

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca Central da Universidade Federal do Amapá

792.028

S237p Santos, Carla Thais Freitas dos.

A poética do estado de presença do ator no processo de montagem em criação coletiva do espetáculo *Entre quatro paredes* / Carla Thais Freitas dos Santos, Hugo Barbosa Santos, Marina Brito Almeida; orientador, José Raphael Brito dos Santos. - Macapá, 2018. 19 f.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Fundação Universidade Federal do Amapá, Coordenação do curso de Teatro.

1. Criação coletiva. 2. Estados de presença. 3. Viewpoints. 4. Rasaboxes. 5. Processo de Criação. I. Santos, Hugo Barbosa. II. Almeida, Marina Brito. III. Santos, José Raphael Brito dos, orientador. IV. Fundação Universidade Federal do Amapá. V. Título.

**A POÉTICA DO ESTADO DE PRESENÇA DO ATOR NO PROCESSO DE MONTAGEM EM CRIAÇÃO COLETIVA DO ESPETÁCULO
"ENTRE QUATRO PAREDES"**

**Carla Thais Freitas dos Santos
Hugo Barbosa Santos
Marina Brito Almeida**

1

Orientador:

Prof. Me. José Raphael Brito dos Santos²

RESUMO

Este artigo apresenta uma análise teórico-prática sobre os Estados de Presença do Ator na cena contemporânea, na construção do espetáculo "Entre Quatro Paredes" - uma livre adaptação do texto do filósofo francês Jean Paul Sartre. O processo de montagem é caracterizado com base na Criação Coletiva e tem como princípio metodológico para o trabalho do ator o uso do Viewpoints e do Rasaboxes, como modos de pesquisa em atuação que subsidiam a investigação em estados de presença. A proposta visa aprofundar os estudos sobre presença, e além disso, - embasando-se com o referencial teórico - pretende compartilhar experiências de carne e osso, compartilhando o processo de montagem prático, dando enfoque também aos elementos técnicos da cena (espaço cênico/cenográfico; figurino e maquiagem; sonoplastia; iluminação) e como estes atravessaram e provocaram o eixo central da pesquisa laboratorial do ator.

PALAVRAS-CHAVE: Criação Coletiva. Estados de Presença. Viewpoints. Rasaboxes. Processos de Criação.

ABSTRACT

This article presents a theoretical-practical analysis of the States of Actor Presence in the contemporary scene, in the construction of the show "Entre Quatro Paredes" ("Between Four Walls") - a free adaptation of the text of the French philosopher Jean Paul Sartre. The assembly process is characterized by and based on the Collective Creation and has as a methodological principle for the work of the actor, the use of Viewpoints and the Rasaboxes, as acting research models that *subsidize* the investigation in states of presence. The proposal aims to deepen the studies on presence, and in addition, - based on the theoretical framework - intends to share experiences of flesh and bone, sharing the practical assembly process, also focusing on the technical elements of the scene (scenic / scenographic space makeup and makeup, sound design and lighting) and how they interact and provoke the central axis of the laboratory research of the actor.

KEY WORDS: Collective Creation. States of Presence. Viewpoints. Rasaboxes. Creation processes.

¹ Acadêmicos do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá - Campus Marco Zero.

² Graduado em Teatro pela UFMA; Mestre em Artes pela UFU; Professor e Coordenador do Curso de Teatro da UNIFAP; Pesquisador das seguintes áreas: poéticas do ator; artes do corpo; teatro de grupo, desmontagem.

Provocações norteadoras

O estudo do trabalho do ator possui um campo vasto de pesquisas teórico-práticas que envolvem campos e experiências diferenciadas, fundamentais para a construção e investigação do seu processo de criação. Desde o desafio árduo que surge primeiramente nos laboratórios de pesquisa prática em sala de ensaio - durante a rotina diária de investigações - e posteriormente na apresentação em cena com o público no ato do encontro - do espetáculo, exercício, experimento, performance, dentre outras experiências. Nas últimas décadas, os processos de criação de espetáculos passaram por diversas modificações, e conseqüentemente, o trabalho do ator sofreu alterações significativas que viabilizaram novas descobertas e experiências contemporâneas da cena. Entretanto, o intuito central dessa pesquisa é realizar uma análise teórico-prática sobre Estados de Presença de Ator, a fim de discutir as especificidades deste campo contemporâneo de atuação, a partir da montagem do espetáculo "Entre Quatro Paredes", uma livre adaptação do texto do filósofo francês Jean Paul Sartre.

