

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

Instituto de Artes – IdA

Departamento de Artes Cênicas – CEN

**Três personagens chamam por um ator:
voz e palavra como convite para a materialização das personagens
Mi Ladi, Larry e Tony da peça *Cinema Pelado*.**

Luiz Gustavo Caitano Ribeiro

BRASÍLIA-DF, 2017

LUIZ GUSTAVO CAITANO RIBEIRO

**Três personagens chamam por um ator:
voz e palavra como convite para a materialização das personagens
Mi Ladi, Larry e Tony da peça *Cinema Pelado*.**

Trabalho de Conclusão de Curso a ser apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Orientadora: Prof. Dra. Sulian Vieira Pacheco

**Brasília – DF
2017**

LUIZ GUSTAVO CAITANO RIBEIRO

“Três personagens chamam por um ator: voz e palavra como convite para a materialização das personagens Mi Ladi, Larry e Tony da peça *Cinema Pelado*. LUIZ GUSTAVO CAITANO RIBEIRO- BRASÍLIA-DF. 2017.

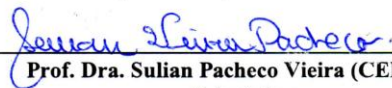
Orientadora: Professora Doutora Sulian Vieira Pacheco.
Monografia (Graduação) – Universidade de Brasília -UnB
Departamento de Artes Cênicas - CEN, Brasília, 2017.

Três personagens chamam por um ator: voz e palavra como convite para a atualização das personagens Mi Ladi, Larry e Tony da peça *Cinema Pelado*.

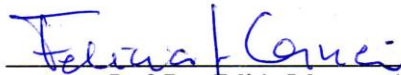
Luiz Gustavo Caitano Ribeiro

Trabalho de Conclusão de Curso submetido como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Interpretação Teatral do Curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, apresentada e aprovada com menção SS pela banca examinadora abaixo assinada:

Brasília, 11 de Dezembro de 2017.



Prof. Dra. Sulian Pacheco Vieira (CEN/UnB)
Orientadora



Prof. Dra. Felicia Johansson (CEN/UnB)
Membro da Banca



Prof. M^a. Luciana Mauren Nogueira de Moraes (CEN/UnB)
Membro da Banca

DEDICATÓRIA

Dedico aos meus familiares e a todos aqueles que acharam que não iriam conseguir concluir seus cursos de graduação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe Maria Aparecida Caitano e ao meu pai José Tadeu Ribeiro por todo o apoio, por acreditarem em mim, por me ensinarem a ser o que sou hoje. Agradeço à minha irmã Adriana Caitano, que é muito importante pra mim por sempre ter me motivado a continuar exercendo esta profissão e por ser um exemplo enquanto pessoa. À minha irmã Andressa que, mesmo distante, sempre manda energias positivas, onde quer que eu esteja.

Agradeço, com lágrimas nos olhos, à Bruna Tourão, Tainá Cary, Jemima Bracho, Clarissa Melasso, Camila Franco, Marina de Castro, Jéssica Laranja, Bárbara Albuquerque, Thamiris Lima, Daniel Zacariotti, Carolina Franklin, Luana Araújo por terem sido os melhores amigos durante este caminho acadêmico, acredito que sem vocês eu não teria consigo. Agradeço a todas as risadas, choros, funks e cervejas que vivenciamos juntos.

Agradeço à Luisa L'abatte, Jéssica Laranja, Tainá Cary, Luiza Veloso, Danilo Andrade, Gabriel Mattos, Victor Hugo Leite, Gustavo Vaz, Agostinho Santos, Arthur Sherdien, Aline Hoffert e a todos os outros atores negros do departamento de Artes Cênicas da UnB que mostram resistência negra nesse espaço.

Agradeço, com todo o meu respeito e gratidão, a todos os mestres me auxiliaram na minha trajetória enquanto ator estudante: Nitza Tenenblat, Fernando Villar, Cyntia Carla, Léo Sykes, Simone Reis, Fabiana Marroni, Hugo Rodas, Cecília Borges, Luiz Carlos ou Luiz Laranjeiras. Um agradecimento especial à mestra Felícia Johansson que foi um exemplo de diretora/professora durante o processo na disciplina *Diplomação em Interpretação Teatral 1*.

E, por fim, um agradecimento com muito axé e carinho para a minha orientadora Sulian Vieira, que me amparou e acolheu as minhas ideias e loucuras. Sem ela este trabalho talvez não seria concluído.

RESUMO

O foco da pesquisa é analisar a potencialidade cênica do trabalho vocal como uma das primeiras instâncias para a materialização das três personagens trazidas à cena na montagem da peça *Cinema Pelado* na disciplina *Diplomação em Interpretação Teatral 1* do semestre 1/2017 do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A bibliografia utilizada se resume a livros e artigos em de autores como STANISLAVSKI, DAVINI e VIEIRA, estas últimas profissionais ligadas à pesquisa em voz e palavra cujos trabalhos influenciaram muito a minha formação. A metodologia utilizada foi, além da revisão e pesquisa bibliográfica, descrição e análise dos resultados em cena a partir de um registro etnográfico, ou seja, de um diário de bordo referente ao processo de montagem da peça em questão. Tal análise nos permitiu concluir que a proposta de abordagem pragmática de personagens para a cena, tal como formulada por Silvia Davini, que considera a voz e a palavra - enquanto formas de ação sobre a realidade - como uma de suas primeira instâncias, pode oferecer resultados efetivos para a cena. Num contexto em que a voz e a palavra tem sido comumente reconhecidos como um problema para atores e atrizes, o trabalho sobre tais instâncias não deveria ser evitado ou deixado para os últimos momentos dos processos criativos. Nessa experiência observamos que tal proposta tem condições de proporcionar uma relação de comunicação eficaz junto à plateia levando em consideração tanto a gestualidade cinética quanto vocal.

Palavras-chave: Voz; Palavra; Personagens; Teatro; Cinema Pelado.

Lista de figuras

	Pg.
Figura 1: Mi Ladi (Foto: Thales Lima – Com Luiz Carrier).....	25
Figura 2: Larry e Anna (Foto: Thales Lima – Com Luiz Carrier e Bárbara Albuquerque).....	39
Figura 3: Tony (Foto: Thales Lima – Com Luiz Carrier).....	34

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Capítulo I- Diferentes lugares para a voz e a palavra na materialização de personagens.	14
1.1 - A voz e palavra como resultado das ações físicas	14
1.2 - A voz e a palavra como propositora de ações	18
CAPÍTULO II – Respostas aos chamados dos três personagens de <i>Cinema Pelado</i>	28
2.1 – Um pouco sobre o <i>Cinema Pelado</i>	22
2.1.1 – Os silêncios de Mi Ladi	22
2.1.2 - Um <i>close</i> em Larry	24
2.1.3 - A homofobia de Tony	28
2.2 - Reverberações das personagens na cena	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
REFERÊNCIAS	44
ANEXOS	
ANEXO 1 – Programa	
ANEXO 2 – Texto das Cenas de <i>Carandiru, Closer</i> e <i>Billy Eliot</i>.	

INTRODUÇÃO

*Um sonhador não deve ter o medo de não chegar lá, e sim o de não perceber
que já chegou!*

Fernando Henrique Balero

Desde que comecei a trabalhar com teatro, aos 13 anos no colégio em que estudava, por mais que ainda não compreendesse, a voz sempre foi um campo que procurei explorar. Em meus trabalhos, desde então, sempre busquei diferenciar os personagens do meu “eu” habitual. Além das características posturais e cinéticas deles, procurei sempre modificar a minha voz, para algo único do meu papel.

Mais especificamente, comecei a ver essa necessidade do trabalho vocal de meus personagens quando fiz parte do musical *A Bela e a Fera*, no colégio Católica de Brasília em 2011, no qual fiz a personagem Fera. Por se tratar de um monstro, fui para o primeiro registro mental que tinha da voz de um monstro: uma voz grave com timbre áspero. Como já falado, não tinha noção das dimensões do trabalho vocal nesse momento. A minha execução de uma voz mais grotesca, fez com que o meu diretor da época, Emerson Gerin, criticasse a minha performance alegando que minha voz estava muito “gritada”: me mantinha sempre na mesma frequência o que prejudicava a compreensão e o interesse da plateia.

Já na universidade, quando estava no segundo semestre do curso, tive o contato com a professora Sulian Vieira na disciplina *A palavra em Performance*. Foi nessa disciplina que tomei consciência do que o trabalho vocal, quando considerado, pode proporcionar em termos de contato entre o espectador e a cena. E no mesmo período comecei a trabalhar na disciplina de *Interpretação Teatral II*, ministrada pela professora Nitza Tenenblat, com o personagem *Otelo* da peça homônima, de William Shakespeare. Com este personagem, comecei a aplicar o que aprendia na referida disciplina de voz. A partir daí começou a ser desperto o meu interesse para o tema deste trabalho.

Apesar de, a partir do segundo semestre começar a dar importância consciente ao trabalho vocal, ainda não havia percebido que a voz já vinha sendo o meu ponto de

partida para a construção de personagens até então. Foi com o personagem Jaques Roux, da peça *A perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat*, dirigida pela professora Cecília Borges na disciplina *Interpretação e Montagem*, que, de fato, notei a importância que o trabalho vocal tinha para mim para a construção dos personagens.

Com este último processo citado, observei que a voz realmente pode se assemelhar à nossa digital, como uma característica única de cada ser. As pessoas podem reconhecer alguém somente por ouvir sua voz. Sendo assim, procuro que o espectador saiba quem é aquele personagem, não só pela sua história, mas também pelas sensações que a sua voz carrega, transmite e provoca nele. Então, após chegar a este pensamento, me atentei para minha motivação de pesquisar sobre o trabalho vocal de atores para o *Trabalho de Conclusão de Curso*. A voz para mim, tem sido uma das primeiras instâncias para o trabalho de ator.

Contudo, durante a graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília também pude perceber que este tipo de trabalho pode ser ainda muito mais valorizado por atores e diretores. Observei que o trabalho vocal de atores é um campo muito cobrado pelos diretores que, contudo, não necessariamente são preparados para conduzirem os processos de direção considerando as especificidades e potencialidades do treinamento para o trabalho vocal.

De um modo geral, os processos de montagens teatrais que experienciei até o momento não tendem a priorizar o trabalho vocal – mesmo quando ele é necessário, como no caso de textos nos quais a palavra tem muita evidência, como em textos clássicos por exemplo, geralmente ele está em segundo ou outro plano. Contudo, o momento em que geralmente sentimos a necessidade do trabalho vocal é justamente quando estamos na reta final para a apresentação do resultado e durante as apresentações, quando a plateia diz que não entendeu o que as pessoas diziam - o que parece ser um paradoxo.

Essas observações justificam o meu interesse e necessidade para refletir nesse momento de conclusão de graduação sobre a voz como um importante aspecto técnico e estético da formação de atores.

Qual são as consequências para atores que se preocupam com a voz e palavra como instâncias iniciais da construção de suas personagens? São positivas ou negativas? O que o trabalho vocal pode garantir? Tais perguntas me motivam nesse trabalho e tentarei traçar possíveis respostas para elas ao longo desta trajetória.

E partir dessas questões, o objetivo principal deste estudo é explicitar a potencialidade do trabalho vocal de ator como ponto de partida no processo de construção de personagens no contexto da montagem do espetáculo *Cinema Pelado*, compreendendo inicialmente o que caracteriza o trabalho vocal para a cena.

