo sujeito diante de suas singularidades, suas memórias encarnadas; aceitar seu corpo fisiológico e ter a percepção de suas potencialidades. A propriocepção nos estimula a compor processos expressivos, através da inteligência corporal-cinestésica (XAVIER, 1998 apud COELHO, 2008).

A história do teatro comumente é contada através da existência dos textos teatrais e da importância dada aos seus autores. Entretanto, as insatisfações com o desenvolvimento do teatro no século XIX, eminentemente realista, fez com que o trabalho do/a ator/atriz entrasse na pauta de discussões de artistas como Kleist, Maeterlinck, Craig, Jarry e Meyerhold (BELTRAME, 2018, p. 8).

Já em 1909 a potencialização do corpo no teatro avança para além da oralidade textual (MOREIRA, 2012), o que o aproxima da dança como material de criação de sentidos. Assim, o corpo é o ponto de partida do/a ator/atriz, no teatro, na construção de sentidos e na escrita de sua dramaturgia.

As dualidades impingidas ao corpo (dentro/fora; objetivo/subjetivo; mente/corpo; corpo/alma; natureza/cultura) são superadas quando a proposição se estabelece a partir de novas percepções de nossos próprios corpos e de nossa história neles (PORTER, 1992), construindo simbolicamente outras relações.

Essas inquietações resultam da necessidade de se dar conta de complexidades de representações corporais, como a “necessidade de tornar visível

³³ Verso da música 'Um índio', de Caetano Veloso.

o dentro do corpo e de entender melhor o fluxo de informações entre as partes do corpo e entre o corpo e o mundo” (GREINER, 2005, p. 22), dando conta das corporeidades existentes no mundo (GREINER, 2005, p. 23), dissociando-o da ideia de objeto ou de instrumento, possibilitando uma atualização das compreensões teórico-conceituais inseridas experiencial e organizadamente, em processo, na ação, nas relações que o ambiente em que se situa, dispõe.

“Assim, a noção de corporeidade possuiria um sentido duplo, designando ao mesmo tempo estrutura vivida e contexto ou lugar de mecanismos cognitivos” (GREINER, 2005, p. 25), para dar conta de uma possibilidade, dentre tantas, de compreensão do corpo no mundo, “não o corpo como coisa ou instrumento, mas o corpomídia, criador de cadeias sígnicas” (GREINER, 2005, p. 118), ampliando a ideia de corpo.

Isso ocorre no QdA, visto que a dualidade entre eles não interfere, não prejudica e não anula a criação de sentidos.

No teatro, o ator tem em seu corpo o *corpus* para a criação, já que os demais materiais passarão, invariavelmente, por ele. Assim, um corpo sensível, que levará à cena sentidos – alguns mais visíveis, plásticos; outros mais sensíveis. Um corpo que dialoga mais com percepções e sensações nos processos criadores.

Essa possível dicotomização, dualidade, antagonização se estabelece na jornada pré-expressiva em que todos os antagônicos são visitados em pares, um após o outro. Porém, a partir dos descartes, esse dualismo se dilui entre os antagônicos que foram descartados e os que ficaram.

Para efeito didático esse dualismo pertine, mas se observarmos as possibilidades de contaminações existentes entre os antagônicos, perceberemos que eles se complementam dentro de suas singularidades; há de se ter estados mentais conscientes do corpo para percepções múltiplas.

Isso se estabelece, inclusive, na filosofia chinesa, a partir do equilíbrio de forças antagônicas existentes no Yin-Yang (Figura 9), pois, ao mesmo tempo que são “(...) opostas são complementares e interligadas no mundo, interagindo harmonicamente umas com as outras para dar origem uma à outra e formar um todo”³⁴. (S-Z Liu *et all*, 2020, p. 288, tradução nossa).

³⁴ “(...) that opposite forces are complementary and interconnected in the world, harmonically interacting with each other in order to give rise to one another and form a whole”.

Figura 9 — Yin-Yang



Fonte: Wikimedia Commons³⁵(2022).

Os antagônicos nunca são totalmente opostos, pois um deles será privilegiado na representação de quem o opera.

Quando falamos sobre as possibilidades de descolonialidade a partir da proposta de construção de personagens buscando um corpo extracotidiano, repercute na desconstrução do método, junto aos antagônicos, reconhecendo seus opostos binários e os conduzindo às possibilidades de transformação.

Assim, a dicotomização dos antagônicos não exclui a exigência do corpo em se constituir através de, já que “O corpo deixa de ser portanto um lugar onde ocorre a construção do sujeito. A resistência aparece como efeito do poder, como parte do poder e como a sua auto-subversão.” (GREINER, 2005, p. 93).

Cada ator/atriz que utiliza o QdA o faz com o seu corpo em movimento, um corpo que opera a partir de imagens que traz consigo; como esse corpo se reconhece e quais referências o acompanha. “O risco são os modos de representação que marginalizam a história e pretendem repetir ao invés de reapresentar ou representar.” (GREINER, 2005, p. 108).

Os antagônicos, no caso, funcionam como instrumental para o corpo. A medida de transcrição desse corpo é que determinará se reforça essa dicotomização ou se a subverte buscando uma possibilidade descolonizadora. A ponte heideggeriana intermedeia essas conexões intersticiais entre o que se

³⁵ Autor: Klem.

apresenta e como essa relação se estabelece em nosso corpo, possibilitando desestabilizações nas propostas, na compreensão do mundo e na forma como nos vemos representados nele. “A informação não está em ‘lugares’ mas em ‘relações.’” (GREINER, 2005, p. 119).

Pensar na enação é dar ao corpo características de sistema que o distanciaria da ideia de instrumento ou objeto, reforçando a pluralidade de mundos existentes, dependendo das relações estabelecidas com o ambiente e com a memória que os auxilia em sua existência, a partir de recategorizações acionadas em suas experiências perceptivas que estão sendo atualizadas permanentemente (GREINER, 2005, p. 44), graças ao sistema límbico³⁶. Nessa acepção, o ambiente e os organismos se coabitam e se coevoluem.

O corpo estrutura os processos criadores na PCT. Ela teorizava sua pesquisa artística através de postagens regulares em um Blogue³⁷, compreendendo o período de 30 de julho de 2009 até 31 de agosto de 2019, quando foram interrompidas as postagens. Durante esse período, a palavra-chave ‘corpo’ foi citada em 301 ocasiões.

Algumas tratam dos limites do corpo do/a ator/atriz, buscando o seu domínio e construção através das memórias que são acessadas, gerando um corpo pronto, disponível, ressignificando a palavra dita, alternando as modulações de energia desprendida, “controlada, ampliada e direcionada pela intenção”. (MORETTI, 2003, p. 20).

Outras, dialogam com a busca de um/a ator/atriz pleno/a, com treinamento para além das exigências de montagens, conhecendo o seu próprio corpo para acessar informações quando necessárias, desconstruindo um corpo cotidiano para o surgimento de um extracotidiano em situação de representação (BARBA, SAVARESE, 1995).

Essa prática permanente “modifica tanto as habilidades motoras quanto a percepção de quem experimenta”. (DOMENICI, 2015, p. 201).

36 “O sistema límbico diz respeito ao apetite, ao comportamento sexual e às estratégias de defesa dispostas no decorrer da evolução. Trata-se de um sistema de valores ligados a um grande número de órgãos do corpo, ao sistema endócrino e neurovegetativo. Este conjunto regula os ritmos cardíaco e respiratório, a transpiração, as funções digestivas e outras, assim como os ciclos corporais associados ao sono e à atividade sexual” (GREINER, 2005, p. 44).

37 <https://pequenacompanhiadeteatro.home.blog/>

Porém, essa dissociação entre treinamento e montagem, segundo Domenici (2015) inexistente,

pois ao propor determinado modo de mover, este constrói habilidades sensório-motoras e corporaliza o mundo de maneira específica. É equivocado pensar o treinamento corporal separado do momento de criação, pois todo o mover já modifica a percepção e constrói uma corporalidade. (DOMENICI, 2015, p. 202).

Essa busca de um corpo extracotidiano potencializa o corpo singular do/a ator/atriz; um corpo que aprende³⁸ e apreende, em que desconsidera o *physique du rôle*³⁹, onde o corpo é permanentemente revisitado, se amalgamando ao devir, um corpo inteligente e expressivo que a tudo reage.

A Antropologia Teatral, como “um estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 8), possibilita estudos de caso, em que cada ser é único e múltiplo, pois traz consigo referências e interferências outras que não somente e tão somente as que estão em seu entorno.

Há componentes genéticos, do meio, das culturas, dos ancestrais, das escolhas que foram feitas e dos reflexos dessas tomadas de decisões, do tipo de alimentação que foi ingerida por nós. “Essa afirmação nos permite inferir que trazemos em nossos corpos a experiência da vida que se apresenta aqui e agora, como síntese da existência humana, ou do conteúdo do existir” (SOARES, 2000, p. 36). E é isso que nos faz perceber que o fazer teatral não deve perder essa referência, o que, invariavelmente possibilitará o surgimento de um/a ator/atriz mais comprometido/a com o processo que o/a leva à cena.

Neste sentido, a compreensão da dramaturgia de ator/atriz passa pela compreensão da dramaturgia do corpo.

Com a aplicabilidade do QdA na PCT, o/a ator/atriz consegue utilizar em seu corpo a inteligência corporal-cinestésica recuperando sensações provenientes das palavras antagônicas, percebendo muscularmente em que medida essas sensações

38 O corpo aprende a partir de dois processos: Intuitivo e intelectual, que são responsáveis por dois tipos de “associações mentais (...): similaridade, analogia e síntese (...) contiguidade, lógica e análise”. (MORETTI, 2003, p. 32)

39 Em tradução livre, aparência física adequada para um papel.

percorrem o corpo, como ocupam o espaço e como são geradoras de poéticas expressivas.

Jogando com as instabilidades provocadas pela ruptura de um possível realismo, de um possível equilíbrio bípede e ressignificando as palavras antagônicas no corpo, lidando com variações de níveis, de vetores, de fluxo de energia, acaba por ruir formalismos que colocaram o corpo em uma situação de anestesiamento em processos criadores, distanciando-o de outras formas possíveis de compreendê-lo, de reconhecê-lo e de senti-lo em cena.

Com a utilização do QdA conseguimos perceber, ao longo das montagens que se utilizaram dele, um refinamento nessa compreensão, um aumento na capacidade de percepção do próprio corpo e de seu movimento em gerar material para a cena.

Na PCT a atuação nos espetáculos elencados anteriormente e que se utilizaram do QdA em suas montagens, foram feitas por 2 (dois) atores, sendo que 1 (um) é esse que vos escreve, responsável por essa pesquisa, e o outro variou entre Jorge Choairy e Lio Ribeiro.

As singularidades desses corpos são perceptíveis em termos de composição corpórea, em nossas escolhas, de como lidamos com o nosso corpo no cotidiano, bem como das percepções no corpo advindas da compreensão e entendimento do método.

Dos espetáculos citados, atuei em todos eles, o que possibilitou uma revisitação no QdA 3 (três) vezes; Jorge Choairy 2 (duas) vezes e Lio Ribeiro 01 (uma) vez. Para além dessas montagens, treinei o QdA com o acompanhamento de Marcelo Flecha, no ano de 2015/2016, visando a montagem de um solo que viria a ser o 'Extrato de nós' (2019). Porém, o treinamento foi interrompido, não se construindo uma personagem através do QdA, mas somente como treinamento de ator/atriz.

Essa revisitação dos procedimentos provoca um aprofundamento da técnica, uma multiplicidade de percepções para além de uma única visita e amplia a compreensão desse percurso no corpo.

Evidentemente, as sensações pelas quais o/a ator/atriz passa em seu processo criador, em seu corpo, na composição de sua personagem que será posta à cena, chegará em diálogo com o espectador, mas como uma outra sensação e

percepção também singulares, pois singulares são os corpos e os atravessamentos, visto que a “percepção é, assim, uma ação simulada e projetada para o mundo, ação exploratória e, portanto, ativa”. (RIBEIRO, 2015, p. 44).

Esse procedimento dá aos/às atores/atrizes a oportunidade de sentirem em seus próprios corpos as sensações provocadas pelas palavras que compõem os antagonônicos, perceber como o corpo reage a eles em composições artísticas.

Na PCT os/as atores/atrizes têm em seus corpos a referência inicial que gerará sentidos, sendo permanentemente atravessados por outros materiais disponibilizados para a composição de suas personagens nos processos criadores dos espetáculos.

Quando tratamos de corpo, a voz faz parte dele; é seu prolongamento. Essa compreensão de treinar ambos concomitantemente, atravessando as três jornadas, já era consciente para o encenador ainda na montagem de ‘Entrelaços’, quando percebe essa necessidade a partir da ausência de um trabalho consistente dos atores, em sala de ensaio; de uma certa timidez quando da operacionalização dos antagonônicos (FLECHA, 2009, n. p.).

Essa dissociação entre voz e corpo dificulta o fluxo orgânico e se, caso a ressonância não for exercitada concomitantemente à operacionalização dos antagonônicos, pode-se alterar a percepção no corpo do/a ator/atriz, mudando seu foco e sua corporeidade (BISCARO, 2018).

Flecha (2010) comunga dessa percepção quando relaciona a ressonância às “influências que cada antagonônico provoca no fluxo do ar e na projeção do som a partir da estrutura física particular que cada antagonônico possui”, caso contrário, “provocará a quebra da organicidade” (FLECHA, 2010, n. p.).

Essa organicidade⁴⁰ também foi buscada por Grotowski (1992) quando lida com o corpo como uma caixa de ressonância. Segundo ele, “as pessoas se esquecem de falar com o corpo” e sugeria não pensar na voz, nas palavras, mas sim no corpo com um todo. (GROTOWSKI, 1992, p. 155)

Nessa perspectiva, quando o corpo é citado, exercitado ou exigido, a ressonância estará envolvida, em diferentes níveis, de acordo com a pessoa que o

40 “A organicidade é aqui entendida como ‘diferentes zonas de intensidades’, ‘vida’, ‘fluxos de energia’ e, segundo Grotowski, como ‘corrente de impulsos’: uma força que gera um estado cênico extracotidiano capaz de dilatar o corpo do ator, resultando em sua potencialidade e presença cênica.” (GOMES; BENTLEY, 2010, p.3).

opera e com as jornadas. Porém, a compreensão será sempre a relação corpo-voz como unidade.

Nesse processo de construção, o diretor tem a oportunidade de ver o corpo do/a ator/atriz em estado de criação e perceber também cinesteticamente, como esse processo se estabelece. Os/as atores/atrizes, o/a diretor/a e os/as espectadores/as, cada um/a em sua medida, percebe cinesteticamente as escolhas do/a ator/atriz e o trabalho do QdA na composição das personagens.

A compreensão do corpo do/a ator/atriz na PCT fez com que os espetáculos montados possibilitassem maior autonomia à dramaturgia de ator/atriz que, em diálogo com as demais dramaturgias, corroborassem para uma construção estética não-naturalista, pautada em alguns princípios da Antropologia Teatral como “equilíbrio precário” ou “equilíbrio de luxo”⁴¹, “corpo extra-cotidiano”⁴², “pré-expressividade”⁴³, fazendo com que a corporeidade do/a ator/atriz tomasse outros contornos para além do reconhecível, buscando, através do seu corpo a potencialidade necessária à escrita específica do/a ator/atriz.

Para Greiner (2005), os estudos do corpo “mais importantes são as metáforas do pensamento e o fluxo de imagens, as ações comunicativas e as dramaturgias”. (GREINER, 2005, p. 10) Ela, em conjunto com Katz, vem discutindo a Teoria Corpomídia que “conjuga diversos afluentes teóricos para explicar um corpo que nunca se apronta” (KATZ; GREINER, 2015, p. 10).

Essa teoria amplia os diálogos do corpo, no corpo e para o corpo em cena, contribuindo com as relações que estabelecemos com as práticas criadoras na PCT.

A proposta do Corpomídia possibilita construir relações através de variados campos do conhecimento (GREINER, 2005, p. 13), o que gera um tensionamento para além de conclusões assertivas; há mais problematizações do que soluções prontas, já que algumas questões conceituais relacionadas à compreensão do corpo, deixaram de ter guarida na contemporaneidade, resguardando suas singularidades, entendendo corpo vivo como experiência corpórea, relacionada ao sistema sensório-motor (GREINER, 2005, p. 19).

41 Expressões usadas por Eugênio Barba (1995, p. 34) para definir a alteração do ponto de equilíbrio do corpo a partir de mudanças do corpo cotidiano para o extracotidiano.

42 Palavra utilizada por Eugênio Barba (Op. cit., p. 10) para ilustrar a necessidade de transformação do corpo em cena.

43 Termo definido por Eugênio Barba (Op. cit., p. 10), visando conceituar a energia do/a ator/atriz em estado puro.

Greiner (2005) busca construir e pensar em metáforas do pensamento, para compreender melhor as relações conceituais com as experiências práticas, funcionando assim como veículo desse entendimento. Entender a necessidade das metáforas é potencializar a visão

singular como o entendimento do corpo e das suas relações com o ambiente, os sujeitos, a consciência, a linguagem e o conhecimento, vêm (sic) sendo rediscutidos e redimensionados [reiterando] (...) não apenas a evidência de que o corpo pensa, mas a de que o pensamento se organiza como ações possivelmente descentralizadas. (GREINER, 2005, p. 48).

Ela busca em Antônio Damásio (1999) consubstanciar sua percepção da relação do pensamento com fluxo de imagens, como

uma estrutura construída com sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais (visual, auditiva, olfativa, gustatória e somato-sensitiva ou somato-sensória). Essa modalidade somatossensitiva inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, percepção muscular, visceral, vestibular. Imagem não é portanto só visual, mas também sonora e até muscular, como dizia o famoso Albert Einstein, que chamava de “imagem muscular” aos padrões da resolução mental de problemas. (GREINER, 2005, p. 74).

Essa relação imagética é construída a partir de acionadores externos, no ambiente, em diálogo com as imagens reconstruídas pela memória desses acionadores externos.

Segundo Greiner (2005), as imagens somatossensórias, relacionadas aos sentimentos, também participam desses estados corporais.

3 PISANDO A AREIA BRANCA⁴⁴: AUTOETNOGRAFIA DO MEU CORPO NO TEMPO

Estar novamente em sala de treinamento é perceber-me vivo, ao mesmo tempo em que me encontro em situação de risco. As inquietações existem para nos colocar sempre atentos à condução, aos caminhos, aos métodos que nos propusemos a experimentar.

Em minha revisitação junto ao QdA, meu corpo buscou “estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação.” (GREINER, 2005, p. 134).

Este capítulo da dissertação tem relação com um dos objetivos da pesquisa, que é o de revisitar o QdA, buscando detalhar os caminhos do corpo, a partir de treinamentos físico-energéticos.

Para isso, foi elaborado um calendário de treinamento visando dar cabo, não só da demonstração dos antagônicos devidamente registrados em vídeo, como também da montagem da demonstração técnica, como uma das partes desta pesquisa.

Durante três meses, de agosto a outubro de 2022, encontrei-me na sede da PCT para treinamento, registro, em vídeo, de demonstrações técnicas dos antagônicos nas três jornadas, bem como ensaios da demonstração técnica final.

Busquei dar uma estrutura de montagem de espetáculo, sistematizando um cronograma de atividades que envolviam rito de chegada, alongamento e aquecimento tendo o QdA como propositores, bem como jornada pré-expressiva, expressiva e dramatúrgica, numa carga horária de ensaios que possibilitassem uma aproximação maior a uma proposta de montagem de espetáculos, mesmo sabendo que o objetivo final era, somente e tão somente, uma demonstração técnica.

O ritual diário, após a chegada no local, era o de limpeza, de colocação dos equipamentos necessários ao registro das atividades do dia e suas devidas checagens, bem como da colocação da roupa para treinamento. Por vezes a

⁴⁴ Verso da música ‘Debaixo dos caracóis dos teus cabelos’, de Roberto Carlos, em homenagem a Caetano Velos quando de seu exílio em Londres.

limpeza era desconsiderada por ser desnecessária, já que o espaço permanecia limpo e adequado.