Este artigo visa investigar Estados de Presença a partir dos princípios metodológicos do Viewpoints e Rasaboxes no processo de montagem em criação coletiva, tecendo esses parâmetros como suporte para o aprofundamento nas pesquisas sobre atuação. O que são os Estados de Presença e como ativá-los no corpo/voz? Quais os princípios metodológicos viáveis que auxiliam na busca deste campo de pesquisa? Quais as relações entre Viewpoints e Rasaboxes? Como pesquisar esses processos a partir da Criação Coletiva? Estas são algumas indagações que provocam esta pesquisa e desestabilizam fronteiras para novas investigações em atuação.

O trajeto da montagem: imprevisibilidades e questionamentos

A pesquisa originou-se na disciplina de Pesquisa em Artes Cênicas no 6º (sexto) semestre do curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Na ocasião, o objetivo era pesquisar a Direção Teatral e suas especificidades em um processo no qual houvesse a alternância da figura do diretor e dos próprios atores entre as personagens, tendo como base o processo colaborativo. Antônio Araújo nos afirma que o processo colaborativo emerge do anseio de

um novo acordo entre os criadores com relações que visam a horizontalidade nas criações em grupo, excluindo qualquer hierarquia pré-estabelecida (ARAÚJO, 2009). A opção pela ausência de hierarquia durante o processo de criação de montagem nos remeteu a uma identificação imediata com essa definição.

Após essa decisão, começamos um processo de escolha do texto e reencontramos "Entre Quatro Paredes" de Jean Paul Sartre, rememorando-nos do seu discurso, potência, presença e desafio. Decidimos pesquisar coletivamente não somente os princípios do trabalho do ator, mas também todos os outros elementos técnicos da cena existentes dentro de uma montagem, com o intuito de idealizarmos todo o espetáculo. Desta forma, sem nenhuma hierarquia entre nós, o principal objetivo seria a relação horizontal e a abertura ao posicionamento, ideia e crítica do companheiro de trabalho. Seguindo, desta forma, os princípios de processo colaborativo pelo qual Antônio Araújo nos aponta.

"[...] metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos" (ARAÚJO, 2009, p. 48).

No entanto, descobrimos aos poucos, que o que estávamos produzindo seguia uma outra vertente. O conceito de processo colaborativo já não se adequava ao que estávamos propondo, e por isso nossas decisões apontavam para o conceito de criação coletiva.

"[...] não tínhamos mais um único dramaturgo, mas uma dramaturgia coletiva, nem apenas um encenador, mas uma encenação coletiva, e nem mesmo um figurinista ou cenógrafo ou iluminador, mas uma criação de cenário, luz e figurinos realizada conjuntamente por todos os integrantes do grupo". (ARAÚJO, 2006, p.126 - 127)

Havíamos planejado, de antemão, que a adaptação da dramaturgia seria operacionalizada de modo coletivo, porém, com o decorrer do processo, observamos que na verdade, deveríamos decidir coletivamente todas as outras questões, como espaço cênico/cenográfico; figurino e maquiagem; sonoplastia e iluminação, pois constatamos que não éramos artistas que colaboravam uns com os outros, mas sim atores que criavam coletivamente, reafirmando nossa mudança de conceito.

No processo de decisões em criação coletiva, observamos dentro de laboratório de ensaio, que os impulsos da pesquisa em Atuação nos provocava de forma avassaladora, diferente sobre quando discutíamos sobre a Direção. E desta forma, optamos pela investigação no Estado de Presença do Ator, nos assegurando nos princípios do Viewpoints e Rasaboxes, dentro do processo de criação coletiva.

