

QUADRO DE ANTAGÔNICOS:

o corpo do ator nos processos criadores na Pequena Companhia de Teatro

José Cláudio Marconcine (PPGAC/UFMA)¹

Ricieri Carlini Zorzal (UFMA)²

Andréia Paris (URCA)³

RESUMO

Este artigo se propõe a analisar como o corpo do ator se insere nos processos criadores da Pequena Companhia de Teatro. Para isso considera o Quadro de Antagônicos, procedimento adotado pela companhia para treinamento de ator e composição de personagens. Os referenciais teóricos aportados são a Antropologia Teatral de Barba e a Teoria do Corpomídia em Greiner e Katz. A metodologia de pesquisa é o estudo de caso, tendo como fonte de dados a pesquisa bibliográfica e documental. O tratamento e análise dos dados coletados terá como referência a Análise Textual Discursiva. A partir da análise dos dados coletados e da construção deste artigo, conclui-se que o entendimento do corpo do ator, na tentativa de construir a sua própria dramaturgia, acessa primeiro a compreensão da dramaturgia do corpo. Nessa perspectiva, o Quadro de Antagônicos possibilita ao corpo do ator a construção de sentido, necessária à sua escrita.

PALAVRAS-CHAVE

Dramaturgia do ator, corpo, antropologia teatral, dramaturgia do corpo.

ABSTRACT

This article aims to analyze how the actor's body inserts itself in the creative processes of the Pequena Companhia de Teatro. To this end, it considers the Antagonistic Table, a procedure adopted by the company for actor's training and characters' composition. The included theoretical references are the Theatre Anthropology by Barba and the Bodymedia Theory in Greiner and Katz. The research methodology is the case study, having as data source the bibliographical and documentary research. The processing and analysis of the collected data will refer to the Discourse Textual Analysis. Based on the

¹ Discente do PPGAC/UFMA, em nível de Mestrado e bolsista da FAPEMA, sob a orientação do segundo autor.

² Doutor em Música e professor permanente dos programas PgCult e PPGAC da UFMA.

³ Doutora em Teatro, professora efetiva do Centro de Artes e adjunta no Curso de Licenciatura em Teatro da URCA.

analysis of the collected data and the construction of this article, it is concluded that the understanding of the actor's body, in an attempt to build his own dramaturgy, first accesses the comprehension of the dramaturgy of the body. To this end, the Antagonistic Table enables the actor's body the meaning construction required to his writing.

KEYWORDS

Actor's dramaturgy, body, theatre anthropology, body dramaturgy.

INTRODUÇÃO

Este artigo é resultado da disciplina 'Poéticas da composição do corpo', ministrada pela Profa. Dra. Andréia Paris, no semestre 2021.2 do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (PPGAC/UFMA), e faz parte do *corpus* da pesquisa em andamento, em nível de Mestrado, do primeiro autor, cujo título é 'Dramaturgia do ator: processos criadores na Pequena Companhia de Teatro', com orientação do Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal.

O primeiro autor é ator de teatro e se utiliza dessa linguagem desde os anos 1990, ainda nas articulações em rede do teatro amador, em que lhe 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 ausências, o desejo de experimentações e a ausência de algo mais balizador quanto às questões relacionadas a uma pesquisa artística ou acadêmica faziam com que a produção existisse, porém sem juízo de valor ou cobranças acerca dos possíveis resultados postos à cena.

Montar e afinar a luz, desenhar e costurar o figurino, elaborar e confeccionar o cenário e os elementos de cena, pensar em estratégias para a venda de ingressos faziam parte do teatro de grupo 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: a lida com o teatro 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 seu, se dispersassem para variados campos de atuação - principalmente a docência.

Ademais, os solos criados e a urgência em sair do interior se estabeleceram como alternativa para dar conta da necessidade de sobrevivência e do desejo de (r)existir enquanto artista das artes da cena.

Essa busca pela profissionalização parecia à época uma forma mais adequada de contribuir no campo das artes da cena. Assim, buscou fincar raízes no campo da atuação e no diálogo com as teorias; mesmo fora do universo acadêmico, interessava-lhe tudo que era relacionado ao trabalho do ator, a forma como ele conduzia seu processo de escrita na cena, e como o corpo do ator era exigido em cada trabalho representado.

