

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

BRUNO CÉSAR DOS SANTOS

**NO CAMINHO DE FANDO**

FLORIANÓPOLIS

2014

**BRUNO CÉSAR DOS SANTOS**

**NO CAMINHO DE FANDO**

Memorial descritivo submetido à Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Bacharel em Artes Cênicas. Professor orientador: Marília Carbonari.

**FLORIANÓPOLIS**

2014

**BRUNO CÉSAR SANTOS**

**NO CAMINHO DE FANDO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas, sendo submetido à Banca Examinadora e considerado aprovado.

Florianópolis, Dezembro de 2014

---

Prof. Dr. Sérgio Nunes Melo  
Coordenador do Curso

---

Prof. Marília Carbonari- Orientador  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

---

Prof. Priscila Genara Padilha- Examinadora  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

---

Prof. Daniel Alberti Perez- Examinador  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus companheiros de grupo pela experiência compartilhada, a minha orientadora pelas frases que me deixam dias pensando, aos gatos, porque eles ensinam muito sobre atuação e ao meu pai, que não veio assistir o espetáculo mas sabe muito sobre o Fando.

"Se você não estiver ardendo, não poderá inflamar ninguém". Serguei Iessienin (Poeta russo, 1895-1925) IEPÍGRAFE

## **RESUMO**

No caminho de Fando é um memorial que pretende relatar o processo do espetáculo Fando e Lis a partir dos registros feitos durante os ensaios e as apresentações.

palavras-chave: atuação- memorial- Fando e Lis

## **ABSTRACT**

"Fando`s way is an essay that intends to depict the creation process of the play Fando e Lis, from the recordings made during rehearsals and presentations.

Key words: acting - essay - Fando e Lis

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	8
<b>CÁPITULO 1: O início de um todo e o processo</b>	9
<b>CAPÍTULO 2: Fando, venha cá!</b>	19
<b>CAPÍTULO 3: Caindo no abismo</b>	26
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	30
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	31

## INTRODUÇÃO

Este memorial parte de uma reflexão acerca dos registros feitos durante o processo de montagem do espetáculo "Fando e Lis", conversas com os meus colegas de grupo, referências externas pertinentes a montagem e observações feitas ainda agora, posto que a peça continua sua jornada.

O foco deste presente memorial é o relato do percurso de construção do personagem Fando, não deixando contudo de analisar o espetáculo em si, bem como o processo que o antecedeu.

Por se tratar de um relato amplo, não há a intenção de um foco específico de um ponto que construiu a personagem, como o figurino ou a transposição do texto para a cena. Mas há a reflexão dos principais pontos que estiveram presentes durante esse processo e durante as apresentações.

No primeiro capítulo, serão colocados os primeiros desafios da montagem e o primeiro mês de experimentações e ensaios.

No segundo, a construção da personagem Fando.

No terceiro, as reflexões acerca das apresentações do espetáculo.

Não desejo provar nada. Minha proposta é uma reflexão em tom confessional, livre e até certo ponto simples do que aconteceu, com apontamentos e o levantamento de discussões inerentes ao trabalho de ator.

## **CAPÍTULO 1: O início de um todo e o processo**

### **- Encontro**

O grupo se reuniu a primeira vez em meados do primeiro semestre de 2013 para uma reunião sobre sermos um possível grupo dos processos criativos. Estávamos cientes de que existia essa disciplina e de como ela funcionava, sabíamos que a turma a qual pertencíamos deveria se separar e se reagrupar em três grupos e precisávamos juntar afinidades e discordâncias para antes mesmo de entrarmos em uma sala de ensaio, decidirmos o que iríamos fazer e apresentarmos um projeto com uma espécie de esqueleto do que seria levado para a cena: propostas de figurino, linguagens de encenação, cronograma de ensaios etc.

### **- Primeira leitura**

Eu não conhecia o texto antes de o Leandro, meu colega e um dos diretores, vir me apresentar o mesmo. Resumindo, o texto do espanhol Fernando Arrabal, escrito em 1955, mostra a história de um casal de noivos que sai em busca de Tar, um lugar onde ninguém ainda chegou, mas todos desejam, como se ali estivesse contido a realização dos sonhos de cada um dos personagens. Neste caminho, encontram Namur, Mitaro e Toso, que também estão em busca deste lugar.