Estados de presença: atravessamentos entre Viewpoints e Rasaboxes

Desde a antiguidade, o trabalho de criação do ator vem sendo pesquisado de modos diversificados em todo mundo, em diferente contextos formais, não-formais, acadêmicos, técnicos, amadores, dentre outros. Para isso, selecionamos alguns dos diferentes métodos do trabalho do ator que foram desenvolvidos no decorrer da história e que existem até os dias atuais, perpassando também por pesquisas mais recentes em atuação.

A princípio destacamos que na Grécia antiga, observamos a especificidade de quando o coro tinha a função de comentar a ação dramática; em Roma, nas quais as características físicas eram enfatizadas para que o público identificasse o personagem no momento da aparição; no Teatro Medieval, onde a interpretação era realizada, em geral, por atores não profissionais (ROUBINE, 2011). Em outra época podemos citar a representação da Commedia Dell'Arte, caracterizada pela improvisação e tendo como referência de criação o personagem tipológico. Já nos séculos XVIII e XIX, podemos citar como exemplo a interpretação trágica repleta de códigos familiares e tipologias imutáveis, como "os gestos e o tom de majestade ou de pudor, de paixão ou desespero" (ROUBINE, 2011, p.84). Posteriormente, tiveram outras formas de pensar/fazer teatro, até serem apresentadas novas formas do trabalho do ator, focado na capacidade do ator de adequar-se e construir sua personagem. Nesse sentido, a preocupação está voltada ao trabalho do ator sobre si mesmo.

O dramaturgo russo Constantin Stanislávski (BONFITTO, 2013) dentre todos os seus estudos também aprofundou essa busca interna do ator e a construção exterior da personagem. Em um primeiro momento trabalhou diretamente com o imaginário, com o resgate das vivências dos atores e

depois partiu para a exteriorização e, conseqüentemente, para as **ações psicofísicas**. Enquanto que Vsevolod Meierhold (AZEVEDO, 2014) em sua vida de pesquisador também pesquisou a respeito da **biomecânica**, teoria que considera o corpo do ator uma espécie de instrumento para a mente, na qual ele irá aprender a controlá-la para que saiba usar seus meios expressivos, independente do momento. Os movimentos amplos, característica desta teoria, exigem que o corpo tenha intenso treinamento, tornando-se assim capaz de reagir precisamente aos estímulos do momento presente. Antoine Artaud (BONFITTO, 2013) em meio aos seus estudos investigou também o **atletismo afetivo**, uma vez que, para ele, o homem possuía uma fisiologia de afetos que refletiam no corpo e, a partir de uma série de treinamentos, seria capaz de acessar e manipular essas emoções ao ponto de atingir a plateia. Para Bertold Brecht (AZEVEDO, 2014), dentre os seus ensinamentos, o teatro deveria causar estranhamento ao público, realizado através do que ele denomina de **gesto social**, equivalente às relações estabelecidas na sociedade, o ator experimenta vários papéis para uma construção coletiva, por vezes ocupa e narra, distanciando o público de uma catarse. Posteriormente, Jerzy Grotóvski (BONFITTO, 2013), tem como ponto de partida para suas investigações as ações físicas, que diferentemente de Stanislavski, acreditava que os impulsos percorrem um caminho do **externo para o interno**, pois já estão enraizados nos corpos. Ele, acreditava ainda, que o impulso surge da "tensão" que antecede o fazer, precisando então de um equilíbrio entre tensão e relaxamento. Já, Eugenio Barba (BONFITTO, 2013) elaborou, a partir de conhecimentos obtidos ao longo da sua carreira, a **antropologia teatral**, que consiste no estudo do comportamento pré-expressivo no qual o ser humano se apresenta em uma representação organizada.

Como visto, os processos de criação do ator passaram por diversas modificações ao longo dos séculos, e para esta pesquisa optamos por buscar experiências contemporâneas que auxiliem na investigação do Estado de Presença do Ator, a partir das metodologias do Rasaboxes e Viewpoints no processo de montagem. Preliminarmente, se faz necessário compreender o conceito da expressão "estado de presença" definido por Carvalho.

"[...] o instante em que o ator consegue unir a capacidade que tem de articular as ações na cena - desenvolvê-las de forma consciente de acordo com o objetivo da cena - e a capacidade que tem de

livrar-se de ideias preconcebidas e pensamentos já estruturados para deixar sua criatividade fluir, deixando este estado criativo nascer em cena - convertendo-o em forma". (CARVALHO, 2007, p.21).