De posse do **APÊNDICE B**, selecionei alongamentos e aquecimentos que se utilizam do QdA como suporte. Do total de 21 (vinte e um) listados, escolhi aqueles que pudessem ser operacionalizados por 1 (uma) única pessoa. Como não havia rito de chegada possível para a execução de uma única pessoa, adaptei um, a partir do ‘Respiração conjunto’⁴⁵.

Os alongamentos⁴⁶, num total de 2 (dois), tinham a sua execução em dias alternados, eram o ‘Dilatação e neutro (no chão)’ e ‘Alongamento partindo do chão’.

Os aquecimentos⁴⁷, num total de 6 (seis), também foram intercalados/alternados nos dias: ‘Peso e leveza (espaço total)’; ‘Dilatação e retração (espaço total)’; ‘Escolha livre com transição rápida (espaço total)’; ‘Escolha livre (espaço total)’; ‘Tensão e velocidade (espaço total)’ e ‘Velocidade e lentidão (espaço total)’.

Após a jornada expressiva houve a escolha de 1 (um) único alongamento (Alongamento partindo do chão) e um aquecimento (Escolha livre no espaço total) para a jornada dramatúrgica. Para essas escolhas foram levadas em consideração as percepções de rendimento em suas propostas (de alongar e de aquecer) no corpo deste que vos escreve.

Os registros foram sendo adequados um dia após o outro, a partir das necessidades provenientes do treinamento. Havia um planejamento para o registro de partes do processo. Porém, senti a necessidade de registrar todo o processo, com um equipamento de menor qualidade.

Os registros disponíveis foram captados por equipamento de melhor qualidade, que deram origem aos vídeos postados na plataforma do YouTube e que fazem parte desta pesquisa. Os demais serão armazenados em HD externo visando possíveis desdobramentos desta pesquisa.

O tempo gasto com a limpeza variava de acordo com o dia. O primeiro dia da semana (terças-feiras), varria-se e passava-se pano úmido em toda a sala. No dia 2 (quartas-feiras), não se limpava. No dia 3 (quintas-feiras) passava-se somente o

45 Item 50 do APÊNDICE B. Com a adaptação, o operador fica de pé, com os pés paralelos, intercalando os antagônicos masculino e feminino, a partir da respiração de ambos, durante 5’.

46 Os alongamentos utilizados são variações do QdA, no item 46 do APÊNDICE B.

47 Os aquecimentos utilizados são as variações do QdA, no item 47 do APÊNDICE B.

pano úmido e no dia 4 (sextas-feiras) não se limpava. O sábado ficava disponível para, caso houvesse algum imprevisto, pudesse ser utilizado. Essa dinâmica permaneceu na maior parte do processo de treinamento e montagem da demonstração.

A edição e postagem dos vídeos do treinamento, bem como com as percepções e demonstrações dos antagônicos nas jornadas, eram executadas na manhã do dia imediatamente posterior, com a transcrição das percepções, através de tópicos, que estruturam este capítulo.

3.1 SUBIU A CONSTRUÇÃO COMO SE FOSSE MÁQUINA⁴⁸: JORNADA PRÉ-EXPRESSIVA

O Quadro 2 disponibiliza as percepções deste que vos escreve, em sala de treinamento, quando de sua revisitação ao QdA para esta pesquisa. O diálogo estabelecido está relacionado à jornada pré-expressiva, ocorrida durante 6 (seis) dias⁴⁹, sendo repetida duas vezes. Em cada uma dessas passadas a duração de 15' em cada antagônico se estabeleceu como limite de trabalho nos quadrantes, que, neste caso, foi no espaço total, pois que havia um único operador (este pesquisador) em processo.

Quadro 2 — Atualização das percepções no corpo

Força	
Passada 1	Passada 2
- Atração com outros antagônicos, como <u>lentidão</u>. - Recuperação do foco quando isso ocorria. - Representação da <u>força</u>, no corpo, a partir de determinados movimentos. - Quando não havia deslocamento, a <u>força</u> era sentida através da pulsação, do suor, da respiração.	- Pressão arterial ficou alterada no momento de colocar o temporizador no <i>tablet</i>. - Mínimo movimento nas mãos, braços, pescoço, sentindo um corpo forte sem ir para os esteriótipos. - Respiração neutra. - Origem a partir da mímica corporal dramática para estabilizar melhor minha respiração. - Nível de prontidão que me fez sentir forte. - Em 10', eu me senti íntegro, disposto e disponível. Pareceu-me 100% na moderação expandida.

48 Verso da música "Construção", de Chico Buarque.

49 Esse processo ocorreu no período de 02 a 10 ago. 2022, na sede da PCT, em São Luís.

Fraqueza	
Passada 1	Passada 2
- Diferenciação entre <u>fraqueza</u> e <u>relaxamento</u>. Conflito corporal entre ambos. - Atravessamento das jornadas pré-expressiva e expressiva a partir da construção/experimentação de movimentos, como sentar, caminhar, correr, levantar a mão. - A moderação expandida diminui o diálogo com os outros antagônicos, dificultando a mobilidade do corpo. - Buscar a <u>expansão</u> em cada um dos antagônicos.	- Temporizador, vistas escuras, pressão caiu menos. - Respiração abdominal mais contida. Impressão que eu parava de respirar em algum momento. - Temporizador em 10'- íntegro. - Sensação de cansaço, desânimo, mas com força para fazer movimentos. - Mobilidade reduzida, mas no abandono, no desânimo. - Quanto mais eu fico parado, sem me deslocar, mais me sinto na jornada pré-expressiva. - O corpo em algum momento exige determinados deslocamentos. - Jogar de pernas, flexibilização de pernas. - Percepção de trabalhar 80% na moderação expandida.
Dilatação	
Passada 1	Passada 2
- Movimentos ampliados que dificultam os atravessamentos das jornadas pré-expressiva e expressiva. - Quando a moderação é contida, há uma possibilidade maior de atravessamentos das jornadas. <u>Dilatação</u> tem relação direta com a presença do/a ator/atriz. - Máscara e deslocamentos presentes. - O corpo não exigiu atravessamentos entre jornadas. - Transitar nos níveis, sendo o tempo no nível baixo, menor.	- Tentei me focar mais na jornada pré-expressiva, diminuindo deslocamentos e determinados movimentos. - Desgaste físico excessivo. Dor nos ombros. - O corpo se repetia. Impressão de muito tempo para a segunda passada. - O corpo se lembrou da primeira passada em alguns momentos.
Retração	
Passada 1	Passada 2
- Construção, na origem, do menor para o maior. - Puxou para o nível baixo e médio, pois para o nível alto, precisaria moderar contendo o antagônico. - Atravessamento das jornadas.	- Me predispus a não ir a 100% na moderação expandida, pois percebi que isso me fazia estar mais tensionado muscularmente, me aproximando assim da <u>tensão</u>. - A <u>retração</u> se estabeleceu mais no campo das articulações. - Tentei ficar mais na pré-expressividade. - Fiquei um pouco ensimesmado, tentando sentir mais o corpo, numa espécie de transe. - Espaço reduzido para experimentação. - Diminuir a utilização do nível baixo. - Questiono a necessidade da não repetição na pré-expressividade, pensando que essa nomenclatura tem a ver com formalizações.
Masculino	

Feminino	
Passada 1	Passada 2
- Sensação estranha. As pernas faltam, o chão puxa o corpo para baixo. Uma certa angústia, desistência, uma dor. Cansaço emocional. Sensações permaneceram para além dos 15'. - Sensação de pressão arterial baixa. - Sensação permanente de desmaio. - Necessidade de um controle maior quando há o trânsito para o nível baixo, pois o corpo chama para a respiração abdominal. - Dificuldade de controle no nível médio, pelo cansaço. - Importante, neste antagônico, é perceber o que ele traz ao corpo. - A respiração consciente leva o corpo para um outro lugar. - Quase um estado alterado de consciência⁵⁰.	- Tentei ficar um pouco sem me deslocar. - Tentei focar na respiração. - Fiquei em até 80% na moderação expandida, respirando profundamente. - Bocejei várias vezes por causa da boca aberta. - Senti falta de falar, oralizar as sensações, as impressões, já que o foco não era montar um espetáculo. - A respiração me levou para uma certa fragilidade, uma certa angústia, uma inquietação, uma agonia, ansiedade, diferentemente do estereótipo que possivelmente foi usado em dados momentos anteriores a esse. - Repensar os gêneros. Outras nomenclaturas, outras possibilidades.
Passada 1	Passada 2
- Aproximação com um estado alterado de consciência. - Energia impactante. - Desejo de perdição, sensação de entrega. - Sensação de desistência. Faltava corpo. - Deslocamentos difíceis em função do corpo não aceitá-los. - Deslocamentos fragmentados, não fluídos. - Quando deitado, aproximou muito do <u>relaxamento</u>. - Desejo do corpo de sentar no chão. - O corpo querendo ir por outros caminhos.	- Nos últimos 3' eu me desloquei, mas na maior parte do tempo, não. - Vistas escureceram no momento do temporizador. - Temporizador em 10' e eu estava pleno. Menos que isso as percepções talvez não seriam essas. - Certo formigamento nos pés e nas mãos. - Lombar começou a doer. - Sensação de estabilidade emocional isso numa respiração mais compassada, mais leve. - Nos últimos minutos, eu aumentei o ritmo da respiração, e a sensação foi diferente da anterior, meio angustiante, mas num nível inferior ao <u>masculino</u>. Eram dois terços dele. - Se for contida dá para ser preservada num tempo maior. Se for acelerada vai se aproximar do <u>masculino</u>. - Percebi que em alguns momentos ia para a neutra para tentar diminuir a dor na lombar, organizando a minha postura. - No <u>feminino</u> eu relaxo o abdômen.
Agilidade	
Passada 1	Passada 2
- Fiquei na jornada pré-expressiva, sem definição de movimentos. - Tentativa de decupar a <u>agilidade</u> no corpo (cabeça, ombros, cintura pélvica). - Transição de níveis prejudicada por causa da idade e dos problemas lombares, moderando	- Temporizador em menor tempo (7'). - Foco meio disperso (<u>dilatação</u>, <u>velocidade</u>, <u>retração</u>). - Mais na jornada pré-expressiva. - Mais no nível médio e alto e pouco no nível baixo.

50 "(...) estado mental induzido por agentes farmacológicos, fisiológicos ou psicológicos que deriva de um estado normal de consciência". (MINASI, Elias Júnior; SILVA, Luzia Rezende apud Kallio, & Sikka, 2009).

na <u>contenção</u> , levando a <u>agilidade</u> para a <u>dureza</u> . - Tentativa de descolamento da <u>agilidade</u> com a <u>velocidade</u>. - Flexibilidade; diminuição da <u>velocidade</u> na flexibilidade.	Senti a panturrilha direita. Acabei usando o tempo para alongar um pouco – flexibilidade.
Dureza	
Passada 1	Passada 2
- Facilidade, na origem, de ir do menor para o maior. - Repetição de determinados movimentos na <u>agilidade</u> (correr, andar, bater as mãos no corpo). - Limitação da amplitude dos movimentos. - Atravessamento das jornadas. - Percepção, ao caminhar, da presença do <u>peso</u>.	- Temporizador em 7'. - Talvez na dinâmica de repetir, eu esteja chegando ao ideal antes do tempo de 10'. - Jornadas atravessadas. - Nível baixo foi utilizado. - Impressão de em algum momento ser o <u>peso</u>. - Trabalhei mais com as articulações. 70 a 80% de moderação na <u>expansão</u>.
Máximo	
Passada 1	Passada 2
- Compreensão do antagônico: percepção do corpo como ele é, realmente, e se observar: como o Cláudio, por exemplo, caminha. Outra percepção é, como o corpo, diante de todos esses atravessamentos, se comporta, pensando numa perspectiva naturalista/realista. - Atravessamento nas jornadas em função da movimentação como experimentação. - Como ter a mesma percepção, no corpo, do que preconiza o quadro? - Estabelecer um corpo extracotidiano, ficando na pré-expressividade, focando só no movimento, sem contudo pensar em que tipo de energia ele mobiliza.	- Exclusão de todos os antagônicos, sem foco neles. - Estar mais na jornada pré-expressiva. - Temporizador em 7'. - Um pouco na jornada expressiva (agachar, cruzar os braços). - Um vazio energético. Nenhuma energia no qual eu consiga ancorar.
Mínimo	
Passada 1	Passada 2
Sem atravessamentos das jornadas.	- Foquei na pré-expressividade. - Movimentos conscientes tentando trabalhar os vetores. - Não olhei mais o temporizador. 80 a 90% na moderação expansiva. - Plenitude na execução.
Peso	
Passada 1	Passada 2
- Ao se movimentar, as partes do corpo tornam-se o <u>peso</u> e não carregam o <u>peso</u>. - A <u>força</u> da gravidade sendo imposta ao corpo com mais intensidade. <u>Peso</u> exige a <u>tensão</u> para mobilizar o corpo. - Moderar na <u>contenção</u> dá ao antagônico <u>agilidade</u> e <u>velocidade</u>.	- Jornada pré-expressiva. - A <u>força</u> da gravidade é acentuada quando o corpo sai do seu ponto de equilíbrio. - Precisa da <u>força</u> para alguns tipos de movimentos. - Para sentar, usei a <u>tensão</u>. - Mudança de nível. Quando no baixo, o <u>peso</u>

• O <u>peso</u> puxa para o nível baixo. • De acordo com a moderação (<u>expansão</u>) determinados movimentos (como se levantar do chão), tornam-se inviáveis. • Pisada completa no chão.	é distribuído no corpo em contato com o chão. A moderação vai para a <u>contenção</u>. • Projeção de alguns sons (bocejo, peido, arroto). • Tentava não deixar os braços paralelos ao corpo. • Em algum momento, o deslocamento, ao final, lembrou a personagem 'Pai', no espetáculo 'Pai&Filho'. • Anterior a esta sensação, houve uma em que a percepção era a de que uma personagem estava delineada. • <u>Peso</u> de forma permanente e contínua na jornada pré-expressiva.
Leveza	
Passada 1	Passada 2
• A percepção da <u>leveza</u> ocorre com a observação da movimentação de partes do corpo no espaço ou pela sombra do mesmo projetada na parede. • Facilidade de ver a <u>leveza</u> e reconhecê-la no corpo. • A <u>leveza</u> puxa a <u>lentidão</u>. • A <u>velocidade</u> também é exigida para tal. • Transição para o nível baixo perde-se a <u>leveza</u> (moderação pela <u>contenção</u>?). • No nível baixo, a <u>leveza</u> se restabelece. • Pisada parcial no chão. • Flexão dos joelhos como amortecedores. • Potente no pré-expressivo. • Sem atravessamento nas jornadas.	• O corpo tem mais intimidade com alguns antagonísticos. • Joelhos como amortecedores, meia ponta dos pés. • Flexibilizar o corpo em movimentos pendulares. • Braços paralelos ao corpo parecem lastros, excetuando em um único momento. • Conflito entre o caminhar e os braços paralelos ao corpo. • A <u>contenção</u> estava presente quando tentava atravessar na jornada expressiva, principalmente em algumas partes do corpo. • Movimentos sinuosos.
Tensão	
Passada 1	Passada 2
• O corpo exigiu uma certa potência por estar flácido, motivado pela ausência de atividade anaeróbica. • É um antagonístico exigente. • Origem do menor para o maior, objetivando neste instante o que seria o parâmetro de 100% na moderação expandida. • Pela moderação estando na <u>expansão</u>, as jornadas não atravessaram. • Quando do deslocamento, a moderação se estruturou na <u>contenção</u>.	• Tentei ficar somente na pré-expressiva. • Tentativa de recuperar a <u>tensão</u> moderando na <u>expansão</u>. • Níveis médio e alto. • <u>Tensão</u> em todo o corpo e decupado em partes.
Relaxamento	
Passada 1	Passada 2
• Em função de ter saído da <u>tensão</u>, a origem foi mais longa. • Este antagonístico precisa moderar através da <u>contenção</u> para se tornar expressivo. • Pernas mais relaxadas quando no nível baixo.	• Boa parte na jornada pré-expressiva. • Ao término, alguns movimentos com a cabeça, tronco, andar. • A caminhada projetava os pés para fora e à frente, meio que chutando. • Respiração controlada.

- Foco mais nas articulações, neste antagônico. - Certo desleixo, despreocupação, no deslocamento. <u>Relaxamento</u> em partes específicas do corpo.	- Balançava o corpo e partes dele para perceber o <u>relaxamento</u>. Era uma forma de recuperar o foco e também ocorreu na origem, começando pelas mãos, depois braços, cabeça... - Moderado pela <u>contenção</u>, a mobilidade era maior. <u>Peso</u> e <u>tensão</u> atravessam o <u>relaxamento</u> quando as pernas ou os braços são elevados.
Gueixa	
Passada 1	Passada 2
- Problematização do QdA, pois este antagônico já está estruturado como personagem. - Outros caminhos se estabelecem a partir da energia que essa imagem provoca no corpo. - Preocupação no que demonstrar em função dessa problematização. - Como levá-lo em consideração na jornada expressiva? - Atravessamentos em dança surgem nesse antagônico. <u>Lentidão</u> nos movimentos. Respiração controlada, contida. Abdominal. - Ela fica refém do <u>feminino</u>, <u>lentidão</u>, <u>relaxamento</u>.	- Como uma dança. - Movimentos aleatórios. Contaminado pela respiração no <u>feminino</u> e <u>lentidão</u>. - Terceiro olho. - Nos dois minutos finais pareceu-me uma dança sensual. - Tentei mudar o andamento, mas o foco ia para o antagônico da <u>velocidade</u>. - Mesmo não querendo, a persona⁵¹ tornou-se personagem.
Samurai	
Passada 1	Passada 2
- Modulação entre a compreensão inicial e os desdobramentos advindos dos treinamentos posteriores. - Aprofundamento na jornada pré-expressiva com algum aporte do atravessamento da expressiva. - Respiração torácico-clavicular. - Ele fica refém do <u>masculino</u>, <u>tensão</u>, <u>força</u>?	- Problematizei em cena sobre uma âncora para ele. Mesmo tendo o foco na palavra <u>samurai</u>, eu percebi que estava sendo atravessado por todos os outros antagônicos. - Dançando como a <u>gueixa</u>, só que com ritmo mais acelerado, sem perceber que estava na <u>velocidade</u>, mas a <u>agilidade</u> estava presente. - Respiração oscilava. - Não houve atravessamento da jornada expressiva. - A música do lado de fora estava bastante presente. Cheiro de churrasco. Havia outros estímulos. Porém, esses outros estímulos já estavam nos outros antagônicos. - Movimentos que lembravam o Tai-chi.
Velocidade	
Passada 1	Passada 2
- Em todo o corpo, parece doença, corpo trêmulo (100%?). - Moderação no deslocamento atravessado pela jornada expressiva (bater palmas, sair	- Tentativa de ficar só na pré-expressividade. - Em algum momento me pareceu aquecimento. - Moderei para ter um parâmetro de 100% na

51 Entendido aqui como uma etapa anterior à compreensão de personagem; é apenas uma espécie de papel de executante de ações assumidas pelo/a ator/atriz (PAVIS, 1999, p. 285).

- correndo, andar). - Membros superiores mais livres para trabalhar a <u>velocidade</u> se comparar com os inferiores. - Decupar a <u>velocidade</u> através de partes do corpo (jornada expressiva sendo atravessada). - Lembrei do 'Extrato de nós', com <u>velocidade</u> nos pés e mãos.	<u>expansão</u> e percebi que eu estava, no antagônico, moderando em 50% na <u>contenção</u>. Quanto menor o deslocamento, mais possibilidade eu estava tendo de moderar na <u>expansão</u> (isso quando eu decupava em partes do corpo).
Lentidão	
Passada 1	Passada 2
- Me provoca muito prazer. - A <u>expansão</u> como moderação acaba sendo muito lenta e não funcionaria, precisando da <u>contenção</u>. - Separar partes do corpo com a <u>lentidão</u>. Porém, trabalhei mais na pré-expressividade. - O atravessamento das jornadas só se estabeleceu quando eu moderei com a <u>contenção</u>.	- Tentativa de ficar na pré-expressividade. - Moderei na <u>contenção</u> em 50%. - Jornada expressiva, me aguachei, trabalhei o olhar, andar, correr. - Respiração contida, acompanhando o antagônico. - Contaminado pela <u>tensão</u> em alguns momentos.

