

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Jussinei José Lorde

O MEDO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ATOR NO ESPETÁCULO
QUASE (H)A TEMPO

Porto Alegre/RS

2018

Jussinei José Lorde

O MEDO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ATOR NO ESPETÁCULO
QUASE (H)A TEMPO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado, como exigência parcial e obrigatória, ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para a obtenção do título de Bacharel em Teatro, com habilitação em Interpretação Teatral.

ORIENTADORA: Prof^a. Dr^a. Gisela Habeyche.

Porto Alegre/RS

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Lorde, Jussinei José
O Medo no Processo de Criação do Ator no Espetáculo
Quase (h)a Tempo / Jussinei José Lorde. -- 2018.
38 f.
Orientadora: Gisela Habeyche.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Teatro: Interpretação Teatral,
Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Teatro. 2. Processo de Criação. 3. Medo. 4.
Ator. I. Habeyche, Gisela, orient. II. Título.

[...] não é dado a nós, humanos, desconhecer o medo.

(KEHL, 2007, p. 89)

RESUMO

Este trabalho procura investigar e refletir acerca do medo no processo de criação sob a perspectiva do ator. As relações são estabelecidas a partir de uma análise do processo criativo do espetáculo Quase (h)a Tempo, originado no ano de 2018 no estágio de atuação do estudante Jussinei Lorde no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. O presente trabalho aborda temas como processo de criação, criação em teatro, depressão e o medo.

Palavras-chave: Teatro. Processo de Criação. Medo. Ator.

RESUMEN

Este trabajo busca investigar y reflexionar acerca del miedo en el proceso de creación bajo la perspectiva del actor. Las relaciones se establecen desde un análisis del proceso creativo de la obra Quase (h)a Tempo, originado en la práctica escénica del estudiante Jussinei Lorde en el Departamento de Arte Dramático de la UFRGS. El presente trabajo aborda temas como proceso de creación, creación en teatro, depresión y el miedo.

Descripción: Teatro. Proceso de Creación. Miedo. Actor.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo I - Do nascimento	11
Do Criar	11
Do processo de criação em teatro	12
O processo de criação de <i>Quase (h)a Tempo</i>	13
Capítulo II	17
Parte I - Da vivência	17
Você tem medo de quê?	17
Você tem medo de atuar?	18
O que você vai fazer com todo esse medo?	19
Parte II - Da morte ou da destruição	20
Quem vai vencer? O medo ou você?	20
Considerações Finais	23
Referências	24
Anexo	27

Introdução

Eu sentia medo. Eu ainda sinto medo. A diferença é que hoje eu não mais permito que ele me domine.

Sempre considerei brega começar um trabalho acadêmico narrando fatos sobre a vida de seu ator. Estou prestes me apresentar e começar a ser brega. (Aquilo que é brega pode ser considerado bom, tudo depende do ponto de vista). Particularmente eu não gosto de apresentar-me. Contudo aqui faz-se necessário.

Encontro-me rodeado por muitas pessoas diariamente. O ofício teatral é caracterizado pelo coletivo, por juntar, somar, mesmo naqueles trabalhos em que temos apenas um artista em cena, nada faz-se sozinho nesta área - e acredito que não somente no Teatro, mas nada na vida acontece somente pelo interesse e esforço de um ser. Tudo é coletivo. A natureza do ser humano é socializar, coletivizar. Embora eu acredite nisso, a solidão acompanha os meus dias desde minhas memórias mais antigas. Característica de uma alma pisciana que precisa do recolhimento e ao mesmo tempo anseia desbravar o mundo.

Com o desejo de ver o mundo eu já fui até o México e retornei. Primeiramente devo dizer que sou de uma pequena cidade do interior de Santa Catarina. Não cheguei a Porto Alegre por acaso, mas talvez por medo de ir além das fronteiras da região Sul do Brasil. Eu já estava fazendo uma graduação e trabalhando quando escolhi deixar tudo para trás e escolher o caminho do teatro. Foi aos treze anos que participei pela primeira vez de uma oficina de teatro. Desde então continuei envolvido em outras atividades teatrais, mas nunca tive a oportunidade de participar de um espetáculo e ter experiências mais intensas nesta área.

O tempo passou. Durante o passar dos anos, acabei escolhendo outros caminhos, pelos mais diversos motivos. Estas opções acabaram por me afastar do teatro, de modo que eu me vi com dezenove anos cursando Direito e trabalhando no escritório de uma grande empresa. No começo tudo era novo e eu não vi o que eu estava fazendo comigo mesmo, mas após um tempo percebi que eu estava infeliz e que eu não queria a vida que levava.

Assim sendo, eu escolhi estudar teatro em uma universidade. O ano de 2013

foi o ano de estudos para os vestibulares. Com quatro aprovações, eu tinha possibilidades. Optei por Porto Alegre para ser meu novo lar e local de estudos.

Durante meus quase cinco anos de vida acadêmica e de teatro, as trajetórias foram diversas: várias disciplinas cursadas na universidade que permitiram experienciar a atuação, direção, estudar e refletir sobre a história e dramaturgia teatrais; fui ator e bailarino em espetáculos; participei de um coletivo de teatro de Canoas; aprendi a produzir; fiz mobilidade acadêmica por um semestre na Universidad Nacional Autónoma de México, na Cidade do México.

No decorrer da minha trajetória em Porto Alegre, alguns episódios me privaram de viver plenamente e com o passar do tempo, tornaram-se mais frequentes. Falo aqui da depressão. Em dezembro de 2017 fui diagnosticado com esta doença.

Eu não sei o momento exato de como ela chegou na minha vida. Durante a minha adolescência e vida adulta, sentir-me deprimido foi comum: desânimo, falta de vontade, não sentir prazer com as coisas, tristeza sem motivo, dormir muito, fuga dos problemas, sensação de esmagamento... Tudo isso foi aumentando com o passar do tempo, até ficar impossível controlar.

Sempre cobreí muito de mim mesmo. E acredito que foi isso que me trouxe até aqui. Em dezembro de 2017 fui encaminhado a um psiquiatra, que confirmou o diagnóstico de um quadro depressivo. Com a medicação, as crises diminuíram e eu pude ter uma rotina novamente. As crises ainda existem e o tratamento continua na confiança de vencer esta adversidade.

Nesta mesma época, estava organizando o meu estágio de atuação, que seria realizado no ano de 2018. Escolhi trabalhar com a montagem de um espetáculo de comédia com o propósito de me desafiar enquanto ator na pesquisa da atuação neste gênero teatral.

Fechei uma parceria com a diretora Julia Kieling que propôs trabalharmos um texto de comédia de sua autoria, o *Quase (h)a Tempo*. A proposta era de meu interesse. Decidimos trabalhar juntos. Esta peça narra a história de Francis Zeit, um jornalista que está sempre atrasado para tudo, o que o levou a perder tudo, até que ele entra na Escola de Otimização do Tempo. Formaram a equipe conosco: no

elenco - Cláudia Carvalho, Julia Kieling¹, Julio Estevan, Leonardo Koslowski e Pedro Schilling²; na orientação - a professora Gisela Habeyche, que já estava em contato comigo desde o primeiro semestre de 2017, que era o programado para o estágio acontecer, mas por motivos pessoais, adiei para 2018. O interesse em trabalhar juntos permanecia em ambos, o que nos levou a manter a orientação; na preparação vocal: Anderson Vasconcelos, que é músico. Esta foi a equipe principal que esteve à frente do trabalho durante o ano de 2018.

No terceiro mês de ensaios do *Quase (h)a Tempo* eu me encontrava sem a menor vontade de ensaiar e de estar neste processo. Estava em crise, sentia a depressão tomando conta de mim novamente. Minha animação com os ensaios era quase inexistente, eu não queria estar ensaiando. Ir ao ensaio era torturante. Meu querer era cada vez menos suficiente perante o esmagamento do ensaio. Nestas circunstâncias eu descobri que eu estava com medo. Mas medo de quê? Como eu me relacionei com o medo neste processo?

No desenvolvimento do texto que segue nas próximas páginas, eu procuro abordar as noções de criação, processo de criação em teatro e no espetáculo *Quase (h)a Tempo*, o medo e suas relações neste processo especificamente.

¹ Devido a saída de uma atriz dois meses antes da estreia, Julia passou a atuar.

² Pedro entrou no processo no segundo mês de ensaios, após a saída de um ator.