Nesse sentido, corpo e mente devem estar extremamente atentos às situações externas para que o ator tenha a capacidade de reagir imediatamente a esses acontecimentos. E para Eleonora Fabião, "a qualidade de presença do ator está associada a sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente" (2010, p.322).

Dessa forma, compreendemos o estado de presença como o momento no qual o ator consegue alcançar atenção e agilidade, disposição e prontidão, alcançando o presente do presente, em que não se pré-ocupa com passada e não se adianta com o futuro (FABIÃO, 2010). Para tentar alcançar o estado de presença almejado, a montagem de "Entre Quatro Paredes", como já dito, teve como base metodológica o Rasaboxes e o Viewpoints.

O Rasaboxes é um treinamento psicofísico criado por Richard Schechner cuja base está fundamentada nas investigações sobre atletismo afetivo e no Teatro Clássico Indiano, das escrituras sagradas, Natyasastra. É estruturado em nove quadrados em forma de tabuleiro, onde cada quadrado tem um "rasa", essências de nojo, tristeza, amor, riso, medo, surpresa, coragem, raiva e paz, no qual, o ator usa do atletismo para o alcance dessas emoções.

É uma espécie de criação que parte do interior e volta ao exterior de modo que mente e corpo trabalhem conjuntamente. Conforme acentua Minnick e Cole na citação abaixo.

Mais do que focar em um ou outro ponto, no interno ou no externo, o rasaboxes encoraja uma abordagem holística para as relações entre os aspectos interno e externo do ofício de um ator, gerando um diálogo frutífero entre mente e corpo [...]. (MINNICK e COLE, 2011, p. 05)

Amor	Tristeza	Riso
Coragem	Paz	Surpresa
Raiva	Medo	Nojo

Durante os treinamentos do Rasaboxes exercitamos emoções que muitas vezes não são utilizadas durante o cotidiano, o que nos permite acessar os nossos mais profundos sentimentos, que vindo do conceito atleta das emoções nos faz externalizar diretamente no corpo, visto isso, treinar cada emoção estabelece essa conexão que está diretamente ligado entre mente e corpo, como uma conexão fluida e constante. Com isso, ele influencia no trabalho do ator para a descoberta de como expressar as emoções que já existem no corpo e renovar cada uma delas, possibilitando o fácil acesso às mesmas. Entre outras possibilidades que o treinamento do Rasaboxes traz para o trabalho

do ator e para a construção das personagens, o improviso e a espontaneidade são uma delas, que também está presente em outra metodologia de criação do espetáculo, que em sua forma literal, traduz-se por "Pontos de Vista" (Viewpoints).

No Viewpoints, temos uma metodologia de origem na dança pós-moderna. A coreógrafa Mary Overlie o desenvolveu como uma técnica de improvisação. A diretora Anne Bogart, expandiu-o e o adaptou para o teatro. Esse método incentiva um coletivo a criar a partir de pontos de atenção de tempo e espaço, espontaneidade e intuição. Nesse sentido, "[...] através da prática dos Viewpoints o corpo pode ampliar sua capacidade de atenção, estado de alerta, percepção, sincronicidade, e ainda intensificar a integração sensorial" (WACHOWICZ, p. 164, 2016). Isso possibilita ao corpo uma pulsação intensa de forma que seus sentidos permaneçam em alerta durante a cena, para que ele reaja quase que instantaneamente a proposta feita pelo outro, colaborando para a construção de cenas a partir da espontaneidade.

Nessas duas metodologias citadas acima, observamos que no Viewpoints uma parte do jogo se configura de ação e reação em um coletivo de relações mútuas e reverberantes e já no Rasaboxes o ator se apropria das emoções como propulsora da ação física. Desta forma, averiguamos que estes dois métodos de trabalho do ator enfatizam na criação e improvisação para a expansão das ações físicas, exigindo um corpo de intensa energia, demandando espontaneidade imediata e disponibilidade afetiva e cognitiva de atenção e resposta sinestésica. E em decorrência desses fatores, constatamos a relação direta desses princípios com os Estados de Presença do Ator, haja vista a contribuição com a ativação do corpo no aqui e no agora, em prontidão e pré-disposição psicofísica, além de impulsionar o trabalho cognitivo, criativo, perceptivo do ator. Desta forma,

seguiremos agora com o compartilhamento de experiências práticas advindas de nossas vivências na criação coletiva, e provocações e questionamentos no decorrer do processo.