Fonte: O autor (2022).

Contrastando com o Quadro 1, esse é o compilado dos depoimentos das percepções advindas do corpo do pesquisador em sala de treinamento, na jornada pré-expressiva, buscando, a partir da revisitação aos antagônicos, revisá-los em suas percepções.

A *playlist* com estes depoimentos diários está disponível a partir da Figura 10.

Figura 10 — *Playlist* das percepções na jornada pré-expressiva



Fonte: O autor (2022).

Antes da execução da segunda passada, era feita a leitura dos apontamentos oriundos da primeira passada em cada antagônico, para que, ao retornar a cada um deles, o corpo pudesse ter acesso à memória, de forma mais consistente.

O processo de registro das percepções se estabeleceu em depoimentos gravados em vídeo, imediatamente após a execução de cada um dos antagônicos.

A demonstração dos antagônicos, nesta jornada, que originaram os depoimentos das percepções, podem ser acessados através da Figura 11, numa *playlist* no YouTube.

Figura 11 — *Playlist* dos antagônicos na jornada pré-expressiva



Fonte: O autor (2022).

3.2 TIJOLO COM TIJOLO NUM DESENHO MÁGICO⁵²: JORNADA EXPRESSIVA

Seguida da jornada pré-expressiva, começou-se a expressiva. Foram 3 (três) dias em que os antagônicos foram testados, agora na expressividade, durante 15' cada um deles.

Os 18 (dezoito) pares de antagônicos foram divididos nesses dias, junto com o rito de chegada, o alongamento e o aquecimento diários.

A partir da primeira passada, começaram os descartes, sendo que, a cada dia, todos os antagônicos não descartados eram repassados, agora em 10' e em

⁵² Verso da música "Construção", de Chico Buarque.

cada dia 4 (quatro) antagônicos eram descartados, até chegar ao antagônico-guia e alguns possíveis contaminadores identificados, inicialmente, nesta jornada.

O ritual dos dias seguia o mesmo protocolo da jornada anterior: rito de chegada, alongamento e aquecimento (5' em cada um deles).

O Quadro 3 ilustra os antagônicos que foram descartados a partir do terceiro dia da jornada expressiva. As cores diferentes reforçam quais foram descartados e quando.

Quadro 3 – Descartes dos antagônicos

Antagônicos	Etapa 1 (4)	Etapa 2 (4)	Etapa 3 (4)	Etapa 4 (5)
Força				
Fraqueza				
Dilatação				
Retração				Contaminador
Masculino				
Feminino				
Agilidade				
Dureza				
Peso				
Leveza				
Máximo				
Mínimo				GUIA
Tensão				Contaminador
Relaxamento				
Gueixa				
Samurai				
Velocidade				
Lentidão				

Fonte: O autor (2022).

Para as passadas visando os descartes, na jornada expressiva, definiu-se o procolo da origem ocorrer em até 5', seguida da execução dos movimentos em até 5', inserido nesses últimos minutos a ressonância.

Os movimentos executados em cada antagônico variavam na ordem e na quantidade de repetições. Eles foram surgindo de forma instantânea e sendo

acrescentados sequencialmente, na medida em que se formalizavam. Foram eles: andar; pegar uma cadeira deitada no chão; levar a cadeira para o outro lado e colocá-la de pé ao lado do livro que já estava disposto no chão; sentar na cadeira; cruzar os braços; cruzar as pernas; limpar o corpo com as mãos; levantar os ombros; olhar o livro; pegar o livro; limpar o livro com as mãos; ver ao longe; cumprimentar pessoas; observar em variadas direções; abrir o livro; folhear o livro; ler o livro; fechar o livro e colocá-lo sobre a cadeira; andar até o centro para neutralizar/zerar (essa ação só se efetivou a partir do término do tempo e com o aviso do temporizador).

Antes de iniciar a nova passada em cada antagônico, as anotações das passadas anteriores eram lidas, como foi feito na jornada pré-expressiva, com a intenção de recuperar na memória as percepções provocadas pelo antagônico no corpo, reforçando os protocolos a serem seguidos.

A ressonância variava entre uma espécie de *grammelot*⁵³, a leitura de trechos de um livro qualquer que estava sendo utilizado como elemento manipulável, improvisação instantânea e um trecho decorado de um poema de Iranine Ramos que eu havia decorado há tempos, mas que me fogem outras referências acerca do poema; sequer tenho o título.

A demonstração dessa jornada pode ser acessada através da Figura 12.

Figura 12 — *Playlist* da jornada expressiva nesta pesquisa



Fonte: O autor (2022).

53 Palavras onomatopeicas imitando uma língua, a partir de uma aproximação melódica (FO, 1998).

As percepções abaixo relacionam-se com as passadas dos respectivos antagonísticos na jornada expressiva tantas quanto ocorreram até o seu descarte, tendo como referência o Quadro 3.

Força: Inicialmente, a ressonância foi feita através de *grammelot*. Havia uma moderação perceptível na contenção e posteriormente moderada na expansão. A repetição dos movimentos nas passadas construiu uma persona sisuda, áspera, com uma necessidade enorme de se impor. Os movimentos eram contidos, porém firmes, com um olhar de aprovação. Havia uma certa insatisfação, fazendo com que o corpo ficasse sempre pronto; corpo masculinizado, talvez alguma relação com a naturalização de um corpo cisgênero. Os movimentos repetidos eram os que a lembrança permitia. Algumas intenções surgiam a partir da ressonância, agora como improvisação, para além do *grammelot* e da posterior leitura de trechos do livro. Por vezes, um tensionamento em partes do corpo para gerar uma força.

Evidentemente, a tensão e o peso contaminaram o antagonístico. Ele é funcional para trazer potência. Quando moderado na contenção, a persona torna-se solar, segura. A moderação oscilava entre contenção e expansão, não se firmando em uma delas. A força era mais perceptível quando era acionada a tensão no corpo, flexionando os joelhos para sentir a força da gravidade. Tensionava e relaxava o corpo, em partes e em todo o corpo, isso para originar a força. Algumas características iam sendo mantidas das passadas anteriores. O antagonístico se preservou durante todo o processo.

Fraqueza: A moderação ficou na expansão, mas passeou também pela contenção. Corpo entregue, meio cansado. Na contenção perdeu esse cansaço e ficou um pouco mais disposto, mas ainda tinha um certo enfado, um cansaço moderado. Uma insatisfação. Na ressonância a moderação foi para a contenção, inicialmente. Percebo que mesmo não planejando, os contaminadores surgem, são necessários para determinados movimentos. Nível baixo na fraqueza exige outros antagonísticos para voltar a ficar de pé. A improvisação foi satisfatória. Veio-me uma cena neste antagonístico. Vou pensar na possibilidade de construção de um texto também nessa jornada.

Os movimentos vão surgindo na ordem que o corpo exige. Creio que permaneci nessa moderação, inclusive sentado. Ressonância puxava um pouco para baixo, por isso tive que projetar a voz, moderando, creio, na contenção.

Os movimentos pendulares com a cabeça e com o corpo, na origem, possibilita uma origem expandida na fraqueza. Na ressonância, em uma das passadas, eu recuperei na memória um trecho de um poema de Iranine Ramos. Persona lunar, que desistiu da vida, ensimesmada, cansada, enfadonha. A fraqueza, no meu corpo, leva para o cansaço. Ressonância precisa ser projetada em função da moderação na expansão.

Masculino: A respiração torácico-clavicular se estabeleceu na origem. Cansaço excessivo. Desgaste físico-emocional forte, controlando a respiração por um longo tempo. Respiração profunda inicialmente. Bocejei muito. Parece característica do masculino. Dificuldade de perceber a moderação. O que seria a moderação no masculino? Uma respiração mais ou menos profunda? Uma mais rápida? No nível baixo, ao deitar, foi contaminado pela fraqueza, mas na perspectiva do desânimo, desistência. Sensações semelhantes em todas as passadas. Utilização do *grammelot*. Havia uma certa inquietação. Olhava para o horizonte ou para o chão. Olhar perdido. Reverberação deste antagônico mesmo depois de passados os 15'.

Há uma certa angústia. Lunar. O corpo segue o fluxo. Alguns movimentos, como agachar e sentar, a respiração era contida, presa, paralisada. Tentei diminuir o tempo da inspiração para a voz não ficar monocórdio excessivamente. Por vezes a respiração era em pequenos fluxos e em outras, grandes fluxos de ar na inspiração.

A respiração torácico-clavicular foi preservada durante todo o tempo. Angústia, uma espécie de estado alterado de consciência. Angústia e ansiedade. Não sei se seria capaz de sustentar um tipo de respiração dessas durante um tempo maior, como 30' ou 1h. Preciso ler sobre fisiologia da respiração, para ver quais alterações são acionadas no corpo⁵⁴.

54 Sobre respiração circular, cuja ampliação dos movimentos respiratórios é feita por tempo prolongado, de forma voluntária, consciente, provoca "manifestações emocionais intensas e uma variedade de sintomas físicos". Com isso, mais oxigênio entra no organismo, porém, menos chega em determinadas áreas do cérebro. "A diminuição do nível sanguíneo de CO₂ induzida pela respiração holotrópica [respiração circular] tem um efeito imediato sobre a circulação cerebral. O dióxido de carbono é o mais importante regulador do tônus cerebral vascular. O resultado final é que há menos sangue no cérebro, menos oxigênio, e este é liberado mais lentamente." (MINASI, Elias Júnior; SILVA, Luzia Rezende, 2019). Dada essa alteração metabólica, tanto o antagônico masculino, quanto o feminino não seriam recomendados como antagônicos-guia pelo tempo

Feminino: Relaxei uma das pernas na origem. Comecei a me deslocar pós origem. O que seria moderação no feminino? Pareceu-me estar em 70% na expansão. A projeção da voz ficava comprometida, pois a respiração estava controlada, um tempo longo de inspiração sem fala. Inspirações curtas e fortes interferiam no *grammelot*, ficando fragmentado. Tinha uma certa tranquilidade, controle da situação, deslocamentos seguros, firmes. Vistas escuras ao me levantar. Os protocolos começam a formalizar a experiência. Um pouco mais solar. Ressonância – tentativa de moderação na respiração, como no masculino. Outros antagonísticos contaminando. A expressividade não foi tão potente. Pareceu-me uma persona em uma palestra. Estava presente, dilatado, mas me pareceu naturalista/realista, porém com seu vigor no cotidiano.

Em todas as passadas a respiração abdominal-intercostal era o foco e se preservava e as sensações se repetiam. Possível estado alterado de consciência. Persona sonolenta, contaminada pela lentidão. Moderação na expansão. Sentado, senti os intercostais. Havia uma dilatação maior do abdômen. Em pé, lombar dolorida por causa da dilatação do abdômen. Ressonância eu testei, da mesma maneira que fiz com o masculino. Há duas possibilidades de expiração. Ao levantar da cadeira, fiquei meio aturdido, uma certa ansiedade, mas controlada, contida. Ela continuou a reverberar depois da neutralidade, como o masculino, a tensão, o relaxamento. Mesmo sendo considerado energético, ele se estabelece como se fosse físico.

Dilatação: Moderação expandida com maior contenção, jogando com ambas as possibilidades de acordo com o movimento e com o meu interesse. Percepção da persona solar, sorridente, mais aberta, palavras mais articuladas, embocadura maior. Estava moderado na contenção. A origem foi enraizada e percebendo os vetores de cabeça, dos ombros, do peito e das costas. Olhar presente, caminhar aberto, ampliado, orgânico. Algumas contaminações ocorriam a partir dos movimentos feitos. Palavras mais articuladas, projetadas, necessidade de umedecer os lábios,

prolongado no controle de movimentos respiratórios circulares e diminuição da capacidade de manter estados mentais conscientes nos movimentos, nas ações, no controle e domínio do texto, da personagem. Evidentemente, esse não é o foco desta pesquisa e não iremos nos aprofundar. Porém, consideramos colocar essa informação aqui por crermos ser pertinente dadas as percepções estabelecidas em sala de treinamento, tanto no antagonístico masculino quanto no feminino.

pois ficavam semiabertos. Se dispõe a ser mais expansivo, mais aberto e atento às coisas. A persona toma café, possivelmente.

Não me pareceu extracotidiana a construção. Origem pareceu-me moderação na expansão e a partir dos movimentos foi oscilando entre expansão e contenção. O antagônico se sustentou na ressonância.

Retração: Consistência da construção na origem. Aos primeiros passos a persona já estava constituída. Tempo adequado e ideal para experimentá-la na movimentação. Moderações de acordo com a necessidade e exigência do movimento. Utilizei-me do *grammelot*, mas em dado momento comecei a improvisar textos em português, pois o *grammelot* está sempre me levando para um sotaque meio russo, meio alemão que se repetia nos antagônicos. A intenção nas frases foi algo inevitável na maioria das vezes. A experiência pareceu-me consistente. Grosso modo, a moderação, se comparada à pré-expressividade, vai ser sempre contida.

Não saberia dizer qual percentual e em qual moderação se estabeleceu esse antagônico. Repercute na expressividade a ressonância. Solar. Um antagônico que é expressivo e extracotidiano. Compôs uma persona mais alegre, divertida. Na origem, quando o antagônico se constituía antes dos 5', eu trabalhava a energia no tempo, potencializando assim a posterior movimentação, já que a percepção é de que, ao sentar, a moderação se estabelece mais na contenção.

Alguns antagônicos não exigem moderar na contenção, como a retração, por exemplo, excetuando em dados momentos. Falo num sentido ampliado dos movimentos. Origem trabalhei com as articulações. Tensionamento presente. Movimentos na origem. Caminhei, repeti alguns movimentos. Ressonância um pouco moderada para a expansão. Não consegui permanecer na mesma moderação. No início estava na contenção em comparação ao terço final.

Sentado, contaminação da tensão. Em algum momento eu me liguei no mínimo, mas passou, não permaneceu. Lembrou-me do 'Zaqueu', do espetáculo 'Entrelaços', mas sem a sua potência. Pode permanecer em solitude. Em alguns momentos me pareceu solar e às vezes lunar.

Moderei na expansão inicialmente. Quando da ressonância não me pareceu que eu estava retraindo a musculatura facial para ter uma ressonância mais limpa, digamos assim. Contaminações da tensão, não só relacionada a manipulação dos

elementos, mas também quando havia uma retração para além das articulações, em nível muscular.

Agilidade: Penso que a moderação expandida pode aproximar o antagônico da velocidade. Comecei a oralizar e articular melhor as palavras, abrir mais a boca e os olhos. A embocadura possibilitava uma impostação da voz. Os movimentos ilustravam a fala, reforçavam-na. Alguns antagônicos vão exigir uma moderação na expansão para se tornarem expressivos, outros não.

A moderação na contenção se estabeleceu nas outras passadas, buscando expressividade. Não havia contaminação da velocidade. Se aproximava do máximo. Flexibilizava mais o meu corpo. Na ressonância, havia o prolongamento das palavras. Movimentos ilustravam o texto em dados momentos. Em outros, ia por um outro caminho.

As contaminações ocorriam em alguns movimentos, como a dureza ao ir para o nível baixo. O corpo exige determinadas qualidades de energia para determinados movimentos. Não percebi que tipo de respiração, mas era controlada. Decidi me preocupar com a agilidade só quando me movimentava. De resto, contaminação da dilatação, estado de prontidão. Na ressonância, joguei para não ficar monocórdio. Sentado tornava-se cheio de expressividade, mas não extracotidiana. Persona jovial, idade biológica menor. Muitas possibilidades. Permanentemente contaminado pela dilatação.

Moderação na contenção. Origem se estabeleceu a partir do movimento. Contaminação da dilatação. Ele é mais potente em movimento. Ressonância foi trabalhada de diferentes maneiras. Não creio que ele possibilite uma expressividade maior, já que está mais relacionado ao movimento. O foco permanece na agilidade, mas ele está atravessado pela dilatação. Persona atenta, aberta, disponível, disposta, solar.

Dureza: Percebi um certo tensionamento e sendo atravessado pela retração. Recuperei algo da pré-expressividade que era trabalhar especificamente pelas articulações. Movimentei partes do corpo ainda na origem. Na oralização do texto eu diminuí a articulação dos lábios, da língua e fui falando como se fossem silabadas, destacando as palavras, aumentando as pausas entre elas. Persona contida na sua movimentação, na sua forma de se colocar, se posicionar, mas não tinha relação

com timidez. Era uma persona comedida. Não senti a necessidade de moderar ou dar atenção a ela. Entretanto, pareceu-me 60 a 70% quando foi para a expansão e em torno de 40 a 50% quando contida.

Na segunda passada percebi a moderação, inicialmente, na contenção e não senti a contaminação dos outros antagônicos. Continuei a trabalhar com as articulações, aproximando do máximo: como eu percebo expressivamente a dureza, sem contaminá-lo? Alguns movimentos eram abstratos, aleatórios. A ressonância era meio *staccato*. Precisaria trabalhar mais o deslocamento na dureza antes de iniciar os outros movimentos, pois é possível que haja contaminação do peso ou da tensão. Seria necessário perceber em que medida ocorre.

Quando se trabalha em nível articular, há uma diminuição da contaminação da força e da tensão. Quando sentado, caso eu não tivesse moderando na contenção não seriam possíveis os movimentos propostos. Talvez alguma carga de extracotidiano, mas não saberia precisar. Ressonância com outras possibilidades; respiração mais relaxada. Não era uma persona de idade. Expressividade mais sutil, mais controlada.

Mesmo trabalhando as articulações permanecia um certo desenho de uma persona com as articulações seguras, endurecidas. Os braços não estavam relaxados ao lado do corpo. A coluna não estava ereta. A dureza consegue dar uma corporeidade para além do deslocamento, dos movimentos no espaço, diferentemente da agilidade.

Máximo: Achei estranho fazer origem para o máximo. Pensei recuperá-lo da pré-expressividade. Em algum momento senti uma comodidade/tranquilidade excessiva em ser-me, como se eu estivesse em casa tomando banho, sem me preocupar com máscaras sociais, por exemplo. O máximo estava sendo moderado pela expansão em 100%. Questiono se a expressividade desse antagônico me interessa na medida em que nossa composição é extracotidiana. Nessa perspectiva ele jamais será escolhida para guia quando a proposta for por caminhos não naturalistas/realistas. Assim, ele seria/será excluído pela via negativa, pois acaba se tornando um obstáculo.

Nas demais passadas as inquietações se repetiram. Pensamento é o de excluí-lo a partir dessas duas passadas. Parece-me que o rendimento não se

aproxima dos demais. Em algum momento eu pensei que eu estava representando um outro eu em outra realidade. Lembrou-me de Denise Stoklos por causa da repetição de determinados movimentos.

Mínimo: Execução divertida. Tensão excessiva no pescoço. Pensei em buscar refúgio nas articulações, mas em vão. Preservei o mínimo através dos vetores. Temor inicial de criar uma personagem com deficiência. Tornou-se uma persona hilária, confusa. Moderador na expansão dificultava o caminhar. Cômica e leve. Solar. A formalização dos movimentos é alterada em seu formato e precisão em função das características do antagonico. A ideia do movimento reforçar o texto é importante para a percepção no corpo em dados momentos. Talvez eu queira moderar na expansão em partes do corpo.

As percepções se repetiram na segunda passada. Os movimentos, por vezes, não são relacionados com o texto oralizado. Pareceu-me uma persona meio perdida. A caminhada foi se naturalizando. O próprio movimentar do caminhar já se estabelece como mínimo. Reforcei todo o restante do corpo para diferenciar da retração. Permaneci com o foco nos vetores. Diminui o excesso de movimentos, não gesticulando muito.

Tentei na origem fazer movimentos sutis, preservar o caminhar. Trabalhei o mínimo numa outra perspectiva, percebendo no meu corpo a sutileza dos movimentos vetorizados. Pensava antes de executar o movimento no corpo. Moderação na contenção. Amplia-se a viabilidade de ser um antagonico-guia para a personagem, pois esses movimentos sutis já reforçam uma extracotidianidade. Voltei a improvisar o texto, já que a leitura do livro parece palestra, tudo muito impostado. Potente.