Numa primeira leitura, dois pontos me tocaram numa intensidade maior do que outros: a retratação da violência e a beleza poética que eu encontrei na leitura. Minha primeira conversa foi justamente com o Leandro, que já me expôs alguns dos pontos que junto com a Francielly, que também iria dirigir, os dois gostariam de ressaltar.

### **- Reuniões sobre o projeto e as primeiras ideias**

Nas reuniões que se seguiram para que escrevêssemos juntos um projeto do espetáculo, houve uma dificuldade geral em conceber coisas que nós acreditávamos que só poderiam nascer durante o processo. Então se seguiu um esforço intelectual para se pensar o figurino, o cenário, os acessórios e todo o resto sem ter entrado na sala de ensaio.

Já discutíamos, evidentemente, sobre a adaptação do texto para a cena. Havia uma vontade de se contar a história de Arrabal, mas de criar algo que contivesse um mínimo de surpresa ao espectador. Uma das primeiras ideias incluía um final escolhido pelo público. Outra a de usarmos o espaço do teatro de forma diferente da convencional. Em suma, a maioria dessas ideias girava em torno de uma vontade geral de que

houvesse uma interação muito direta com o público. Esse, provavelmente, foi o primeiro caminho apontado.

No momento da elaboração do projeto, nossa turma estava fazendo uma disciplina de espaços alternativos, onde um dos trabalhos era um seminário em grupo que incluía a proposta de uma prática. E no meu grupo eu queria muito propor uma cena em um carro. Achava interessante o veículo em si, mas principalmente a possibilidade de colocá-lo em movimento e então poder levar o público junto. Pensando sobre a jornada de Fando e Lis, que acontece justamente em um caminho, pensei que um carro seria inviável pelo número muito restrito de pessoas e vi que um ônibus poderia ser mais interessante e apropriado. Apresentei essa proposta em uma conversa informal e todos viram sentido para si de que a história acontecesse neste espaço. Em seguida vieram as preocupações que isso ocasionaria: como conseguir um ônibus, a dificuldade a mais que haveria nos ensaios, nas apresentações etc.

Um integrante foi até bem incisivo sobre recusar a ideia justamente pelas dificuldades que ela apresentava, mas a maioria pensava que era preferível fazer algo em princípio mais difícil, mas que seria novo para todos ali, ao invés de fazermos algo que seria apenas a junção cômoda do que haveríamos apreendido durante nossa formação.

Ideia aceita, sabíamos que estaríamos trabalhando em um espaço não convencional e isso foi decisivo na escolha de nossa orientadora. A professora Marília era quem estava nos ministrando a disciplina de espaços alternativos e foi para todos a escolha que mais poderia acrescentar em nosso trabalho.

Entre outras questões apontadas, decidimos que apesar de todos termos voz no processo, a direção ainda seria do Leandro e da Francielly. Já incentivados pela Marília, também foi optado que não se definisse quem faria tal personagem, mas que houvesse um mínimo de tempo de experimentação em cada um deles por todos os atores, bem como a perspectiva de no produto final nenhum personagem ser feito apenas por um ator ou a proposta de transformá-los radicalmente a ponto de que eles virassem apenas alegorias e nenhum de nós os interpretasse.

Terminamos o projeto e antes da virada do ano, era preciso ir em busca da viabilização do ônibus. Durante esses encontros, também realizamos leituras do texto, reflexões sobre o universo do autor e seu contexto histórico e, claro, já discutíamos sobre a relação entre as personagens e o que elas eram e representavam para cada um de

nós. Até nos encontrarmos novamente no primeiro semestre de 2014, a direção propôs uma constante volta de cada um dos atores para o universo que envolvia a obra.