Processo de experimentação: desnudando os laboratórios de pesquisa/ensaio

A partir de agora, relataremos alguns aspectos sobre o processo de criação do espetáculo *Entre Quatro Paredes*, levando em consideração os moldes da Criação Coletiva e o estudo dos Estados de Presença do Ator. Antes de darmos início ao trabalho, vários questionamentos nos surgiram. Em qual espaço vamos apresentar? Será palco italiano ou espaço inusitado? Vamos ter cenário ou objetos? Qual cenário vamos usar? E o figurino? Como faremos a iluminação? E quanto a sonoplastia, será feita ao vivo ou gravada? Esses questionamentos-base impulsionaram o processo de montagem e decisões conjuntas, e ao mesmo tempo, continuávamos a aprofundar o foco principal da pesquisa sobre atuação.

Espaço cênico/cenográfico

A primeira proposta era montar uma estrutura de quatro paredes para não perder a referência do autor que construiu a história tendo um quarto como cenário. Mas, depois de várias indagações, decidimos que as paredes do nosso cenário seriam feitas com paredes de cano de PVC e tecidos. O objetivo era inserir o público dentro deste espaço, de modo que ocorresse uma identificação com a

situação na qual as personagens encontram-se inseridas. Para tanto, o público teria que estar no mesmo ambiente, tal qual os atores, mas remetendo a posição de um Teatro de Arena, a princípio.

Devido às dificuldades financeiras tivemos que trocar a ideia por outra mais acessível às nossas condições. Funcionou como uma espécie de Plano B. Essa mudança nos causou certo sofrimento, mas sabíamos que essa já não era mais uma opção. Foi então, que compreendemos que o local poderia ser o próprio ambiente já sugerido pelo autor, pois assim, não gastaríamos o pouco que tínhamos para investir em outros detalhes. Pensando nessa decisão que envolvia a escolha do local, paramos para refletir sobre o conceito de espaço cênico já que, naquele momento, essa escolha passava a ser fundamental para que prosseguíssemos com a construção do trabalho. E para tanto, Patrice Pavis nos aponta a seguinte questão.

Termo de uso contemporâneo para palco ou área de atuação. Considerando-se a explosão das formas cenográficas e a experimentação sobre novas relações palco-plateia, espaço vem a ser um termo cômodo, porque neutro, para descrever os dispositivos polimorfos da área de atuação. (PAVIS, p. 133, 2011)

Sendo assim, como à princípio havíamos pensado em um ambiente semelhante ao interior de uma casa, acreditamos que o termo espaço cenográfico contemplava mais adequadamente a nossa estrutura física-cênica, ou seja, optamos nesse momento por um "espaço cênico, mais precisamente definido como o espaço em cujo interior situam-se público e atores durante a representação" (PAVIS, 2011, p.132).

Tendo em vista que a atmosfera que gostaríamos de criar levava em consideração a irradiação do calor humano, clima intimidador e desconfortável, queríamos que o público entrasse no espaço

cênico e compartilhasse dessas sensações. A princípio pensamos em utilizar referências do texto para compor a cena de forma minimalista, colocando em cena apenas o que fosse necessário.

No entanto, novas ideias surgiram, e ao coloca-las em prática, alcançamos um denominador comum a todos. Optamos pelo uso da argila em nossos corpos, e este foi, sem dúvidas, o elemento que revolucionou a estética do espetáculo e trouxe novos significados. Para nós, ela representaria toda a sujeira e podridão das personagens condenadas a carregar o fardo como castigo pelos atos cometidos em vida. Em um jogo recíproco no qual ora você suja o outro para tentar condena-lo, ora alguém tenta sujá-lo na intenção de condená-lo por algo. Quando ressignificamos a argila dessa forma, a construção dessas personagens sofreu uma modificação potente que reverberou significativamente no nosso trabalho de atuação.