Capítulo I - Do nascimento

Do Criar

A criatividade é associada ao artista assim como o nascimento ao começo de uma nova vida. Os mais profundos anseios do homem encontram forma de ser externalizados através da arte. Temos a necessidade de dar forma àquilo que habita o mais íntimo de nós e nos inquieta. “Criar e viver se interligam” (OSTROWER, 1986, p. 5).

Faz parte da criação o “formar, um dar forma a alguma coisa. Sejam quais forem os modos e os meios, ao se criar algo, sempre se o ordena e se o configura” (OSTROWER, 1986, p. 5). Para que todas as nossas inquietações possam ser materializadas, é necessário que saibamos qual é o nosso ponto de partida, sem necessariamente saber qual será o de chegada, visto que o percurso pode nos surpreender e nos encaminhar por áreas inesperadas. A criação é o “processo por meio do qual algo que não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo.” (SALLES, 1998, p. 13)

A criação artística é um momento onde pululam as ideias, no qual o criador planeja e experimenta possibilidades. “[...] O movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as [...]. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto” (SALLES, 1998, p. 26). Organizar o material criado, descartar, resgatar, improvisar, sobrepor, são fases de um processo criativo, não submetidas a esta ordem, é claro. Isso permite que se façam as escolhas do que constituirá a obra. Mas não nos limitemos a entender que a obra é só aquilo que chega aos olhos do espectador, afinal a “arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem ideia de quanta esplêndida arte perde por não assistir aos ensaios (LOUIS *apud* SALLES, 1998, p. 25)

Um processo de criação sempre está imerso em um espaço, contexto histórico, social e político que, inevitavelmente, afeta o artista em seu trabalho. Chekhov nos explica que “cada um de nós possui suas próprias convicções, sua

própria visão de mundo, seus próprios ideais e atitude ética perante a vida. Esses credos profundamente enraizados e, com frequência, inconscientes constituem parte da individualidade do homem e de seu grande anseio de livre expressão” (CHEKHOV *apud* SALLES, 1998, p. 38). Isto é, todo artista tem sua produção influenciada por todos esses elementos, uma vez que está mergulhado em um contexto onde vida e obra não se separam, mas sim, se cruzam a todo instante.

Do processo de criação em teatro

É curioso pensar acerca da criação no teatro. Quando pensamos em teatro, o que definimos como obra teatral? As peças escritas? O espetáculo finalizado e apresentado? O processo de ensaios? Esta definição é muito mais óbvia no campo das artes visuais, por exemplo. Mas e para nós?! O encenador Peter Brook observa que o suficiente para que o teatro exista é escolher um espaço vazio e torná-lo nu. Um homem atravessa esse espaço vazio, enquanto outro o observa. É nesse espaço *entre* corpos que o acontecimento teatral se faz e se faz novamente (DE CARLI, 2009). Brook nos traz uma visão daquilo que é essencial para que o teatro se realize. Comumente adicionamos à nossa ideia de que o teatro é: a dramaturgia (colocada em cena, pois se existe apenas no papel, ela é literatura), os atores, diretores, música, figurinos, iluminação, etc. De fato, todos estes elementos compõem a cena, mas o que é essencial para que o teatro aconteça é o que está no campo relacional, no contato entre um ator e uma outra pessoa que observa o primeiro.

Partindo desta premissa, podemos entender que os processos de criação teatrais estão vinculados primordialmente à figura do ator, da atriz, que jogam entre si para um público que os assiste. O jogo, é “uma ação despida de qualquer interesse material e de qualquer utilidade que se realiza num tempo e num espaço expressamente circunscritos” (HUIZINGA *apud* PAVIS, 2008, p. 220). No jogo, não devemos considerar apenas os atores, mas também todos os outros com os quais estes se relacionam: “[...] espaço, o tempo, o espectador, a música, as palavras, os objetos, enfim, todas as dimensões capazes de se conectarem e se alterarem numa sucessão de ressonâncias”. (DE CARLI, 2009, p. 27)

Para a encenadora Jezebel de Carli, os processos de criação no teatro são “linhas que se movimentam e se conectam sem terem partido de um começo e sem objetivarem um fim, ou seja, quando os ensaios *iniciam* o *começo* já existia, e quando o espetáculo é *finalizado* não é um *fim*, pois ele ainda é processo, ainda é meio. (2009, p. 17-18). Logo, dizer que um espetáculo está concluído quando é apresentado seria leviano, haja vista que em teatro a obra nunca está completamente acabada, dado o caráter de repetições que nos acompanha, e sabemos que estas repetições nunca são iguais. Um espetáculo está em constante aprimoramento, ainda que nas questões mais pequenas.

Yoshi Oida (2001), nos diz que o trabalho do ator é revelar algo mais, que não esteja presente, e que se faz necessário criar uma nova forma de interpretação para cada novo espetáculo. Não é tarefa fácil, mas cabe ao artista conhecer-se e saber qual ou quais técnicas funcionam no seu trabalho e testar possibilidades, na tentativa de dar vida a um novo ser no seu próprio corpo.

Ainda no que diz respeito a atuação, Oida acredita que a expressão do ator não se manifesta internamente, mas que “tudo acontece no *hara* (o *hara* está localizado anatomicamente na região do baixo ventre, sendo tomado como o centro energético do indivíduo e da consciência de si mesmo). Se a consciência de si mesmo for interiormente clara e firme, então a intenção que procuramos expressar torna-se exteriormente visível.” (1999, p. 28)

O processo de criação do ator é a constante busca por encontrar o personagem. É o “[...] contínuo movimento de sair de seu território pessoal e entrar em Devir-personagem, Devir-figura, Devir-performer. A partir de uma proposição de improvisação o ator desterritorializa-se de sua estrutura e captura os estados de personagem e, ao criar alianças e combinações reterritorializa-se em outros devires [...] (DE CARLI, 2009, p. 22).

O processo de criação de Quase (h)a Tempo

Se considerarmos que a criação é o momento em que colocamos o trabalho em prática nos corpos dos atores e das atrizes, o início da criação deste espetáculo

foi em 05 de março e finalizado em 22 de novembro de 2018 com sua última apresentação. Porém se pensarmos como a encenadora Jezebel de Carli nos propõe, já não temos estas datas tão definidas.

O espetáculo *Quase (h)a Tempo* foi originado no componente curricular Estágio de Atuação sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Gisela Habeyche. A direção e dramaturgia ficaram a cargo de Julia Kieling; No elenco estiveram: Cláudia Carvalho, Julio Estevan, Julia Kieling, Jussinei Lorde, Leonardo Koslowski e Pedro Schilling; Na preparação vocal, composição e arranjos: Anderson Vasconcelos. Os figurinos ficaram a cargo do próprio grupo, com colaborações de Renan Vilas, que também foi o cenógrafo da peça.

Quase (h)a Tempo narra os acontecimentos da vida de Francis Zeit, um jornalista responsável por escrever a coluna dos horóscopos, e que está constantemente atrasado. Por conta de seus atrasos, ele perde tudo. Nosso personagem entra na Escola de Otimização do Tempo, onde conhece o Mestre do Tempo, que promete ter a solução para os seus problemas. É uma peça de comédia, com uma linguagem cênica que remete a histórias em quadrinhos e video-games, contando com a presença de números musicais.

O primeiro encontro do grupo foi em janeiro de 2018, momento no qual todos puderam se conhecer e apresentar. Lemos as primeiras cenas juntos, vimos algumas referências de peças, séries e filmes que se relacionavam com o que começamos a trabalhar em março: a comédia e o tempo. Entre as principais referências colocadas estavam as peças *Nos Embalos da Carochinha* (2013) e *Platônico* (2015), ambas comédias, com atuação, linguagem e estéticas semelhantes ao que buscávamos para o nosso espetáculo: a rapidez com que as cenas aconteciam e o *timing* da comédia. Com a temática relacionada ao tempo, destacamos o seriado *Black Mirror* (2011-presente) e o filme *O Preço do Amanhã* (2011). O espetáculo *De Tempo Somos* (2014) do Grupo Galpão, tomamos como referência por se tratar de um sarau onde todos os atores cantam, todavia nenhum deles é cantor profissional, assim como aconteceria conosco. O seriado *Friends* (1994-2004) nos permitia captar o *timing* da comédia muito bem aproveitado, com possibilidade de percebermos as reações de um público, já que este *sitcom* era

gravado com uma plateia nos estúdios. Por fim, a série *Crazy Ex-Girlfriend* (2011-presente) e o filme *Hairspray* (2007) como referências de musicais.