Considerando a intensa presença da tradição realista para a abordagem de personagens em minha formação, pretendo explicitar as noções referentes ao trabalho vocal nessa tradição, por meio de algumas considerações de Constantin Stanislavski sobre esse assunto, baseadas em suas obras na tradução para o português brasileiro. Por outro lado, nos interessa explicitar alguns aspectos importantes para a abordagem de personagens apresentados pelas disciplinas de voz e palavra do nosso departamento, originalmente considerados por Silvia Davini e, atualmente, desenvolvidos e aplicados por Sulian Vieira, que tendem a se afastar de alguns aspectos do referencial realista, definindo-se como uma abordagem pragmática.

Também, pretendo descrever e analisar o meu processo de construção das três personagens na peça *Cinema Pelado*, com o auxílio do registro etnográfico desenvolvido por mim ao longo do processo de montagem da peça em 1/2017 na disciplina *Diplomação em Interpretação Teatral 1*, ministrada pela professora Felícia Johansson. O foco desta análise recairá sobre os desafios propostos por tal montagem para a configuração das personagens por mim apresentadas e sobre a experiência do trabalho vocal como seu ponto de partida.

Na montagem de *Cinema Pelado* tive a oportunidade de explorar mais intensamente as relações entre o trabalho vocal, enquanto revelador da personagem, e minha performance como ator, visto que trabalhei com três personagens de contextos, vivências e personalidades completamente diferentes, como será apresentado adiante no Capítulo 2. Essa montagem me deu a chance de experimentar meus conhecimentos de técnicas de interpretação que foram trabalhados durante minha trajetória no curso. Tivemos o desafio de pegar cenas de filmes consagrados e transpô-las para o teatro.

Procurei como proposta em minha construção de personagem diferenciar cada um com seus corpos e principalmente explicitando suas particularidades vocais. As cenas e personagens escolhidos dos filmes foram: Mi Ladi, de *Carandiru*, Larry de *Closer* e Tony Elliot de *Billy Elliot*. Nesse trabalho, procurei fazer com que a voz de cada um indicasse: além de características que individualizam as personagens como status social, gênero, idade ou maturidade, procurei diferenciar os diferentes estados de presença pelos quais as personagens percorrem através do tempo da cena.

Assim, essa monografia estrutura-se em dois capítulos. Apresentando-se no Capítulo 1 as definições de conceitos e métodos sobre o trabalho vocal do ator nas propostas de Constantin Stanislavski e Silvia Davini. Considero a minha visão e opinião sobre o que os autores propõem.

No Capítulo 2 será abordado o processo de materialização de cada personagem interpretado por mim na peça *Cinema Pelado*, evidenciando meus trajetos e dificuldades durante os ensaios de cada um. Assim, explicitarei como realizei o trabalho para as cenas, por meio, inicialmente, de uma abordagem pragmática que me levou ao reconhecimento de blocos de sentidos e de suas respectivas atitudes. Comentarei o que funcionou ou não para as cenas, considerando o trabalho de voz e palavra como um dos principais pontos de partida.

Capítulo I- Diferentes lugares para a voz e a palavra na cena na materialização de personagens.

Neste capítulo são apresentados, de maneira resumida, alguns aspectos relevantes de duas abordagens conceituais e metodológicas sobre o trabalho vocal para a cena e suas relações com a abordagem de personagens, com as quais tive contato durante a minha formação nessa graduação. Essas abordagens são de grande importância para a atual compreensão que tenho sobre o trabalho de ator.

Explicitarei em que consiste alguns aspectos importantes da proposta de Constantin Stanislavski em minha perspectiva e como o autor reflete e propõe estratégias para o trabalho vocal de ator, baseadas na noção de ação física e outros conceitos relevantes.

Depois seguirei para a abordagem da cena na visão de Silvia Davini, que tem como ponto de partida a abordagem pragmática. Cabe antecipar, que a proposta de Davini foi a que mais me auxiliou para realização dos personagens na peça *Cinema Pelado*, pois me permitiu tratar as personagens com grande objetividade no contexto de suas cenas em relação com a plateia.

1.1- A voz e palavra como resultante das ações físicas.

Constantin Stanislavski foi ator e diretor do Teatro de Arte de Moscou, na direção do qual manteve-se durante quarenta anos. Ficou conhecido mundialmente por criar um sistema de ensino de interpretação para atores que, apesar de contrariar os propósitos iniciais do autor, passou a ser popularmente conhecido como “O Método”. Esta proposta considera meios para o treinamento do ator, inicialmente, para as necessidades do teatro realista da primeira metade do século passado (HAPPGOOD in STANISLAVSKI, 2014, pp. 13-4).

Stanislavski, no livro *A Preparação do Ator*, apresenta princípios para que atores e atrizes desempenhem seus personagens de um modo crível para os espectadores. Desse livro, destacarei cinco aspectos inter-relacionados que me interessam especificamente pois, em meu entendimento, parecem ser os que mais sintetizam a

relação criativa de atores e diretores com os textos teatrais e com o público. São eles: ação física, imaginação, fé cênica, unidades e objetivos.

O diretor destaca a ação como o alicerce para o seu método: “Em cena vocês tem sempre de por alguma coisa em ação. A ação, o movimento, é à base da arte que o ator persegue” (STANISLAVSKI, 2014, p.65). A ação física pode ser definida como um ato físico exercido em cena que tenha um objetivo definido que justifique esta ação (STANISLAVSKI, 2014, pp. 70-1) Ou seja, para se trabalhar nessa proposta atores não devem realizar ações vazias, sem motivação.

Sobre a imaginação, o diretor diz que precisamos fazer perguntas para nós mesmos para que essa imaginação seja estimulada, ativada. Assim como no exemplo dado por ele:

- Está vendo uma maçaneta pra pegar? Sente-a girar? Abre-se a porta? E agora o que tem pela frente?
- Bem, na minha frente, um armário, um *bureau*.
- O que vê à esquerda?
- Meu sofá e uma mesa.
- Tente andar para baixo e para cima. Tente viver no quarto. Em que está pensando? (STANISLAVSKI, 2014. p.94).

Sendo assim, a imaginação do ator deve ser elaborada de forma sistemática e ser estimulada por meio de fatos. O ator deve se entregar completamente ao momento, e sentir os desafios das ações. No fim, segundo o autor, cada momento da cena é resultado da nossa imaginação.

Por sua vez, o conceito de fé cênica também pode ser compreendido como a verdade na cena: “A verdade em cena é tudo aquilo que conseguimos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas” (STANISLAVSKI, 2014 p.169). Os atores têm que ser e acreditar no que fazem a todo momento, nunca duvidarem de si mesmos, naquilo que se propõem fazer. Para que a verdade nunca se perca, a criatividade e a imaginação devem sempre estar vivas no corpo de ator. Pois elas são estímulos que ativam a memória das emoções que afetaram nas ações dos atores.

As memórias afetivas que, ao meu entender, se relacionam à ideia de fé cênica e de imaginação, permitem aos atores serem afetados pelas situações que estão realizando em cena. Para Stanislavski o ator não viverá as emoções do autor do texto e, sim, as dele próprio para que a cena seja mais crível. Os atores são estimulados a buscarem lembranças afetivas que se assemelhem a que o seu personagem vivencia, para que os atores se apoiem nessa emoção sempre que necessário.

As unidades e os objetivos são conceitos inteiramente relacionados e devem ser identificados desde os estudos preliminares do texto. As unidades são partes menores da peça com começo, meio e fim. Podemos identifica-las quando percebemos que há algo novo na cena, que se desenvolve e chega a uma conclusão. Stanislavski propõe que os atores identifiquem dentro do texto de seu personagem as diferentes unidades e seus respectivos objetivos. Cada unidade possui um objetivo a ser atingido pela personagem. Por isso, precisamos selecionar objetivos funcionais à atuação: ser pessoais, motivadores, reais, que façam realmente sentido com o que o personagem é na peça e, principalmente, serem ativos. Esses são objetivos criadores e devem ser descritos por meio de verbos, a classe de palavras que designa a ação em nossas orações.

Após explicitar o que eu compreendo como elementar para a proposta de Stanislavski para a abordagem de personagens, passaremos a observar os pontos de vista do autor sobre a voz e a palavra na cena. Em seu livro *A Construção da Personagem*, o autor compara o trabalho de um ator sem trabalho de voz a uma carta na qual as letras se encontram manchadas de graxa. Ou seja, o ator não consegue, nesse caso, devido à fragilidade de seu trabalho vocal, propor à plateia uma experiência estética.

Mas que recurso se tem no teatro quando os atores pronunciam o texto de um modo comparável ao livro mal impresso, quando omitem letras inteiras, palavras, frases que frequentemente são de importância primordial para a estrutura básica da peça? Não podemos evocar a palavra falada, a peça vai seguindo para o seu desenlace sem nos dar tempo de parar para atinar com o que não compreendemos. Uma dicção má vai gerando uma incompreensão depois da outra. Atravanca (STANISLAVSKI, 2014, p.132).

Para Stanislavski, as palavras do texto devem ser como música para os ouvidos quando bem trabalhadas, pois contém ritmos, pausas e estrofes. Sendo assim, os atores devem respeitar e encontrar o encaixe perfeito dessas palavras, e ter o trabalho técnico que abarque exercícios de respiração, vocalização, dicção (STANISLAVSKI, 2014, pp.128-9). O autor se mostra preocupado com o trabalho de voz e palavra, contudo, nas experiências que eu tive baseadas em sua proposta, como por exemplo, na disciplina *Interpretação 2*, este trabalho só passou a ser considerado pontualmente depois do trabalho sobre as ações físicas, a imaginação e a fé cênica. Ou seja, o trabalho direto com as palavras a serem realmente ditas em cena não acontece inicialmente, ela passa a ser uma consequência de todas as outras etapas da construção da personagem.

O processo de memorização de texto para Stanislavski se dá a partir das ações físicas. A partir da experimentação de ações, situações propostas, emoções que vão se aproximando de seu texto, conforme nos aponta em *A Criação de um Papel*:

Geralmente as falas da peça só se tornam indispensáveis para o ator na última etapa de seus preparativos criadores, quando todo o material interior que ele acumulou já se cristalizou numa série de momentos definidos, e a encarnação física do seu papel está elaborando métodos para a expressão de emoções características (STANISLAVSKI, 1995, p.108).

De primeiro momento as palavras da personagens não são memorizadas, elas servem apenas como referência para a situação a ser experimentada e para a ativação das circunstâncias internas da personagem. Depois de serem realizadas improvisações baseadas em situações do texto, com as ações físicas corporificadas, supostamente as palavras do texto são incorporadas naturalmente pelos atores. Assim, entende-se que a repetição das ações físicas ligadas às palavras do texto podem fazer com que as palavras sejam organicamente memorizadas.

Contudo esta proposta de memorização das palavras nem sempre parece favorecer alguns tipos de materiais cênicos. Como improvisar sem as palavras quando existem exatamente a partir do que se diz, se você não sabe o que diz, quando estamos trabalhando com um material textual poético, por exemplo? Se, nesse caso, você trabalha com o texto na mão, como você consegue se envolver de fato com a cena? Que ações, que camadas de sentidos podem ser reconhecidas nessa relação do nosso corpo com o papel na mão e os olhos sobre as letras impressas? O que fazer quando temos uma quantidade imensa de falas, como as dos personagens protagonistas de textos clássicos?

Ainda destaco o trabalho sobre o subtexto que entendo ter a ver diretamente com as palavras. Quanto ao subtexto o autor diz:

É a expressão manifesta, intimamente sentida de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam. O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com *ses* mágicos e, com circunstâncias dadas, com toda sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos numa peça (STANISLAVSKI, 2014, p.163).