Na origem eu continuei com as ideias da terceira passada⁵⁵, trabalhando com os vetores, distanciando da retração. Impressão de êxito. Moderação mais expandida do que na contenção. Joguei com a contaminação da lentidão e da velocidade, conscientemente. Por si só ele já é extracotidiano, mas pode ser reforçado pelos movimentos. Senti-me atravessado pela jornada dramatúrgica neste antagonico. Em algum momento na origem pareceu uma personagem constituída e

55 A quantidade de passadas em cada antagonico, na jornada expressiva, está diretamente relacionada à permanência deles na busca de um antagonico-guia. No Quadro 3, na página 61, há a indicação dessa quantidade, por antagonico.

se consolidou no deslocamento: um adolescente que gosta de rap, da quebrada, um pouco descontrolado na movimentação. Sentava com a perna direita aberta, outra mais fechada, nunca focando, sempre olhando de soslaio. Na ressonância eu tentei moderar na contenção, preocupado com o exagero do antagônico. Ele se consolidou e permaneci nessa construção.

Peso: Em alguns momentos lembrou a personagem 'Ser humano' de 'Velhos...'. Temor de recuperar o 'Pai', de 'Pai&Filho', mas isso não ocorreu. Moderei na contenção em 60, 65%. A tensão estava presente, principalmente no nível baixo. Necessária quando caminho, também. Na oralidade o palato duro estava fixo e a mandíbula que se movimentava. Pessoa de idade. A forma de falar era muito ponderada em função da ausência de mobilidade. Não corria. Por que correr? Ela não tem essa possibilidade. Operação crível, sem oscilação. Grosso modo, os antagônicos estão sendo moderados só de forma consciente.

Na segunda passada o andar, o caminhar foi mais flexibilizado, amortecido pelos joelhos, diferentemente da passada anterior. No nível baixo, há tensão para elevar o corpo ao subir. O texto foi improvisado. A expressividade se distanciou do peso utilizado no 'Pai' e da contaminação do peso no 'Ser humano'. A tensão vinha de alguma maneira. A dureza eu tentava diluir nos movimentos e não era o meu foco.

O peso não vai querer ter um corpo flexível. Ele, parece-me, vai para a dureza porque ele não vai para a agilidade. A ressonância se consolidou (palato duro e mandíbula articulada). Lidei com as articulações para diminuir a contaminação de alguns antagônicos, sustentando a moderação na expansão. Ficar sentado auxiliou na permanência nele. Para além das articulações, ela me dava um estado de peso.

Na terceira origem fiz movimentos pendulares. Eu levantava os braços e elevava as pernas, tentando perceber o peso, através do equilíbrio. O deslocamento era crível, moderado na expansão, mas não tanto. Ao sentar, não reforçou o peso como a passada anterior, mas a dureza está sendo contaminada pela tensão a partir da manipulação dos objetos. As articulações fazem com que eu chegue ao estado de peso, diferentemente da agilidade em que o estado está para a dilatação. A memória se consolidou para recuperar as sensações, os movimentos, a

ressonância, para reforçar as impressões das outras passadas. A jornada dramatúrgica não é o foco, mas pode atravessar.

Leveza: Fiz como se fosse para construir uma personagem em cena, só que não foi o suficiente. Pernas pesadas. Não estava leve. A moderação estava em menos de 50% na contenção. Pensei em alternativas de recuperação. Comecei a oralizar, falando sobre as sensações. Isso me conduziu para um reforço do corpo, para outras possibilidades. Cheguei aos 12' mais perceptível à leveza, mais pleno. A moderação foi expandida a, talvez, 70%.

Persona calma, tranquila, um pouco sorridente. Talvez o fato de ser o último antagonico, de eu ter corrido pela tarde antes do treinamento influenciaram nas percepções. Porém, aos 12' houve a superação das incertezas iniciais. Reforço a necessidade da ressonância no processo. Quase todos os antagonicos trabalham com o ritmo. Eu modero na lentidão para perceber melhor no corpo os antagonicos.

Não senti meus pés/pernas me ancorando. Fiz uma outra pisada (calcanhar, bola do pé, dedos), em vez de ficar na meia ponta, sem interrupções, mais fluído.

Quando eu perdia a sensação de leveza, conseguia recuperar através do caminhar. Alguns movimentos foram contaminados por outros antagonicos, principalmente no nível baixo. Ela é solar, sorridente, aberta, ampliada, receptiva. Ela encontra saídas, ela está sempre disposta. Percepções aguçadas. Às vezes o olhar estava perdido.

Na segunda passada consegui uma moderação significativa, mas antes dos 5' ela se perdeu. Retomei caminhando. Contaminação da força a partir de pegar a cadeira e o livro. Sentar estabilizou e moderou a leveza na contenção. Não cruzei as pernas por achar que contaminaria muito com outros antagonicos. Preservei a partir de pequenos movimentos no corpo, inclusive sentado. Olhar aberto e expansivo. Como é uma pequena cena e boa parte sentada, alguns antagonicos funcionariam melhor, se apresentariam mais facilmente, se preservariam melhor nessa situação. Respiração controlada.

Velocidade: A fala gravada ficou meio inaudível por causa da velocidade. No nível baixo o tronco não conseguiu lidar com a velocidade. As respostas e reações eram rápidas/ágeis. Não consigo visualizar contaminadores, talvez a agilidade. Ela só se estabelece quando há o movimento. Jogar com a respiração estabelece

também essa relação sem haver deslocamentos. Mas, só será mais perceptível para as pessoas através do movimento. Para ser possível lidar com a expressividade dele no corpo, terá que ser moderado na contenção ou virará um tique e pode vir a caracterizar uma certa deficiência física ou motora.

Clownesca. Jocosa. Cômica. Farsesca. A velocidade, a lentidão e o máximo estão contaminando todos os outros antagônicos, em alguma medida. Tentei fazer movimentos outros para buscar expressividade, diminuindo a origem e ressonância. Otimização do tempo.

Lentidão: Controle da respiração na origem. Neutra. Estado de relaxamento corporal. Uma certa sonolência. Intenção no início era moderar na contenção, mas não consegui fixar nessa moderação. Durante o processo, eu comecei a moderá-la tanto na contenção quanto na expansão. A ressonância permaneceu no antagônico. Falar devagar e dilatar um pouco mais as palavras, estendê-las um pouco mais, arrastando as falas. Alguns antagônicos chegam mais cedo na origem como é o caso da lentidão. Da mesma maneira que alguns antagônicos podem dar uma experiência mais contundente na construção da persona (isso na expressividade). Busquei parâmetros para não moderar muito na expansão. Brinquei um pouco no final fazendo movimentos tensionados e relaxados na lentidão, contaminando-a. Ela só age quando o corpo está em movimento. Para dar expressividade ao corpo, precisa ser moderado na contenção.

Em uma das passadas antecipei minha saída da origem para buscar mais possibilidades para o processo expressivo. Ressonância mostra muitas possibilidades de expressão com a lentidão ao falar, arrastando, pontuando, silabando. Para os demais antagônicos, além de moderar na contenção ou na expansão, há a moderação no ritmo também (lento ou veloz). Há muitas possibilidades. A moderação, inevitavelmente, acaba indo para a expansão. Talvez na jornada dramatúrgica a moderação na contenção possa vir a ser mais fácil. Vi-me fazendo a demonstração com este antagônico.

Todas as características das outras passadas se afirmaram. Ele trabalha numa dilatação temporal totalmente extracotidiana. Deve causar agonia nos expectadores. Muito expressivo. Tentei moderar. Parece-me que todos os antagônicos vão se amalgamando durante as passadas.

Um das origens foi através do movimento das articulações, uma leveza mais interior, sutil. Persona solar, aberta, expansiva. Na última passada, mesmo ele sendo originado de forma adequada, moderação na expansão, eu não senti a mesma potência da anterior. Talvez porque antes eu o visualizava como possibilidade, hoje eu me vi fazendo a demonstração com outro antagônico — que é o mínimo.

Estranho, mas natural que em determinados dias eles oscilem enquanto sensação de preferência ou potência. Por que estou excluindo determinados antagônicos? Pensei nas variáveis que me fazem excluir alguns ou outros. Pensei nas possibilidades de atravessamentos de alguns antagônicos, que podem não ser guias, mas podem contaminar outros, como é o caso dos **rítmicos**, que podem jogar com todos os antagônicos.

Gueixa: Na origem tentei recuperar na lembrança a figura da gueixa a partir dos filmes que eu havia assistido. Fiz a origem na respiração neutra⁵⁶ pensando na gueixa. Em algum momento, essa imagem se dissipou. A persona não era feminina. Havia um estado de prontidão que qualificava o corpo no momento do treinamento. A ressonância me lembrou um pouco o máximo, como se fosse eu falando de uma outra forma, uma energia outra, mas não tinha nenhuma característica mecânica.

Na segunda passada tentei repetir, recuperar a figura da gueixa. Dúvidas na origem de que respiração usar e não me foquei na abdominal. Recuperei algumas impressões e sensações da gueixa em procedimentos anteriores a esta pesquisa, na montagem de outros espetáculos. Eu trouxe algumas informações, como as mãos se tocando, movimentos mais fluídos, um certo lirismo ao falar. Parei um pouco de ressonar para ver outras possibilidades de movimento do antagônico.

Samurai: Origem na respiração andrógina (neutra). A figura do samurai fugiu da minha cabeça durante a origem. A ancoragem se estabeleceu na respiração. Uma persona solar. Fiquei percebendo os atravessamentos dos outros antagônicos. Na oralidade eu constatei que não havia a figura do samurai. Foi retomado esse foco, mas não foi significativa essa recuperação. A voz acentuava no final das frases um certo rigor, mas controlado. Não tinha dúvidas. Era um corpo de prontidão. No nível baixo percebi que a respiração andrógina também me levava a outro estado, como o masculino e o feminino. Respirações mais ágeis e mais curtas.

⁵⁶ A respiração neutra equivale à respiração andrógina preconizada por Artaud (1985). Minha percepção dessa respiração no corpo se faz através do esquema costa-diafragmático defendido por Coelho (1994).

Tentei fazer a mesma coisa que fiz com a gueixa, pensando em buscar outras possibilidades para o antagônico, diminuindo o tempo na origem, a ressonância, para focar mais no movimento corporal expressivo. Segura, decidida, tem o controle das coisas. Sem falhas de caráter, compreende como as coisas são constituídas, coerente consigo, visão ampliada de mundo. Coloquei um tique nas mãos (os dedos se tocavam). O corpo não era duro e nem tenso. Era como se fosse atravessado pela dilatação, moderado pela contenção, mas tinha uma força interior que dava a impressão da força corporal. A força estava mais na intenção e no desejo em vez de no corpo formalizado. Respiração neutra, mas às vezes abdominal como possibilidade de controle do corpo. Ressonância audível, articulada.

Tensão: Não tive a intenção de trabalhar moderando na expansão. A proposta, já na origem era de contenção. Ficou mais no pescoço e mantive o controle das outras partes do corpo. As pernas foram contaminadas um pouco pela dureza. Não corri por não achar necessário para a construção. A ressonância em função do pescoço ficou estrangulada. Lembrou-me a força, inicialmente, bem como a dureza. Acho que tem uma relação direta com a estrutura corporal, mas o foco estava na tensão. Talvez, em função da moderação, a tensão se aproximou da dureza e da força. Quando percebi, tentei moderar um pouco contendo, mas não foi por esse caminho, mesmo pensando sobre isso.

Tentei desconstruir um padrão de caminhada e postura dos braços, por exemplo. Comecei a fazer movimentos aleatórios, para tentar ver como isso se processava, alterando a minha percepção no corpo. Não era solar, respiração controlada andrógina. Pareceu-me uma persona insatisfeita e um pouco rabugenta, ensimesmada. Corri de forma jocosa.

Na passada anterior eu tensionava as pernas e não flexionava os joelhos, e nessa passada a tentativa era a de pensar em outras possibilidades para o antagônico.

Antagônico físico muito forte e acaba se instaurando no corpo como possibilidade de construção a partir dos desejos do corpo, a partir de seu operador. Percebi que é um antagônico viável porque ele está sempre pronto, disposto e disponível.

Nessa passada não foi contaminado pela força, dureza ou peso. Todo movimento tinha um tensionamento. Talvez tenha aparecido uma certa dureza, mas pouco perceptível aos olhos, mais na sensação. Era uma respiração controlada. Leitura do livro tornou-se desnecessária. Parecia uma palestra. Falta intenção na fala, o que seria para a jornada dramatúrgica, mesmo com os atravessamentos. Antagônico possível e funcional para a manipulação de objetos. Parece que fazem parte do corpo.

Eu estou indo para além dos movimentos sugeridos. Pensei em outras possibilidades. Preservei o antagônico durante todo o processo. Moderei um pouco na expansão e um pouco na contenção, a depender da necessidade. É atravessado pela força, às vezes pela dureza e pelo peso também, por serem, creio, físicos.

Na última passada quando do deslocamento, o corpo estava sendo atravessado pela dureza, força e tensão. A ressonância me pareceu muito articulado. Quando me levantei da cadeira, meio que diluiu a embocadura, perdi a moderação expandida que eu havia conseguido na origem. Na cadeira senti um tensionamento excessivo no pescoço/ombro.

Relaxamento: Respiração neutra. Moderação mediada entre contenção e expansão. Joguei com a contaminação de outros antagônicos. Não se aproximou da fraqueza. A fala muito controlada. Era solar, uma certa satisfação. Relaxamento na tranquilidade. Execução consistente. O tempo pareceu-me longo.

Tentei moderar na contenção, só que me pareceu um tanto quanto excessivo e em alguns momentos eu penso que perdi as características do relaxamento.

Nível baixo é contaminado pela tensão e força. Em função da moderação a ressonância me pareceu um pouco bêbada, trêmula.

Energia solar, dose de humor, esboçando um certo sorriso, com os olhos abertos ao entorno. Na ressonância pareceu-me ensimesmada como se só ela tivesse a necessidade de ouvir. Recuperei algumas coisas das passadas anteriores. Funcionou pegar a cadeira e o livro. Sentar potencializa o relaxamento. Desisti de ler o livro. Não é satisfatório. Muito moderado na contenção, mas esse antagônico me levou para o mesmo lugar das passadas anteriores, solar, aberto, entregue no sentido de tranquilidade e despreocupação excessivas.

Parece que a ideia de ser um pouco mais ágil na fala não funciona. Não percebi contaminação da fraqueza. Na origem eu tentei mobilizar o máximo possível as articulações para me sentir relaxado. Aos 5' eu já estava em um estado satisfatório de relaxamento, moderado pela expansão. Consegui repetir os movimentos andando, sentando e outras possibilidades para além da cena que se estabeleceu. Talvez na próxima jornada eu exclua essa parte de me sentar, colocando outros elementos.

O antagônico está controlado, sendo passível de jogo. Ele e a fraqueza estão meio próximos em nível de energia... essa é solar, aberta, diferentemente da fraqueza. Às vezes me parece que alguns antagônicos se aproximam mais de uns do que de outros. Talvez até se confundam. Isso pode facilitar o descarte ou não.

Na última passada recuperei a origem, trabalhando as articulações. Moderação na expansão. Potencializou quando eu sentei. Solar, aberta, expansiva, feliz. Na ressonância, mesmo com o texto sendo um pouco forte, consegui dialogar com a solaridade do antagônico. Consistente. Lidei com ele em várias situações. Continuidade do que se construiu na origem durante o restante do tempo.

3.3 SUBIU A CONSTRUÇÃO COMO SE FOSSE SÓLIDO⁵⁷: JORNADA DRAMATÚRGICA

Nesta jornada foram 4 (quatro) dias, sendo que em cada dia o processo, desde a origem até a experimentação do antagônico-guia, buscou construir a cena, se efetivando em 3 (três) passadas intercaladas por registro audiovisual das percepções.

A rotina do dia se desenvolvia através da execução do rito de chegada, do alongamento e do aquecimento, durante 5 minutos em cada um desses procedimento, retomados da jornada expressiva.

Há na PCT um procedimento chamado 'Leitura representativa' em que o encenador lê partes do texto autoral para atravessamentos e percepção das intenções da cena. Isso ocorre também por os atores ainda não estarem com o texto

57 Verso da música "Construção", de Chico Buarque.

autor al decorado, sendo um estímulo maior na criação da dramaturgia do ator em sala de treinamento.

Como nesta pesquisa executo sozinho o treinamento, gravei o texto autor al a ser representado em um cartão microSD e utilizei uma caixa *bluetooth* que repetia a trilha/texto ininterruptamente, a partir do término da origem, numa aproximação à prática da ‘Leitura representativa’, dialogando com a abordagem proposta por Domenici (2015), envolvendo “a perspectiva somática na qual o indivíduo se auto-observa de forma consciente. Ao fazer isso, o sujeito age sobre si mesmo, pelo mecanismo da auto-regulação”. (DOMENICI, 2015, p. 223).

Antes de ir para a origem, lia as anotações provenientes das impressões registradas em audiovisual e transcritas em tópicos para melhor acesso neste processo.

Essa jornada está disponível na plataforma YouTube e pode ser acessada através do QRCode existente na Figura 13. Os vídeos, num total de 4 (quatro) estão editados.

Figura 13 — *Playlist* da jornada dramatúrgica nesta pesquisa



Fonte: O autor (2022).

Inicialmente, trabalhei com os elementos livro e cadeira, bem como os movimentos recuperados das jornadas anteriores, sendo atravessados pelo audiotexto gravado antecipadamente. Essas informações atravessavam meu corpo na tentativa de gerar uma cena.

O livro foi descartado em alguns momentos. Alguns movimentos que surgiram na jornada expressiva permaneceram, outros não.

As passadas ocorriam mediante essa oscilação entre utilizar ou não o livro e as cadeiras (de início era uma, depois passaram a ser cinco e depois foram excluídas por completo).

Sobre a origem, a estrutura da personagem construída na jornada expressiva se consolidou e se efetivou, sendo o percurso para tal alterado em alguns detalhes durante a jornada dramatúrgica, sempre com a intenção de constituir um caminho passível de reconstituição consistente, robustecendo a personagem para toda a cena. Ela se constituiu como segue:

De pé com o pés paralelos, fazia 10 ciclos respiratórios. A cabeça percorria vetores na horizontal e vertical enquanto os olhos faziam o sentido contrário (uma das características do antagônico mínimo para dar potência a um corpo extra-cotidiano antagonizando ao máximo, que tem a corporeidade cotidiana como parâmetro). Seguia-se a vetorização dos ombros, tanto na verticalidade quanto na rotação, incorporando o movimento da cabeça, seguido do movimento dos braços e dedos que atravessavam o corpo pela frente e por trás do tronco. A cintura pélvica se flexibilizava em conjunto com os joelhos, agregando ao corpo as partes decupadas, inicialmente. Formalizavam-se duas posturas: a primeira com a mão direita na cintura e a segunda com os braços cruzados à frente do corpo. Essas posturas funcionam como termômetro para a percepção do momento adequado ao deslocamento da personagem, ainda na origem, dentro do tempo cronometrado de 5'.

Nos primeiros dias oscilava entre sentar e levantar da cadeira, executando os movimentos da jornada expressiva. As moderações ocorriam tentando conter o antagônico para dar mais expressividade e possibilidade de mobilidade. Surge a imagem de um rapper que se mantém até o surgimento de uma outra imagem, que é a do pregador, como possibilidades de personagens, a partir das experimentações, em sala. Alguns movimentos se efetivaram como alternativa e outros nem tanto.