Trabalhamos com números musicais em nosso espetáculo. Buscamos referências com o objetivo de entender como é o cantar para os atores. Anderson trabalhou isso nos ensaios de preparação vocal. Em um encontro com Rochelle Fernanda, que é professora de Belting Contemporâneo³, ela salientou, principalmente para Anderson, a importância do cantor e do ator serem a mesma coisa, no sentido de que o personagem necessita ter uma unidade vocal (entre voz cantada e falada), de modo que o público esqueça que este profissional está cantando e quando ele canta, fazê-lo contar a história (ARAÚJO, 2013, p. 80). Nós tínhamos ciência de que nosso trabalho não seria um musical, mas escolhemos beber da fonte técnica dos mesmos para o momento dos números musicais, com o objetivo que estes aportassem uma qualidade de canto e atuação mais eficientes.

Iniciamos o trabalho prático em março, com três ensaios semanais. Nossas duas primeiras semanas foram de jogos para exercitar a improvisação. Julia nos trouxe a improvisação através criação de imagens com rapidez e agilidade na composição e no desmanchar das mesmas. Ainda na linha de improvisação, experimentamos construir números musicais com canções da Disney, como as do Rei Leão e Aladdin. Nestas tentativas, nosso objetivo era entender melhor como seria atuar, cantar e dançar concomitantemente.

A partir da terceira semana de ensaios, Julia nos enviou a primeira cena. Começamos a trabalhar improvisações sobre o texto, para compor a cena. Os atores sempre tiveram liberdade para alterar falas, cortá-las, acrescentar textos, numa relação de cumplicidade com a diretora e dramaturga. Essa autonomia nos proporcionou uma maleabilidade do texto, com uma única regra: respeitar a sequência dramática dos acontecimentos.

O que buscamos foi caricatura, os tipos, personagens convencionais com características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e que são constantes durante toda a peça (PAVIS, 2008, p. 410). Esta atuação, em nosso espetáculo, foi marcada pelas partituras corporais expansivas,

³ Podemos definir Belting como uma voz de laringe um pouco mais alta, de espaço faríngeo mais restrito, resultando acusticamente em um som muito brilhante. (ARAÚJO, 2013, p. 45)

criadas por cada ator, na caracterização do seu personagem. Possuíamos agilidade nessas composições e no desmanchar das mesmas, sempre tendo um gesto característico para retornar.

No momento em que cada cena já estava estruturada, definimos as suas marcas, onde cada ator seguia o percurso obrigatório de seu personagem, em relação aos outros e a própria peça (GASSMAN *apud* SALLES, 1998, p. 34). Era o momento onde nos era dada a oportunidade de experimentar outros percursos, improvisar, encontrar mais características de nossos personagens para evitar a mecanicidade.

Acredito que quando se lê sobre o processo de criação de um espetáculo, parece-me que chegamos em um momento da leitura em que o espetáculo simplesmente aconteceu tal qual foi apresentado. Muito da versão que apresentamos na Mostra DAD 2018 se deu através de muitas inúmeras tentativas. Se fôssemos reunir todo o material que criamos, improvisamos e tivemos como cena em determinados momentos do processo, acredito que teríamos mais uns dois espetáculos. O refinamento, ou seja, o trabalho exaustivo sobre os detalhes de cada cena também fez parte do trabalho realizado - o que nos permitiu experimentar diversas maneiras de fazer uma ação, de dizer um texto, até encontrar aquele que estávamos buscando na composição da cena.

Capítulo II

Parte I - Da vivência

Você tem medo de quê?

Todos nós já fomos questionados em algum momento de nossas vidas sobre o que/de quem temos medo. É da natureza humana senti-lo. Se você buscar a palavra medo no Google e clicar em imagens, encontrará diversas caras de horror, muitas sombras e, principalmente, a solidão.

Se pesquisarmos em nossas memórias, temos uma boa chance de lembrar que os primeiros temores provêm da nossa infância: medo do escuro, do bicho-papão, dos monstros que imaginamos estar embaixo de nossas camas, etc. Com o decurso dos anos, os nossos medos transformam-se em outras coisas: de altura, insetos, voar, lugares fechados, sangue, perder o emprego, entre outras infinitas possibilidades. Mas... O que é o medo?

Para WOLFF, o medo

[...] é uma emoção. Isso significa que é uma experiência que se obtém passivamente, fora de qualquer controle, que não depende de nós. [...] é um sentimento negativo engendrado não por alguma coisa relacionada ao presente, como a cólera, mas por alguma coisa ligada ao futuro. [...] Ter medo é sentir no momento presente um desconforto à ideia de que sofrerei - talvez - mais tarde de algum mal. O medo é um sentimento negativo presente causado pela ideia de um sentimento negativo futuro ou potencial. (2007, p. 19-20)

Esta emoção é capaz de nos afetar negativamente e em diversas intensidades, conseguindo nos paralisar em muitas situações da vida cotidiana se não conseguimos colocar limites a ela. Em termos fisiológicos,

é uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela consciência de um perigo iminente ou presente. Alerta, o organismo reage por comportamentos somáticos e alterações endócrinas que podem ser muito contrastantes, dependendo das pessoas e das circunstâncias: aceleração ou diminuição do ritmo cardíaco, respiração muito rápida ou muito lenta, contração ou dilatação dos vasos sanguíneos, aumento ou diminuição da secreção das glândulas, paralisação ou exteriorização violenta e, no limite, inibição ou, ao contrário, movimentos desconexos e atabalhoados. (DELUMEAU, 2007, p. 39)

Um medo que aflige grande parte da humanidade é a morte. Maria Rita Kehl, afirma que "[...] o medo é uma das fontes da fantasia e da invenção, e que grande parte dele provém das mesmas fontes do mistério e do sagrado. O medo pode ser provocado pela percepção de nossa insignificância diante do universo, da fugacidade da vida, das vastas zonas sombrias do desconhecido." (2007, p. 89) A morte é objeto de especulação, fantasia e medo, por ser totalmente desconhecida por nós. Não temos ideia do que nos espera após nossa pulsação cessar e isso pode ser assustador.

O que é comum a todos os medos reside no do desconhecido, daquilo que não nos é dado a saber. Temos medo do que pode acontecer, de possibilidades que estão ligadas ao futuro, àquilo que não temos como saber até que aconteça.

Você tem medo de atuar?

Conviver com a depressão não é uma tarefa fácil. Escolho a palavra conviver, porque não é como se ela estivesse sempre presente. Faz parte do senso comum a ideia de que uma pessoa depressiva está constantemente deprimida, não sai de casa, dorme excessivamente, entre outros. Estes são sintomas desta doença, porém não é o que acontece na maior parte do tempo.

Como qualquer outra enfermidade, há momentos em que ela é mais intensa, e outros como se “ela tirasse umas férias”, porém sem ter data para voltar, o que pode demorar semanas, ou ser de um dia para o outro. Quando uma pessoa está em tratamento, aos poucos ela consegue retomar as atividades diárias e eventualmente as crises podem voltar. E retornam quando menos esperamos.

Foi o que aconteceu em maio de 2018 no nosso terceiro mês de processo (vide Anexo). Como relatei no início, eu sentia que minha “companheira” estava tomando conta de mim novamente. Me percebia desanimado, sem motivação, e sem nenhuma vontade para ensaiar. Após uma crise de grupo, onde paramos os ensaios para conversar, minha situação se agravou. Meu estado de ânimo estava cada dia mais para baixo. No meio disso tudo eu me percebi apavorado, com medo.

Sentir medo sempre foi natural. Faz parte da nossa essência, do nosso instinto de sobrevivência. Neste momento o medo tomou conta de mim e paralisou-me. Eu não sabia exatamente quais os meus temores. Hoje eu consigo nomeá-los perfeitamente: 1) Fracasso; 2) Não ser bom o suficiente aos olhos dos outros; 3) Não sentir-me parte do processo/não identificação com aquilo que fazia.

Yoshi Oida nos diz que “um medo extremo é um problema, pois nos deixa completamente impotentes. Dificilmente podemos nos mexer, quanto mais atuar bem. Para quem sofre disso e não consegue administrar seu medo, talvez seja melhor desistir do teatro e achar uma profissão menos perigosa” (2001, p. 135). Eu me sentia estagnado no processo, não conseguia evoluir devido aos três medos supracitados. Eu pensei em desistir, como sugere Oida. Eu pensei seriamente em desistir.

O que você vai fazer com todo esse medo?