Tentando sintetizar a definição do autor, entendo que o subtexto pode ser um recurso que reúna a imaginação, as unidades, objetivos e fé cênica, mantendo os atores

ativos e presentes enquanto dizem as palavras em cena. O subtexto, então, pode reunir aspectos que propiciem certa existência psíquica da personagem que pode levar atores e atrizes à identificação com as personagens e à certo grau de introspecção nas atuações.

As palavras em cena não valem somente pelo seu significado objetivo, mas adquirem outros sentidos quando o subtexto está presente. O texto foi proposto por autores dramáticos, já o subtexto pertence aos atores. Conforme Stanislavski, se fizermos isso iremos contagiar o espectador porque primeiro nos contagiamos e, então, as nossas palavras em cena poderão contagiar o público.

Assim, pode-se observar que o trabalho vocal de ator para Stanislavski, é uma consequência de todo o trabalho que ele reconhece como construção psicofísica do personagem, ou seja, ela resulta das ações físicas.

1.2 - A voz e a palavra como propositora de ações

Silvia Davini foi cantora, atriz, diretora, professora e pesquisadora da área de voz e palavra em performance. Foi professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB entre 1989 e 2011, período em que desenvolveu propostas para o treinamento e ensaio para propostas cênicas com ênfase na voz e na palavra e fundou o grupo de pesquisa Vocalidade & Cena.

Para assumir a voz como objeto de estudo Davini reconheceu que a ideia de voz mais difundida entre atores e diretores deveria ser problematizada. Assim, a noção de voz como um instrumento foi questionada por ela. Essa noção para ela reduz as possibilidades da voz na cena à transmissão da informação, ou seja, ao conteúdo. Para ela voz, que é o suporte para a palavra, deveria ser considerada como uma forma de ação sobre a realidade (VIEIRA, 2014, p.163-4).

Assumindo a voz como um ato, foi necessário revisar também algumas ideias sobre o corpo em cena. A ideia mais difundida sobre o corpo é, igualmente, a do corpo como um instrumento, contudo para Davini o corpo pode ser compreendido no teatro como um lugar de cruzamento das visualidades e das sonoridades, que intervém diretamente transformando a realidade. Ou seja, o corpo não é usado pelo sujeito, mas é no corpo que o sujeito existe. Assim, voz, palavra e o movimento são vistas, do mesmo modo, como realizações, produções do corpo humano (DAVINI, 2002, p. 61).

Analisando a sua pesquisa, percebo que o trabalho com a palavra é encarado diretamente desde o primeiro momento no processo de montagem de um texto cênico.

Ao invés de ser um ponto de chegada na direção da cena, ele é um ponto de partida, inversamente ao que propõe Stanislavski.

Para a autora texto teatral, enquanto representação gráfica da cena, apresenta diversos níveis de informações, propõe, além dos aspectos verbais, a cena propriamente dita. E é a partir do reconhecimento do que propõe em termos cênicos o material textual, as suas características de gênero e estilo que propõem relações específicas com o público, que Davini começa o seu trabalho. Ela propõe uma aproximação inicial ao texto teatral na qual o foco recai sobre o que acontece em cena, sobre o que fazem os personagens e, sobretudo, sobre o modo como se faz/diz o que se faz/diz.

Na proposta de Davini, esses estudos iniciais do texto teatral faz parte de uma série de procedimentos chamados de abordagem pragmática. A abordagem pragmática consiste em enxergar o texto teatral como um roteiro que possa nos encaminhar à cena de modo objetivo. É preciso identificar neste roteiro a sua forma, projetada no tempo e no espaço da cena, sua dinâmica e o que propõe em sua materialidade. Para Vieira, abordar pragmaticamente é considerar num texto teatral o que ele *pode*, antes do que ele *significa* (2014, p.60). Esse mapeamento deve ser feito imaginando como a cena proposta por funcionar na percepção do público.

Aos atores nessa aproximação ao texto teatral, no reconhecimento do roteiro de performance, propõe-se pensar nas seguintes perguntas: O que acontece em cada ato/cenas? b) O que fazem os personagens? Qual é o movimento da peça? Que ações? Que impacto essa cena trará para o público? Que impressões o público poderá ter desse personagem ao fim do espetáculo? Repare que essas perguntas valorizam a perspectiva do espectador - com e para quem trabalhamos. Este roteiro não pretende ser fixo e, a partir do momento em que o ator for encontrado mais aspectos nele, deve se sentir livre em modificá-lo¹.

Abordagem pragmática, que compreende desde as perguntas que fazemos ao texto até os procedimentos de ensaio, também propõe composição de memória das palavras, o reconhecimento dos blocos de sentidos/attitudes e as palavras-chave, a microatuação, que trataremos adiante.

A forma de memorização das palavras nessa proposta também cumpre um papel muito importante:

¹ Perguntas retiradas do trabalho Abordagem Pragmática da disciplina A Palavra em Performance 1/2015.

[...] nessa proposta os atores são estimulados a utilizarem recurso que se apoiem sempre no som, tomando-o como o ponto de partida, seja na forma da produção da própria fala ou da escuta da fala. Solicitamos que os atores evitem o contato direto com o texto teatral impresso ou que tentem memoriza-lo silenciosamente ou escrevendo-o repetidamente (VIERIA, 2014, p.64).

Nessa proposta o corpo deve se aproximar à situação de performance e, enquanto se aprende as palavras para cena, enquanto a memória das palavras vai sendo construída, são realizados exercícios de flexibilização dessa memória a partir de exercícios com os parâmetros do som, a saber: intensidade, frequência, duração e timbre.

Já os blocos de sentidos se assemelham à ideia de unidades em Stanislavski. Identificamos os blocos de sentidos quando percebemos a mudança na direção da cena, cada bloco de sentido propõe um assunto/tema/acontecimento. Reconhecê-los serve para que os atores saibam que devem se modificar corporalmente em termos de atitudes. As palavras-chave são palavras ou conjunto de palavras que enfatizam e traduzem um contexto de fala, definindo para quem atua quais são as palavras para as quais direcionamos a nossa intenção. O jogo entre atitudes e palavras-chave pode criar diversas camadas de sentidos na cena.

Segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, a palavra atitude vem do latim *actitudo*. Atitude, é a forma de agir ou a maneira de significar um propósito (por exemplo, uma atitude de afeto). Outra definição está associada à postura/posição do corpo: seja de um ser humano, quando o seu corpo expressa felicidade ou tristeza, ou de um animal quando quer chamar a atenção de alguém.

Para Davini, atitude refere-se a uma modo corporal dado em que o texto deve ser dito (2002, p.42). A atitude e a intenção caminham basicamente juntas, elas pontuam oralmente a fala em cena, mas podem também ser contraditórias, conforme a estética proposta:

O lugar da intencionalidade do texto, acorde, ou não com uma atitude dada, vem a significá-la por consonância ou oposição. Se bem que a abordagem do texto realista centra-se no âmbito da intenção, ela está presente em qualquer proposta, mesmo por negação, como acontece nos textos do absurdo (DAVINI, 2002, p.43).

Davini, aproxima a noção de atitude à noção de *gestus* proposta por Bertolt Brecht: termo criado pelo próprio autor, é usado para discriminar uma qualidade de representação humana no palco. Não apenas a gestualidade cotidiana, que os atores

nessa proposta são convidados a conter com a finalidade de indicar atitudes que remetam ao lugar social, ao lugar nas relações de poder. Sendo assim, o *gestus* seria a materialização da atitude, definida no parágrafo acima.

O próximo passo na abordagem pragmática é designar atitudes aos blocos de sentidos. Enquanto as intenções são definidas por verbos, as atitudes são definidas por advérbios, lembrando que esses advérbios não necessariamente precisem estar ligados exclusivamente ao significado da frase. Ou seja, usando um exemplo extremo, se a frase é “Eu te odeio”, eu não necessariamente preciso usar o advérbio “friamente”, por exemplo, posso usar “generosamente” e isso poderá agregar à fala outros sentidos possivelmente necessários ao contexto da cena que não sejam inicialmente óbvios.

Um exercício que é proposto depois de uma certa intimidade com a cena a partir dos exercícios sobre os blocos de sentidos e atitudes é o exercício com foco na microatuação. A microatuação foi proposta inicialmente considerando a própria produção de voz em altas intensidades pode suprimir os aspectos mais sutis da gestualidade na cena. A microatuação são as pequenas expressões do corpo, os movimentos do olhar que ficam explicitadas quando dissociamos a atuação e a produção de voz, ou seja, quando atuamos sem produzir voz (DAVINI, 2002, p.71). Para este exercício o trabalho com as diferentes atitudes que compõem a cena já tenha sido realizado. Os atores podem fazer o exercício de realizar a cena, contudo, sem produzir voz, quantas vezes for necessário. Quando retomarem a cena completa devem tentar resgatar as sensações corporais que registraram nos seus corpos microatuando. É recomendado que os atores registrem os exercícios em vídeo para que possam reconhecer.

O exercício direto sobre a palavra e sua dimensão gestual, sua dimensão de ato, vem como primeira instância nessa proposta. Ao meu entender, a autora me ajuda a objetivar o meu trabalho pois posso seguir um fio condutor partindo da abordagem pragmática, da composição de memória, flexibilização das falas, o reconhecimento dos blocos de sentidos/atitudes e as palavras-chave e a microatuação,

Em inglês o verbo “atuar” é “to play” que, traduzido literalmente ao pé da letra, significa “jogar”. Partindo disso, observo que muitos atores esquecem que a arte de interpretar é um jogo e que devemos nos divertir. Davini propõe um jogo com as palavras. A partir desse jogo com as etapas, descritas neste tópico, é que acredito que o ator trabalhe a sua voz. E foi pelo caminho de Silvia Davini que percorri o meu trabalho

de ator na peça *Cinema Pelado*, claro que sem deixar de lado referências importantes de Stanislavski.

A ação, imaginação, fé cênica, unidades, objetivos para mim, podem ter um alcance muito maior para a efetividade da cena se trabalhássemos com o texto memorizado. Uma das maiores dificuldades que observo nos atores que ensaiam com o texto em mãos, e não memorizado, é que eles não conseguem reconhecer muitas vezes as diversas camadas de sentidos propostos nos jogos entre os sentidos das próprias palavras na relação com as possíveis ações que podem ser propostas para a cena quando realmente as conhecemos e as compreendemos. Quando estamos já livres do papel na mão, percebo que tudo flui de maneira orgânica, e esses aspectos propostos para o trabalho da cena por Stanislavski podem ser ativados mais fluidamente.

CAPÍTULO II – Respostas aos chamados dos três personagens de *Cinema Pelado*

Nesse capítulo será tratado o processo de materialização de cada personagem interpretado por mim na peça *Cinema Pelado*. Inicialmente serão apresentadas as ideias principais sobre o espetáculo e em seguida evidenciarei meus trajetos e dificuldades durante os ensaios de Li Ladi, Larry e Tony. Explicitarei como realizei o trabalho para as cenas, por meio, inicialmente, de uma abordagem pragmática que se deixou contaminar por outras referências de formação. Relatarei minha percepção sobre os resultados cênicos obtidos, levando em conta o que funcionou ou não para as cenas, considerando o trabalho de voz e palavra como um dos principais pontos de partida.