Essas filiações ao trabalho do ator o fizeram acessar a Pequena Companhia de Teatro (PCT)⁴, da qual faz parte junto com Katia Lopes, Jorge Choairy e Marcelo Flecha, na cidade de São Luís, Maranhão, Brasil. Foi onde ele pôde aprofundar sua pesquisa artística, através dos procedimentos metodológicos adotados por ela para treinamento do ator e composição de personagens.

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.

Na PCT a dramaturgia do ator dialoga com as demais dramaturgias para além da necessidade de montagem e afinação de refletores como nos grupos amadores dos 90, por exemplo. Elas tornam-se material para os processos criadores e não ofício técnico de montagem. Assim, o corpo do ator foca mais em seu processo de atuação, em diálogo com as demais dramaturgias, 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, dentre outras questões de ofício.

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

Para análise do tratamento que o corpo do ator tem na PCT, através dos procedimentos adotados por ela, utilizaremos a produção acadêmica dos últimos anos, pesquisados nos repositórios, bem como alguns autores e autoras que trataram da atuação e especialmente do corpo do ator, como Barba (1995), Greiner (2005) e Katz (2015). Colocá-lo-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

⁴ A PCT está em atividade desde 2005. Em seu currículo constam seis espetáculos: O acompanhamento, de Carlos Gorostiza (2005); Entrelaços, de Gilberto Freire (2009); Pai&Filho, de Marcelo Flecha (2010); Velhos caem do céu como canivetes (2013), de Marcelo Flecha; Extrato de nós (2019), de Cláudio Marconcine e Ensaio sobre a memória (2019), de Marcelo Flecha.

anteriormente encenados⁵ e de como o Quadro de Antagônicos (QdA) é utilizado como potência criativa nos corpos dos atores envolvidos nas montagens citadas abaixo em nota de rodapé.

Pretendemos, com o resultado dessa pesquisa, subsidiar um aprofundamento na pesquisa do grupo e nas compreensões desse corpo em diálogo com as dramaturgias do cenário, da luz, da encenação, do espaço, buscando construir uma dramaturgia do ator articulada com outros materiais para além do seu corpo.

CORPO MEU CORPO CORPO⁶: OS RASTROS DO CORPO NO TEMPO

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 biológico 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).

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. Ele é toda comunicação. Cria sentidos. Há de se ter consciência do corpo e um corpo consciente para percepções múltiplas.

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

Na PCT a atuação nos espetáculos elencados anteriormente e que se utilizaram do QdA em suas montagens, foram feitas por dois atores, sendo que um deles é o primeiro autor deste artigo e o outro variou entre Jorge Choairy e Lio Ribeiro.

As singularidades desses corpos são visíveis em termos de composição corpórea e nossas escolhas em como lidamos com o nosso corpo no cotidiano também têm um ritmo singular. O primeiro autor participou de todos os espetáculos citados, o que possibilitou uma revisitação do QdA 03 (três) vezes; Jorge Choairy 2 (duas) vezes e Lio Ribeiro 01 (uma) vez. Essa revisitação dos procedimentos provoca um aprofundamento

⁵ Especificamente os que o primeiro autor atuou e que 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.

⁶ Trecho da obra 'Poema Sujo', de Ferreira Gullar.

da técnica, uma multiplicidade de percepções para além de uma única visitação e amplia a compreensão desse percurso em seu corpo.

Evidentemente, as sensações pelas quais o ator passa em seus processos criativos, em seu corpo, na construção 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.

Esse procedimento dá aos atores a oportunidade de sentirem em seus próprios corpos as sensações provocadas pelas palavras que compõem os pares de antagonicos, perceber como o corpo reage a elas em composições artísticas. O diretor, tem a oportunidade de ver o corpo do ator em estado de criação e perceber também cinesteticamente, como esse processo se estabelece no corpo do ator. Nesse processo, ator, diretor e espectadores, cada um em uma medida, percebe cinesteticamente as escolhas do ator e o trabalho do QdA na composição das personagens.