Mas desistir? Agora? Depois de quatro anos de graduação, quando eu tinha a oportunidade de criar um espetáculo que me desafiava em termos de atuação? Não me parecia o certo abdicar de algo que eu sonhei, que eu idealizei com outras pessoas que aceitaram trabalhar comigo e criar essa peça conjuntamente. Eu precisava continuar.

Recordo-me de minha orientadora, Gisela, falando ao grupo sobre haver momentos em que o trabalho do ator de fato é penoso, e tudo o que não queremos é ensaiar, mas que por vezes é preciso insistir, que coisas extraordinárias podem acontecer. Fico feliz por ela ter nos dito essas palavras, pois elas serviram como um alento que acalmou meu coração e pensamentos para seguir com o trabalho.

Acredito que todo artista tem seus momentos de desgosto com o trabalho. Para SALLES, “o desprazer do ato criador está ligado ao fato de que o artista encontra, ao longo, de todo o percurso, problemas infinitos, conflitos sem fim, provas, enigmas, preocupações e mesmo desesperos. (1998, p. 82)

Yoshi Oida (2001, p.135) assegura que o medo está próximo da excitação, que sentir medo ao atuar é interessante, visto que nos proporciona uma atuação

mais viva, não mecânica, mas que é preciso ter cuidado para não deixar esta emoção nos dominar a ponto de não conseguirmos subir no palco.

É curioso pensar que o medo que eu sentia não era de estar no palco - até porque estávamos há meses da estreia - mas dois deles, o fracasso e a aprovação alheia, estavam diretamente ligados a estar em cena. Ambos eram medos projetados em um futuro que somente aconteceria em novembro, com as apresentações.

O fracasso era ligado à ideia de um insucesso comigo e com os outros do grupo. Eu tinha grandes expectativas sobre a melhora de minha atuação neste estágio, inclusive da habilidade de cantar. Mas meu progresso estava distante daquilo que eu projetei: ele ocorria, mas lentamente.

Todo ator tem, em maior ou menor grau, a necessidade de ser bem visto, de ser querido pelo seu público. O que eu pensava era que as pessoas não achariam o meu trabalho de atuação bom o suficiente, que se perguntariam o que eu havia feito em quatro anos de curso se eu não era um bom ator?

O terceiro medo - a não identificação com o processo - se dava porque eu não conseguia me identificar com aquilo que fazíamos. O que eu queria era fazer comédia, e era o que eu não me sentia fazendo. Meu personagem era muito distante de mim, então construí-lo ainda estava em fase inicial, o que não permitia que eu conseguisse visualizá-lo mais nitidamente.

Parte II - Da morte ou da destruição

Quem vai vencer? O medo ou você?

Todo “artista diz enfrentar *angústias* de toda ordem: morrer e não poder terminar a obra; reação do público; busca de disciplina; o desenvolvimento da obra; querer e não poder dedicar-se ao trabalho; a primeira versão; a expectativa enquanto todos os “personagens” não se põem em pé. Angústia que leva à criação.” (SALLES, 1998, p. 84). Muitos teóricos que escreveram sobre o medo associam-no ao temor da morte.

No processo de criação do *Quase (h)a Tempo* um medo que eu não sentia era o de morrer. Todos os temores estavam relacionados à incertezas futuras. Eram projeções que habitavam meu ser, sem nenhuma delas ser de fato real.

Diante da situação de imobilidade na qual me encontrava, eu tinha dois caminhos: continuar ou desistir. Escolhi a primeira opção. E, mais que continuar, eu me propus, mais uma vez, a resistir.

Nomeei os meus medos. Esta foi uma estratégia que funcionou muito bem para o momento. Meus temores não deixaram de me acompanhar, pelo contrário, eu os aceitei e permiti que eles fizessem parte do meu crescimento durante a criação deste espetáculo. “O medo pode nos trazer uma energia extraordinária. Não a refutemos, aprendamos a empregá-la. Vamos tentar transformá-la em algo positivo: excitação teatral.” (OIDA, 2001, p. 135-136)

Atualmente eu compreendo que as pessoas sempre pensam algo sobre aquilo que assistem, independentemente de ser bom ou ruim. Nós não deveríamos nos importar tanto, mas nós o fazemos, principalmente nesta profissão na qual enfrentamos nossos egos cotidianamente.

Diante das situações amedrontadoras, esforcei-me em filtrar tudo aquilo que eu ouvia como críticas a respeito de meu trabalho: focar nas partes construtivas, que me auxiliaram em caminhos de evolução de atuação; entender que o que estava em questão neste estágio era somente o meu trabalho de ator, eu seria avaliado pela minha atuação, logo, eu deveria separar o restante do Jussinei disso tudo.

Com o decurso dos ensaios, o crescimento voltou a acontecer, mesmo que de forma lenta e gradual. Aprendi a valorizar as pequenas vitórias nos ensaios e mesmo quando não conseguia visualizar isso tão nitidamente, eu sabia que eu continuava ensaiando, me encontrando com as pessoas do meu grupo e isso por si só, já era muito valioso.

Francis Zeit era, é, e creio que continuará sendo um personagem distante da realidade do Jussinei. Ainda que o processo finalizado seja recente, consigo perceber que aqueles meses de angústia, de frustração e, principalmente, de medo, foram essenciais na construção deste personagem. É aí que reside a beleza do desafio de atuação que encarei: tentar tornar-me outro, entender quais características físicas e psicológicas o jornalista atrasado teria, “quebrar a cara”

buscando e não encontrando. Ariane Mnouchkine (2011) relata que os momentos mais belos dos atores do Théâtre du Soleil são aqueles em que seus atores buscam por algo, sem que eles e nem mesmo ela saibam exatamente o que é que estão buscando. Já quando encontram, parece-lhe que a magia do teatro se torna menor.

Ao final deste processo eu compreendi que o medo só é um obstáculo intransponível quando não o definimos. Se o ignoramos, ele se autoalimenta e cresce cada vez mais, porém se o identificamos e o nomeamos, ele toma a real proporção que deve ter, o que torna mais simples o seu enfrentamento. Maria Rita Kehl nos diz que “o medo é um estímulo à criatividade e um motor do desejo” (KEHL *apud* CANETTI, 2007, p. 90). O momento de paralisação de fato existiu, mas em seguida me levou a colocar-me novamente em movimento e enfrentar as minhas questões de atuação. Que as pausas existam, mas que nos sirvam para seguir adiante. E foi isso que eu fiz.

Considerações Finais

Ao escrever este trabalho, *Quase (h)a Tempo* já faz parte do passado, ainda que recente. Nosso grupo tem perspectivas futuras de retorno com esta peça. Anseio por estes dias.

Hoje eu consigo olhar pra tudo isso com um certo distanciamento e refletir sobre tudo o que aconteceu e como isso impactou meu processo pessoal e também o do grupo. Não foi fácil. Não foi nada fácil. Mas fazer teatro nunca foi moleza, não é mesmo?! Os percalços fazem parte do ciclo, assim como as coisas boas também.

Após algum tempo da ocorrência daquela crise no mês de maio e com a identificação de que aquilo que eu sentia era medo, eu nunca contei ao meu grupo sobre este sentimento. Eles sabiam que eu não encontrava motivação para os ensaios, mas não sobre eu estar amedrontado. Estávamos desestabilizados enquanto grupo, e não queria eu causar mais problemas e criar um pânico coletivo. Eu tive o apoio de todos eles, e isso foi determinante na caminhada até aqui.

Ainda fico com questionamentos sobre os possíveis desdobramentos desta emoção nas questões de atuação e de como usar esta energia criativamente. Neste processo a perseverança foi um dos artifícios que me ajudaram a vencer.

Experimentar, pesquisar, tentar novamente, e outra vez, e outra mais, e quando a gente cansar, ainda tentar mais uma vez. A busca é para toda a vida. Os questionamentos também.

O processo de criação do *Quase (h)a Tempo* me tirou da minha zona de conforto e me jogou bem pra longe dela. Fui colocado frente a frente ao Jussinei, aquele que se diz ator, que quer ser ator/artista, e que descobriu, ou melhor, reafirmou, que as coisas tomam o curso que devem tomar no seu tempo. O que nos resta é, a partir disso, ser pacientes e não desistir. Continuar atuando.

Referências

ARAÚJO, Marconi. **Belting Contemporâneo: Aspectos técnico-vocais para Teatro Musical e Música Pop**. Brasília: Musimed Edições Musicais, 2013.