2.1 – Um pouco sobre o espetáculo *Cinema Pelado*

A peça *Cinema Pelado* começou a se estruturar com a participação horizontal de todos os alunos da disciplina *Diplomação em Interpretação Teatral 1*, ou seja, sem imposição da diretora sobre o trabalho, o que é uma característica pedagógica da professora Felícia Johansson. Apesar de parecer para mim um projeto um pouco abstrato no início, com o tempo foi se desenvolvendo de maneira empolgante e mais clara.

A ideia do espetáculo proposto por Johansson, era a de retratar cenas de filmes clássicos, ou de filmes não, na linguagem teatral. Seria então uma transposição de cenas cinematográficas para o teatro. Enquanto os atores e atrizes realizassem as cenas, as

mesmas seriam filmadas e projetadas em painéis que compunham o cenário, para que o espectador tivesse a chance de ver a cena teatralmente ou em versão audiovisual. As expressões físicas poderiam assim, ser mais detalhadas pela câmera, e o público teria uma experiência estética que contemplasse todos os aspectos da interpretação, sem que se perdessem detalhes.

Porém, a câmera e a projeção das imagens em tempo real só entrou no processo faltando duas semanas para estreia da peça, o que trouxe como consequência a falta de diálogo da cena com a câmera, ela se encontrava pedida e fora de contexto em muitas cenas do espetáculo. Tanto é que em algumas cenas o uso da câmera foi dispensado. A câmera entra como um narrador da história que está sendo contada a partir das perspectivas de plano que está sendo filmada.

Inicialmente a professora Johansson propôs que levássemos para a sala de ensaio nossas *cenar desejos*, ou seja, cenas de filmes que admirávamos e que nos provocassem a vontade de realiza-las, e que também que valorizasse nossa interpretação. Logo, queria fazer apresentar cenas que me representassem com as quais me identificasse como ator e ser social.

Por onde começar? Perguntei-me e comecei a anotar uma lista de filmes que tinham me marcado. Levei então cenas dos filmes: *Historias cruzadas* dirigido por Tate Taylor, *12 anos de escravidão* de Steve McQueen, e *Uma Linda mulher* de Garry Marshall. Infelizmente nenhuma das cenas as pessoas tiveram interesse e, finalmente, nem mesmo eu!

Foi-nos sugerido que cada um estivesse trabalhando em três *cenar desejo*, o conjunto de cenas escolhidas pelo grupo comporia então o espetáculo *Cinema Pelado*. Por não ter minhas cenas escolhidas, acabei trabalhando com cenas de filmes escolhidos por outros colegas como *Carandiru*, dirigido por Hector Babenco baseado na obra de Dráuzio Varella, que acabou sendo minha escolha de cena final para o processo. Assistindo as outras cenas apresentadas, acabei escolhendo mais uma que foi a cena de casal do filme *Closer*. Porém faltava mais uma, e eu não sabia qual escolher porque outras cenas não me atraíam. Acabei então escolhendo fazer *Billy Eliot*, não porque queria, mas sim por falta de opção e porque teria que ter três cenas.

Escolhidas as minhas cenas, o meu próximo passo era estudá-las assistindo os filmes e reconhecendo como foi o processo dos atores originais. Partiu de mim adotar essa metodologia de estudo de cena para a construção da mesma. Minha primeira preocupação foi: Como vou diferenciar esses personagens um do outro? A resposta

estava ali na ponta da língua: por meio da voz. Mas esta resposta me dava um norte para o início do trabalho que era desafiante.

O desafio era o seguinte: tinha três personagens me provocando, um era uma travesti, os dois últimos personagens já eram, aparentemente, bem parecidos, pois, se tratavam de personalidades fortes e extremamente machistas e suas cenas estavam em um nível parecido de dramaticidade.

Para Stanislavski, no livro *A construção do Personagem*, o ator é convidado a vestir a personagem com atitudes, circunstâncias internas, fisicalidade e etc. no decorrer do processo, contudo o autor se refere na grande maioria das vezes em sua obra a personagens propostos por meio de textos teatrais, ou seja, por meio da letra no papel. Neste processo do “Cinema Pelado”, talvez de primeiro momento eu tivesse encontrado personagens completamente vestidos, pois já vinham realizados na interpretação de atores cinematográficos. Nesse caso, o nosso trabalho parecia ser ainda mais complexo: Eu devia descaracterizar esses personagens se apresentavam já em performance, aparentemente prontos, e, nos ensaios, eu deveria propor as minhas percepções sobre eles.

Assim, passarei a detalhar agora essa gostosa jornada de redescoberta desses personagens. Uma redescoberta que se deu a partir de um processo onde a diretora do projeto deixou-nos livres para a criação e até para a auto direção cênica, visto que se tratava de um elenco composto por dezoito pessoas.

A proposta de abordar estas cenas pragmaticamente, proposta por Davini me parecia ser coerente para este desafio. A abordagem parecia favorecer a proximidade com o trabalho vocal que eu acreditava poder ser um ponto de partida para a realização destas três personagens. Por outro lado, por se tratarem de cenas isoladas do roteiro completo, a abordagem pragmática parecia me possibilitar uma aproximação bem objetiva da cena, sem exigir um aprofundamento em uma direção mais individualizada e introspectiva das personagens.

De um modo geral, busquei não copiar a interpretação original dos atores dos filmes, mas sim me inspirar nelas e criar algo próprio que, por isso, poderia ser autêntico e talvez efetivo para o público. Todos eles tinham um pouco de Luiz Gustavo lá dentro, se não fosse assim, talvez eles não fossem tão vivos e importantes pra mim.

2.1.1 Os silêncios de Mi Ladi

A primeira cena que comecei a trabalhar foi do filme *Carandiru*. O filme expõe o cotidiano dos presidiários do extinto presídio Carandiru, dias antes do massacre onde 111 presidiários foram mortos pela polícia em outubro de 1992. A cena escolhida deste filme para ser representada, é a cena em que as personagens Mi Ladi e Sem Chance esperam ansiosamente pelo resultado de um exame para teste de HIV.

Nessa cena estou representando a Mi Ladi. Ela é uma Travesti que se prostituía quando estava em liberdade: trabalho que continuou na prisão². Partindo, inicialmente, do trabalho proposto por Davini, percorri o meu processo nessa cena da seguinte maneira:

- **Assistir a cena do filme.**

Diferentemente de outros trabalhos teatrais onde partimos do texto impresso, partimos da cena de um filme. Nem as personagens, nem a cena escolhida pertenciam ao livro de Varella que deu origem ao longa. Não encontramos o roteiro do filme, então transcrevemos o que os atores falavam na cena original. Sendo assim, não existia uma rubrica ou anotação do autor do roteiro sobre o que ele queria da cena e dos personagens e, em compensação, tínhamos a cena.

Anotamos as ações dos personagens, como eles se portavam durante a cena, o que ele queria ali, qual era o cenário e se influenciava a percepção da cena ou não. Tudo seria importante para poder transpor esta cena para o teatro. Claramente assistir à cena do filme influenciaria na nossa interpretação, sobretudo por não termos outras referências.

Por minha parte, acredito que os demais atores/atrizes não queriam que a cena original interferisse no resultado final do nosso trabalho, até por entender que não estaríamos trabalhando diretamente com a linguagem cinematográfica. Mas o guia condutor do trabalho para os atores/atrizes e para a diretora do espetáculo, era o registro em vídeo original.

² Ver Anexo 2.

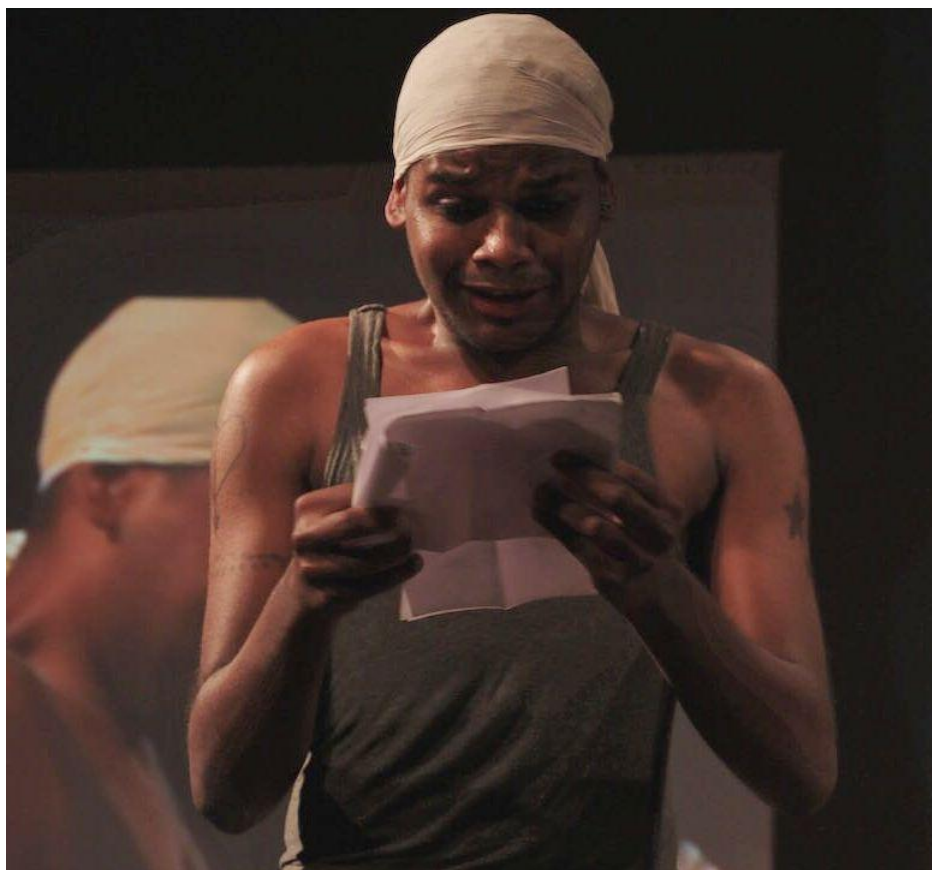


Figura 1

- **Trabalho de abordagem pragmática.**

Após transcrever o texto da cena, parti para a abordagem pragmática. Mapeei a cena e fiz as seguintes perguntas respondendo: O que acontece nessa cena objetivamente? Mi Ladi espera ansiosamente o resultado de HIV; ela fica feliz com o resultado negativo do teste; Sem Chance conta para a mulher que vai ser solto; Mi Ladi entende a situação do homem e manda-o ser feliz; eles se abraçam intensamente.

Qual é o movimento da cena? O movimento acontece com as três viradas que a personagem Mi Ladi sofre: 1- A espera do resultado; 2- A chegada de Sem chance no quarto; 3- A revelação do resultado; 4- Mi Ladi percebe que há algo de errado com Sem chance; 5- Sem chance conta que vai embora. Todos esses cinco momentos mudam o estado cênico e dramático da cena.

Que impacto essa cena trará para o público? O público poderá ficar aflito e ansioso para saber o resultado do teste, após descobrir o espectador poderá torcer pelo casal, e depois poderá ficar triste com a separação.

Que impressões o público terá desse personagem ao fim do espetáculo? Primeiro quero que o público se reconheça na personagem e tenha empatia por ela, e a impressão final que espero é justamente de afetividade onde o público reconhece as fragilidades dela e possa perceber que nós todos somos suscetíveis de amor.

- **Memorização do Texto**

Era um texto bem curto. Como fizemos essa cena na fase de experimentação de cenas para a peça, acabei memorizando o texto no mesmo dia do ensaio faltando trinta minutos para a apresentação das cenas na sala de aula. Logo, o processo de memorização de texto foi feito enquanto ensaiava pela primeira vez a cena. Depois do primeiro ensaio, é que fui fazer o trabalho de abordagem pragmática, o que aconteceu apenas nessa cena deste trabalho.