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 ator entrasse na pauta de discussões de artistas como Kleist, Maeterlinck, Craig, Jarry e Meyerhold (BELTRAME, 2018), tornando o corpo do ator como ponto de partida na construção de sentidos e na escrita de sua dramaturgia.

Na PCT não é diferente. Os atores têm em seu corpo a referência inicial que gerará sentidos, sendo permanentemente atravessado pelos outros materiais disponibilizados para a sua composição.

A compreensão do corpo do ator na PCT fez com que os espetáculos montados possibilitassem maior autonomia à dramaturgia do ator que, em diálogo com as demais dramaturgias, corroborasse para uma construção estética não-naturalista, pautada em alguns princípios da Antropologia Teatral como “equilíbrio precário” ou “equilíbrio de luxo”⁷, “corpo extra-cotidiano”⁸, “pré-expressividade”⁹, fazendo com que a corporeidade do ator tomasse outros contornos para além do reconhecível, buscando, através do seu corpo a potencialidade necessária à escrita específica do ator.

Para Greiner (2012, p. 10), os estudos do corpo “mais importantes são as metáforas do pensamento e o fluxo de imagens, as ações comunicativas e as dramaturgias”. Ela, em conjunto com Katz, vem discutindo a Teoria Corpomídia que

⁷ 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.

⁸ Palavra utilizada por Eugênio Barba (Op. cit., p. 10) para ilustrar a necessidade de transformação do corpo em cena.

⁹ Termo definido por Eugênio Barba (Op. cit., p. 10), visando conceituar a energia do ator em estado puro.

“conjuga diversos afluentes teóricos para explicar um corpo que nunca se apronta” (KATZ; GREINER, 2015).

Trazer essa teoria para o escopo desta pesquisa amplia os diálogos do corpo, no corpo e para o corpo em cena, contribuindo com as relações que pretendemos estabelecer com as práticas criadoras na PCT.

QUADRO DE ANTAGÔNICOS: DA OPERACIONALIZAÇÃO À AUTONOMIA

Criado por Marcelo Flecha, o QdA (**Imagem 1**) é a sistematização de um método para treinamento e composição de personagens. Foi utilizado em montagens da PCT, também na Companhia ‘A Máscara de Teatro’ (Mossoró-RN) e aplicado em atividades pedagógicas, em forma de oficinas com duração variando entre 6 a 32 h/a, através de algumas circulações pelo Brasil, em projetos de manutenção da sede da PCT, em São Luís-MA, bem como em editais pontuais da iniciativa privada.

Esse procedimento é ancorado em 10 pares de palavras que se antagonizam entre si, sendo que duas delas (CONTENÇÃO e EXPANSÃO) funcionam como moderadores de energia desprendida na aplicabilidade dos demais.

O QdA não é estanque e único mecanismo que a PCT se utiliza nos processos criadores. Veremos posteriormente que ele está contido em rotinas de trabalho com outros procedimentos que viabilizam ao ator o treinamento e construção de suas personagens.

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

Imagem 1 – QdA. Fonte: O autor (2021).

Essas palavras devem ser exercitadas no corpo do ator 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 (**Imagem 2**).

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.



Imagem 2 – Antagônico velocidade. Fonte: Acervo da PCT (2009).¹⁰

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)¹¹.

A rotina de ensaios, onde o QdA é operacionalizado pelos atores, se repete durante todo o processo de montagem, salvo exceções.

Segundo Flecha (2010), em postagem no blogue da PCT, 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. **[Imagem 3]**.

Alongamento: Utilizamos alongamentos convencionais e/ou estranhos, estes buscando quebrar a rotina muscular do ator. **[Imagem 4]**.

¹⁰ Cláudio Marconcine em imagens captadas por Marcelo Flecha.

¹¹ Essas subdivisões em rítmicos, físicos, energéticos, aculturais, conceituais e moderadores buscam agrupar antagônicos por afinidades/aproximações, tentando compreender o QdA como um conjunto ordenado de palavras que repercutem estados de presença variados. Este artigo não dará conta desta especificidade. Isso será exigido num outro momento da pesquisa que se encontra em andamento.