Com o passar dos dias recuperei na memória uma personagem semelhante a essa do pregador, que se transformara em Pomba Gira, que eu havia representado

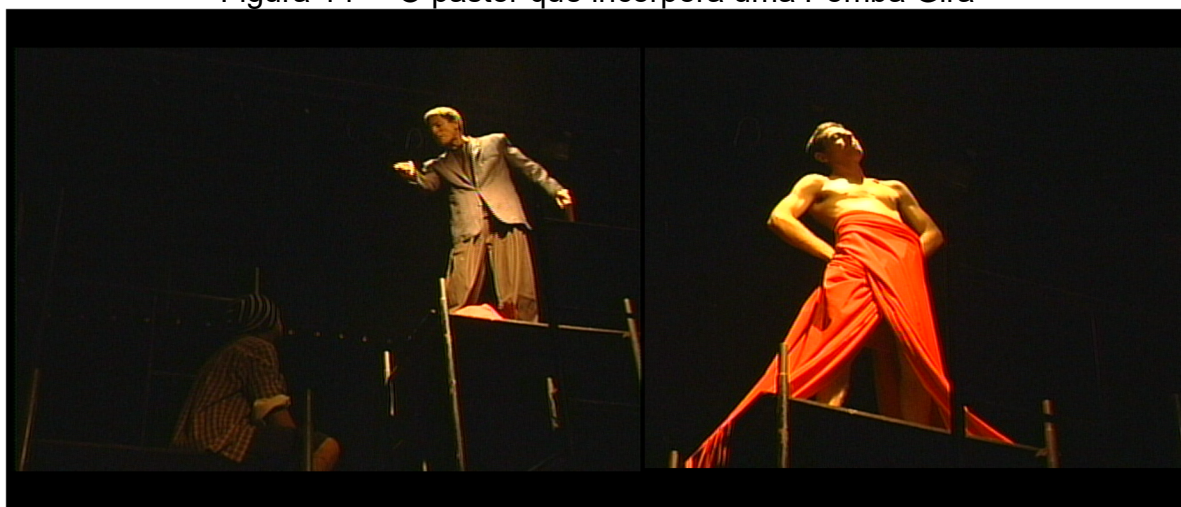
no espetáculo 'Feliz Ano Novo'⁵⁸, no ano de 2006, conforme Figura 14, e que para mim, inicialmente, seria um problema relacionado à ausência de criatividade do próprio corpo em propor outras possibilidades expressivas.

Para DOMENICI (2015),

Os sinais corporais, intensificados pela atenção, conectam memórias da autobiografia relacionadas àquelas imagens mentais e as trazem para a memória de trabalho.

A sugestão de uma metáfora ou a presença de uma imagem evocada da memória pode, ainda, levar a imagem cinestésica (a imagem do movimento ocorrendo no corpo) para outro campo semântico, como foi explicado anteriormente. Assim, o fluxo de metáforas e estados corporais é incessante. (DOMENICI, 2015, p. 232).

Figura 14 — O pastor que incorpora uma Pomba Gira



Fonte: O autor (2006)⁵⁹.

Problematizo algumas questões advindas da sala de treinamento. Uma delas é a percepção da diferença do percurso desta pesquisa, visando a demonstração e a revisitação do QdA, e a das necessidades de uma montagem de espetáculo.

Nas montagens da PCT que fazem parte do escopo desta pesquisa, há o texto de autor como material para os processos criadores, e os atores sabem da

58 Espetáculo Teatral a partir de conto do livro homônimo de Ruben Fonseca, com direção de Gilberto Freire, atuação de Cláudio Marconcine, Nice Rejane, Henrique Celso e Carlos Giovane.

59 Fotos de Valbe Santos.

existência das personagens de antemão ao início das jornadas. No caso da pesquisa, não. Tudo foi surgindo em sala de treinamento.

Com essa característica, e nas passadas iniciais, a figura do rapper deu lugar à figura de um pregador e o livro transformou-se em bíblia. O texto autoral proveniente de improvisações em sala de treinamento não foi construído na perspectiva de um ou de outro.

Inicialmente, descartei a ideia da bíblia em jogo. Deveria ser qualquer livro, e esse livro na mão me possibilitou várias imagens a partir do que eu estava ouvindo do texto gravado. Se construiu uma cena a partir do texto ouvido, o livro, os movimentos. O livro pôde pontuar o texto. Sentei, fiquei ouvindo o texto. Comecei a ver o que seria possível em sentar e ficar com o livro, levantar e caminhar com o livro. Parada de ônibus? Está chovendo? Qual a função do livro? Muitas informações.

Senti falta de um delineamento da cena e da personagem, começar a definir a intenção e a motivação dela, para tentar aproximar à ideia de um roteiro/montagem de espetáculo, evitando com isso que todas as passadas dessa jornada tivessem um excesso de informação, uma oscilação excessiva de percepções.

Do primeiro ao segundo dia constitui uma proposta de cena, a seguir: Homem entra em um banco, em horário comercial, para resolver um problema junto à sua gerente. Há uma fila de espera em que as cadeiras não são suficientes para que todos se sentem. Carrega consigo um livro. Chamada após chamada, consegue se sentar e de acordo com as subseqüentes, vai mudando de cadeira, até ser atendido. Horário de pico. Fome, sede e cansaço. Tempo curto para isso.

Os contaminadores não foram identificados por ser uma cena curta e ainda em processo. Não é uma informação imprescindível. A partir da cena constituída, após os ensaios para a apresentação da demonstração, será possível sentenciar em quais momentos e quais dos antagônicos dão suporte ao guia para a manutenção da personagem em determinadas situações e movimentos.

As cadeiras (num total de cinco) colocadas para ambientar o banco não foram funcionais, sendo retiradas após uma passada. A fila seria constituída, em diagonal, da esquerda alta para a direita baixa. As intenções, a partir da cena proposta foram se consolidando.

A PCT usa em seus procedimentos um 'laboratório de manipulação de elementos de cena', objetivando que os atores, em um dado momento, tenham tempo para mexer nos elementos de cena, tentando perceber sua textura, seu formato e possibilidades para a utilização em cena. Questionei a necessidade de abrir esse espaço para experimentação na pesquisa, principalmente relacionado ao livro. Amadureci a ideia e a constitui, porém em cena, enquanto fazia uma das passadas nesta jornada. Nas montagens dos espetáculos, esse procedimento fora feito 'a frio', apartado da execução das jornadas em sala de treinamento.

As jornadas são estruturadas com o corpo em movimento, em que

Percepção e ação estão ligadas desde o princípio. Todo movimento se organiza sobre os dados da percepção, seguindo tendências adquiridas ao longo das experiências, ou seja, baseado em uma memória. A percepção também é fruto de uma história, uma vez que ela opera dentro de determinada faixa de sensibilidade que é, em parte, determinada de forma inata e, em parte, pela experiência. Isto nos leva a uma consideração importante: o condicionamento motor não envolve apenas hábitos motores, mas também hábitos perceptivos. (DOMENICI, 2015, p. 230)

A ressonância, nesta jornada, só foi experimentada nas últimas passadas do último dia (de um total de 4 dias e 12 passadas no total). Havia um excesso de demandas para dar conta no treinamento, como definição de intenções, de roteiro, de manipulação de elementos, consolidação do antagonico-guia, percepção do texto gravado e permanentemente ouvido, que fez com que a ressonância fosse praticada/aplicada/experimentada ao final da jornada.

A proposta de roteiro para a cena se tornou frágil à medida que as passadas ocorriam e o corpo retomou o pregador. Penso que o antagonico-guia e a moderação dele tenha encaminhado para essa percepção. Comprometi-me em observar o material gravado no dia para ter mais clareza nas escolhas a serem tomadas para a consolidação efetiva da cena, a partir das potencialidades de cada uma das possibilidades.

No terceiro dia desta jornada, depois de ler as anotações das passadas anteriores, de ter assistido ao vídeo das percepções também anteriores, questionei-me sobre a negação em aceitar o pregador como personagem, já que ele se estabeleceu com mais consistência se comparado à pessoa que estaria fazendo

serviços bancários. Assumi e incorporei o pregador, mudando o roteiro da cena e me utilizando dos últimos 2 (dois) dias para a construção da dramaturgia do ator, compreendendo que o mês de outubro e parte do mês de novembro de 2022 será utilizado para o ensaio da demonstração técnica, para além da cena construída na jornada dramatúrgica.

O roteiro para a cena final ficou definido, a partir das percepções até então, como segue: Pregador aparece, observa as pessoas que circulam pelo espaço, organiza uma roda de pregação, enquanto chama a atenção pregando com a manipulação da bíblia e das pessoas presentes, convocando-as a doarem dinheiro e em troca, partilha (rasga as páginas da bíblia) a palavra de Deus. Numa crescente, a pregação acaba por encaminhar-se para a incorporação de uma entidade pelo pregador.

Essa cena, depois de executada, foi vista por mim através da câmera, pelas imagens captadas, para ter outras percepções, sentenciando-a assim como a cena final da demonstração e o resultado da jornada dramatúrgica.

A partir da repetição das passadas, ocorreu um enrijecimento do pescoço e consequente dor, me vendo acrescentando ao início da origem 2 (dois) movimentos, objetivando alongar o pescoço e a dorsal, seguido de uma origem mais lenta, aumentando a percepção de seu percurso. Mesmo tendo a frontalidade como formato para a cena com certa clareza, experimentei o formato de arena em determinadas situações.

Essa repetição é seletiva e ajuda

a entender os processos de treinamento como construção de estabilidades sempre abertas a modificações uma vez que as conexões não são sempre as mesmas, mesmo quando se 'repete' uma ação ou comportamento. (NEVES, 2015, p. 162).

As dúvidas quanto a existência ou não de trilha, de figurino surgiram, sendo necessário o amadurecimento da cena e da proposta de demonstração técnica que seja mais adequada à pesquisa.

No último dia da jornada dramatúrgica, tive a percepção da contaminação do antagonico agilidade, a partir de determinados movimentos que moderavam para a

expansão. Alguns movimentos foram desprezados pela presença do livro sempre em uma das mãos ou sob um dos braços, diminuindo um pouco a mobilidade dos membros superiores.

Esta descrição mostra a importância do movimento e do espaço para a percepção do tempo e chama a atenção para os mínimos intervalos de tempo em que acontecem os processos intrincados da percepção, como ocorre de maneira particularmente importante nos corpos de dançarinos improvisadores. (...) No seu treinamento, paralelamente à complexificação das capacidades pertencentes à função de percepção, faz-se necessário um trabalho que dê conta da necessidade de alterações rápidas do estado corporal e de uma disponibilidade corporal para respostas adaptativas imediatas. (NEVES, 2015, p. 184).

A cena de consolidou. Estou convencido de que é uma personagem hipócrita que prega e exige retorno financeiro, enganando os incautos. Os movimentos foram potencializados na moderação expandida a partir da consolidação dos movimentos para a cena. O texto agrega e mesmo não tendo como foco inicial ser colocado na boca da personagem que se constituiu em cena, possibilita o seu deslocamento que comumente se dá ao texto autoral como justificativa da ação ou sendo reforçado por ela. Aqui os percursos originaram o texto autoral para um outro lugar, que é o de acrescentar outros sentidos à cena, outros diálogos.

3.4 PELOS ANDAIMES PINGENTES QUE A GENTE TEM QUE CAIR⁶⁰: PERCEPÇÕES MÚLTIPLAS

A partir das práticas dos antagonicos em sala de treinamento, nas jornadas pré-expressiva, expressiva e dramatúrgica, as percepções físico-energéticas no corpo deste que vos escreve, são infinitas em possibilidades criativas no processo de construção de uma cena, treinamento e composição de personagens. Alguns antagonicos se tornaram mais potentes na pré-expressividade, outros mais na expressividade e outros em ambas as jornadas.

60 Verso da música "Construção", de Chico Buarque.

Essas revisitações, retomadas, reforço, repetição e continuidade nos processos, provoca um refinamento na técnica e no método, no corpo da pessoa que os opera, tornando os processos criadores mais conscientes e propositivos (MORETTI, 2003, p. v).

É que, a partir da percepção do antagônico no corpo de forma consistente, íntegra, a pessoa que o opera tem maiores e melhores condições de moderá-la, acioná-la, retomá-la, passível de “ser controlada, ampliada e direcionada por nossa intenção”. (MORETTI, 2003, p. 8).

Essas percepções são ampliadas na pessoa que tem estados mentais conscientes corporalmente, que opera a técnica há tempos, contrastando com a qualidade de movimento, proposições criadoras de uma pessoa que desconhece a técnica ou que tem acesso ao método de forma superficial.

As percepções que comungo hoje do QdA são aprimoradas a partir da experiência que foram atravessadas em meu corpo pelo contato que tive, quer nas montagens dos espetáculos, quer nos treinamentos, quer na escrita no blogue, juntamente com Marcelo Flecha, sobre a nossa lida com o teatro.

Moretti (2003) vai além quando relaciona a ampliação dessas percepções anteriores à prática da técnica, do método. Está intrínseca às relações que temos com a sociedade que vivemos, com as escolhas que fazemos, com o que nos mobiliza e com nossa atuação no mundo, uma espécie de vir-a-ser heideggeriano.

Evidentemente, essas percepções relacionadas à prática em sala de treinamento proveniente desta pesquisa, estão, sobretudo, atravessadas pelas práticas anteriores a ela por este que vos escreve, possivelmente diferindo em alguns aspectos da compreensão do método a partir do seu criador e, quiçá, diferindo da compreensão de outros corpos para além do meu.

Lembro que esta pesquisa, em sala de treinamento, possibilitou-me uma espécie de Espaço Particular de Trabalho (EPT) em que, a partir de um método, meu corpo se propunha a aplicá-lo, tentando dar conta de questões de pesquisa, provando ou construindo hipóteses, buscando, inclusive uma poética para a cena (demonstração técnica).

Sobre singularidades e atravessamentos do corpo em sala de treinamento, Oliveira (2013) dá uma contribuição sobre o trabalho do/a ator/atriz sobre si mesmo quando o EPT torna-se

uma potência criadora que favorece para o ator uma corporeidade vibrátil, onde o que irradia são intensidades e não apenas formas preestabelecidas. Não se trata de uma perspectiva euclidiana (um espaço imutável, geométrico, simétrico), mas poroso, moldável, dinâmico. Trata-se do ator experimentar coisas e depois definir o que quer levar para a cena. Experimentar, nesse caso, representa um plano de investigação, envolve o sentido da busca.

Encerrado em seu EPT, o ator isola determinados impulsos e pode, então, investigá-los amiúde. Contudo, ao se apagar o traço ou extrair a fita, parece que a demarcação permanece e as relações se restringem. É neste contexto que o teor da relação com outras corporeidades fica ensimesmado e as afecções são pequenas. Um paradoxo a ser pensado. (OLIVEIRA, 2013, p. 3).

Refletindo sobre as questões trazidas por Oliveira (2013), mesmo seguindo um método (QdA) e um percurso definido por ele (jornadas pré-expressiva, expressiva e dramatúrgica), bem como os procedimentos iniciais, que poderíamos definir como funcionais (rito de chegada, alongamento, aquecimento), algumas variáveis foram alijadas desse processo: as alteridades possíveis entre um outro ator, um encenador, que no caso da PCT seria o próprio propositor do método que, evidentemente, interseccionaria todo o processo para chegar à cena.

Creio que essas percepções em sala de treinamento da compreensão de um método (QdA) preconizado pela PCT e criado por Marcelo Flecha, ao atravessar meu corpo múltiplas vezes e em diálogo com as múltiplas vozes que falam por mim bakhtinianamente, acaba por aportar às percepções, juntamente com o EPT, uma transcrição do QdA.

Gessner (2016), traz uma ‘ideia conceitual’, a partir da linguagem da Literatura que corrobora com meu intento de, enquanto ator buscando autonomia na escrita de sua dramaturgia, contribuir com as percepções oriundas do meu corpo perspectivando uma ampliação, fissuras, riscos ou ruínas, junto ao que se estruturou na gênese do QdA, para além de suas compreensões iniciais.

Segundo ele,

não se trata de um conceito; o termo foi cunhado por Haroldo de Campos para designar um processo de tradução, que se caracteriza por ser criativo. Diz mais respeito, portanto, a uma prática do que a uma teoria, e por não ter uma delimitação conceitual pré-estabelecida, facilmente torna-se escorregadio, servindo-se aos mais diferentes propósitos. (GESSNER, 2016, p. 144).

Assim, esse percurso pelo qual esta pesquisa se estabelece, aponta para uma compreensão expandida de diálogo com o método, i.e., meu corpo percebeu o QdA para além (no sentido de extrapolar limites, bordas, o que não equivale a juízo de valor) do que preconiza o QdA, recorrendo ao termo ‘transcrição’ como alternativa de nominar e avançar nessa compreensão e diálogo.

Bachelard (1996), de alguma maneira, reforça essa ideia e partilha dessas impressões, sem, contudo, utilizar do vocábulo ‘transcrição’, mas o conteúdo se avizinha quando singulariza a “distância entre o livro impresso e o livro lido, entre o livro lido e o livro compreendido, assimilado, sabido!” (BACHELARD, 1996, p. 10), o que não viabiliza a exclusão do escrito (no caso o QdA), o lido (no caso a compreensão de quem o leu) e o assimilado (no caso do corpo que o percebeu).

Essa espécie de tríade permanece na minha compreensão do próprio teatro, desde antes do contato com Bachelard ou com Moretti, quando elaboro que o/a ator/atriz é aquele que sente; o/a encenador/a é aquele/a que vê quem sente e o/a espectador/a é aquele/a que sente o que vê; cada um/a em situações singulares que não se excluem, mas corroboram e são basilares para a compreensão do teatro que acredito e no qual me filio.

Essa compreensão e prática do QdA não é absoluta, não é decalque. O que se mostra é algo aproximado de. Há uma relação de alteridade envolvida nessa comunhão, nesse diálogo numa espécie de querer-dizer conjugada com os silêncios. (GREINER, 2010, p. 13).

Em se tratando de alteridade, destaco algumas possibilidades nessa relação conflituosa cuja responsabilidade recai sobre o/a ator/atriz a operar o QdA, de que tipo de relação o/a operador/a ira estabelecer com o método, que tipo de diálogo ocorrerá: “a aproximação (a comunicação com o outro), a imitação (que pode refletir o fetiche pelo outro), a devoração (a apropriação do outro) e a exposição (a abertura para o outro)”, (GREINER, 2020, p. 14); de que episteme estamos falando com o corpo em movimento e quais conhecimentos queremos construir a partir de.

É preciso, a partir de Boaventura de Souza Santos (2018) nos questionarmos sobre quem somos, em quais circunstâncias estamos, onde permanecemos e em qual tempo vivemos, pois tanto o método pode ser utilizado como um processo libertador ou não. Afinal, as escolhas são fragilizadas no campo representacional dos colonizados (GREINER, 2010, p. 24).

Greiner (2010), propõe o devir como alternativa, fazendo uma leitura de Viveiros de Castro em que alterna “imaginar uma experiência” por “experimentar a imaginação”. Ela reforça essa compreensão quando distingue “pertencimento e inclusão.” (GREINER, 2010, p. 29-34).

Assim, faz-se necessário responder às questões de autoidentificação, de filiação, de que tipo de narrativas se pretende construir com o corpo e como esse diálogo se estabelecerá nesse processo de transcrição, de autonomia e mediação buscando um devir. “Toda escritura é dispositivo de poder. A escritura do gesto não é exceção.” (GREINER, 2010, p. 104).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos, nesta dissertação, a PCT, sua constituição e percurso, antes de sua formalização até o ano de 2022, incluindo aí sua filiação estético-político-ética e um aprofundamento no funcionamento do método QdA, criado por Marcelo Flecha, para treinamento de atores/atrizes, bem como para a composição de personagens.

Seguimos com a revisitação do método por este que vos escreve, em sala de treinamento, dialogando com os dados coletados, buscando demonstrar tecnicamente o processo criador da PCT através do QdA, com participação nos registros de Marcelo Flecha e Jorge Choairy (encenador e ator da PCT, respectivamente), disponíveis em plataforma virtual, fazendo parte desta pesquisa e que culmina com uma demonstração técnica de uma cena, como resultado do processo de revisitação do método, também disponível na plataforma virtual.

Quando surgiu a proposta, em conjunto com a PCT de ampliar o diálogo para além da pesquisa artística, tinha como propósito a análise de seus processos a partir do aprofundamento provocado pelo universo acadêmico, aqui em nível de mestrado, abrindo-se fissuras desse diálogo entre a pesquisa artística e acadêmica, tanto em questionamentos quanto em incertezas e também de outras percepções possíveis e até então inimagináveis, porém desejadas.

A partir da análise dos dados coletados e na construção desta dissertação, buscamos perceber e entender que o corpo do/a ator/atriz, diante da tentativa de nominar a sua dramaturgia, acessa primeiro a compreensão do corpo – em estado de arte ou não necessariamente. Nessa compreensão, o QdA possibilita ao corpo do/a ator/atriz – que é um dos materiais acessados para a criação – a construção de sentido que, em conjunto com os outros materiais e dramaturgias, dará conta de sua própria.