BLACK Mirror. Direção: Charlie Brooker. Produção: Barney Reisz. Reino Unido: Zeppotron; House of Tomorrow, 2011-presente. 4 temporadas - 19 episódios - 41-89 minutos.

CASCARDO, Ana. Mecanismo do manejo respiratório: Escolas nacionais de canto. **Voz Teoria e Prática**, 2016. Disponível em: <<http://vozteoriaepratica.com.br/escolas-nacionais-canto/>>. Acesso em 29/11/2018.

CRAZY Ex-Girlfriend. Direção: Rachel Bloom. Produção: Sarah Caplan, Rachel Specter, Audrey Wauchope, Rene Gube. Estados Unidos da América: Lean Machine Webbtterfuge; Black Lamb Racheldoesstuff; Warner Bros. Television; CBS Television Studios, 2015-presente. 3 temporadas - 46 episódios - 39-43 minutos.

DE CARLI, Jezebel. **Movimentos de encenação em corpos de pensamento-criação**. 2009. 171 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

DE TEMPO Somos. Direção: Lydia Del Picchia e Simone Ordones. Produção: Grupo Galpão. Brasil. 2014. 70 minutos.

FRIENDS. Direção: David Crane, Marta Kauffman. Produção: David Crane, Marta Kauffman, Kevin S. Bright, Michael Borkow, Michael Curtis, Adam Chase, Greg Malins, Wil Calhoun, Scott Silveri, Shana Goldberg-Meehan, Andrew Reich, Ted Cohen. Estados Unidos da América: Bright, Kauffman, Crane Productions, Warner Bros. Television, 1994-2004. 10 temporadas - 236 episódios - 20-22 minutos.

HAIRSPRAY. Direção: Adam Shankman. Produção: Craig Zadan, Neil Meron. Estados Unidos da América: Ingenious Media Zadan/Meron Productions, 2007. 117 minutos.

MARSHALL, Lorna; OIDA, Yoshi. **Um Ator Errante**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

_____. **O Ator Invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001

MNOUCHKINE, Ariane. **A arte do presente; entrevistas com Fabienne Pascaud**. Trad. Gregório Duvivier. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios: uma seleção**. Org. M. A. Screech; Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NOS EMBALOS da Carochinha. Direção: Julia Kieling. Produção: Julia Kieling. Brasil. 2013. 40 minutos.

NOVAES, Adauto (Org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo : Edições Sesc SP, 2007.

O PREÇO do Amanhã. Direção: Andrew Niccol. Produção: Andrew Niccol, Marc Abraham, Amy Israel, Kristel Laiblin, Eric Newman. Estados Unidos da América: Regency Enterprises, New Regency, Strike Entertainment, 2011. 109 minutos.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1986.

PLATÔNICO. Direção: Danuta Zaghetto. Produção: Julia Kieling. Brasil. 2015. 60 minutos.

PAVIS , Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. 2001. 138 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: Fapesp, Annablume, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. 14 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

STRASBERG, Lee. **Un Sueño de Pasión**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.

THE ROCK Horror Picture Show. Direção: Jim Sharman. Produção: John Goldstone, Michael White, Lou Adler. Estados Unidos da América, Reino Unido. 1975. 100 minutos.

Anexo

Relatório de Estágio de Atuação - Quase (h)a Tempo

“Em menos de duas semanas, tudo estará acabado.” É este pensamento que está em minha cabeça nos últimos dias, mas não como algo ruim, de que será um alívio de que tudo terminou, mas sim, como a conclusão de um ciclo, que se iniciou em setembro de 2016 e se encerrará em novembro de 2018.

Tenho pensado em como começar este relatório e a frase supracitada foi a que esteve em meus pensamentos nos últimos dias - e se tem uma coisa que eu aprendi nesse ano, é aceitar as coisas como elas são, com o curso que elas tomam na vida, e como diz minha orientadora, Gisela, quando parafraseia sua amiga uruguaia, “es lo que hay”. É o que há. Se este pensamento está comigo há tantos dias, é assim que começarei minhas reflexões.

E penso em começar minhas reflexões e apontamentos antes mesmo da estreia e apresentações, porque sinto que há coisas que serão escritas agora e outras tantas que só conseguirei após estrear, de trazer este trabalho gestado por tantos meses ao mundo, ao encontro de outros que não nós do grupo.

Como eu disse, este trabalho começou ainda em 2016, no segundo semestre deste mesmo ano, na disciplina de Preparação Para o Estágio. Inicialmente minha ideia era trabalhar um *insight* que tive no meu primeiro ano da graduação em Teatro, lá no distante 2014: vidas ciganas, migrações, pessoas que estão em constante mudança de local de residência. Eu me identificava com esta temática. Eu próprio sou fruta caída longe do pé, como se diz na minha cidade, Herval d’ Oeste, no interior de Santa Catarina. Renunciei ao conforto do emprego que tinha, ao curso de Direito em uma universidade privada (que vim a entender estudando na UFRGS, que é muito diferente da pública. As diferenças se dão, principalmente, no que tange ao ensino, as relações que nós construímos e como elas mudam o nosso modo de ver, sentir e se colocar no mundo). São as renúncias e escolhas do caminho.

Na temática das migrações, eu escrevi um projeto pensado a partir de uma dramaturgia que seria construída de vivências pessoais e de depoimentos de outras

peessoas, que eu encontraria no semestre seguinte, na mobilidade que eu realizaria na Universidad Nacional Autónoma de México, na Cidade do México. Outro interesse era trabalhar com músicas e dança no meu estágio. Eu queria construir um espetáculo de cabaré. Após o intercâmbio, no retorno ao Brasil, a proposta já havia esfriado.

Passei o segundo semestre de 2017 pensando em possibilidades. O que estava presente em mim era trabalhar com o gênero da comédia, como um desafio de atuação a ser investigado durante o estágio, complementado pela música e a dança, como maneira de experimentar a interpretação através destas linguagens.

O final de 2017 estava chegando e eu ainda não havia conseguido transpor tudo o que pensava em ideias práticas para um começo de trabalho em março de 2018. Algumas pessoas da equipe já estavam definidas. A professora Gisela Habeyche orientaria este trabalho. Já estávamos em contato desde o começo de 2017, quando acreditávamos que o trabalho prático aconteceria no segundo semestre deste mesmo ano. Conversamos e decidimos manter a orientação para o ano de 2018, já que o desejo de trabalhar juntos era de ambos. Meu companheiro, Anderson Vasconcelos, que é músico, seria responsável pela nossa preparação vocal, composições e arranjos musicais. No elenco, já havia conversado com a Cláudia Carvalho e Maria José⁴ por já haver trabalho anteriormente e conhecer o trabalho de atuação de ambas, e que, assim como para mim, seria uma oportunidade de desenvolvimento e crescimento para elas também.

O mês de dezembro chegou e com ele, muitas coisas desconfortáveis aterrissaram na minha vida. A principal delas, ser diagnosticado com depressão. Eu não tenho como seguir este relato sem antes falar disso e de como essa doença afetou o processo durante esse ano, e como ela afeta a minha vida diariamente.

Eu não sei o momento exato de como ela chegou na minha vida. Durante a minha adolescência e vida adulta, sentir-me deprimido foi comum: desânimo, falta de vontade, não sentir prazer com as coisas, tristeza sem motivo, dormir muito, fuga dos problemas, sensação de esmagamento... Tudo isso foi aumentando com o passar do tempo, até ficar impossível controlar.

⁴ Nome fictício.

Sempre cobreí muito de mim mesmo. Sempre fui a pessoa que mais exigiu de mim. Sempre quis ser o melhor. E acredito que foi isso que me trouxe até aqui. Em setembro de 2017, comecei a psicoterapia e em dezembro fui encaminhado a um psiquiatra, que confirmou o diagnóstico de um quadro depressivo. Com a medicação, as crises diminuíram e eu pude ter uma rotina novamente. O sentir mudou. Na maior parte dos dias eu fazia tudo automaticamente, mas pelo menos fazia.

Retornando a dezembro de 2017, assisti o espetáculo de conclusão de curso do Alma Ópera Rock, no qual o Anderson era preparador vocal. Neste dia, encontrei a Julia Kieling. Já conhecia o trabalho dela através do espetáculo *Nos Embalos da Carochinha e Platônico - a reabilitação*. Anderson comentou com ela que eu faria meu estágio de atuação em 2018. Ela perguntou se eu tinha direção e se eu não gostaria que ela dirigisse o meu estágio.