Aquecimento: Aqui, as práticas são variadas, mas têm como principal instrumento o Quadro de Antagônicos [...]. **[Imagem 5]**.

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. **[Imagem 6]**.

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 plasmam no corpo do ator.



Imagem 3 – Rito de chegada¹². Fonte: Acervo da PCT (2010).¹³



¹² Faz parte desta pesquisa relacionar e demonstrar os ‘Ritos de Chegada’ utilizados até então pela PCT. Essa etapa está em andamento.

¹³ Cláudio Marconcine e Jorge Choairy em imagens captadas por Marcelo Flecha.

Imagem 4 – Alongamento¹⁴. Fonte: Acervo da PCT (2010).¹⁵



Imagem 5 – Aquecimento¹⁶. Fonte: Acervo da PCT (2010).¹⁷



Imagem 6 – Exercício nos quadrantes (retração). Fonte: Acervo da PCT (2010).¹⁸

O QdA é aplicado na perspectiva da pré-expressividade, expressividade e construção dramática. Alguns dos antagônicos também podem ser operacionalizados visando o alongamento e o aquecimento. Há uma diversidade de ritos de chegada, alongamento e aquecimento executados que já foram elencados e serão posteriormente demonstrados para acesso futuro.

Esses procedimentos preparam o corpo do ator para o momento imediatamente posterior, mais voltado à criação. Porém, os atravessamentos que essas etapas disparam no corpo do ator 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 dos processos criadores na PCT.

¹⁴ Faz parte desta pesquisa relacionar e demonstrar os ‘Aquecimentos’ utilizados até então pela PCT. Essa etapa está em andamento.

¹⁵ Cláudio Marconcine e Jorge Choairy em imagens captadas por Marcelo Flecha.

¹⁶ Faz parte desta pesquisa relacionar e demonstrar os ‘Aquecimentos’ utilizados até então pela PCT. Essa etapa está em andamento.

¹⁷ Cláudio Marconcine, Jorge Choairy e Marcelo Flecha em imagens captadas por Marcelo Flecha.

¹⁸ Cláudio Marconcine em imagens captadas por Marcelo Flecha.

Pinço a aplicabilidade dentro desses três momentos a partir de material disponibilizado aos participantes das oficinas de formação¹⁹ ministradas por Flecha (*s.d.*), em que ele nos fala sobre essas aplicações:

9.1. Aplicação pré-expressiva: divide-se a sala em quatro quadrantes de uma circunferência imaginária, e escolhe-se um antagonico para cada quadrante onde o operador experimentará seu corpo migrando de quadrante em quadrante utilizando o conceito de oposição para o aperfeiçoamento do seu repertório. **[Imagem 2 e 6].**

9.2. Aplicação expressiva: Nos mesmos quadrantes, a experimentação se dá na busca de um Antagônico-guia para uma personagem em construção e a percepção de tantos outros Antagônicos-contaminadores que sejam necessários para a formação do perfil final da personagem. **[Imagem 7].**

9.3. Aplicação dramática: No espaço total e de posse do repertório desenvolvido e do perfil sinalizado para a personagem nos processos pré-expressivo e expressivo, o operador passará a experimentar esse perfil na busca da construção da cena. Neste período, a medida que a personagem se plasma no corpo do ator, a dramaturgia se desenvolve. **[Imagem 8].**



Imagem 7 – Aplicação expressiva. Fonte: Acervo da PCT (2010).²⁰



¹⁹ O Quadro de Antagônicos como Instrumento de Treinamento para o Ator.

²⁰ Cláudio Marconcine em imagens captadas por Marcelo Flecha.

Imagem 8 – Aplicação dramatúrgica. Fonte: Acervo da PCT (2010).²¹

Esse material não serve como parâmetro na sala de ensaio. Funciona mais como caráter de compreensão para os participantes das oficinas, uma compreensão racionalizada dos procedimentos pelos quais os atores passam em sala de ensaio sendo esse processo bastante dilatado em comparação com a duração de uma dessas oficinas de formação.