A PCT expande a compreensão do corpo do/a ator/atriz em seus processos criadores, visando a construção de sua própria dramaturgia, relacionando-a com as demais, na construção de uma ‘polidramaturgia’, termo cunhado por Marcelo Flecha

para dar clareza aos processos criadores da PCT para além da dramaturgia de ator/atriz.

O diálogo com as teorias contemporâneas sobre o corpo está relacionado às questões em que a compreensão de corpo, de forma dicotômica, não só não dá conta de responder às inquietações, como também reforma um conhecimento cartesiano, positivista, opressor e autocentrado.

Neste caso, Greiner e Katz, com a Teoria do Corpomídia, ampliam a compreensão do corpo na construção da dramaturgia de ator/atriz no processo criador preconizado pelo QdA e na importância de sua autonomia.

Compreender o corpo inserido dentro do processo criador, a partir do método utilizado pela PCT não deve se esgotar somente no entendimento que os processos cognitivos se passam por questões conceituais ou de que o corpo é somente instrumento que gera significados, tampouco que somos corpos fisiologicamente estabelecidos ou que somos oriundos de construções culturais.

A compreensão passa por entendermos a complexidade da construção desses corpos, de como singularmente eles são constituídos, num sentido ampliado a ponto de percebermos que a compreensão se estabelece nos atravessamentos das diversidades, em como as questões nos chegam e como esse corpo reage a esses estímulos.

Como método, no momento em que se exercita a pré-expressividade, o corpo vai sendo acionado e exigido a entender, em seu corpo, as pistas que o nortearão na elaboração de sua poética quando na sala de ensaio. Esse jogo entre as palavras antagônicas do QdA e o conflito estabelecido por elas no corpo, geram material a ser utilizado nas jornadas expressiva e dramatúrgica.

A partir das formulações durante o decurso dessa pesquisa e de como o meu corpo percebeu e reagiu aos atravessamentos das teorias e da sala de treinamento, pude aferir algumas reflexões para análise, com potencial de validação em outras instâncias e momentos.

Sugiro e passo a elencar pistas e caminhos possíveis para um aprofundamento do método, buscando contribuir com a construção do conhecimento que compreendo como coletivo e permanentemente em processo. São possibilidades que se constroem como desdobramentos da pesquisa, reforçando

algumas impressões, determinadas percepções e compreensões provocadas e oriundas das análises auferidas dos dados coletados, como segue:

a) As jornadas (pré-expressiva, expressiva e dramatúrgica) vão se atravessando, não se engessam em partes estanques do processo de treinamento e composição de personagens.

b) Há uma mudança de compreensão junto às possibilidades do QdA quando ele é tratado como treinamento, dissociado de montagens. Alarga as possibilidades pois não há cronograma a ser seguido, e com isso, experimentar para além das jornadas específicas, para além das montagens unidades de análise. Esse alargamento será produtivo quando em diálogo entre seus atores e seu encenador, num processo continuado de experimentação.

c) A quantidade de procedimentos utilizados como rito de chegada, alongamento e aquecimento que se utilizam do QdA como potência criadora a partir da relação dos utilizados nas montagens antevê uma necessidade de possibilidades de aplicabilidade do método para além do que fora utilizado nas montagens, podendo ser alargados em quantidade, o que seria possível mediante treinamento continuado.

d) Disponibilização das demonstrações e/ou descrição, a partir da lista dos procedimentos elaborada e disponibilizada no **APÊNDICE B**, para além dos que foram feitos nesta pesquisa.

e) A divisão em quadrantes, para um treinamento solo não acrescenta qualidade e refinamento ao processo e nem prejuízo. É uma informação tangencial que, parece-me ser funcional somente quando de mais de uma pessoa operando em sala de treinamento/ensaio.

f) Parece-me que o método precisaria ser atualizado, quer em vocábulos definidores de determinados processos, quer em procedimentos, visto que alguns se limitam a um pragmatismo não contributivo e outros reforçam uma relação de gênero desnecessária às discussões de pautas identitárias na contemporaneidade.

Passo a elencar as considerações que, em diálogo do meu corpo com os artistas que compõem o universo de respondentes desta pesquisa, com os documentos analisados e demais autoras e autores referenciados, julgo avançar na

construção do conhecimento, auferindo cognitivamente uma ampliação da compreensão do objeto desta pesquisa, a saber:

a) Por entender-se como método para treinamento e composição de personagens, os antagônicos gueixa e samurai não contribuem para a composição de personagens, pois já o são. Mesmo pensando que, a partir da energia e da operacionalização das pessoas em sala de treinamento pode ser potente, já na compreensão vocabular, esses antagônicos não fazem parte do espectro dos demais vocábulos utilizados; a compreensão do método fica comprometida.

b) Alguns antagônicos estão permanentemente atravessados, como a respiração utilizada para justificar a existência dos antagônicos masculino e feminino, que, parece-me encontram respaldo em Artaud quando propugna qualidades de energia a partir do tipo de respiração. A pergunta que se faz, então, é: por que a respiração neutra ou andrógina não se estabelece como possibilidade? E como essas respirações são funcionais num tempo dilatado visando a cena, já que os processos respiratórios, como tentativa de controle, distanciam a pessoa que o faz, da organicidade e do controle do próprio corpo?

c) O antagônico mínimo dialoga, sobremodo, com a retração e se analisarmos sobre o aspecto que os diferencia, seriam os vetores, mas os demais antagônicos também são trabalhos nessa perspectiva.

d) O antagônico máximo inexistente enquanto proposta. O estado do corpo em arte já pressupõe um corpo em estado de presença. Assim, em qualquer circunstância, em sala de treinamento, esse corpo máximo não se constitui.

e) A ideia de método traduz a necessidade de um refinamento, um apuro na aplicabilidade, um aprimoramento em uma determinada prática, i.e., os processos devem ser repetidos e codificados para posteriormente serem acessados com mais precisão. Nessa perspectiva, o reforço na parte de treinamento para além da obrigatoriedade das montagens faz-se necessário para que as questões aqui levantadas, sugeridas e propostas como diálogo possam se firmar como adequadas ou não.

f) Reflito que os antagônicos determinados de **rítmicos** também são moderadores conjuntamente com a expansão e com a contenção, não se formalizando como propugnadores na expressividade.

g) Parece-me que alguns antagônicos funcionam melhor para a proposta do rito, alguns outros para alongamento, outros para aquecimento, como também alguns têm potência para a composição de personagens e outros mais para o treinamento. A obrigatoriedade de fazer pares que se antagonizam fragiliza o método, podendo permanecer a ideia de antagonismos, independentemente de pares, mesmo porque, esses pares são desfeitos a partir da fase dos descartes.

h) Todos os antagônicos são **físicos**, repercutem no corpo, mesmo os definidos como **energéticos, rítmicos, aculturais**. Neste caso, essa subdivisão não se mostra funcional para a compreensão ampliada do corpo, já que é inegável que qualquer antagônico lida com moderação de energia; todos são conceituais, pois detêm uma etimologia. E mesmo que definamos nomenclaturalmente que alguns antagônicos são funcionais para o aquecimento, em alguns corpos eles podem não ser ou demandar mais tempo para sê-los.

Algumas dessas questões estão para além do que preconiza o QdA na PCT. Outras já são problematizadas há tempos no coletivo. Outras podem soar como leitura enviesada ou entendimento equivocado, como diria Caetano Veloso, em 1968, sob vaivém enquanto cantava ‘É proibido proibir’ no Festival Internacional da Canção: “Vocês não estão entendendo nada, nada, nada”.

Entretanto, elas são parte da contribuição desta pesquisa que agora entrego como relatório de minhas percepções. Não há nenhuma certeza no que escrevo. Há senões, questionamentos, dúvidas e é o que nos liga entre o ontem e o hoje e que dever repercutir na projeção de um outro ponto para além do hoje.

Essa compreensão dos procedimentos aflora uma diversidade de corpos, de construções culturais, de atravessamentos e de percepções múltiplas para além do/a ator/atriz – falo aqui do diretor, dos espectadores e dos demais agentes na construção da cena.

A busca de um teatro teatral de ator/atriz⁶¹ se mostra possível quando a PCT, a partir de seus procedimentos voltados à criação, disponibiliza ao/a ator/atriz um cabedal de possibilidades para que possa se apoderar de seu corpo na construção de uma obra potente.

61 Apropriação da ideia do teatro teatral de Meyerhold acrescido da figura do/a ator/atriz com sua respectiva dramaturgia. Meyerhold acreditava que o teatro era arte de ator/atriz e que, para evitar os maneirismos da época, bem como libertar o teatro da opressão do texto, devolvendo-o ao/a ator/atriz, cria a Biomecânica como possibilidade de criação expressiva.

As questões levantadas aqui não são conclusivas, mas apontam para uma diversidade de alternativas de treinamento e composição de personagens a partir do método utilizado pela PCT. Acreditamos que as possibilidades apresentadas e os materiais coletados, subsidiarão desdobramentos, aprofundamentos e continuidade desta pesquisa.

Esse assunto não se esgota e não se fecha porque a compreensão é que estamos sempre em processo, buscando perceber, através de nossas inquietações, outros portos para uma nau que se permanece sempre à deriva.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Trad. Esteia dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. 316 p.

BARBA, Eugênio. **Queimar a casa**: origens de um diretor. Trad. Patricia Furtado. São Paulo: Perspectiva, 2010. 299 p.

BARBA, Eugênio, SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. 271 p.

BELLINI, Magda. O papel das imagens internas: a cegueira como potência cognitiva. In: KATZ, Helena. GREINER, Christine. (Org.). **Arte&Cognição**: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015. p. 77-110.

BELTRAME, V. **A marionetização do.a atuante**. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, [S. l.], v. 1, n. 01, p. 052-078, 2018. DOI: 10.5965/2595034701012005052. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701012005052>. Acesso em: 21 jun. 2021.

BISCARO, B. Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do atuante. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 6, n. 8, p. 033-046, 2018. DOI: 10.5965/1808312906082011033. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13990>. Acesso em: 5 set. 2022.

BISIAUX, Lîlâ. Déplacement Épistémico-Esthétique du Théâtre Décolonial. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 644-664, Dec. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602018000400644&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 23 May 2021. <https://doi.org/10.1590/2237-266078793>.

COELHO, Helena de Souza Nunes Wöhl. **Técnica vocal para coros**. São Leopoldo, RS: Sinodal, 1994. (Estudos musicais; 2).

COELHO, Marcelle Teixeira. A propriocepção e a dramaturgia do corpo no teatro de formas animadas. In: ABRACE. v. 9, n. 1. 2008. **Anais eletrônicos**. Belo Horizonte: UFMG. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1632>. Acesso em: 09 jan. 2022.

DAMÁSIO, António. **O Erro de Descartes**: Emoção, Razão e o Cérebro Humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DAMÁSIO, António. **O Mistério da Consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura. **Construindo as Epistemologias do Sul**: Antologia Essencial. Volume I: Para um pensamento alternativo de alternativas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018. V. 1, 688 p.

DOMENICI, Eloisa. A brincadeira como ação cognitiva: metáforas das danças populares e suas cadeias de sentidos. In: KATZ, Helena. GREINER, Christine. (Org.). **Arte&Cognição**: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015. p. 191-236.

FLECHA, Marcelo. A personagem. **Blogue da Pequena Companhia de Teatro**. São Luís, 10 jul. 2011. Disponível em: <https://pequenacompanhiadeteatro.home.blog/2011/07/10/a-personagem/>. Acesso em: 15 ago. 2022.

FLECHA, Marcelo. A rotina. **Blogue da Pequena Companhia de Teatro**. São Luís, 07 fev. 2010. Disponível em: <https://pequenacompanhiadeteatro.home.blog/2010/02/07/a-rotina/>. Acesso em: 08 jan. 2022.

FLECHA, Marcelo. Diário de montagem. **Blogue da Pequena Companhia de Teatro**. São Luís, 15 mar. 2010. Disponível em: <https://pequenacompanhiadeteatro.home.blog/2010/03/15/diario-de-montagem/>. Acesso em: 05 set. 2022.

FLECHA, Marcelo. Procedimento de montagem – As Jornadas. **Blogue Pequena Companhia de Teatro**. São Luís, 02 jun. 2013. Disponível em: <https://pequenacompanhiadeteatro.home.blog/2013/06/02/procedimento-de-montagem-as-jornadas/>. Acesso em: 23 maio 2021.

FO, Dario & RAME, Franca (org). **Manual mínimo do Ator**. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

GEERTZ, Clifford. Os usos da diversidade. **Horiz. antropol.** Porto Alegre, v. 5, n. 10, p. 13-34, maio 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71831999000100013&lng=pt&nrm=iso. Acessos em: 23 maio 2021. <https://doi.org/10.1590/S0104-71831999000100002>.

GESSNER, Ricardo. Transcrição, transconceituação e poesia. **Cadernos de tradução**. Florianópolis, v. 36, nº 2, p. 142-162, maio-agosto/2016. Acesso em: 08 set. 2022. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2016v36n2p142>.

GOMES, Ricardo; BENTLEY, Natali. Teatro, Antropologia e a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente. **VI Congresso da ABRACE**. São Paulo, 2010, v. 11, n. 1. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3247>. Acesso em: 09 set. 2022.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. 150 p.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010. 148 p.

GREINER, Christine. Diásporas cognitivas de enunciados: uma escolha política para derrubar estereótipos e identidades. In: KATZ, Helena. GREINER, Christine. (Org.). **Arte&Cognição**: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015. p. 257-272.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. 220 p.

HOUAISS, Antônio. VILAR, Mauro de Salles. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KATZ, Helena. Corpo apps: do dispositivo ao aplicativo. In: KATZ, Helena. GREINER, Christine. (Org.). **Arte&Cognição**: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015. p. 239-255.

KATZ, Helena. GREINER, Christine. (Org.). **Arte&Cognição**: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015. 275 p.

LEONARDI, Letícia Maciel. Dramaturgia do ator: os processos de criação na Fondazione Pontedera Teatro – A busca pelo ator criador a partir dos pressupostos de Jerzy Grotowski. **VI Congresso da ABRACE**. São Paulo, 2010, v. 11, n. 1. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3335>. Acesso em: 09 set. 2022.

LEWINSOHN, A. C. As Metáforas de trabalho e corpo vivo do/a atuante. **ILINX - Revista do LUME**, v. 2, n. 1, 2012. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/105>. Acesso em: 16 jul. 2021.

LOMAN, Lilian. **Pas de sens**: tradução, poesia, desconstrução. In Itinerários – Revista de Literatura, Araraquara, n. 38, p.15-25, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/7211>. Acesso em: 02 out. 2022.

MARCONCINE, José Cláudio. Os antagonistas do pai. **Blogue Pequena Companhia de Teatro**. São Luís, 18 fev. 2010. Disponível em:

<https://pequenacompanhiadeteatro.home.blog/2010/02/18/os-antagonicos-do-pai/>. Acesso em: 24 maio 2021.

MARCONCINE, José Cláudio. Perfil. **Blogue Pequena Companhia de Teatro**. São Luís, 28 jun. 2013. Disponível em: <https://pequenacompanhiadeteatro.home.blog/2013/06/28/perfil/>. Acesso em: 08 jan. 2022.

MARCONCINE, José Cláudio. Segundas-feiras. **Blogue Pequena Companhia de Teatro**. São Luís, 23 maio 2014. Disponível em: <https://pequenacompanhiadeteatro.home.blog/2014/05/23/segundas-feiras/>. Acesso em: 08 jan. 2022.

MELLO, Mônica. O caminho do ator buscador. **V Congresso da ABRACE**, v. 9, n. 1, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1532>. Acesso em: 09 set. 2022.

MINASI, Elias Júnior; SILVA, Luzia Rezende. A respiração circular e suas aplicações terapêuticas. In: VOLPI, José Henrique; VOLPI, Sandra Mara (Org.) **24º Congresso Brasileiro de Psicoterapias Corporais**. Anais. Curitiba: Centro Reichiano, 2019. [ISBN – 978-85-69218-04-3]. Disponível em: <http://centroreichiano.com.br/anais-dos-congressos-de-psicologia/> Acesso em: 06 set. 2022.

MOREIRA, Laura Alves. **Dramaturgias contemporâneas**: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações. 2012. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/11500>. Acesso em: 09 jan. 2022.

MORETTI, Andrezza Campos. **A percepção energética como guia para a composição de poéticas corporais**, 2003. 73 p. Dissertação (Mestrado em Artes). UNICAMP. Campinas.

NASCIMENTO, Juliana M. G. Carvalho; DA SILVA, Hebe Alves. Da trama ao ato: por uma dramaturgia do ator. Pitágoras 500 – **Revista de estudos teatrais**, Campinas, v. 8, p. 111-134, 2015.

NEVES, Neide. Redefinindo a noção de técnica corporal: as razões no corpo. In: KATZ, Helena. GREINER, Christine. (Org.). **Arte&Cognição**: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015. p. 153-190.

OKAMOTO, Eduardo. **Eldorado**: dramaturgia de ator na intracultura. Campinas, São Paulo, 2009. Tese (doutorado). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas.

OLIVEIRA, Cristóvão de. **A construção de um Espaço Particular de Trabalho a partir das singularidades do ator**. Anais do VII Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Belo Horizonte. v. 14, n. 1, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. 483 p.

PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992.

RENGEL, Lenira Peral. Ensino/aprendizagem em dança como emergência do procedimento metafórico do corpo. In: KATZ, Helena. GREINER, Christine. (Org.). **Arte&Cognição: corpomídia, comunicação, política**. São Paulo: Annablume, 2015. p. 111-152.

RIBEIRO, Monica. Cognição e afetividade na experiência do movimento em dança: conhecimentos possíveis. In: KATZ, Helena. GREINER, Christine. (Org.). **Arte&Cognição: corpomídia, comunicação, política**. São Paulo: Annablume, 2015. p. 23-75.

S-Z Liu, A Song, X Zhou, Y-P Wang, Y Liu, The Yin-Yang sign, QJM: An **International Journal of Medicine**, Volume 113, Issue 4, April 2020, Page 288, <https://doi-org.ez14.periodicos.capes.gov.br/10.1093/qjmed/hcz204>.

SIMÃO, Marina Fazzio; SAMPAIO, Juliano Casimiro de Camargo – Corpo e Descolonialidade em Composição Poética Cênica. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 665-690, out./dez. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266078809>. Acesso em: 23 maio 2021.

SOARES, Marília Vieira. **Técnica energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo**. Campinas, SP, 2000. Tese (Doutorado em Artes). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2000. Disponível em: https://www.lareferencia.info/vufind/Record/BR_05aa6d0b3e5d43c2a89bd1670d39cbf0. Acesso em: 09 jan. 2022.

Documentais

FLECHA, Marcelo. **Currículo**. São Luís: [s.l.], 2012. 12 f. (Texto digitado).

FLECHA, Marcelo. **Diário de Montagem de Entrelaços**, São Luís: [s.l.], 2009. 108 f. (Texto manuscrito).

FLECHA, Marcelo. **Diário de Montagem de Pai&Filho**, São Luís: [s.l.], 2010. 69 f. (Texto manuscrito).

FLECHA, Marcelo. **Diário de Montagem de Velhos caem do céu como canivetes**, São Luís: [s.l.], 2013. 97 f. (Texto manuscrito).

PEQUENA COMPANHIA DE TEATRO. **Apostila da oficina O quadro de antagônicos**. São Luís: [s.l.], 2011. 10 f. (Texto digitado).

PEQUENA COMPANHIA DE TEATRO. **Currículo**. São Luís: [s.l.], 2022. 5 f. (Texto digitado).

Iconográficas

KLEM. **Yin-yang**. 2007. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yin_and_Yang_symbol.svg. Acesso em: 10 set. 2022. 1 símbolo.

LOPES, Morgana. **[Sem título]**. 2022. 1 fotografia.

MARCONCINE, José Cláudio. **Antagônicos na jornada expressiva**. 2022. 1 fotomontagem digital.

MARCONCINE, José Cláudio. **Antagônicos na jornada pré-expressiva**. 2022. 1 fotomontagem digital.

MARCONCINE, José Cláudio. **Demonstração de procedimentos**. 2022. 1 fotomontagem digital.

MARCONCINE, José Cláudio. **Experiências pandêmicas da PCT**. 2022. 1 fotomontagem digital.