Decidimos trabalhar juntos, porém não tínhamos um ponto de partida, apenas o desejo recíproco de trabalhar com uma comédia que incluísse números musicais. Julia me apresentou as primeiras cenas do *Quase (h)a Tempo*, que tratava da vida um personagem chamado Francis, que sempre chegava atrasado, o que o levou a perder tudo, até que ele entra na Escola de Otimização do Tempo. O texto me entusiasmou. Escolhemos trabalhar com este texto, de autoria da Julia.

Ainda precisávamos de três atores. Julia sugeriu o Julio Estevan, que tinha facilidade com comédia, e o José Maria⁵, o qual ela conhecia o trabalho. Ainda faltava o último ator. Convidamos o Leonardo Koslowski, que sabíamos ter trabalhado nos espetáculos *Os Fundadores de Hogwarts* e *A Very Potter Musical*, duas comédias musicais.

Nosso primeiro encontro de grupo foi em janeiro de 2018, para que todos pudessem se conhecer e apresentar. Lemos as primeiras cenas juntos, vimos algumas referências de peças, séries e filmes que se relacionavam com o que começaríamos a trabalhar em março: a comédia e o tempo. Entre as principais referências colocadas estavam as peças *Nos Embalos da Carochinha* (2013) e *Platônico* (2015), ambas comédias, com uma linguagem e estéticas semelhantes ao que buscávamos para o nosso espetáculo: a rapidez com que as cenas aconteciam

⁵ Nome fictício.

e o *timing* da comédia. Com a temática relacionada ao tempo, destacamos o seriado *Black Mirror* (2011-presente) e o filme *O Preço do Amanhã* (2011). O espetáculo *De Tempo Somos* (2014) do Grupo Galpão, tomamos como referência por se tratar de um sarau onde todos os atores cantam, todavia nenhum deles é cantor profissional, assim como sucederia conosco. O seriado *Friends* (1994-2004) nos permitia perceber o *timing* da comédia muito bem aproveitado, com possibilidade de percebermos as reações de um público, já que este *sitcom* era gravado com uma plateia nos estúdios. Por fim, a série *Crazy Ex-Girlfriend* (2011-presente) e o filme *Hairspray* (2007) como referências de musicais.

Trabalharíamos com números musicais em nosso espetáculo. Buscamos referências com o objetivo de entender como é o canto de um ator. Mais tarde Anderson trabalharia isso nos ensaios de preparação vocal. Em um encontro com uma amiga, Rochelle Fernanda, que é professora de Belting Contemporâneo⁶, ela salientou, principalmente para Anderson que nos prepararia vocalmente, a importância daquilo que seu mestre, Marconi Araújo, destaca que

“o Cantor e o Ator em Teatro Musical, são uma e a mesma coisa. [...] A preocupação mais importante de um diretor é fazer com que o público esqueça que este profissional está cantando e quando ele canta, fazê-lo contar a história. [...] O personagem tem que ter uma unidade vocal (entre voz falada e cantada) para que todas as nuances de sua *psyché* sobressaiam, tornando-o rico e coerente com a peça e a direção transmitida ao ator. (2013, p. 80)

Nós sabíamos que nosso trabalho não seria um musical, mas estávamos bebendo da fonte técnica dos mesmos para o momento dos números musicais, com o objetivo que estes aportassem uma qualidade de canto e atuação mais eficientes.

Começamos a trabalhar em março, com três ensaios semanais. Nossas duas primeiras semanas foram de jogos para exercitar a improvisação. Julia nos trouxe a improvisação através criação de imagens com rapidez e agilidade na composição e no desmanchar das mesmas. Ainda na linha de improvisação, experimentamos construir números musicais com canções da Disney, como as do Rei Leão e Aladdin. Nestas tentativas, nosso objetivo era entender melhor como seria atuar, cantar e dançar concomitantemente.

⁶ Podemos definir Belting como uma voz de laringe um pouco mais alta, de espaço faríngeo mais restrito, resultando acusticamente em um som muito brilhante. (ARAÚJO, 2013, p. 45)

A partir da terceira semana de ensaios, Julia nos enviou a cena 1. No ensaio seguinte começamos a trabalhar improvisações sobre o texto, para compor a cena. A dramaturgia é de autoria de Julia, porém sempre tivemos liberdade de alterar falas, cortá-las, acrescentar textos. Essa autonomia nos proporcionou uma maleabilidade do texto, com uma única regra: respeitar a sequência dramática dos acontecimentos.

Nos ensaios de preparação vocal, concentramo-nos na percepção, através de exercícios respiratórios, técnica de belting contemporâneo, aprendemos os apoios⁷ italiano⁸ e alemão⁹. Anderson nos explicou que usaríamos um misto dos dois para cantar, já que dançaríamos e uma junção dos dois seria nos permitiria uma melhor performance.

O mês de abril chegou e com ele uma notícia não muito agradável: José Maria estava nos deixando, por motivos pessoais. Como estávamos no começo do processo, procuramos outro ator. Convidamos o Pedro Schilling que prontamente juntou-se a nós.

Até a metade deste ano eu cantava a maior parte da música *Eu sou trouxa*. Uma dificuldade recorrente era a minha percepção, de modo que na maior parte das

⁷ Esta manobra consiste em: mantendo o osso esterno levemente elevado, ombros baixos (para evitar a respiração clavicular), abrir as costelas na direção Leste-Oeste (horizontal) durante a inspiração; o cantor deve inspirar sem mudar a postura e em silêncio, ficar em apneia alguns instantes; durante a expiração tentar manter essa postura e a **sensação** de apneia, procurando soltar o ar de uma maneira equilibrada como se esta coluna de ar estivesse flutuando para fora e não sendo empurrada. Manter a sensação das vísceras flutuando também é uma imagem que pode ajudar. O resultado desta técnica se bem aplicada é um sopro firme, porém doce, sobre a glote, sem retenção extra que possa resultar em fadiga. A abertura das costelas proporciona uma melhor descida do diafragma, que é a melhor situação. (ARAÚJO, 2013, p. 32)

⁸ Miller explica o *Appoggio* (Apoio) italiano como sendo o conjunto de uma coordenação muscular no qual o controle respiratório italiano é baseado. Segundo Miller, o *Appoggio* pode ser descrito como um ponto de vista respiratório esterno-costal-diafragmático-epigástrico. Para um resultado efetivo desta técnica Miller descreve uma postura: “o osso esterno deve estar ligeiramente elevado, durante todo o movimento, gerando uma postura “nobre”, marca visível nos cantores desta escola. As costelas permanecem expandidas se o esterno e os músculos costais estiverem posicionados. Porque os músculos do epigástrico engajam-se com o diafragma, a sensação de equilíbrio muscular interno-externo toma lugar durante o curso da frase cantada.” (MILLER *apud* ARAÚJO, 2013, p. 32)

⁹ A técnica da respiração baixa é a principal característica da escola germânica. Vários sistemas de respiração são utilizados, como a expansão dorsal abaixada, a contração glúteo-pélvica, a fixação baixa do diafragma, a barriga distendida e a distensão abdominal mais baixa. A técnica da contração glúteo-pélvica é usada como meio para alcançar o suporte respiratório (Atemstütze), pois consideram que a fonte de controle muscular está muito abaixo no tronco. Para isso, recomenda-se que a pélvis esteja inclinada levemente para frente juntamente com uma tensão glútea. A respiração e o apoio são mantidos na cintura, ou mesmo abaixo desta, a coluna de ar mais aprofundada que fixada ou colocada, com bastante participação dos músculos do ventre na expiração. (CASCARDO, 2016).

vezes eu não conseguia acertar o tom para começar a música, o que me deixava preocupado e ansioso. Minha orientadora sugeriu à diretora que eu não começasse cantando a música, mas que cantasse apenas uma parte, o que eliminaria uma preocupação desnecessária para o momento. Assim o fizemos. Eu aprendi a lidar com a frustração de saber que o momento de cantar um solo ainda não havia chegado e que esta decisão era o melhor a ser feito em prol do coletivo.

Um jogo que sempre funcionou muito bem para nós enquanto grupo era o da bolinha¹⁰. Este jogo permitia aquecermos bem nossos corpos após o alongamento individual. Conjuntamente ao aquecimento, permitia ampliar a percepção, nos colocava em estado de jogo¹¹ e proporcionava uma conexão de grupo.