- **Ensaaios**

Depois deste processo inicial é que parti para a construção da personagem. “O que é esse personagem e que humanidade é essa?” Me questionei ao longo do processo. A foto acima é um registro desta personagem em seu momento mais tenso, quando ela recebe o resultado do exame aguardado.

Este momento era muito tocante para mim. A partir do momento em que me recordei de momentos de angústias equivalentes ao da personagem, percebi que ela era muito mais do que as travestis que vemos sendo representadas em comédias. Nesse ponto a identificação foi muito importante para esta cena.

A fim de ter maiores condições de me identificar à personagem, assisti ao documentário *À luz do dia*, sob direção de Joana Nin, que apresenta a história de várias travestis paulistanas, não só como prostitutas da rua, mas sim como seres que sentem dor, alegria, amor. Eu, enquanto homem, gay e cisgênero, não entenderia essas dores que a personagem transexual passaria ou sentia. Poderia, no máximo, me identificar ao que nos use ao movimento LGBTT, pois, igualmente, passamos por momentos nos quais precisamos nos aceitar da maneira em que somos.

A cena traz um gráfico de emoções muito bom para o desenvolvimento dramático da personagem, e também para o desafio pessoal do ator/atriz: Mi Ladi, minha personagem, se encontrava ansiosa, pois queria saber o resultado do teste de HIV que fizera. Depois de aliviada com o resultado negativo, a personagem percebe que seu amado companheiro ainda estava preocupado. Isso faz com que Mi Ladi retorne a um

estado de preocupação. Quando descobre o motivo da tristeza de Sem chance, ela precisa respirar fundo e mostrar tranquilidade e felicidade pela notícia: seu amado seria solto em breve, deixando-a sozinha no Carandiru.

Ter uma cena com esse gráfico é um desafio para mim enquanto ator, pois, encontrar todas as sutis variações para realização da personagem na cena pode ser complexo. Encontrar essas sutilezas que tanto os silêncios quanto as palavras pediam me pareceu mais possível a partir do trabalho da abordagem pragmática já apresentado no capítulo anterior. Procurei entender o que aqueles personagens, tanto o meu quanto o do meu parceiro de cena, desejavam naquele momento. Separei os trechos da cena/diálogos em blocos de sentidos, que me facilitavam compreender o que deveria efetivamente acontecer ao longo do tempo da cena, e, desses blocos de sentidos, identifiquei as palavras-chaves, aquelas para as quais direcionaria o meu impulso para a fala/ação, podendo me apoiar também na definição da gestualidade cinética da cena.

Busquei um trabalho de voz que se apoiasse na modificação tímbrica e de intensidade para esse personagem, visto que iria trabalhar com uma personagem transexual. Eu devia trazer a feminilidade existente naquele personagem e a doçura dela ao mesmo tempo. Para alcançar este objetivo utilizei do trabalho de atitudes proposto do Davini, que se refere a uma situação dada em que o texto deve ser dito. Percebo que este caminho previne o risco de cairmos direto em clichês que podem trazer uma rigidez vocal e gestual que não permitiria variações.

O trabalho com atitudes proposto por Davini complementa entendimento e execução do conceito de “circunstancias dadas” proposto por Stanislavski. Muitas vezes desvincular a atitude do que o que você reconhece como emoções e sentimentos das personagens pode produzir melhor os efeitos desejados sobre a plateia pois, pode segundo observa Vieira, evitamos a introspecção excessiva³, que não comunica. Trabalhar com atitudes me auxiliou bastante para a construção não só de Mi Ladi como também dos outros personagens.

Como já citado neste trabalho, desde o primeiro momento Mi Ladi era a personagem que sentia mais segurança ao interpretar. Mas chega um momento em que você passou tanto a cena que ela fica rígida, difícil de obter variações criativas, e isso aconteceu comigo também. Logo, tive para esse momento um trabalho com meu parceiro de cena e passamos a ensaiar a cena de diferentes formas: desde a interpretação

³ Notas de sala de aula A Palavra em Performance 2-2015.

baseada em dramas mexicanos a fazer a cena completamente muda, sem fala alguma apenas com as ações, baseando-nos na proposta de microatuação.

O resultado foi o melhor esperado, pois descobrimos mais coisas que cabiam na cena e coisas que fazíamos antes, que não precisavam estar ali. Um exemplo era o uso de cigarro na cena, pois na versão original a personagem fuma constantemente, e em um dos momentos do ensaio, percebemos que o cigarro estava sendo usado como uma muleta, ou seja, ele era usado apenas para que o ator projetasse no objeto o que poderia estar fazendo com seu corpo. Sendo assim, ele não necessariamente era importante para transmitir ao espectador a ansiedade da personagem.

Após a inserção da câmera na cena, não senti que ela tenha alterado a minha percepção da cena ou a minha interpretação. Acredito que, porque ela ficava distante e fixada em um único lugar, sendo que o operador de câmera é quem me seguia, não havendo uma marcação que tinha seguir devido à câmera.

2.1.2 UM CLOSE EM LARRY

O filme *Closer*, que tem a Direção de Mike Nichols e roteiro de Patrick Marber, conta a história de um quarteto amoroso entre uma fotografa (Anna) um romancista (Dan), um dermatologista (Larry) e uma stripper (Alice). O filme aborda a traição e a sedução como tema principal. A cena que trabalhamos na disciplina é o trecho em que Larry conta para Anna que a traiu com uma prostituta em Nova York. Mas Larry é surpreendido com a notícia de que Anna o está traindo há um ano com um dos amigos dele.⁴

⁴ Ver Anexo 2.



Figura 2

- **Assistir a cena do filme:**

Assim como as outras cenas deste espetáculo, partimos diretamente do filme e transcrevemos o texto do que ouvíamos da cena no vídeo, assim como feito em *Carandiru*. Mas diferentemente da cena analisada anteriormente, em *Closer*, cena que escolhi apenas tarde no processo, comecei o meu trabalho pelo texto fazendo a abordagem pragmática e o processo de memorização. Acredito que nessa cena foi a que percebi mais nitidamente a eficácia do trabalho proposto por Davini.

Por ser tratar de uma cena complexa, ao meu ponto de vista, tivemos que voltar a assistir a cena diversas vezes para conseguir compreender determinadas particularidades que a cena exigia. Observando a cena pude perceber que a fotografia do filme e os planos contribuíam muito para o entendimento cênico e aproximação dos personagens.

É perceptível que o diretor lança um olhar com planos que valorizam os rostos dos atores, o que realça o sofrimento dos protagonistas. Essa linguagem fotográfica dos planos mais fechado nos atores faz com que o público perceba mais nitidamente a intimidade dos personagens. Outro fator importante é que a trilha sonora da cena não existia, o que faz com que as interpretações dos atores sejam o único foco e vetor para

comunicar e provocar algum sentimento no espectador. Levando esses fatores em consideração, a cena original faz com que o espectador seja íntimo dos personagens e de seus sofrimentos, participando da sua privacidade, talvez pelo fato de que essas vivências das personagens parecem ser próximas a todos nós.

Essa análise minuciosa da cena fez com que enxergasse pontos a serem trabalhados e problematizados para a transposição. Percebi que a câmera e os recursos cinematográficos auxiliaram os atores a conseguir atingir o objetivo da cena, não desvalorizando suas interpretações fantásticas, a meu ver. A questão agora era que essa cena seria encenada em um contexto teatral sem esses recursos, então como atingir a mesma dramaticidade cênica e alcançar o mesmo objetivo que a cena propunha? O trabalho de abordagem pragmática se mostrava potente nesse contexto.

- **Abordagem Pragmática:**

Qual é o movimento da cena? Acredito que para responder essa pergunta também devemos responder: O que Larry queria nesta cena? Esta é a pergunta inicial que faço aos meus personagens, pois acredito que antes de perguntar “Quem ele é?”, precisamos saber o que ele quer. E na cena reproduzida em questão, Larry tinha que contar para sua esposa Anna a sua traição. De primeiro momento, acredito que ele esperava uma reação pavorosa de sua esposa, onde ela o mandaria embora de casa, mas foi o contrário. Este momento já muda completamente a atitude e o objetivo do personagem em cena, agora ele queria saber o “Porque?” daquela resposta resignada de Anna “Tudo Bem”.

Outro ponto de virada da cena é quando ele descobre que está sendo traído há um ano com alguém que já foi seu amigo. A partir de então, o ego do personagem toma o controle e ele quer saber todos os detalhes do sexo que a esposa teve com o suposto amante. Mas porque ele quer saber de tudo isso? Também me questionei bastante sobre o assunto, e depois de rever o filme e conversar com minha companheira de cena, Bárbara Albuquerque, chegamos ao consenso de que ele na verdade queria provocar Anna, sua esposa, ao ponto dela confessar tudo, e isso fazer com que ela fosse o motivo de tudo que aconteceu com o casal. Ele queria ser a vítima de toda a história. O que nos faz observar claramente, que o personagem não passa de um machista.

O que nos leva a outra pergunta que faz parte do trabalho pragmático: **Que impacto essa cena trará para o público?** Era nítido para mim e minha parceira de cena, que queríamos que o espectador refletisse sobre a problemática dos

relacionamentos humanos, percebendo as fraquezas, contradições e a impotência do homem diante seus sentimentos.

Que impressões o público terá desse personagem ao fim do espetáculo? O Objetivo não era tornar vítima nenhum personagem da situação. Sendo assim, se não estimulássemos o julgamento moral, o público poderia sentir repulsa ou empatia pelas ações das personagens. Além disso, sempre contar com a imprevisibilidade daquele personagem, e associar esse ser imprevisível a nós mesmos.

- **Memorização do texto:**

Como já dito na introdução deste tópico, para esta cena precisei assistir várias vezes a original do filme. Por já ter recebido o texto pronto em mãos, o processo de memorização se deu a partir da abordagem pragmática em conjunto a observação insistente do filme. Sendo assim, a memorização ocorreu de forma auditiva e visual.

O trabalho com a voz, palavra veio como primeira instância para a construção da cena. Parti deste ponto na direção da construção de meu personagem, que se deu somente no processo de ensaio, com o texto memorizado. Partir desse ponto me auxiliou a entender mais objetivamente quem era Larry, e o que esse texto dizia e dava para a materialização desse personagem.

- **Ensaios:**

Ter o trabalho pragmático de texto bem maturado auxiliou-me a encontrar o que a cena pedia e a começar o processo de ensaio. Porém, essa foi a cena para a qual mais nos baseamos no filme, pois era muito complexo visto o mapa de cena que oscilava muito. Apenas depois de assistir várias vezes a cena original do filme é que percebi alguns detalhes, mesmo porque no filme todas as ações físicas dos personagens eram muito contidas, o detalhe estava no olhar, nas mãos, ou seja, em um trabalho próximo às sutilezas explicitadas pelo exercício de microatuação proposto por Davini.

Descobrimos então que esta cena em questão não seria filmada e reproduzida ao vivo, por escolha estética da diretora que achou que essa cena em específico não necessitava de câmera, tanto pela movimentação cênica como também pela a estética da mesma. Logo, teríamos que resolver tudo que a câmera pegaria na versão fílmica, mas de modo teatral.