- O começo do processo e as expectativas

O semestre onde efetivamente trabalharíamos chegou. Março. Já no primeiro ensaio, dos cinco semanais que teríamos nos próximos aproximadamente quatro meses antes da estreia, me vi diante do mesmo ponto que me foi apresentado quando eu entrei neste grupo: porque eu escolhi esse trabalho? O que eu desejo refletir com ele? Naquele primeiro momento, como recordado anteriormente, pensava na relação de violência do casal principal e a beleza estética que o texto me causava. Nesse primeiro ensaio/reunião, como eu anotei no diário do processo:

"Deu a impressão de que o grupo era maior. Conversamos sobre o patrocínio do ônibus, alguns outros avisos gerais e sobre a motivação de cada um para o trabalho. Eu falei que vejo nesse trabalho a relação com a morte e a dualidade das relações humanas, entre outros pontos." (Bruno Santos)

Depois de ter lido, relido e discutido por várias vezes o texto entre dezembro e março, ficava na minha mente essa relação clara com a morte. Uma ironia, eu pensei no dia e ainda penso hoje. Afinal, toda obra tem alguma relação com a morte, porque quem a faz está vivo e quem é vivo está, de maneira concreta, ligado a sua própria morte. Mas eu, naquele mesmo ensaio, pensei que nem sempre vejo isso claro nas pessoas. A morte sim, mas não a consciência real dela. Uma pretensão do artista, essa a de querer mexer com o outro. Eu achava e ainda acho que pensar sobre a morte me faz querer agarrar e fazer da minha vida algo do qual eu goste enquanto vivo. E era essa a minha pretensão em relação a morte nesse obra: que quem assistisse pensasse sobre sua própria morte e saísse então pensando no que fazer de melhor em sua vida. Ainda fico receoso pensando que é muita pretensão.

Essa ligação com o finito me motivou nas primeiras referências que eu trouxe para o ensaio. Uma música de Gilberto Gil, transcrita em um trecho abaixo, foi uma delas:

“a morte é depois de mim  
mas quem vai morrer sou eu  
o derradeiro ato meu  
e eu terei de estar presente  
assim como um presidente  
dando posse ao sucessor.”  
(Não tenho medo da morte)

- O trabalho com o outro

Só na quarta-feira, dessa mesma semana, tivemos o primeiro ensaio, com reais experimentações. E nessa mesma quarta, como seria em todas as outras, tivemos a presença da Marília. Novamente houve uma conversa sobre expectativas em relação ao trabalho e ainda era novo olhar cada uma daquelas pessoas.

Oito é o número total. Naquele dia eram sete colegas, alguns mais amigos e outros menos. E uma orientadora. Hoje são oito amigos e colegas de trabalho. Durante o processo, eu confundi amigos com colegas de trabalho, me orientei por alguns deles, me perdi por alguns deles, tive vontade de deixar de ser amigo de alguns deles e desfiz amizade até comigo. "Se você não quer trabalhar, ou no mínimo aprender a trabalhar em grupo, a última coisa que você deve escolher fazer na vida é teatro". Essa frase da Marília, dita não me recordo bem se em sala de aula ou em uma de nossas primeiras reuniões, me acompanhou, consciente ou inconscientemente, por todo o processo.

No início de uma criação, parece geralmente mais tranquilo. Todos estão ou na mesma sintonia, ou ao menos, pelo prazer do novo, na busca por uma. Então as coisas fluem, os problemas pessoais do outro são relevados, as irritações viram brincadeira. Depois há momentos mais tensos, mas relato com toda sinceridade que, fazendo nesse momento um balanço, considero o processo todo como tendo sido muito harmonioso, apesar de uma ou outra chateação.

- Mergulhando no processo e no texto

Voltando ao processo em si, tínhamos um cronograma a ser seguido. Teríamos aproximadamente um mês de experimentação e depois já começaríamos a fechar algumas cenas. Os ensaios no ônibus só aconteceriam a partir de Abril e a partir deste haveria mais dias nele durante a semana até as apresentações.