Uma preocupação que eu tive era o engessamento do processo, conforme relato em um diário de 18 de abril:

“[...] começamos a marcar a primeira cena. Marcamos até a metade dela. Foi complicado, porque eu não quero engessar o processo, mas na segunda-feira (16), quando terminamos de marcar, percebi que com cada nova repetição fui indo mais fundo na personagem, encontrando os momentos de certos diálogos, as ações, os olhares, o incômodo constante que eu ainda busco.”

Esta inquietação logo se dissipou, pois com as marcas de cena, eu percebi que eu poderia jogar e pesquisar mais a cada nova repetição. O objetivo das marcações não era para que fizéssemos sempre a mesma coisa, mas sim para que as usássemos como um guia, de modo a experimentar até encontrar a medida justa de cada ação.

Com as primeiras cenas da peça sendo trabalhadas, percebi que o que buscávamos era caricatura, os tipos¹². Eu me perguntava como tornar aquilo que eu

¹⁰ Todos caminham pelo espaço em velocidade rápida, jogando uma bolinha um para o outro. No lançamento da bola contam-se números em sequência. Ex.: 1, 2, 3, etc. Até que se atinja o objetivo fixado inicialmente, que pode ser em 50 ou 100 lançamentos, ou ainda conforme o grupo atingir essas metas, pode-se elevá-las. Se a bolinha caía no chão, todos pagavam uma flexão de braços ou um abdominal e recomeçava-se a contagem.

¹¹ HUIZINGA dá a seguinte definição global de jogo “Sob o ângulo da forma pode-se [...] definir jogo como uma ação livre, sentida como *fictícia* e situada fora da vida comum, capaz, não obstante, de absorver totalmente o jogador; uma ação despida de qualquer interesse material e de qualquer utilidade; que se realiza num tempo e num espaço expressamente circunscritos, desenrola-se ordenadamente de acordo com determinadas regras e provoca, na vida, relações de grupos que se cercam voluntariamente de mistério ou que acentuam pelo disfarce sua estranheza diante do mundo habitual.” (1951, *apud* PAVIS, 2008, p. 220)

¹² Personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça: estas características foram fixadas pela tradição literária (o bandido de bom coração, a boa prostituta, o fanfarrão e todos os caracteres da *Commedia dell'arte*). Este termo difere um pouco daquele de *estereótipo*: do

represento verossímil, como eu poderia fazer aquilo ser verdade? O problema estava no fato de que eu estava buscando a verossimilhança¹³ de acordo com a realidade, e não com a do universo da peça. Portanto, acreditar nas situações pelas quais Francis passava, faria tudo ser crível e possível. O que faltava para que eu pudesse representar verdadeiramente era “ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel.” (STANISLAVSKI, 1998, p. 39)

Em maio uma crise estourou no grupo. Eu não sentia a menor vontade de ensaiar e de estar neste processo. Em um dos nossos ensaios paramos para “limpar a casa” e conversar sobre aquilo que todos estavam sentindo, mas que ninguém teve coragem para falar. Eu coloquei as minhas questões e além disso, falei que não estava me sentindo parte do processo, como se o estúdio não fosse meu. Compreendi que já não era mais meu, visto que era de todos nós. Levei um tempo até entender isso, o que me rendeu algumas semanas de frustração não expressada, mas que quando superada, me deixou tranquilo.

Retomo aqui o porque falei sobre a depressão no começo. Por mais que eu já estivesse em tratamento, eu senti essa doença tomando conta de mim novamente. Minha animação com os ensaios era quase inexistente, eu não queria estar ensaiando. Ir ao ensaio era torturante. Meu querer era cada vez menos suficiente perante o esmagamento do ensaio.

Conversar desestabilizou o grupo. Ouvi muitas coisas que eu poderia melhorar. No momento eu não achei apropriado ouvi-las. Não fez diferença apontarem todos os meus erros, num momento em que eu já estava fragilizado. Pausamos por uma semana. Nesse período, conversamos Gisela, Julia, Anderson e eu. Me senti muito questionado, principalmente por Julia, sobre a minha vontade e capacidade de continuar com o Francis. Eu dizia sim, mas eu não estava sendo ouvido pela diretora e pelo grupo. A única pessoa que conseguiu me ouvir foi Gisela, que sempre confiou que eu daria conta do recado. Gisela me disse nessa nossa

estereótipo, o tipo não tem nem a banalidade, nem a superficialidade, nem o caráter repetitivo. O tipo representa se não um indivíduo, pelo menos um *papel* característico de um estado ou de uma esquisitice. (PAVIS, 2008, p. 410)

¹³ A verossimilhança é aquilo que, nas ações, personagens, representações, *parece verdadeiro* para o público, tanto no plano das ações como na maneira de representá-las no palco. A verossimilhança é um conceito que está ligado à recepção do espectador, mas que impõe ao dramaturgo inventar uma fábula e motivações que produzirão o efeito de ilusão da verdade. (PAVIS, 2008, p. 428)

reunião: “Talvez, Jussinei, dizer que tu está sem vontade de ensaiar, pro teu grupo seja demais ouvir isso. Talvez os desanime. Talvez então tu digas que não está muito bem no dia em questão.” Foi isso que eu fiz. Continuei indo aos ensaios, mesmo sem motivação. A vontade de ensaiar nunca apareceu antes de um ensaio. Mas sempre que ensaiávamos, nós improvisávamos, trabalhávamos as cenas que já tínhamos, refinávamos movimentos, e os ensaios, em geral, eram bons. Ao final dos ensaios eu me sentia satisfeito e alegre. Uma vontade pequena surgia, contudo ela nunca permanecia até o ensaio seguinte. Nesse período eu descobri que eu poderia me apegar ao sentimento que eu sabia que viria ao final de cada ensaio, pelo bem-estar e pela sensação de dever cumprido. Me determinei a isso, porque eu sabia que seria bom ou ótimo, ou no mínimo satisfatório.

Apreendi a me colocar no meu lugar de ator, como alguém que está em sala de ensaio e com o auxílio da diretora, iria lapidar Francis a cada novo ensaio. Mesmo sendo “só ator”, que era o que passava na minha cabeça na época, eu poderia contribuir e opinar nas outras áreas também, é claro respeitando a função de cada um.

Em 27 de junho fizemos uma mostra de processo para poucas pessoas. Apresentamos cinco cenas e três números musicais. Entre as principais críticas, ouvimos que precisávamos encontrar momentos de respiro na peça; minha atuação não estava crível; precisávamos de mais articulação, nuances de personagens e ter uma unidade vocal entre voz falada e cantada. Foi nosso primeiro contato com o público. Após a mostra cortamos uma música, mudamos grande parte da “Eu sou trouxa” e cortamos duas outras cenas que não estavam funcionando em questões de ritmo e tempo da comédia.

Seguimos trabalhando por mais um mês com o intuito de refinar todas as cenas já criadas. Nos apropriamos da linguagem proposta por Julia, de modo que após as férias de julho, nosso processo de criação estava bem mais rápido.

Mais uma vez o clima de grupo estava estranho. Seguimos ensaiando. Porém todo final de ensaio me sentia com a energia roubada e aquele clima estranho no grupo. Havia algumas semanas em que Maria José estava conversando comigo sobre seu desgaste, e que talvez ela saísse do processo. Ela perguntou o que eu pensava sobre isso. Frizei que eu preferia que ela ficasse, pois estávamos a dois

meses de estreiar e perder uma atriz nesta altura seria desestabilizante.

Pedro propôs uma conversa para sanar tudo o que estivesse acontecendo com o grupo na metade de setembro. Maria José nos comunicou de sua decisão de saída do processo. Julia e eu discutimos por motivos pessoais que estavam nos afetando nos ensaios. Foi um dia triste. Pensei que nosso estágio havia terminado. Eu não tinha mais forças para continuar. Estava saturado.

Conversei com a Gisela por telefone no final de semana seguinte. Ela sempre muito paciente e compreensiva tentou entender o que estava acontecendo e nos propôs soluções. Pediu que eu pensasse que o final do processo estava muito mais próximo do que o começo. No ensaio seguinte, continuamos a conversar. Novamente, eu disse que queria continuar, mas não estava sendo ouvido. Nossa orientadora interveio e colocou que sim, que confiava que eu conseguiria terminar esse processo, e que talvez eu não estivesse conseguindo evidenciar com todas as palavras que o meu grupo precisava naquele momento. Tudo foi conversado e esclarecido nesse dia. Colocamos todos os pontos que precisavam ser resolvidos. E de fato, foram. Deste dia em diante, o trabalho fluiu muito melhor.