A materialização de Larry para mim foi muito complexa, no sentido de que eu não me identificava à ele. Diferentemente de Mi Ladi, onde encontrei pedaços de mim nela,

em Larry só via distanciamento. Passei dois meses nesse processo de tentar achar o eu tinha em comum com ele. Foi nesse momento que começo a reconhecer que nem todas as personagens podem ser construídas a partir da identificação, pois nessa cena eu não precisava de uma memória afetiva, e sim de atitudes que trouxessem a tensão cênica necessária. Por exemplo, eu nunca tive a experiência de ter traído alguém amorosamente, logo eu não me identificava com a vivência do meu personagem.

Não seria útil pensar no que tinha em comum com ele, mas sim no que ele queria. E ali ele queria que sua esposa confessasse algo, e eu já tinha passado pela situação de fazer alguém confessar algo. Pronto! Encontrei então a solução da cena, poderia usar da mesma atitude e verbos para conseguir alcançar o resultado da cena.

O resultado que queríamos era o de fazer com que o público ao fim da cena ficasse impactado com tamanha agressividade de Larry. Queria que o espectador sentisse raiva dele. Para obter essa repercussão, utilizei verbos claros e objetivos como intenções: gozar, torturar, socar, amar, convencer, surtar, odiar.

Esses verbos me auxiliaram inclusive a compor a voz desse personagem, que como consequência me convidava a uma postura corporal diferente da minha. Após ter o texto memorizado e ter encontrado a voz cênica, que mostrava maturidade, heterossexualidade, machismo e que seria a identidade do meu personagem, percebi que tudo ficou mais claro de assimilar. Depois que defini as atitudes, a cena começou a fluir. Encontrar o que o público teria que levar da cena norteou muito na execução da cena.

Esta cena em questão traz um gráfico emocional que oscila bastante para as personagens. As pausas, que a professora Gisele Rodrigues chama de suspensões cênicas, são momentos de silêncio da personagem, são momentos em que os atores se mantêm ativos em suas presenças cênicas. Elas são importantíssimas para que consiga o clímax que a cena precisa, e elas nada mais são do que o subtexto do personagem funcionando de acordo com seus objetivos de cena. Um dos objetivos de Larry era fazer Anna confessar a sua traição.

Não diferente de outros personagens, procuro alterar meu timbre e a intensidade vocal. Por se tratar de um personagem mais maduro que eu, tento levar minha frequência vocal para algo mais grave. que traga esse ar de maturidade para o personagem. Não me consideram um ator efeminado, porém acredito que preciso fazer um estereotipo de corpo de um homem macho heterossexual. Isso faz com que meu corpo e minha voz se cristalizem na cena e não ficam fluidos para as diferentes atitudes que preciso atualizar.

Davini, como vimos, observa que o ator deve estar atento a todo o contexto social e político que o personagem se encontra, as gestualidades de um povo se modifica através do tempo e cultura. A atitude cênica e a gestualidade da personagem devem estar devidamente sincronizadas e condizentes ao contexto em que a personagem se encontra. Com o tempo maior de ensaio, pude explorar melhor as gestualidades da personagem e torná-la menos rígida.

O trabalho para a cena proposto por Davini mostrou-se muito eficaz nesse contexto. A cena seria apresentada isoladamente, logo o público não teria contato com uma trajetória psicossocial da personagem. Em cinco minutos de cena o espectador teria que vivenciar aquele momento, o que o personagem passou antes ou vai passar depois dessa cena não importa nem para mim ator ou para o espectador nesse contexto. Porém, deveria mostrar o que aquele personagem era naquele momento e o que ele queria, e nada melhor que o trabalho da autora para este caso.

2.1.3 A HOMOFOBIA DE TONY ELLIOT

Billy Elliot é um filme dirigido por Stephen Daldry, que conta a história de um garoto de 11 anos, filho de um minerador que luta boxe e que tem o sonho de ser um dançarino de balé. A família do garoto Billy está regada de preconceitos e isso impede com que apoiem seu sonho. O drama traz reflexões sobre a homofobia e a diversidade.

A cena escolhida para ser representada é o trecho em que a professora de balé de Billy vai até a casa dele para falar com os familiares dele que está preocupada com a situação do garoto e que ele acabara de perder uma audição muito importante para entrar em uma grande academia de balé. Eu tive o dever de interpretar o irmão de Billy, Tony Elliot.



Figura 3

- **Assistir a cena do Filme:**

Curiosamente nesse caso eu não assisti a cena do filme em nenhum momento. Eu precisava participar de mais uma cena, *Billy Elliot* foi uma cena que sobrou e me chamaram para compor o grupo. Não tinha nenhum referencial da cena, apenas o texto que já havia sido transcrito por um colega⁵. Confesso que procurei assistir o filme, mas o meu referencial foi a cena do musical homônimo da Broadway.

Levando em questão que nessa cena o texto tinha partido do filme, o meu referencial foi o musical, mais próximo ao teatral. Diferentemente das outras cenas relatadas neste capítulo, estava partindo de uma referência que já poderia me auxiliar teatralmente. Porém o tipo de interpretação comum aos musicais era diferente da estética que procurávamos em *Cinema Pelado*.

Começo a refletir daqui que talvez o meu processo com esta cena tenha sido diferenciado, pois já desde o primeiro contato com a cena o trato foi diferente.

⁵ Ver Anexo 2.

- **Trabalho de abordagem pragmática:**

Como dito anteriormente, trabalhei especificamente com o texto não tendo o referencial do filme original. A cena de *Billy Elliot* proposta para o espetáculo trazia um texto que para o meu ponto de vista era uma espécie de trampolim para a cena principal que viria depois dela, onde Billy dançava e se empoderava como personagem o que influenciaria na dramaturgia e seguimento do filme.

Nós enquanto atores, ainda sim, propomos fazer a cena completa com o personagem Billy dançando ao fim dela. Porém, em consenso com a direção percebemos que a cena dele dançando cabia perfeitamente ao contexto cinematográfico e não teatral. Cortamos então esse trecho da cena ficando apenas com a parte que preparava este momento. A cena perdeu todo o seu significado. O processo de abordagem pragmática foi o norte então para tentar ter a eficácia da cena, transformando o foco da cena.

Qual é o movimento da cena? A cena começa com os dois personagens, Billy e Tony, calados ignorando a existência um do outro. A professora chega e diz que precisa conversar seriamente com a família de Billy. Este momento muda a tensão dramática. O terceiro movimento é quando se revela a Tony que seu irmão faz balé. A discussão entre a professora e Tony movimentam também a cena. Esses pontos, mesmo que abstratos são os que consigo enxergar enquanto movimentos de cena.

Que impacto essa cena trará para o público? Para mim o impacto maior dessa cena se dava pelo fato de Billy, mesmo depois de sofrer e ouvir toda a opressão do irmão, resistia e dançava. Porém, com o corte desse trecho eu me pergunto até o presente momento: Qual era então esse impacto? Ainda não tenho respostas.

Que impressões o público terá desse personagem ao fim do espetáculo? A descoberta de Tony da aula de balé e a sua reação em relação a isto, provocaria no espectador toda a reflexão do pensamento da sociedade: existem coisas para meninos, como o boxe, e coisas para meninas, como o balé, e só podemos fazer o que cabe ao que foi determinado ao nosso gênero. E de que lado estamos neste discurso? Aproximamos ou nos distanciamos do personagem ao ver suas ações.

- **Ensaios:**

Essa cena é a que menos gostava, pois não entendia o intuito dela, aonde ela queria chegar porque tudo acontecia muito rápido. Pulo o processo de memorização do texto, pois ele aconteceu de maneira similar ao de *Carandiru*. Diferentemente das outras

duas cenas que participei e citei a cima, nessa o gráfico de emoções de cena não tinha nuances porque a cena já começava para o meu personagem no máximo, ele já estava furioso e permanecia furioso. Foi complicado o exercício sobre as atitudes, pois não encontrava oportunidades cênicas para o meu personagem.

Já que o texto não me estimulava e não fornecia estímulos criativos para a criação, senti falta de algum direcionamento do autor do texto, talvez se tivesse algo teria me auxiliado mais. Tendo isso em questão, nessa cena não consegui executar o que vinha propondo nas outras cenas. Fui mais objetivo e utilizei apenas de objetivos claros que acreditava que caberia para cena, como: Tony queria defender seu irmão do que acreditava ser ruim pra ele. Seu objetivo então era não deixar Billy ir para a escola de balé.

Como não me identificava com o personagem acabei caindo no estereótipo. E foi exatamente isso que fiz, fui para um corpo e voz estereotipados, pois não tinha fé cênica nenhuma nessa cena. Ir para o estereótipo foi como uma fuga para que eu começasse a acreditar na personagem, porém não consegui mudar isso depois. Talvez isso tenha ocorrido pelo fato de que foi a última cena que peguei para trabalhar e era a que eu tinha menos interesse.

Coloco esse momento como marcante para mim, pois acho importante ter momentos ruins com seu trabalho, a crise é necessária, acredito que um ator que não tem crise é um ator que não critica o seu trabalho. Mas como a própria diretora Ariane Mnouchkine fala no documentário de Eric Darmo, *Au soleil meme la nuit*, o ator deve se comparar a um atleta em uma competição, quando cai não deve desistir e retornar a sua atividade sem perder seu foco e o ânimo.

2.2 - Reverberações das personagens na cena

Mi Ladi foi pra mim a personagem que mais tive prazer e facilidade em executar, acredito que talvez por ter me identificado com ela. Em relação ao trabalho vocal, também fiquei feliz com o resultado, entre outros motivos, consegui um distanciamento entre a voz da personagem e a minha.

Escutando a crítica do público, acredito ter conseguido provocar a experiência estética que procurava com ela. Apesar de ter partido do trabalho proposto por Davini, nesta cena, devido à minha grande identificação com a personagem, percebi que os

pressupostos do trabalho de Davini se misturaram complemente à proposta de Stanislavski.

Parto do princípio que obter essa vivência da personagem, só foi possível devido ao trabalho inicial com a voz, palavra e atitude. No processo inicial da cena, como relatado no tópico 2.1.1, tivemos que memorizar o texto na hora e materializar esse personagem em poucos minutos. Nessas primeiras passagens, antes de eu começar de fato os estudos para a cena, percebi que a minha interpretação deixava lacunas e dúvidas na relação com o espectador.

O ponto em que quero chegar é que a cena surtiu o efeito estético desejado depois que o trabalho de atuação na perspectiva pragmática foi realizado. Os pontos de caracterização psicossocial da personagem não vinham mais de maneira nebulosa e confusa. Depois da decisão de se iniciar a cena a partir da voz e da palavra, as circunstâncias internas necessárias para aquela cena agregou-se de maneira objetiva ao personagem.

Larry foi um personagem difícil de descobrir, pois a minha parceira de cena faltava demais os ensaios. Isso dificultou o andamento da cena e diante disso comecei a trabalhar sozinho em casa nos meus tempos vagos. Passava o texto sozinho e criava situações imaginárias para o meu personagem, como por exemplo, ele na frente do espelho ensaiando como iria contar para sua mulher que estava a traindo.

O uso da abordagem pragmática na cena de *Closer* foi eficaz. Sem o auxílio dela não teria conseguido alcançar um bom resultado. Porém, por ter tido pouco ensaio com minha parceira, acredito não ter conseguido alcançar completamente o resultado esperado. O personagem ainda estava com o corpo um pouco tenso, os blocos de sentidos de sentidos não estavam sendo plenamente realizados, pois não consegui diferenciar claramente suas atitudes ao longo da cena. Talvez a ideia desse personagem machista tenha me deixado mais próximo do estereótipo. Gostaria de ter tido mais tempo de trabalhá-lo para superar isso.