Passados os desafios de encontrar novos significados aos elementos que havíamos escolhido, tivemos a decisão de apresentar o trabalho realmente entre quatro paredes, pois na ocasião, já havíamos conseguido um quarto já pronto. Certos de que neste espaço aconteceria a apresentação, iniciamos os ensaios no local e, finalmente, pudemos sentir na pele o que era de fato estar presos entre quatro paredes, e isso fez com que a nossa atuação fosse diretamente influenciada pela concretização do que havíamos imaginado.

Empolgados com as resoluções, decidimos os espectadores também deveriam percorrer um processo angustiante até chegar no local de apresentação. Desta forma, optamos então, que os espectadores seriam levados de carro até o local da apresentação. Isso seria possível devido o espaço reduzido da plateia. Já dentro dos carros, os espectadores teriam os olhos vendados,

amarradas e orientadas a permanecerem quietas até chegarem ao destino. Nosso objetivo seria criar uma atmosfera que os preparassem para a experiência a ser vivenciada minutos depois.

Figurino e maquiagem

Tivemos a ideia inicial de transpassar para o figurino a neutralidade de gênero, ou seja, não queríamos um figurino com sinais masculinos ou femininos, mas sim, peças neutras, desde a cor até o modelo. Com essa perspectiva, o figurino foi pensado totalmente na cor branca com o objetivo de transmitir uma aura pura que ainda não fosse capaz de demonstrar a malícia de cada personagem, mas que fosse capaz de ser modificada durante o experimento, mostrando aos poucos, a podridão de cada um deles. Com a descoberta da argila, pensamos na possibilidade de sujar o figurino durante o espetáculo para representar essa mudança do puro para o impuro.

Tivemos dificuldade de pensar essa neutralidade para a maquiagem. Surgiram várias ideias divergentes sobre a intensidade da maquiagem no rosto de cada ator, assim como surgiram, também, dúvidas quanto ao cabelo. Pensamos em dreads, cores e cortes diferentes, e por fim, compreendemos que cada um deveria começar caracterizado como o seu personagem ao entrar em cena. Decidimos que a vaidade de Estelle deveria ser exaltada; que Garcin estaria cansado e enfatizado como um homem letrado; e Inês com pouca vaidade. No decorrer da história, com ou sem argila, e independente de figurino e maquiagem, cada um deles, mostraria quem realmente é.

Sonoplastia

A sonoplastia pensada para o espetáculo seria extremamente poética baseada em ruídos, onde os sons seriam emitidos através de nossos corpos em movimento durante a cena, bem como por meio do uso da argila e, até mesmo, pela nossa respiração. Mas como em algumas cenas ansiamos muito mais do que a sonoridade corporal, sentimos que algo estava faltando. Decidimos, então, que teríamos o uso da percussão, com o percussionista Washington Silva. Nosso objetivo era acentuar os sentimentos reverberados em cena com o intuito de penetrar essas sensações não só em nossos corpos, mas principalmente no público, promovendo uma criação artística que impulsionasse a catarse, vigor, potência e fluidez da cena.

Iluminação

Quando refletimos sobre o uso da iluminação, nossas ideias divergiram, pois já havíamos pensado em várias possibilidades como o uso da luz branca, que remetesse ao branco das paredes de um hospício ou apenas um ambiente limpo que remetesse a um lugar puro. Nesse sentido, o uso da argila no decorrer das cenas serviria para sujar o ambiente, trazendo o significado da podridão que transbordava das personagens.

No entanto, tínhamos, ainda, a ideia de cores que remetessem a rituais como tons amarelados, ou meia luz, para lembrar a iluminação de uma casa antiga. Então, chegamos à conclusão de que era possível fundir as duas ideias, levemente modificadas. Para criar um ambiente macabro e ritualístico na entrada da cena, começaríamos usando uma cor mais amarelada com meia luz feita

por uma vela, e depois, em um segundo momento, usaríamos uma luz amarelada mais forte originária de uma quantidade maior de velas posicionadas em um altar e nos cantos do espaço cenográfico.