Todos os procedimentos em busca de um antagonico-guia que norteará a existência da personagem percorre protocolos. Esse antagonico-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 antagonicos sejam descartados pela via negativa, sobrando um único antagonico (antagonico-guia), que norteará o perfil da personagem.

Recuperamos aqui uma anotação do primeiro autor, proveniente da sala de ensaio (2013):

Quando selecionamos o antagonico-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 antagonico-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 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.

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 ator e possa ser recuperada com mais rigor e precisão. O corpo memoriza os procedimentos e a recuperação destes retoma o perfil da personagem criada.

Esse protocolo também é acionado em cada apresentação, depois de os atores terem feito o alongamento, o aquecimento e a caracterização²². A esse procedimento chamam de origem²³, que recuperamos de uma postagem feita pelo primeiro autor, em 2014:

Há oscilação no horário para a origem. Depende de muitos fatores. Esperamos o contato de Marcelo F. Iniciamos na primeira batida de

²¹ Cláudio Marconcine e Jorge Choairy em imagens captadas por Marcelo Flecha.

²² 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.

²³ Greiner (2005) 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.

Molière. Essa origem é para fazer com que o corpo relembra a forma da personagem, a partir dos antagonísticos 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 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.

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 antagonístico-guia e os contaminadores podem ser diferentes a cada personagem representada, mas não chega a ser condição de sua existência, pois a partir dos antagonísticos mediadores (CONTENÇÃO / EXPANSÃO), o QdA possibilita uma multiplicidade de percepções no corpo com o mesmo antagonístico-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 antagonístico-guia (RETRAÇÃO), com características distintas uma da outra, tornando as personagens compostas bastante singulares entre si.

DO DIÁLOGO COM O CORPO: O PENSAMENTO DA PCT

Para esta pesquisa, foram acessadas as postagens, provenientes do blogue²⁴ da PCT, compreendendo o período da primeira postagem feita no dia 30 de julho de 2009 até sua última, datada de 31 de agosto de 2019. Dessas postagens, foi feita uma pesquisa da palavra-chave ‘corpo’, tendo como retorno 301 recorrências.

Algumas tratam dos limites do corpo do ator, 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 (MORETTI, 2003).

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

Essa busca de um corpo extracotidiano potencializa o corpo singular do ator; um corpo que aprende e apreende, em que desconsideramos o *physique du rôle*, 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), consegue ser abrangente a ponto de possibilitar 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 permite-nos 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). E é isso que nos faz perceber que o fazer teatral não deve perder essa referência, o que, invariavelmente possibilitará o surgimento de um ator mais comprometido com o processo que o leva à cena.

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

Com a aplicabilidade do QdA, o ator consegue utilizar em seu corpo a inteligência corporal-cinestésica recuperando sensações provenientes das palavras antagônicas, percebendo muscularmente em que medida essas sensações percorrem o corpo, como ocupam o espaço e como são geradoras de poéticas expressivas.

²⁴ <https://pequenacompanhiadetatro.home.blog/>. Acessado em 11/01/2022, às 09:54.

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 do mesmo procedimento, um refinamento nessa compreensão, um aumento na capacidade de percepção do próprio corpo e de seu movimento em gerar material para a cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A PCT entende o corpo do ator em seus processos como significante e gerador de significados, sendo o instrumento do ator para 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.

Quando o primeiro autor, em conjunto com o coletivo do qual faz parte, se propõe a ampliar as compreensões de seus processos a partir do aprofundamento provocado pelo universo acadêmico, aqui em nível de Mestrado, abrem-se fissuras desse diálogo entre a pesquisa artística e acadêmica, tanto em questionamentos quanto em incertezas e de outras percepções para além das anteriormente levantadas.

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 do ator nos processos criadores preconizados pelo QdA e sua provocação na ‘polidramaturgia’ e na importância da construção da dramaturgia do ator.