Já *Billy Elliot* é uma cena na qual realmente não consigo reconhecer os meus resultados. O que poderia falar é que não tenha conseguido alcançar os resultados esperado, por falta de entendimento mesmo do que a cena pedia. Não ter o texto original da obra, dificultou bastante o entendimento e conseqüentemente a execução da cena.

Cabe ao ator então criar situação psicológicas, físicas, sociais para este personagem nessa cena para ver se ele consegue então começar a se sustentar? Nota-se que novamente é preciso do trabalho primeiro com o texto e o jogo com as palavras. Até

mesmo Stanislavski preza esse trabalho inicial com o texto, o autor só não explicita que isso já seja um processo de aproximação à palavra. É o texto que vai trazer as informações necessárias para essa criação psicológica do personagem, se for vontade do ator.

Vale ressaltar que esta pesquisa analisa trabalhos em que o texto é importante para o resultado final do espectador. Entendo que existem produtos em que o texto, a palavra, a voz, não são importantes para a comunicação estética dele. Mas este trabalho faz uma análise de um processo em que sim a palavra é importante.

O processo em *Billy Elliot* me fez pensar em minhas capacidades enquanto ator/pesquisador, em um processo para mim onde a criação do personagem não parte da palavra. Percebendo que compenetrado neste trabalho, e analisando que partir de um texto em que continha poucas palavras e informações, te fornecendo poucos estímulos para a criação cênica foi difícil materializar este personagem, como seria trabalhar com um personagem que não se baseia em palavra?

Diferentemente de *Closer* em que parti diretamente da análise do texto/cena do filme original, com o personagem Tony Elliot parti de um referencial teatral. Mesmo assim tive dificuldade com a execução e entendimento da cena. Isso porque a cena era deslocada de seu contexto geral da obra original, cabendo a mim ator mostrar para o público quem ele era e o que queria, com poucos fundamentos dele, personagem.

Ter feito Tony Elliot, me fez refletir que de fato seria complicado ter três personagens perfeitos e bem construídos nesse espetáculo. E que nós atores e atrizes passamos por momentos de decepção, mas que esses momentos nos fazem refletir e repensar sobre o que fazemos e queremos enquanto artistas. Pude utilizar esta cena não como algo para me depreciar, mas sim crescer cenicamente e lutar para que isto não ocorra novamente, já fez valer a pena.

Pensando então nas primeiras perguntas que me faço no processo de abordagem pragmática, chego a uma reflexão em relação ao meu trabalho com meus personagens em *Cinema Pelado*. Partindo dos meus registros feitos em meu diário de bordo, pude observar que as perguntas e respostas da abordagem pragmática: Qual o movimento da cena? Que impacto essa cena trará para o público? Que impressões o público terá dessa personagem ao fim do espetáculo? Todas elas atingiram o seus objetivos, com o que procurava inicialmente. Afirmo isso devido as pontuações finais feitas pela banca avaliadora do processo e do feedback final da diretora Felícia Johansson. Iniciar com o

trabalho vocal teve consequências positivas para o resultado final do meu trabalho, apesar dos problemas que evidenciados acima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante essa pesquisa cênica, me senti muitas vezes em conflito enquanto ator performer por deparar com dificuldades na execução das propostas para cena desse estudo. Acredito que chega um momento no processo em que nós atores cansamos do que estamos fazendo, e é necessária uma motivação para continuar a criação do trabalho.

Na peça *Cinema Pelado* me encontrei neste momento algumas vezes como relatado em *Billy Elliot e Carandiru*. Por se tratar de pequenas cenas, a repetição massiva começou a me deixar com uma interpretação que me parecia mecânica, a cena parecia ser somente passada e não vivida como achava que deveria ser. Apesar de na abordagem pragmática não haver ênfase em aspectos psíquicos das personagens, senti que poderia estar faltando isso. Dentro da própria proposta encontrei na microatuação uma maneira de reativar a sensação de frescor para a cena como disse. Mesmo assim reconheço a importância dos recursos propostos por Stanislavski para mantermos a vitalidade da cena, mesmo depois de a termos repetido por muito tempo.

Como relatado no Capítulo 2, tive dificuldade em modular minha presença em uma cena e propor saídas criativas artística. Ao meu entender, entre outros fatores, a falta das impressões originais do autor, foi um fator que colaborou para que não conseguisse um resultado próximo aos outros nessa cena. Contudo, vejo que o tratamento pragmático sobre o que tínhamos trouxe mais consequências positivas do que negativas. Ter a cena clara, o texto bem memorizado, e o que o personagem executava em cena bem definido me auxiliou bastante para atuar na cena, pois, esse processo mesmo que com uma ênfase menos subjetiva, ao meu ponto de vista, deixa menos dúvidas para o ator sobre o que ele deve solucionar cenicamente.

Ao iniciar o trabalho executando o que Davini propõe, pude observar fazendo uma autoanálise do meu trabalho e do espetáculo como o todo que consegui obter um bom resultado cênico. O trabalho sobre a voz e a palavra como um dos pontos de partida podem garantir maior precisão para o ator quando for interpretar a cena. *Cinema Pelado* foi a primeira peça que coloquei conscientemente essa perspectiva em prática, e posso afirmar que me auxiliou bastante. Segundo o que ouvi da banca avaliadora do resultado

final da peça, o meu trabalho vocal era bem marcante e preciso e isso era um destaque positivo para a minha atuação. Consegui então deixar claro o que cada personagem era, sendo a voz e a palavra um das principais pontos de partida.

Destaco que não acredito que as propostas de Stanislavski para a construção de personagem, mesmo não tendo sido o ponto de partida, me auxiliaram constantemente, mas acredito que exclusivamente sua proposta teria sido tão eficiente. Percebi que depois que a cena já estava clara e o texto bem memorizado, as circunstâncias psicológicas do personagem vinham de maneira orgânica e condizentes ao que o personagem pedia naquela cena para que afetasse a plateia. A busca pela história do personagem, e as relações interpessoais que ela tinha antes daquela cena, por exemplo, não interessava a mim nem ao espectador no contexto da peça *Cinema Pelado*.

O trabalho sobre a voz e a palavra como primeira instância para a materialização do personagem se demonstrou eficaz nesse contexto. Porém observei que ele se trabalhado cruamente pode fazer com que o meu trabalho seja objetivo até demais, podendo deixar a atuação sem vitalidade, pois a abordagem de Davini não propõe ênfase na identificação entre ator e personagens, diferentemente de Stanislavski. Sendo assim, concluo que o equilíbrio entre os dois métodos me levou a obter o resultado final esperado, porém se não tivesse partido do trabalho pragmático minha interpretação poderia ter deixado lacunas e dúvidas para o espectador. Acredito que o ator não deva levar o teatro como algo exclusivamente subjetivo e para satisfazer só a si próprio, por isso pensar no que o público vai assistir torna o trabalho mais eficaz.

Passando então por todos estes pontos, questiono a necessidade dos atores e diretores, durante a minha vivência acadêmica na Universidade de Brasília, em priorizar o trabalho de construção psicofísica do personagem como primeiro parâmetro e tratar o trabalho vocal como uma consequência desse primeiro. Tirando trabalhos específicos em que a abordagem inicial era um outro meio para a construção de um espetáculo, observei que havia maior preocupação dos diretores/diretoras e atores/atrizes em ter essa construção de personagens como prioridade.

Vamos começar a falar sobre a cena e não sobre a construção psicológica da personagem? Mas para começarmos a falar disso, é preciso dar prioridade ao trabalho voz e a palavra, e entender que partindo desse ponto deixamos claro aos atores o que ele deve fazer em cena. Pois essa criação psicológica do personagem, acaba sendo muito pessoal, sendo então um campo muito subjetivo, podendo deixar muitas dúvidas na relação com a plateia.

Reconhecendo o valor das propostas para a construção de personagens aqui apresentadas, me questiono, lançando novas perguntas, se eles são eficazes em processos em que o ator precisa trabalhar o seu texto de maneira urgente, como em trabalhos televisivos. Pois em ambas é necessário um tempo para poder pesquisar isso, para depois botar em prática. Sim, foi muito efetivo para mim em um processo teatral em que tinha tempo para poder trabalhar esse texto, as palavras, e as atitudes. Mas atores em circuito comercial televisivo, principalmente, recebem seus textos e precisam estar com eles prontos no dia seguinte. Seria possível a aplicação de tais métodos para estes casos?

No percorrer da minha trajetória acadêmica, eu sentia que os professores/orientadores de disciplinas se preocupavam com o jogo das palavras, pois nós alunos parecíamos não chegar a realizá-lo. Se há essa dificuldade nos alunos com o trabalho vocal, porque não se repensa o lugar da voz no currículo acadêmico e nas disciplinas de interpretação?

Deixo perguntas provocativas em aberto, pois não acredito que elas precisam ser respondidas. Mas ao fim de tudo, tenho a certeza de que a palavra bem degustada e dita “saborosamente” não mancha e não esconde o ator e personagem e sim o torna presente e memorável para si e para o espectador, e por isso devemos dar importância a elas. E esses personagens de *Cinema Pelado* são e serão referência para futuros trabalhos, como norte de como posso trabalhar outros futuros personagens.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS:

- ARTAUD, A. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DAVINI, S. O Jogo da Palavra. Humanidades Teatro, pg 37-44. Brasília: EdUnB, 1998.
- _____. Vocalidade e Cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio. Folhetim, Teatro do Pequeno Gesto, pg 58-73. Rio de Janeiro: Rioarte, n 15, out/dez 2002.
- LIGNELLI, C. Sons em cena: Parâmetros do Som. Ed. Dulcina, Brasília, 2014.
- STANISLAVSKI, C. A preparação do ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- _____. A construção da personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- _____. A criação de um papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- VARELA, D. Estação Carandiru. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- VIEIRA, S. Abordagem Pragmática de textos teatrais e a Técnica da Micro-atuação: da letra à voz e à palavra em performance. Práticas e Poéticas Vocais I. ALEIXO, F. (Org). Uberlândia: EDUFU, 2014.
- _____. A voz como produção corporal: o Princípio Dinâmico dos Três Apoios. Práticas e Poéticas Vocais II. ALEIXO, F.; MARTINS, J.; JACOBS, D. (Org). Uberlândia; EDUFU, 2016.

VIDEOGRÁFICAS:

- HISTÓRIAS CRUZADAS. Direção: Tate Taylor. Drama. EUA. 2012.
- 12 ANOS DE ESCRAVIDÃO. Direção: Steve McQueen. Drama. EUA. 2013
- UMA LINDA MULHER. Direção: Garry Marshall. Romance. EUA. 1990.
- AU SOLEI MEME LA NUIT. .Direção: Eric Darmon. DOCUMENTÁRIO. França. 1996.
- À LUZ DO DIA. Direção: Joana Nin. Documentário. Brasil. 2013.

CLOSER. Direção: Mike Nichols. Drama. EUA, Canadá. 2004.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Drama, Crime. Brasil. 2003.

BILLY ELLIOT. Direção: Stephen Daldry. Musical, Drama. Inglaterra. 2001.