Com essa iluminação, passamos a sentir ainda mais forte o nosso mergulho no mundo de Jean Paul Sartre, o que gerou cada vez mais a certeza da verdade em nossas ações e, isso, potencializou em nossos corpos a atmosfera proposta por nós.

A poética do estado de presença: abismo de rosas

O trabalho de pesquisa e criação do ator realizava-se diretamente em função das personagens de Entre Quatro Paredes, desde as leituras nas quais aprofundávamos a pesquisa do texto, passando pelos procedimentos corpóreos e vocais que deram início a caminhada para alcançar os Estados de Presença. Até investigarmos os Viewpoints e Rasaboxes que nos deram subsídios e potencializaram o que já havíamos planejado e provocado para esta pesquisa.

Durante os ensaios fomos construindo nossos personagens da seguinte forma: com um pouco de argila, delimitamos o espaço cênico de forma quadrangular para depois espalhar o restante pelo espaço. Nesse primeiro instante, individualmente, optamos por estar todos de pé, sentindo o barro apenas com os pés. De forma que sentiríamos a argila em nossos corpos de forma gradativa.

A pele em temperatura normal, começava a estranhar ao entrar em contato com a textura pastosa e parcialmente gelada da argila. Nos sujamos aos poucos, e depois passamos a espirrar argila para todos os lados. De forma gradativa, terminamos o reconhecimento com o material e

começamos o Viewpoints soltando falas aleatórias do texto e, assim, as cenas foram feitas, surgiram com naturalidade. Estávamos totalmente ligados uns aos outros; entregues e imersos nos sentimentos das personagens.

Na medida em que as falas das personagens eram lançadas, mais sujos nossos corpos ficavam. Tentávamos nos livrar da argila como se quiséssemos tirar toda impureza que se alastrava por nossos corpos. Tudo em vão. Porque aquela sujeira estava entranhada em nós. Continuávamos jogando a lama podre uns nos outros como se representasse uma tentativa de sujar o outro com a impureza de cada um das nossas personagens.

O uso do Viewpoints também nos impulsionou a esse estado. Ocupamos o espaço em um só corpo. Gritamos, sussurramos, choramos, respiramos, ofegamos. Desenhamos nossas vozes de uma forma nunca por nós ouvida ou vivida. Era verdadeiramente uma experiência surreal. Sentimos que podíamos nos entregar sem julgamento, sem medo e sem receio de errar, porque, para nós, naquele momento não havia erro. Havia corpos inquietos experimentando novas estruturas de trabalho. Sentimos como se o mundo estivesse em eco. Foi quando a concentração alcançou o nosso interior e, assim, pudemos ouvir nossos pensamentos e sentimentos.

Com o passar dos ensaios, passamos a refletir mais sobre cada personagem. Chegamos a breves questões sobre as personagens: Estelle talvez não fosse tão frágil quanto pensávamos, assim como Inês poderia ser mais sedutora do que enxergávamos e Garcin poderia estar mais perdido na história do que aparentava. A cada novo laboratório de pesquisa, nos surpreendíamos com o que éramos capazes de descobrir a respeito de cada um deles.

Partindo para o Rasaboxe, desenhamos com giz os boxes no chão e ao escrevermos dentro das boxes as essências, misturamos sentimentos que giravam em torno do texto da peça como o desejo, a ironia, a persuasão, com os sentimentos originais do Rasaboxes. Com isso, pudemos levar aos nossos corpos, sentimentos de uma forma imediata e intensa até torná-lo orgânico e verdadeiro. Ao mudar de boxe, nos propusemos a mudar instantaneamente de sentimento, sem ter uma criação ou planejamento prévio. Tudo era criado através dos nossos instintos. Ao levar esse misto de sentimentos aos personagens, pudemos sentir a organicidade das emoções aos poucos se instaurando em nossos corpos.

Víamos esse processo como uma aceitação de um "eu artístico", com o desejo de ser o que quiséssemos a partir das nossas escolhas. Nesse sentido, tornamos nossas as palavras de Isadora Duncan, quando ela defende que a "nossa carne não é mais, talvez, do que um abrigo, capaz de recolher muitos hóspedes, de quem nem nos apercebemos." (DUNCAN apud AZEVEDO, p.51, 2014). Entendemos que atuar envolve ceder sua própria carne ao outro, escolher ser abrigo e tentar acolher de modo potente e significativo, assim como, Estelle, Garcin e Inês foram hóspedes em nossas peles, intimamente obrigados a viver através de nós.