Procuramos uma atriz para substituir a Maria José, mas não encontramos. A única solução foi que Cláudia assumisse uma das personagens de Maria, e Julia a outra. Apesar de termos que trabalhar com uma diretora-atriz, foi uma grata surpresa, porque nossa diretora deu conta das duas posições que ocupou. Tivemos que mudar um pouco nosso método de criação das cenas finais, onde um colega que não estava em cena criava no lugar de Julia, para que ela pudesse nos dirigir. Posteriormente ela assumia as marcas criadas e trazia seu trabalho para isso.

Nesta altura do processo, uma das críticas que eu ouvia constantemente, era que eu não estava transmitindo ao público aquilo que Francis deveria sentir, principalmente em relação às suas três grandes perdas: emprego, noiva e casa. Eu percebia que meu sentir, num todo, inclusive na vida pessoal, encontrava-se comprometido. Eu realmente não conseguia sentir as perdas de Francis, de modo a intensificá-las no crescente necessário para a peça. Por esta impossibilidade, usar as memórias de minhas emoções, como nos sugere Stanislavski em *A Preparação do Ator*, era perigoso. Confiar nas emoções, elas que são tão inconstantes, como meio de despertar os sentimentos, não me pareceu o melhor caminho. Nesses

questionamentos de qual caminho seguir, perguntei à Gisela e aos meus colegas, que me sugeriram trabalhar com imagens. Eu não possuía vivências parecidas com as de Francis. Nesta etapa, recordei-me da técnica da substituição de Lee Strasberg, que

“requer que o ator realmente sinta que a situação afeta sua pessoa a fim de conquistar o resultado artístico desejado. Isto compreende os princípios de motivação e substituição. Não se impõe ao ator a imitação de que deve atuar como faria o mesmo na realidade, se ele encontra as circunstâncias que indicam a obra por outras (equivalentes) que o ajude a atuar segundo as exigências do papel. (1989, p.114, tradução nossa)¹⁴

Por conseguinte, o importante era que eu imaginasse algo, que fosse equivalente ao que minha personagem sentiria, como uma imagem, ou algum acontecimento pessoal. Busquei imagens diferentes, episódios de minha vida, mas todas essas tentativas não tiveram sucesso. A resposta a essa questão foi muito mais simples do que eu esperava. Nas últimas semanas de ensaio, em uma das passagens da peça, Gisela comentou, ao final desta repetição, que como Francis, eu estava mais vivo, a birra da personagem desapareceu e no lugar surgiu uma característica otimista na personagem, que até então ela não havia visto. Ela me perguntou se eu sabia o que eu tinha feito para alcançar isto. Minha resposta foi que sim, eu sabia. Eu trouxe a questão para a fisicalidade: diminuí as tensões musculares de todo o corpo, que acabavam por me deixar rígido, e concentrei-me em manter contraído o meu centro de força (ou de gravidade¹⁵) e incluí mais respirações naquilo que fazia, alternando entre lentas, rápidas, contidas e fluídas. As respirações mais rápidas me auxiliaram em momentos de tensão, enquanto que as lentas nos momentos das perdas. Já as respirações contidas, utilizei nos momentos que Francis era silenciado por outras personagens, como o chefe, Sr. Carvalho, a Lena ou ainda o Mestre do Tempo; as fluidas foram usadas nos pequenos momentos de relaxamento e de contato direto com o público.

¹⁴ "La reformulación requiere que el actor realmente sienta que la situación afecta su persona a fin de lograr el resultado artístico deseado. Esto comprende los principios de motivación y sustitución. No se le impone al actor la imitación de que debe actuar como lo haría el mismo en la realidad, si se encontrara las circunstancias que indica la obra por otra que le ayude a actuar según las exigencias del papel."

¹⁵ O centro de gravidade na postura ereta está situado na zona pélvica (região do quadril). Qualquer parte do corpo pode produzir um movimento em qualquer qualidade, no entanto, associa-se firmeza com a ativação deste centro e das pernas. (RENGEL, 2001, p.35)

A semana de estreia chegou. Montamos a luz e fizemos nosso ensaio geral. No dia da estreia organizamos tudo e realizamos nossa passagem técnica de entradas e saídas. Nos maquiamos e aquecemos. Chegou a hora. Foi totalmente diferente dos ensaios. Tivemos reações do público logo nas primeiras cenas, nas quais eu ainda estava tenso. A partir da terceira cena, me liberei das tensões desnecessárias e consegui manter aquilo que era preciso à peça. Estar em contato com o público fez nosso espetáculo crescer exponencialmente em termos de atuação, porque o tempo da comédia só foi estabelecido em contato com o outro. Exploramos as relações de troca entre espectadores, atores e personagens, no sentido de que essa tríade permite a identificação do espectador com o ator-personagem, onde se estabelece a ilusão e a ficção. (PAVIS, 2008, p. 337).

No dia seguinte tínhamos as duas últimas sessões: na primeira descobrimos outros momentos de reação dos público, distintos daqueles da estreia; a última sessão foi difícil, visto que *Quase (h)a Tempo* é uma peça tem um nível de exigência físico elevado e ter uma segunda sessão no mesmo dia foi penoso. Posso dizer que nesta sessão conseguimos uns 80% do que conseguimos nas outras. Nosso público estava mais resistente. A partir da terceira cena ouvimos alguns risos aqui e ali, que foram crescendo com o desenrolar da peça. Sempre é preciso estar presente¹⁶ e conquistar cada público, afinal como disse Ariane Mnouchkine, a gente não deve nunca se considerar definitivo, sobretudo quando se faz teatro, que é a arte da impermanência absoluta. (2011, p. 12)

Vocalmente eu evoluí ao longo deste ano. Caracteristicamente eu falo mais baixo e para dentro. Um dos desafios que Julia me propôs foi de falar mais alto não somente na peça, mas na vida diária também. Entender como se faz isso foi essencial. Saber que apoiar e projetar adequadamente a cada situação faz toda diferença, sem esquecer é claro, de uma articulação *deluxe*, como nos diz Gisela.

¹⁶ A presença seria o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador. A presença estaria ligada a uma comunicação corporal “direta” com o ator que está sendo objeto de percepção. [...] Finalmente para GROTOWSKI (1971), a busca da improvisação deve ter por meta reencontrar na gestualidade rastros de impulsos universais e arquetípicos, de raízes míticas semelhantes aos arquétipos junguianos. Esta presença também é o grande desafio dos teóricos colocados diante de um mistério inexplicável. “Nem sempre ela existe através das características físicas do indivíduo, precisa J.P. RYNGAERT, mas sob forma de uma energia irradiante, cujos efeitos sentimos antes mesmo que o ator tenha agido ou tomado a palavra, no vigor de seu estar ali” (1985: 29). (PAVIS *apud* GROTOWSKI; RYNGAERT, 2008, p. 305)

Quase (h)a Tempo está na linha de teatro que eu sempre quis fazer. Eu queria experimentar e assim o fiz. Há algum tempo eu questiono minha permanência no teatro, visto que eu não sinto mais aquele prazer de cinco anos atrás. Eu entendo que há diversas formas de fazer teatro e diversos discursos. Um não é mais válido que o outro, muito pelo contrário, todos são igualmente importantes. Sinto pela comédia ser vista como inferior. Mas eu acredito nela e no seu poder de comunicação, pois a comédia é o exercício do riso. Do riso do público enquanto assiste o ator que se diverte em cena. Ao perceber que o público riu de nossas piadas planejadas, sabemos que o objetivo das cenas foi alcançado. Rir é acreditar e se nossos espectadores riram, sabemos que eles acreditaram e embarcaram conosco em nossa narrativa. Fazer os outros rirem e ao mesmo tempo pensar sobre um tema que toca a todos nós, me fez entender que escolhemos o caminho certo.

Para concluir, devo dizer que não foi um processo fácil. Foi turbulento, com dias difíceis de lidar, onde a vontade de desistir aparecia diariamente. Entretanto a vontade de continuar e concluir esse ciclo foi maior. Chegar até aqui com esse grupo valeu a pena, mesmo com os percalços do caminho. Posso dizer que meu trabalho final de graduação foi bonito e me permitiu conhecer mais de mim e entender como o meu processo de criação funciona hoje e o que não serve nele. Propiciou momentos de confronto diário comigo mesmo em busca da superação e de entender que cada conquista, ainda que pequena, deve ser valorizada. É possível fazer um trabalho lindo, mesmo em condições tão adversas. Nada nunca está ganho.