Compreender o corpo em processos criadores a partir de um procedimento metodológico como preconiza a PCT não deve se esgotar somente no entendimento que os processos cognitivos se passam por questões conceituais ou de que o corpo é instrumento que gera significados, tampouco que somos corpos biológicos ou que somos somente 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.

O primeiro autor, a partir da análise dos dados coletados e na construção deste artigo, busca perceber e entender que o corpo do ator, diante da tentativa de nominar a sua dramaturgia de ator, acessa primeiro a compreensão da dramaturgia do corpo – em estado de arte ou não necessariamente. Nessa compreensão, o QdA possibilita ao corpo do ator – 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 dramaturgia.

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, gerarão material a ser utilizado nas jornadas expressiva e dramática.

Paralelo a esse trabalho de treinamento em sala de ensaio, outros materiais vão sendo disponibilizados para a construção da dramaturgia do ator, 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 diretor. Esses materiais, caso gerem diálogo, passam a ser considerados como possibilidades de permanência na construção da cena.

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

A busca de um teatro teatral de ator²⁵ se consolida quando a PCT, a partir de seus procedimentos voltados à criação, disponibiliza ao ator um cabedal de possibilidades para que possa se apoderar de seu corpo, de sua sexualidade, de seus traumas, de seus atravessamentos na construção de uma obra potente.

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 encontra à deriva.

REFERÊNCIAS CITADAS

²⁵ Apropriação da ideia do teatro teatral de Meyerhold acrescido da figura do ator com sua respectiva dramaturgia. Meyerhold acreditava que o teatro era arte de ator e que, para evitar os maneirismos da época, bem como libertar o teatro da opressão do texto, devolvendo-o ao ator, cria a Biomecânica como possibilidade de criação expressiva.

Bibliográficas

- BARBA, Eugênio, SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.
- BELTRAME, V. **A marionetização do ator**. 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.
- BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.
- 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.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1632>. Acesso em: 09 jan. 2022.
- FLECHA, Marcelo. A rotina. **Blog 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.
- GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena. GREINER, Christine. (Org.). **Arte&Cognição**: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.
- MARCONCINE, José Cláudio. Perfil. **Blog 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. **Blog 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.
- 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**. Campinas, SP, 2003. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/39/39133/tde-26112014-113644/publico/Andreza_Moreti_ORIGINAL.pdf. Acesso em: 09 jan. 2022.

PEQUENA COMPANHIA DE TEATRO. **Apostila da oficina O quadro de antagonicos**. São Luís: [s.d.], 2005. 10 f. (Texto digitado).

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.

Videográficas

06 e 07.01 (1). São Luís: Pequena Companhia de Teatro, 2010. 1 vídeo (59s). Disponível em: <https://youtu.be/G1KqH3xkyfg>. Acesso em: 08 jan. 2022.

06 e 07.01 (2). São Luís: Pequena Companhia de Teatro, 2010. 1 vídeo (26s). Disponível em: <https://youtu.be/U2yfZ7cBVv0>. Acesso em: 08 jan. 2022.

06 e 07.01 (3). São Luís: Pequena Companhia de Teatro, 2010. 1 vídeo (50s). Disponível em: <https://youtu.be/dDrryN5qjKQ>. Acesso em: 08 jan. 2022.

08 e 09.02 (4). Pequena Companhia de Teatro, 2010. 1 vídeo (58s). Disponível em: <https://youtu.be/czBHmPjAhCQ>. Acesso em: 08 jan. 2022.

15, 16, 17, 18, 19 e 20.02 (1). São Luís: Pequena Companhia de Teatro, 2010. 1 vídeo (7min16s). Disponível em: <https://youtu.be/zhA-v8Cs2Yo>. Acesso em: 08 jan. 2022.

Retração. São Luís: Pequena Companhia de Teatro, 2009. 1 vídeo (1min32s). Disponível em: <https://youtu.be/ZOdaZtpWncM>. Acesso em: 08 jan. 2022.

Velocidade. São Luís: Pequena Companhia de Teatro, 2009. 1 vídeo (38s). Disponível em: <https://youtu.be/PlijD7eEmO0>. Acesso em: 08 jan. 2022.