Corpos em transe: último suspiro

O sujeito (sujeito-objeto da pesquisa) escolhido para a criação do espetáculo passou por diversas mudanças durante o processo. Saímos de um processo colaborativo para uma criação coletiva, e por isso, nossas percepções se modificaram e passamos a focar na criação das cenas e

das personagens com o uso dos conceitos de Rasaboxes e Viewpoints, paralelo à criação e idealização dos outros elementos técnicos do espetáculo.

Diante dos fatos acima mencionados, entendemos que o uso do Viewpoints e Rasaboxes como metodologia para o trabalho do ator, acrescentou significativamente na construção das personagens e estimulou o alcance do estado de presença, nos direcionando por trajetos nunca antes acessados, e nos instigando a criar gestos e movimentos corpo-vocais com potência e veracidade, de uma forma que descobrimos possibilidades em nossos corpos que não teríamos alcançado por vias da mera racionalidade cerebral, assim sendo, o estado de presença para nós, acaba por se associar a um estado de espontaneidades, instantes, potências e liberdades.

O Viewpoints e Rasaboxes além de serem métodos eficazes para a criação de cenas, potencializaram consideravelmente nossa ação criativa. A autonomia que alcançamos nos possibilitou uma intensa expansão energética, que fez com que nos relacionássemos de forma orgânica com os elementos da cena, fazendo com que o espaço cenográfico, o figurino, a maquiagem, a sonoplastia e a iluminação se tornassem propulsores de energia, que estariam em cena juntos conosco contribuindo para manter o estado de presença do início ao fim do espetáculo, com suas diferentes autonomias.

Diante disso, tudo o que produzimos durante a pesquisa foi pensado para compor a cena de modo que todos os significados fossem capazes de fazer com que os atores abandonassem seus corpos-mentes cotidianos e submergissem em fronteiras efêmeras, perigosas e provocadoras.

Por fim, esse processo contribui para o compartilhamento de ideias acerca do conceito sobre Estados de Presença na contemporaneidade, visto que o ato de fluir a espontaneidade mente e

corpo, implica em acessar em nossos corpos uma lembrança fiel desse estado do aqui e do agora, não somente no laboratório de criação em sala de ensaio, mas que essa presença potente reverbere e ecoe na linha tênue entre arte e vida.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Luis Alberto de. Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criações. Revista de Relatos, Reflexões e Teoria Teatral. Cadernos da ELT - número 2, junho/2004.
- ARAÚJO, Antonio. O processo colaborativo como modo de criação. Revista Olhares n. 1. 2009.
- ARAÚJO, Antonio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. Universidade de São Paulo - Sala Preta. V. 6. 2006.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. O papel do corpo no corpo do ator. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BONFITTO, Matteo. O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CARVALHO, Isabel de Albuquerque. Fazer rir é fácil? A diminuição da autocrítica através da comunicação do clown. Escola de Comunicação e Artes do Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro - UniverCidade. 2007.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010.
- MINNIK, Michele; COLE, Paula Murray. O Ator como Atleta das Emoções: O Rasaboxes. O Percevejo Online. Volume 03 - número 01 - janeiro-junho/2011.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. A arte do ator. Tradução de Yan Michalski e Rosyane Trotta. - 2. ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

WACHOWICZ, Fatima. O Treinamento Viewpoints: uma Prática Que Amplia A Atenção. Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital, Salvador, jun. 2016.

Cidade do Rio de Janeiro - UniverCidade. 2007.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010.

MINNIK, Michele; COLE, Paula Murray. O Ator como Atleta das Emoções: O Rasaboxes. O Percevejo Online. Volume 03 - número 01 - janeiro-junho/2011.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. A arte do ator. Tradução de Yan Michalski e Rosyane Trotta. - 2. ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

WACHOWICZ, Fatima. O Treinamento Viewpoints: uma Prática Que Amplia A Atenção. Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital, Salvador, jun. 2016.