MARCONCINE, José Cláudio. **Espetáculos da PCT**. 2022. 1 fotomontagem digital.

MARCONCINE, José Cláudio. **Moderadores peso e leveza**. 2022. 1 desenho digital.

MARCONCINE, José Cláudio. **O pastor que incorpora uma Pomba Gira**. 2022. 1 fotomontagem digital.

MARCONCINE, José Cláudio. **Percepções na jornada pré-expressiva**. 2022. 1 fotomontagem digital.

MARCONCINE, José Cláudio. **Peso na pré-expressividade**. 2022. 1 fotomontagem digital.

MARCONCINE, José Cláudio. **Quadro de Antagônicos**. 2021. 1 ilustração.

MARCONCINE, José Cláudio. **Quadro de descartes**. 2021. 1 ilustração.

MARCONCINE, José Cláudio. **Transição entre quadrantes**. 2022. 1 desenho digital.

Videográficas

CHOAIRY, Jorge. **Entrevista com Jorge Choairy #6** [maio 2022]. Entrevistador: Cláudio Marconcine. São Luís, 2022. 1 vídeo (1h04). Disponível em: <https://youtu.be/P6fITKeFTc8>. Acesso em: 10 set. 2022.

FLECHA, Marcelo. **Encontro com Marcelo Flecha #1** [fev. 2022]. Entrevistador: Cláudio Marconcine. São Luís, 2022. 1 vídeo (1h). Disponível em: <https://youtu.be/Y70bnqG0PQ8>. Acesso em: 10 set. 2022.

FLECHA, Marcelo. **Encontro com Marcelo Flecha #2** [fev. 2022]. Entrevistador: Cláudio Marconcine. São Luís, 2022. 1 vídeo (2h20). Disponível em: https://youtu.be/6_3B2UnCfmY. Acesso em: 10 set. 2022.

FLECHA, Marcelo. **Encontro com Marcelo Flecha #3** [fev. 2022]. Entrevistador: Cláudio Marconcine. São Luís, 2022. 1 vídeo (2h52). Disponível em: <https://youtu.be/8ZncQr3T7gE>. Acesso em: 10 set. 2022.

FLECHA, Marcelo. **Encontro com Marcelo Flecha #4** [fev. 2022]. Entrevistador: Cláudio Marconcine. São Luís, 2022. 1 vídeo (2h04). Disponível em: <https://youtu.be/duHVPJduYn4>. Acesso em: 10 set. 2022.

FLECHA, Marcelo. **Entrevista com Marcelo Flecha #5** [maio 2022]. Entrevistador: Cláudio Marconcine. São Luís, 2022. 1 vídeo (1h56). Disponível em: <https://youtu.be/85ZaqCx4rQg>. Acesso em: 03 set. 2022.

RIBEIRO, Lio. **Entrevista com Lio Ribeiro #7** [maio 2022]. Entrevistador: Cláudio Marconcine. São Luís, 2022. 1 vídeo (1h20). Disponível em: <https://youtu.be/5Ub8QpXcy7k>. Acesso em: 10 set. 2022.

APÊNDICE A – PERCURSO DA PESQUISA NO NVIVO

Fontes

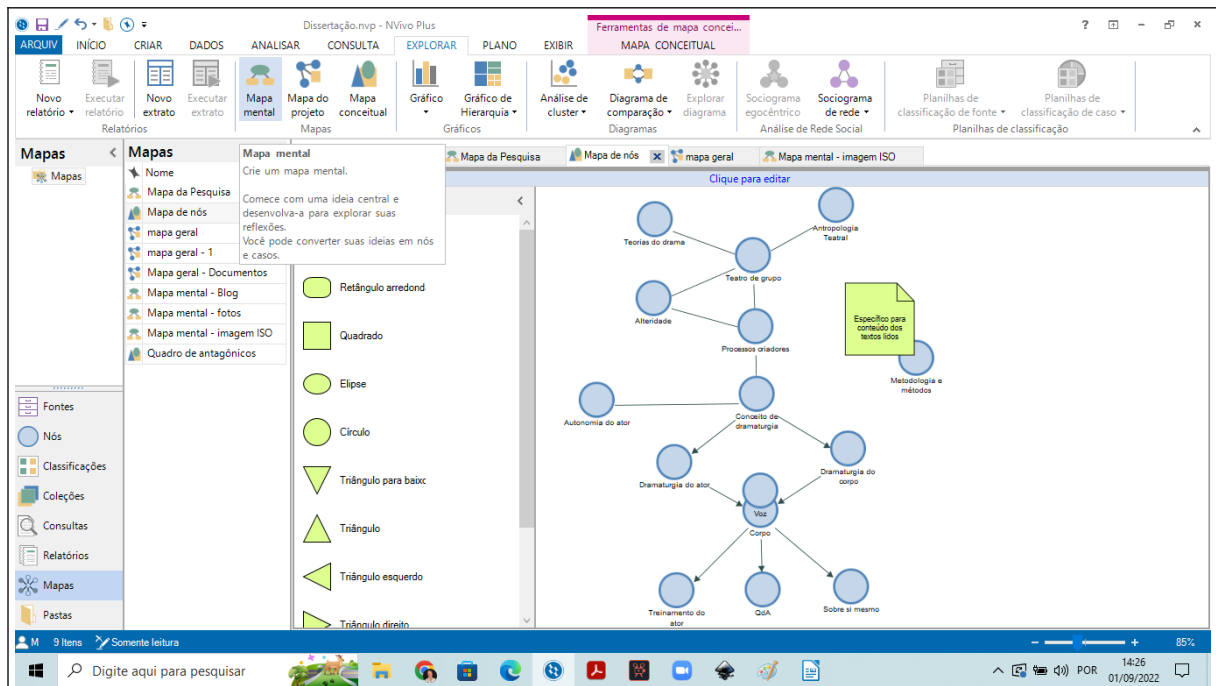
Nome	Referências	Criado em	Criado por	Modificado em	Modificado por
A Arte Secreto do Ator (Dicionário de Antropologia Teatral) - Eugenio	3	20/03/2022 10:12	M	20/03/2022 10:12	M
A Busca pela Singularidade no Trabalho do Ator	5	16/10/2021 09:43	M	16/10/2021 09:43	M
A construção de um Espaço Particular de Trabalho a partir das singular	6	18/10/2021 14:35	M	18/10/2021 14:35	M
A partitura de ações como dispositivo corpos em jogo no espetáculo	8	01/07/2021 12:34	M	01/07/2021 12:34	M
A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho de Stanislavski, Grot	11	01/07/2021 07:29	M	01/07/2021 07:29	M
A Potência das Metáforas em Sala de Trabalho	1	18/10/2021 14:03	M	18/10/2021 14:03	M
A PROPRIOCEÇÃO E A DRAMATURGIA DO CORPO NO TEATRO DE F	3	4/16/2021 09:35	M	16/10/2021 09:35	M
A transformação do conceito de dramaturgia Reflexões preliminares	3	14/29/2021 07:41	M	29/06/2021 07:41	M
A_Escrita_da_Historia_Peter_Burke	2	06/12/2021 09:30	M	06/12/2021 09:30	M
Apostila da oficina O Quadro de Antagônicos 12h	0	09/08/2022 14:58	M	09/08/2022 14:58	M
Apresentação das personagens da Commedia	0	16/10/2021 09:29	M	16/10/2021 09:29	M
ARTE-e-Cognição_Greiner-corponidia	2	06/03/2022 08:45	M	06/03/2022 08:45	M
artigo-drao	1	10/08/2022 17:03	M	10/08/2022 17:03	M
As narrativas de errância e resistência do Amok Teatro	1	15/10/2021 13:50	M	15/10/2021 13:50	M
Ator-criador - aspectos da autonomia do ator em processos coletivos	5	12/18/2021 13:47	M	18/10/2021 13:47	M
Ator-criador, ator-autor, ator-encenador... Aspectos da autonomia do	2	13/14/2021 07:58	M	14/10/2021 07:58	M
Atuação X Não-atuação ator e performer, entre a representação e a nã	6	8/17/2021 14:25	M	17/10/2021 14:25	M
BARBA, Eugenio - Queimar a casa - origens de um diretor	5	08/03/2022 14:42	M	08/03/2022 14:42	M
BIOGRAFIAS EM DESMONTE PARA CRIAÇÕES NAS ARTES DA CENA	4	5/15/2021 14:12	M	15/10/2021 14:12	M
catalogo-ideias-pai-filho	2	21/01/2022 14:40	M	21/01/2022 14:40	M
catalogo-ideias-velhos	2	5/27/2021 09:21	M	27/01/2022 09:21	M

Importei as fontes de dados para dentro do projeto.

Nós

Nome	Referências	Criado em	Criado por	Modificado em	Modificado por
Alteridade	5	24/06/2021 13:55	M	22/01/2022 09:23	M
Antropologia teatral	20	62/29/2021 08:33	M	23/03/2022 13:50	M
Autonomia do ator	31	92/30/2021 08:53	M	11/08/2022 14:45	M
Conceito de dramaturgia	28	211/29/2021 08:05	M	14/03/2022 16:36	M
Corpo	29	260/29/2021 13:50	M	17/05/2022 08:15	M
Dramaturgia do ator	67	371/09/2021 18:21	M	11/08/2022 14:48	M
Dramaturgia do corpo	15	56/29/2021 10:46	M	17/10/2021 14:19	M
Metodologia e métodos	11	33/29/2021 13:15	M	07/03/2022 15:02	M
Organicidade	11	68/09/2021 13:41	M	08/03/2022 16:09	M
Percepção	1	41/16/2022 16:16	M	19/08/2022 14:53	M
Processos criadores	49	328/29/2021 08:31	M	18/07/2022 15:25	M
QdA	33	315/29/2021 11:28	M	10/08/2022 17:11	M
Sobre si mesmo	26	67/29/2021 08:35	M	18/10/2021 14:51	M
Teatro de grupo	31	149/29/2021 08:14	M	20/07/2022 14:43	M
Teorias do drama	7	25/29/2021 10:49	M	17/10/2021 16:09	M
Treinamento do ator	28	88/29/2021 08:37	M	23/03/2022 13:50	M
Voz	14	120/30/2021 10:11	M	14/07/2022 13:05	M

Criei 'nós' (equivalente às categorias na ATD) tanto a priori quanto emergentes.



Construí mapas para melhor visualizar algumas etapas e processos.

Acessei as referências visando selecionar e/ou criar as categorias (nós).

Criei relatórios a partir da busca de referências, principalmente dos 'nós' (categorias).

REF. Nº	COBERTURA	CONTEÚDO
1	0.09%	52,156 - 555,350

Exportei os 'nós' (categorias), com acesso a todas as referências, em linguagem html.

**APÊNDICE B – RELAÇÃO DOS RITOS DE CHEGADA, ALONGAMENTOS E
AQUECIMENTOS UTILIZADOS NAS MONTAGENS DOS ESPETÁCULOS
‘ENTRELAÇOS’, PAI&FILHO’ E ‘VELHOS CAEM DO CÉU COMO CANIVETES’**

ORDEM	NOME	APLICAÇÃO	VARIAÇÕES
1	Pêndulo	RC	1. Com texto 2. Com abraço 3. Mãos entrelaçadas
2	Abraço com texto	RC	
3	Abraço de <u>força</u>	RC	1. Com texto
4	Abraço de celebração	RC	
5	Abraço precário	RC	1. Com texto 2. Com suspensão
6	Abraço respirado	RC	1. Com texto
7	Aumento de <u>extensão</u>	AL	
8	Alongamento partindo do chão	AL	
9	Apontando com o bastão	AL	1. Simultâneos com apontamento externo 2. Alternados
10	Ataque com vara	AQ	1. Com texto
11	Auxiliado com o bastão	AL	
12	Bastão (*)	AQ	1. Arremesso com gancho (andando) – (BC ou BM ou BL) 2. Arremesso em movimento (correndo/trote/pique) – com 1, 2 ou 3 3. Em espaço reduzido – com 1, 2 ou 3 4. Arremesso com salto – com 1 (BM) 5. Com esquiva – com 1 (BM) 6. Com desconstrução do corpo – com 1 (BM) 7. Com QdA (<u>dilatação</u>). 8. Arremesso em nível baixo, em movimento - com 1 (BC) 9. Com texto
13	Bobinho	AQ	
14	Cabeça com cabeça	RC	1. Com ressonância 2. Com texto
15	Chão em brasa	AQ	
16	Circuito de deslocamento	AQ	
17	Circulação	AQ	
18	Côncavo e convexo	RC	1. Protetor/protegido
19	Corpo em movimento aleatório	AQ	
20	Deito e levanto	AQ	
21	Duelo físico	AQ	
22	Energizando	RC	1. Companheiro 2. Espaço 3. Ambos 4. Com texto
23	Energia no centro	RC	

24	Entrelaçados no chão	AL	
25	Equilíbrio aéreo	RC	
26	Equilíbrio no centro	RC	1. Com abraço precário 2. Com saudação 3. Com suspensão/aéreo 4. Com energia em equilíbrio
27	Equilíbrio precário com aéreo	AQ	
28	Esculpindo no espaço	AQ	
29	Espelho	RC	
30	Labirinto de obstáculos	AQ	
31	Linha dos quadrantes	AQ	
32	Lógica da cena com texto	RC	1. Variação de ritmo (?)
33	Mãozinha	RC/AQ	1. Com texto
34	Massageamento em pé	RC	2. Concomitante/mutuamente (verificar o significado)
35	Padedê patético	AQ	1. Com texto 2. Sem texto 3. Com bastão longo 4. Sem contato 5. Com corda
36	Passagem com bastão	RC	
37	Passagem de bastão com texto	RC	1. Dois bastões 2. Um bastão
38	Passagem de texto sobre a linha dos quadrantes	RC	
39	Passo a passo	AL	1. Tempo 2. Com apoio 3. Com texto 4. Com condução 5. Espelhado
40	Pisando os pés	RC	
41	Potência a partir do chão	AQ	
42	Pulos sequenciais	AQ	
43	Pulsção ao sinal	RC	
44	Punga de peito	RC/AQ	1. Com texto (RC)
45	Precário com espelhamento	AL	
46	QdA	AL	1. Dilatação e retração a partir da palma (no chão) 2. Dilatação e neutro (no chão), também usado como rito de chegada. 3. Alongamento partindo do chão
47	QdA	AQ	1. Tensão e velocidade (espaço total) 2. Escolha livre (quadrantes) 3. Leveza ritmada (espaço total) 4. Grito do antagonico com contato (espaço total) 5. Ataque/defesa/samurai (espaço total) 6. Escolha do outro ator (espaço total) 7. Escolha livre com contato (espaço total) 8. Escolha livre com texto (espaço total) 9. Escolha livre com contato e texto

			(espaço total) 10. Escolha livre (espaço total) 11. Escolha livre com transição rápida (espaço total) 12. <u>Dilatação e retração</u> (espaço total) 13. <u>Peso e leveza</u> (espaço total) 14. Com indicação externa (espaço total) 15. Com bastão - variando o tamanho (<u>agilidade, leveza, velocidade, samurai, masculino, dilatação</u>) – espaço total 16. Com texto 17. <u>Velocidade e lentidão.</u>
48	QdA	RC	1. <u>Dilatação</u> e neutro (no chão), também usado como alongamento. 2. <u>Samurai</u> com bastão (BM; BL)
49	Queda de corpo	AQ	
50	Respiração conjunto	RC	
51	Ritmado	AL AQ	
52	Roda da desconstrução	AQ	
53	Salto com apoio	AQ	
54	Salto com gritos	AQ	
55	Salto na base	AQ	
56	Solto no espaço	RC/AQ	1. Com texto
57	Suspensão de abraço de peito	RC	
58	Tá contigo	AQ	1. Com texto
59	Texto com contato	RC	1. Fricção entre mãos
60	Unidade física	RC/AQ/AL	1. Com texto 2. Em espaço de cena

Fonte: O autor (2022).

LEGENDA: Algumas atividades são executadas visando o **rito de chegada** (RC), outras o **alongamento** (AL), outras o **aquecimento** (AQ) e outras podem ter dupla ou tripla funcionalidade. Algumas atividades sofrem variações, porém, não alterando suas características.

(*) São 3 bastões [cabo de vassoura revestido com tubo isolante térmico Uv de aparelho de ar-condicionado, sendo um bastão curto (BC); um bastão médio (BM); um bastão longo (BL)].

(**) Os procedimentos que têm o QdA como referência estão em **negrito**.

APÊNDICE C – ROTEIRO DA DEMONSTRAÇÃO TÉCNICA

(Geral branca entra em resistência. Ator entra em cena. Veste uma bermuda de compressão e camiseta pretos).

ATOR: Olá. Meu nome é Cláudio Marconcine, sou ator da PCT, mestrando do PPGAC da UFMA e bolsista da FAPEMA. Esta demonstração técnica faz parte de minha pesquisa, com orientação de Ricieri Zorzal cujo título é: Quadro de Antagônicos: aplicabilidade físico-energética no processo criador da Pequena Companhia de Teatro.

O QdA é um método de treinamento e composição de personagens que a PCT, em atividade desde 2005, utilizou nas montagens de ‘Entrelaços’, de Gilberto Freire, no ano de 2009; ‘Pai&Filho’, de Marcelo Flecha, no ano de 2010 e ‘Velhos caem do céu como canivetes’, em 2013, também de Marcelo Flecha. Eu atuei em todas elas.

Busquei seguir as etapas utilizadas nas montagens dos espetáculos, como: rito de chegada, alongamento e aquecimento, bem como as jornadas pré-expressiva, expressiva e dramatúrgica sem, contudo, pensar na montagem de uma cena, mas sim escolher um antagônico-guia e colocá-lo à prova na execução de alguns movimentos e manipulação de objetos. Entretanto, a cena se fez.

Para os procedimentos iniciais — rito de chegada, alongamento e aquecimento — foram utilizados os que tinham o QdA como proposta de aplicabilidade, a partir da relação existente na dissertação, no APÊNDICE B, dos procedimentos utilizados nas montagens dos espetáculos citados.

O rito de chegada foi adaptado de um dos constantes na relação, pois o único que havia para a execução de uma única pessoa também estava contido na lista de alongamentos, sendo executado por mim, exclusivamente, como alongamento.

De pé, olhando para a frente, pés em paralelo, seguindo a cintura pélvica ou escapular, eu executava ciclos respiratórios intercalando uma ciclo abdominal-intercostal — que é a percepção que o meu corpo tem do antagônico feminino —, e um ciclo torácico-clavicular - que é a percepção que o meu corpo tem do antagônico

masculino. Aqui ilustrarei em 1', porém, na sala de treinamento foram utilizados 5' para esse procedimento. Passo a executá-lo agora.

(O ator executa o rito de chegada).

Após o rito, alguns alongamentos foram praticados durante o processo pré-expressivo e expressivo, a partir da mesma relação constante no APÊNDICE B. Porém, escolhi um deles para a montagem da demonstração, na jornada dramatúrgica, é o alongamento 'partindo do chão': No nível baixo, em fluxo contínuo, alongo o corpo em movimentos extracotidianos, em direção ao nível alto. Aqui demonstrarei em 2', porém, na sala de treinamento foram utilizados 5' para esse procedimento.

(Ator demonstra o alongamento).

Após o alongamento, seguia-se o aquecimento, sendo executados os da mesma relação, durante as primeiras jornadas, até a escolha de um único, que foi o aquecimento 'Escolha livre no espaço total'. Utilizei-me de antagônicos escolhidos livremente, enquanto fazia o aquecimento. Aqui o demonstrarei em 2', porém, na sala de treinamento foram utilizados 5' para essa execução.

(Ator demonstra o aquecimento).

Agora, demonstrarei o antagônico-guia em 2' na jornada pré-expressiva, sendo que em sala de ensaio foram duas vezes de 15' nessa jornada.

(Ator demonstra o antagônico-guia mínimo na jornada pré-expressiva).

Passo para a demonstração da cena final, resultado de minha revisitação ao QdA. Nela estão contempladas as jornadas expressiva e dramatúrgica.

Serão 5' para a origem. Nos espetáculos a origem seria feita distante dos olhos dos expectadores, pois se constitui parte da preparação para entrar em cena.

Depois da origem, executarei uma cena, sendo a personagem guiada pelo mínimo e contaminada pela tensão e dureza. O texto oralizado foi escrito a partir das improvisações em sala de treinamento, durante as jornadas pré-expressiva e expressiva.