ANEXOS:

ANEXO 1 - Programa

FILMOGRAFIA	FICHA TÉCNICA
ADAPTAÇÃO E TRANSCRIÇÃO DE CENAS CINEMATOGRAFICAS PARA LINGUAGEM TEATRAL EM DIÁLOGO COM A CÂMERA	
I	II
ANGEL-A <i>Direção de Luc Besson</i>	DIREÇÃO: ★ FELÍCIA JOHANSSON ★
RELATOS SELVAGENS <i>Direção de Damien Chazelle</i>	ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: ★ YURI FIDELIS ★
MEU NOME NÃO É JOHNNY <i>pt. 1</i> <i>Direção de Mauro Lima</i>	ILUMINAÇÃO: ★ PEDRO OULTRA ★
COPACABANA MON AMOUR <i>Direção de Regine Spazzolini</i>	OPERAÇÃO DE ILUMINAÇÃO: ★ DINNA LOURRANY ★ GABRIEL GOUVER ★ ★ JEFESSON S. SANTOS ★ LETICIA COUTO ★ ★ LUCAS S. FARIAS ★ MARIA EDUARDA SILVA ★ ★ MARIA LUISA DIAS ★ NATHALIA FISCHER ★
MEU NOME NÃO É JOHNNY <i>pt. 2</i> <i>Direção de Mauro Lima</i>	PROJEÇÃO EM CENA: ★ BRUNO CORTE LEAL ★ MATHEUS LIMA ★ OPERAÇÃO DE PROJEÇÃO: ★ RAFAEL MARQUES MILHOMENS ★
SEGUNDAS INTENÇÕES <i>Direção de Roger Kumble</i>	FIGURINO: ★ FELIPE MANFRIN ★ SUPERVISÃO DE FIGURINO: ★ CYNTHIA CARLA ★
CARANDIÚ <i>Direção de Hector Babenco</i>	SONOPLASTIA: ★ YURI ROCHA ★ OPERAÇÃO DE SOM: ★ GUSTAVO SENA ★
DE REPENTE 30 <i>Direção de Bong Joon-ho</i>	ELENCO: ★ ALINE HOFFERT ★ ANA PIARELLI ★ ★ ARTHUR SCHERDIEIN ★ BÁRBARA ALBUQUERQUE ★ ★ BRUNA TOURÃO ★ CLARISSA MELASSO ★ ★ DANIEL ZACARIOTTI ★ EMANUEL LAVOR ★ ★ FELIPE MANFRIN ★ GREGÓRIO BENEVIDES ★ ★ HELDÍSA PALMA ★ JERÔNIMO CAMARCO ★ ★ LUIZ CARRERA ★ MARGOT DARVET ★ ★ NATHÁLIA AZOUBEL ★ THAMIRIS LIMA ★ ★ TIRGO MELO (TITA) ★ YURI ROCHA (MADAME) ★
CECIL BE DEMENTED <i>Direção de John Waters</i>	
BILLY ELLIOT <i>Direção de Stephen Daldry</i>	
CARRIE - A ESTRANHA <i>Direção de Kimberly Peirce</i>	
MR BEAN <i>Direção de John Howard Davies</i>	
FESTA DE FAMÍLIA <i>Direção de Thomas Vinterberg</i>	
LA LA LAND <i>Direção de Damien Chazelle</i>	
FEMALE TROUBLE <i>Direção de John Waters</i>	
MIX: AMARELO MANGA E MADAME SATÁ <i>Direções de Cláudia Rizzo e</i> <i>Karim Ainsous</i>	
A HORA DA ESTRELA <i>Direção de Suzana Amaral</i>	
A PROFESSORA DE PIANO <i>Direção de Michael Haneke</i>	
ENDIABRADO <i>Direção de Haroldo Ramis</i>	
PEPY, LUCY, BOM E outras garotas de montão <i>Direção de Pedro Almodóvar</i>	
DONNIE DARKO <i>Direção de Richard Kelly</i>	
ROS TREZE <i>Direção de Catherine Hardwicke</i>	
CLOSER - PERTO DE MAIS <i>Direção de Mike Nichols</i>	
PÂNICO <i>Direção de Wes Craven</i>	
ADRIANUS <i>Direção de Kieker Mönninga</i>	

ANEXO 2 – Texto das Cenas de *Carandiru*, *Closer* e *Billy Eliot*.

Carandiru

A personagem se encontra em um ambiente hostil, uma prisão. A cena começa com Mi Lady sentada no sofá apreensiva fumando um cigarro. Sem Chance Chega.

Sem Chance - O Doutor disse que tem que dar positivo.

Mi Ladi - Não positivo não, positivo é justamente a maldita no sangue. Tem que dar negativo, vai dar negativo.

Os dois ficam mudos e ansiosos, esperando que alguém tome atitude de abrir o resultado do exame

Mi Ladi - Tudo bem, eu abro primeiro. Tô mais fudida mesmo. (Ela abre o resultado e percebe que deu negativo. Comemora). Eu tô limpa, eu tô limpa!

Sem Chance - O meu amor, ta vendo, tu que já se deitou com mais de dois mil homens, ta ai... Limpa!

Mi Ladi - E você? Ta tudo bem?

Sem Chance - Eu tô limpo também.

Mi Ladi - Ah! Assim você me deixa preocupada. E que cara é essa então?

Sem Chance - Eu tô livre Mi Ladi. Os homens vão me tirar daqui amanhã.

Mi Ladi - E você não fica feliz?

Sem Chance - Ficar feliz por quê? Em te deixar aqui sozinha?

Mi Ladi - Eu não tô sozinha não meu amor... eu tenho você!

Os dois se abraçam com muita ternura.

FIM

Closer

A cena é ambientada na sala da casa do casal. Anna se encontra abatida como quem quer dizer algo. Larry chega todo arrumado com o sapato nas mãos.

Anna- Aonde você vai vestido desse jeito?

Larry- Ana, eu tenho uma coisa muito séria pra te contar, e provavelmente você vai querer me deixar por causa disso... Então queria estar pronto. Eu te traí com uma prostituta em Nova York, desculpa.

Anna- E porque você tá me contando isso?

Larry- Porque eu não iria conseguir mentir pra você.

Anna- E porque não?

Larry- Porque eu te amo!

Ana sai de perto de Larry, reflete um pouco.

Anna- Tudo bem.

Larry- Tudo bem? Como assim tudo bem? Eu acabei de te falar que te trai... o quê que está acontecendo Ana? Me fala.

Anna- É por causa do Dan.

Larry- O cupido? Mas ele é nossa piada Ana, o que tá acontecendo?

Anna- Eu amo ele.

Larry- Ama? Então você tá saindo com ele? Desde quando?

Anna- Desde a exposição do ano passado... Meu Deus como eu sou suja.

Larry- Você é esperta pra caralho Ana, isso sim. Porque você tá casada comigo?

Anna- Eu fiz de tudo para que déssemos certo.

Larry- Porque me disse que queria ter filhos comigo?

Anna- Porque eu quis.

Larry- E agora quer ter filhos dele?

Anna- Quero... Não sei, não faz isso.

Larry- E você vai morar com ele?

Anna- Você pode ficar com a casa se você quiser.

Larry- Olha Ana eu tô pouco me fudendo pra este lugar. Sinceramente você sempre foi assim, sempre gostou de me enganar. Porque não me contou no segundo que eu entrei por esta porta?

Anna- Porque eu tive medo.

Larry- Você é uma covarde mesmo, sua vadia mimada. Tá vestida porquê? Achou que eu a te bater?

Anna- Já me bateram antes.

Larry- Não por mim! Vem cá, ele transa bem?

Anna- Porque você tá fazendo isso?

Larry- Porque eu quero saber. Ele é bom?

Anna- Diferente.

Larry- Diferente como?

Anna- Mais gentil.

Larry- O que você quer dizer com isso?

Anna- Você sabe o que eu quero dizer.

Larry- Que eu te trato como uma puta?

Anna- Às vezes.

Larry- E porque será.

Ana tenta pedir desculpas, mas Larry rejeita.

Anna- Olha me desculpa, eu não queria que fosse assim....

Larry- Não, não! Não me venha com esse papo de “Ah você é bom demais pra mim”. Eu sei que eu sou bom demais pra você. Ana você acha que precisa me deixar, porque não merece ser feliz, mas você merece.

Larry- Você tomou banho? Tomou banho para que eu não sentisse o cheiro dele, para que se sentisse menos suja. E como você se sente agora?

Anna- Suja.

Larry- Você me amou alguma vez na sua vida?

Ana- É claro que amei.

Anna e Larry se abraçam. Ele se afasta rispidamente.

Larry- Onde vocês transaram? (Anna aponta para o sofá) Meu Deus! Onde a gente teve a nossa primeira vez. Você pensou em mim alguma vez nesses momentos?

Anna Fica calada.

Larry- Quando? Quando vocês transaram aqui?... Responde que eu tô falando com você!

Anna- Hoje antes de você chegar.

Larry- E você gozou?

Anna- Meu Deus porque você tá fazendo isso?

Larry- Só me responde a verdade, você gozou ou não?

Anna- Sim eu gozei!

Larry- Quantas vezes?

Anna- Duas

Larry- Quais Posições?

Anna- Primeiro eu fui por cima, depois ele me comeu de quatro.

Larry- Ah então foi ai que você gozou pela segunda vez?

Anna- Caralho, porque o sexo é tão importante pra você?

Larry- Porque eu sou sujo pra caralho porra! ... Falou muita putaria?

Anna- Falei.

Larry- E ele?

Anna- Nós fizemos tudo que duas pessoas fazem, quando fazem sexo!

Larry- Então você chupou ele?

Anna- Sim eu chupei ele.

Larry- Você gosta do pau dele?

Anna- Sim eu amo aquele pau!

Larry- Você gosta quando ele goza na sua cara?

Anna- Sim eu AMO!

Larry- E qual é o gosto da Porra dele?

Anna- É igual ao seu só que mais doce!!

Larry- Muito Obrigado, muito obrigado pela sua honestidade. Agora só some daqui sua vadia imunda.

FIM

Billy Elliot

A cena é ambientada na cozinha da casa dos Elliots. Billy e seu irmão Tony estão calados olhando um para o outro com a feição de raiva. Toca a campainha.

Tony- Já vai, já vai!

Tony abre a porta e é a professora de Balé de Billy.

Tony- Boa noite.

Professora- Boa Noite, o Billy está? É que precisava falar uma coisa muito séria com vocês dois.

Tony- O que você aprontou dessa vez, ein Billy? Pode entrar. Senta.

Professora- Então, é que o Billy tem faltado bastante as aulas da Academia de Balé.

Tony- Balé? Você só pode tá brincando com a minha cara.

Professora- Não, eu estou falando muito sério. Ele foi aprovado, e não pode mais faltar.

Tony- Que história é essa de balé, ein Billy? E olha só, ele não vai fazer nenhum movimento de menininha não viu. Ele é muito novo.

Billy- Mas no balé a gente precisa começar desde cedo.

Tony- Cala a Boca Billy. Você não sabe nada sobre a vida, me respeita. E sim, eu não vou deixar ele fazer essas coisas de mulherzinha só pra sua satisfação pessoal não.

Professora- Isso não é pra minha satisfação pessoal não.

Tony- Ah não? Então digamos que eu deixe ele entrar nessa academia de balé, o que ele ganha com isso? Ele é muito novo.

Billy- Mas é o meu sonho!

Tony- Eu já disse pra você calar a boca. E você em professorazinha, quais são seus títulos?

Professora- Olha, o senhor não venha me ofender.

Tony- Te ofender? Você vem aqui na minha casa, eu passei a noite na prisão e tô muito cansado sem dormir. Ai você bate na minha porta e vem com essa história de viado pra cima de mim.

Professora- O senhor devia se acalmar.

Tony- Me acalmar? Você quer que eu me acalme? Então dança Billy!

Professora- Não precisa Billy.

Tony- Não é você a professora de balé, vem até aqui pedir pra ele dançar, e quando eu peço você não quer? Que tipo de professora é você? Dança Billy! Agora!

Billy se levanta para dançar.

FIM