(Execução da origem e da cena).

Ator: Todo dia é a mesma coisa. É um entra-e-sai de pessoas nessa casa que eu fico perdido, desencantado, sem ninguém para me ajudar a construir todas as possibilidades que ainda não existem, aí as pessoas vão se acostumando, elas vão se acostumando às coisas e quando a gente menos espera, surgem as contradições. Sei que a vida não se resume a isso, mas tem coisas que não conseguimos impor. Por vezes querem nossa atenção. A janela aberta expõe um jardim em flores, mas eu consigo me desvencilhar e refaço o pensamento. Tudo some e se renova, se reconstitui, se finda. São questões indissolúveis, como se meus dedos das mãos conseguissem uma autonomia que inviabilizasse meu controle e domínio. É que quase tudo é meio assim, entre fluxos e refluxos, como se eu fosse lavar a roupa suja no rio e as esfregasse com uma pedra, puindo, rasgando, destruindo. Nada de roupas sujas. Nada de roupas. Só um corpo... despido, nu.

(Ator neutraliza).

Termino aqui esta demonstração técnica agradecendo a presente de todas, todes e todos.

Obrigado!

(Black-out).

APÊNDICE D – OS RESPONDENTES POR ELES MESMOS⁶²

Marcelo Flecha⁶³: Eu não tenho formação acadêmica. Eu começo a me relacionar com o teatro... eu sempre digo a mesma coisa... na verdade, nunca pensei em fazer teatro, em decidir fazer teatro, nem nada. Eu me percebi fazendo teatro.

Eu começo a minha trajetória artística na cidade de Balsas, no interior do Maranhão, muito cedo, né?! Normalmente, como sempre acontece, teatro no colégio. Mas, isso é muito menos substancial, mais por uma inquietação mesmo do dizer da juventude; a forma que a gente entendia para se manifestar, para falar, sempre foi a arte.

Então, havia em Balsas um movimento de algumas pessoas inquietas, que até então não necessariamente se consideravam artistas nem nada, mas essa inquietação é que fazia a gente começar a fazer coisas, e aí envolviam diversas linguagens: poesia, música e também teatro; e a gente ia fazendo coisas dentro dessa estrutura.

Depois de um certo período, quando eu fui ver, eu me percebi fazendo mesmo mais teatro e aí começamos a organizar festivais no interior do Estado em relação a esse fazer teatral, montar peças, a pensar em confrontar uma certa realidade sociopolítico cultural, através dessas manifestações culturais. O teatro foi ganhando força e a partir daí eu me percebi mesmo fazendo teatro, que foi o que marcou, digamos, o que seria o início da minha trajetória.

Eu comecei no interior do Maranhão, eu passo um tempo grande produzindo no interior do Maranhão, na cidade de Balsas. Aí a gente passa um bom tempo... poderia chamar hoje um grande coletivo, pessoas de diferentes áreas, artistas de diferentes naturezas que dialogavam e iam executando.

Então, num primeiro momento o que começa a estabelecer essa trajetória, digamos artística, foi nesse período. É que eu considero o início da minha carreira profissional, por assim dizer, quando eu ganhei minha primeira direção de teatro no festival, que aí havia um cachê, inclusive para a premiação dos melhores. Eu

62 Esse apêndice é parte da transcrição das entrevistas feitas com os respondentes da pesquisa. São uma espécie de autobiografia deles.

63 Para assistir à entrevista integralmente, acesse: <https://youtu.be/85ZaqCx4rQg>.

sempre considero esse ponto dessa premiação como o início dessa carreira; por isso que alguns pares têm maior número de trajetória porque consideram que começaram no colégio. Eu nunca incorporei no histórico de artista, temporalmente, esses 7, 8 anos prévios, a começar efetivamente a fazer. Por exemplo, César com 10 anos a mais de teatro que ele conta é desde os 10 anos; eu conto a partir daquele momento onde oficialmente eu recebi um valor por ganhar um prêmio, para dirigir, eu já tinha uma certa...

Esse trabalho todo na cidade de Balsas, no interior do Estado e depois foi ganhando força na interação entre as cidades, que a gente começou a ter um diálogo muito intenso com Imperatriz, e esses festivais começaram a não serem mais locais, a se tornarem regionais. Isso foi dando uma certa repercussão, uma certa reverberação no Estado como um todo, e a partir daí eu já vinha muito a São Luís porque eu era diretor do Núcleo Regional de Cultura, começávamos a estabelecer uma relação significativa com São Luís, e a partir daí começa a haver essa reverberação e aí eu recebo, em 95, o convite do então diretor do teatro Arthur Azevedo, Fernando Bicudo, para me mudar para São Luís, para assumir a direção teatral do 'Sonho de Catirina' que era uma grande ópera popular, que tava dirigindo e assumir a direção técnica do Arthur Azevedo.

Nesse momento a minha ideia ela não era sair de Balsas porque a nossa ideia sempre foi um pouco essa de conseguir gerar uma repercussão, uma reverberação artística a partir da nossa região, da nossa cidade, da nossa... Eu sempre pensei nisso. Independente de onde você esteja, se você consegue estabelecer uma obra potente, não necessariamente você precisa se deslocar para os grandes centros para fazer isso repercutir, então eu tinha essa fantasia, em partes, de dizer: se a gente conseguir produzir uma forma potente, ninguém precisa sair de Balsas, sair de São Luís.

E aí quando vem esse convite veio essa ideia importante de dizer: não, agora tem, de alguma maneira, algum tipo de poder, de barganha, para a gente conseguir melhores recursos, melhores condições para trabalhar, melhores alternativas para a partir daí dizer: "Ó, eu tô recebendo esse convite, eu gostaria de ficar na cidade, se a gente tivesse uma estrutura melhor..." em cima dessa fantasia, por isso que eu sempre digo que eu fui expulso de Balsas porque quando eu tinha esse poder de

dizer: “Ó tem condições, eu quero ficar na cidade; tem condições para a gente poder trabalhar”. Na verdade foi o oposto, né?! Do bispo ao delegado, do gerente do Banco do Brasil ao prefeito, que eram as autoridades da época, todo mundo achou incrível, maravilhoso: “Não, Marcelo é fantástico para a sua carreira! Você tem mais é que ir mesmo! Vá e tal, não sei o quê”. Eu sempre coloco isso com que de fato eu fui expulso mesmo porque havia um certo incômodo no nosso fazer; politicamente incomodava invadir o Banco do Brasil em celebração de aniversário, com performances sujas, enlameados, borrar tudo limpo. Então, essa trajetória que ela foi contundente foi o que faz eu vir a São Luís, depois de ver que não havia nenhuma alternativa de conseguir desenvolver esse desejo artístico, a partir desse lugar, eu aceito esse convite e passo a assumir a direção técnica do Arthur Azevedo, assumir a direção artística, às vezes direção teatral, às vezes a direção técnica do Centro Cultural Ópera Brasil e aí durante todo esse período eu estabeleço uma produção significativa, uma experiência muito grande em relação às altas tecnologias porque o teatro Arthur Azevedo, até então era um centro de tecnologia teatral, e passo a lidar com muita gente, com grandes produções, com ópera, com balé e sempre paralelamente a isso, dirigindo, montando espetáculos teatrais de forma autônoma e tentando, de alguma maneira, sobreviver. Aí sim a gente pode dizer que quando começa efetivamente a minha carreira profissional, mesmo, eu passo a viver exclusivamente de teatro a partir dessa condição. Isso leva também um tempo, podemos falar de uma década, que foi de 95 até 2005, quando eu resolvo sair do Arthur Azevedo e sou convidado a assumir a direção-geral do Arthur Azevedo e eu recuso essa proposta nessa perspectiva mesmo de entender que eu não queria mais ser funcionário público e aí naturalmente que, ao tomar essa decisão, a ideia embrionária porque até então eu, Katia e Jorge a gente sempre vinha trabalhando junto com essas produções teatrais paralelas ao Centro Cultural Ópera Brasil, sempre nos envolviam de ‘Marat Sade’ a ‘Ramanda e Rudá’, lançamento de Casas; estávamos sempre juntos e a gente começou a pensar na ideia de criar um coletivo, de criar um grupo que é o pensamento embrionário da Pequena Companhia de Teatro que aí em 2005 a gente estreia ‘O acompanhamento’ que é o primeiro espetáculo da Pequena Companhia de Teatro e é o que formaliza esse coletivo.

Nesse momento e aí eu falei de 2005 até 2022 é o período mais contundente do que eu sempre imaginei, esperei da minha lida com o teatro, da minha lida com a arte, da minha lida com o discurso, da minha lida com o teatro como instrumento mesmo de transformação e etc.

E a Pequena Companhia ela de modo inesperado ela vai se estruturando e aí é quando em 2009, tu, a partir do 'Entrelaços' tu começa a trabalhar, a gente começa... já tem um diálogo de muitos anos e tal, mas tu chega na Companhia com 'Entrelaços' e a montagem 'Pai&Filho' que efetivamente é o que vai gerar mesmo o equilíbrio dessa retumbância que a gente imaginava que o teatro pudesse dar não só como estrutura, do que a gente fosse discutir, da repercussão da obra e tal, mas como estrutura mesmo de imaginar esse ideário de algum momento passar a viver de teatro. E aí esse período é o período onde as realizações artísticas se confirmaram, especificamente, como reflexão, como repertório, como trajetória, como resultado financeiro, e o que possibilitou principalmente é o começar a estruturar um pensamento mais organizado sobre o fazer teatral mesmo, ou seja, a partir do momento que você se dedica só a isso, que você não é funcionário público, que você não tá cuidando do Centro Cultural Ópera Brasil e tem um coletivo e aí o foco nesse coletivo naturalmente começou a fazer com que os pensamentos teóricos, eles se estruturassem melhor, as práticas se estruturassem melhor, começar a pensar esse fazer de uma forma mais organizada, mais metodológica e o resumo basicamente desse momento que é o momento onde eu me encontro como fazedor de teatro, onde eu consigo estabelecer um pensamento, estabelecer um entendimento desse fazer, é nesse período de existência da Pequena Companhia de Teatro, onde tudo se fecha com os pares, com o pensamento, como propostas, como sobrevivência e efetivamente esse período foi o período que fez com que a gente vivesse mesmo de teatro com todas as agruras que possam existir. Então num modo geral seria o resumo dessa trajetória.

Jorge Choairy⁶⁴: Bom eu estou nesse mundo de e das Artes eu acho que, se eu for computar um tempo, uma espécie de iconografia, é 1991. Eu entrei meio que por acaso fazendo teatro, nada tava muito planejado e a coisa foi ficando a partir de

64 Para assistir à entrevista integralmente, acesse: <https://youtu.be/P6fITKeFTc8>.

uma oficina de universitários, junto com um grupo daqui, de nome muito forte, que era no Laborarte e com um orientador chamado Jorge Milton, numa oficina que era mais para uma espécie de introdução. Eu precisava só conhecer um pouco o que era esse universo de teatro, e desde o resultado da oficina eu fui ficando; montar um espetáculo convidado por um grupo, convidado por outro e tudo o mais. Minha trajetória ficou meio que entrelaçada, o tempo inteiro convivendo com artes. Depois, eu me envolvi com música que também sempre aproxima, tudo acaba confluindo. Então, eu estou nesse ritmo de vida há mais de 30 anos. E é isso. Eu sou ator, me considero ator, me considero sonoplasta, me considero DJ e me considero um monte de outras coisas que ainda possam acontecer.

Lio Ribeiro⁶⁵: Oi, meu nome é Lio Ribeiro, eu comecei a fazer teatro a gente falava assim: eu faço teatro. Não era ‘eu sou artista de teatro’. No decorrer dos anos e dos processos e da intimidade com o processo criativo a gente vai chamando e se autointitulando de artista. Às vezes eu ainda fico meio temeroso de me intitular artista; é uma das preocupações que eu tenho. Não gosto muito de me nomear, não. Eu sou eu. Eu sou um curioso.

Bom, eu comecei a fazer teatro na década de 1980 e nessa época ainda era forte o processo de teatro amador no Brasil inteiro. E aqui em São Luís, também. Então, quando eu comecei a fazer teatro a gente começava ingressando em algum grupo de teatro ou alguma iniciativa própria ou um convite de alguém.

Neste primeiro momento eu passei por vários grupos de teatro. Como eu era novidade no meio, fui convidado por vários grupos; eu participei como ator de vários grupos de teatro. Então, eu participei do Teatro Experimental, que era dirigido por Domingos Tourinho, participei do Grumate que era o grupo dirigido por Bill de Jesus que já nos deixou, participei de outros espetáculos de outros grupos.

Quando esse processo inicial de descoberta de um novo ator passou, eu deixei de ser novidade e as pessoas começaram a parar de me convidar e aí eu fui sentindo essa falta e resolvi eu mesmo fundar meu grupo depois. Isso aconteceu, em termos oficiais, em 1983, que era o grupo artístico Ganzola, que a partir desse início de grupo eu comecei a montar os meus próprios espetáculos, né?! Às vezes

⁶⁵ Para assistir à entrevista integralmente, acesse: <https://youtu.be/5Ub8QpXcy7k>.

eu atuava como ator, mas principalmente atuava só dirigindo e nesse processo inicial, nessa época, era muito comum todos os grupos de teatro serem eles mesmos os formadores de seus atores e técnicos e com o Ganzola não foi diferente.

Então, para montar um espetáculo eu dava oficinas, cursos para os atores (os novos), atores que já estavam no elenco e também para os técnicos. A gente fazia um pouco de tudo também, isso não era só no meu grupo, eram todos os grupos do Brasil, que hoje chama meio que coletivo, né?! Hoje a maioria dos grupos trabalham nesse processo, chamam de coletivo. Mas, antigamente se chamava de grupo e o processo era todo muito coletivo como sempre foi o teatro e como sempre vai ser num processo de produção coletiva em que os atores atuam, mas também discutem a produção, também fazem atividades da área técnica e também ajudam na elaboração, não só do espetáculo, mas na construção da dramaturgia.

Esse meu início foi todo assim e a partir do Ganzola eu comecei a montar meus espetáculos e nesse primeiro momento a gente ficou mais na produção de espetáculos para o público infanto-juvenil. Então, a gente montou vários espetáculos dedicados a esse público e com esses espetáculos a gente percorreu várias cidades do Maranhão, mas também se apresentou em vários lugares de São Luís. Além dos palcos oficiais dos teatros a gente se apresentou muito no teatro Arthur Azevedo que é o nosso principal teatro, mas também se apresentou em escolas em bairros, em praças públicas, também na sala Cecílio Sá que era um teatro de câmara e que nessa época pertencia à Federação de Teatro do Maranhão.

Esse processo inicial foi assim. Depois disso, as coisas foram evoluindo e paralelo a todo esse trabalho, os artistas, de um modo geral, tinham um trabalho político de engajamento social/artístico e também na formação, na medida em que o trabalho da gente evoluía, a gente tinha necessidade de evoluir artisticamente, e por isso buscava mais uma melhoria na formação profissional. Além de participar de cursos, de promover cursos, a gente também buscava algo mais sistematizado, um estudo mais complexo na área de teatro e principalmente na área de interpretação, de dramaturgia e processos de construção cênica, de um modo geral. Isso acontecia no grupo, acontecia em conjunto com os grupos, mas também acontecia de uma forma mais pensada, proposta pela federação de teatro.

Então, o que foi evoluindo para eles, isso teve como uma evolução, um curso de formação de ator, que foi proposto pela federação de teatro e que além de nós outros participavam. Vieram professores/facilitadores de outros estados e esse primeiro encontro de formação de atores foi o embrião do que hoje se constituiu o Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Tudo num processo mais embrionário, mas foi evoluindo e essa proposta foi crescendo, mesmo porque não poderia ser diferente porque o movimento artístico de teatro foi crescendo e que sentiu mais essa necessidade de um processo mais sistematizado de estudos, de formação, de capacitação artística e técnica de todos nós artistas de teatro.

Eu sou muito ruim com datas, eu estou dando saltos. Tudo isso foi um processo que foi maturando, foi crescendo, foi evoluindo até os estágios atuais, que espero também não estejam estagnados, que também estejam evoluindo, tanto que a gente entrou nesse processo e hoje a gente está falando de uma pós-graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal do Maranhão. Tudo isso é decorrência de um processo longo, árduo e de conquistas pelos artistas da área de Artes Cênicas não só do Maranhão, do Brasil, mas no nosso caso até chegarmos a uma pós-graduação na Universidade Federal do Maranhão, na área de Artes Cênicas, muita água correu debaixo da ponte, muita gente que se foi se envolveu em dedicar, brigar, para conseguir essa conquista. Então, durante todo esse processo, a partir do momento em que eu entrei de cabeça, eu estive inserido no processo, às vezes como mero participante, às vezes meio que propositor. Eu acho que estou inserido até hoje.

Em termos de formação pessoal, além desse processo inicial, em 1989 eu ingressei na Universidade Federal como aluno da graduação. Nesse tempo curto que existia era o curso de licenciatura em Educação Artística, com várias habilitações e eu ingressei na habilitação de Artes Cênicas. O próprio curso de Educação Artística foi meio que resultado da busca dos artistas da área de teatro. Tudo isso aconteceu meio que paralelo. Então, eu ingressei como aluno em 89 nessa graduação da UFMA, e a partir daí eu tive, digamos, um processo de formação mais sistematizado, mais elaborado. Paralelo a esse curso eu ingressei no curso de jornalismo. Eu tranquei o curso de jornalismo e me dediquei especialmente ao curso de Artes Cênicas até concluir. E assim que eu concluí o curso eu tive a

sorte de ingressar no serviço público como professor do antigo CEFET que hoje é o Instituto Federal de Educação do Maranhão. Aconteceu exatamente quando eu acabei a minha graduação da sorte de ter um concurso para ingressar como professor de Teatro no CEFET, que é uma coisa rara.

Hoje é uma coisa que a gente briga muito para ter, o concurso específico para Teatro, não tem específico para cada linguagem. Em geral o concursos nas universidades ou nos institutos federais são abertos para área de artes e aí a pessoa que ingressar tem que saber que vai trabalhar nas quatro linguagens principais, ou se vai dedicar à sua específica de formação. O meu concurso foi específico para professor de Teatro.

Nesse mesmo concurso também teve para professor de Dança. Eu entrei para professor de Teatro e não entrou ninguém para Dança porque as candidatas e os candidatos foram eliminados no processo. E aí essa vaga de Dança ficou por muito tempo aberta lá no CEFET, que hoje é o Instituto Federal e só mais recentemente depois que o CEFET virou instituto é que os concursos aconteceram na área de Dança, mas até esse período, não.

Só tínhamos professores de Teatro que era eu, de Artes Visuais que era o Miguel Veiga e de Música que era o Chico Pinheiro. Eu preciso relatar isso porque o que se tem no instituto federal é herança do processo desde os tempos de escola técnica federal do Maranhão. Desde a escola técnica existiam os professores das quatro linguagens que eram a linguagem de Música, a linguagem de Teatro, a linguagem de Dança, e a linguagem de Artes Visuais. Então, isso é meio louco porque a Escola Técnica Federal do Maranhão, que faz parte de uma rede de escolas técnicas federais do Brasil, basicamente todas elas foram meio que estruturadas e várias fortalecidas, porque elas se dedicaram ao ensino técnico, de formação de mão de obra para a indústria, para o comércio, mas principalmente para a indústria no Brasil inteiro, e elas tinham esse foco de formação técnica, mas todas ofereciam quatro linguagens de arte e isso tudo, o momento mais forte do trabalho das escolas técnicas, foi no período da ditadura militar. Isso é meio louco, meio contrassenso, mas é um ponto positivo que se tem deste período. Graças, claro, aos profissionais que estavam dentro dessas escolas técnicas, os professores

pedagogos e os artistas. Foi uma luta interna que manteve esse tipo de trabalho na área de humanas dentro das escolas técnicas.

Bom foi esse meu percurso, basicamente. Ao mesmo tempo eu trabalhava como artista, era artista, mas também buscava minha formação que foi numa crescente. Então, juntou tudo isso nesse crescer como artista, como ator, como diretor e como dramaturgo em todo esse período e tenho as tentativas de ir sempre melhorando nesse fazer teatral. OK?