Fizemos, junto com a orientadora, uma leitura do texto afim de separá-lo em unidades de acontecimentos. Por sugestão da Marília, fizemos um cartaz com a sequência dessas unidades para que pudéssemos visualizar um todo do que estávamos construindo. As unidades receberam os seguintes nomes:

- Unidade 1 – Morte
- Unidade 2 – Confiança
- Unidade 3 – Expectativas
- Unidade 4 – Revelação
- Unidade 5 – Passeio
- Unidade 6 – Ameaça
- Unidade 7 – TAR
- Unidade 8 – Contato
- Unidade 9 – Desistência

Unidade 10 – Segunda tentativa de contato: a partir do convencimento  
Unidade 11 – Vento  
Unidade 12 – Preocupação/ esforço  
Unidade 13 – Toso  
Unidade 14 – Terceira tentativa de contato: carência  
Unidade 15 – Como chegar a TAR  
Unidade 16 – Toso?  
Unidade 17 – Hierarquia animal  
Unidade 18 – Questionamento sobre Fando  
Unidade 19 – Implicância com Toso  
Unidade 20 – Lis objeto  
Unidade 21 – Ponderações sobre Toso  
Unidade 22 – O dia do Silêncio  
Unidade 23 – Sobre o sistema de distribuir quem tem razão  
Unidade 24 – Permissão de Fando e Lis para irem a TAR  
Unidade 25 – Importância de ir a TAR  
Unidade 26 – Partida para TAR  
Unidade 27 – A tortura de Fando em relação a Lis  
Unidade 28 – Promessa de felicidade  
Unidade 29 – Tortura e morte de Lis  
Unidade 30 – Investigação e constatação da morte de Lis  
Unidade 31 – Encruzilhada

Ainda na fase da leitura, acho muito curioso a voz da personagem saída à primeira vez. Porque na primeira leitura, você percorreu geralmente pouco sobre o contexto, você não estudou a fundo nada relacionado ao que vai interpretar. Mas como a leitura precisa ser feita, você associa certos pontos e quase que intuitivamente emprega uma voz para essa leitura, independente se ela será a voz que o personagem irá ter.

São muitos desses primeiros impulsos que geram várias das situações e traços que irão ficar na versão final do espetáculo.

- Exercícios iniciais

Como procedimento natural de todo ensaio, nos alongávamos individualmente e depois fazíamos juntos algum exercício de aquecimento. O momento do alongamento sempre foi pra mim um momento de limpeza. Também de aprendizado, porque alongar parece sempre um compêndio dos alongamentos que você aprendeu em diversos momentos. Dificilmente você copiou exatamente um método de alongar. Geralmente é uma colagem daqueles que mais fizeram diferença no seu corpo.

No meu caso, ele começa por alongar a cabeça, o pescoço, os ombros, o peito e vai descendo até o alongamento de pernas e pés. É como um despertar dos membros, uma chamada para que eles estejam atentos ao trabalho que será feito com eles. Por fim,

a Gabriella, integrante do elenco com maior experiência na área vocal, passava então os aquecimentos de voz.

Os aquecimentos corporais, que se seguiam aos de voz, variavam muito. Poderia ser um pega-pega, uma coreografia passada pelo Leandro, exercícios que exigissem mais puramente uma força física e outros que ao mesmo tempo que aquecem o corpo, exigem uma atenção constante.



Ensaios UFSC: Parte do elenco durante os alongamentos

Um desses exercícios era o Manduca mandou. Um exercício simples. Andávamos pela sala e quando o Leandro ou a Fran dissessem: "Manduca chegou", a partir daquele momento deveríamos obedecer as ordens dele: "Manduca mandou andar numa perna só", "Manduca mandou correr", "Manduca mandou pular". Mas o jogo justamente se chamava Manduca mandou. Se a ordem fosse apenas sentar, deitar, correr, estaríamos infringindo o jogo e como consequência levávamos um bom safanão na cabeça.

- A criação das cenas

A criação em si era bastante diversificada. Trabalhávamos com improvisações livres, improvisações direcionadas, construção do corpo de tal personagem, da voz de outro.

Começamos trabalhando a partir das primeiras cenas da peça. Éramos divididos em duplas ou trios, tínhamos um tempo para construirmos a partir dos comandos e mostrávamos ao resto do grupo. Geralmente, essas cenas tinham como base algum estímulo pertinente à montagem. Um desses estímulos, a música *Mulher eu sei*, de Chico César, foi usada na primeira cena que eu fiz com a Mantra. Ela se colocava quase como um resumo da história do casal da peça. Era um constante acarinhar e se repelir que acontecia entre os dois, além da clara posição de Fando em relação à Lis:

"Para pisar no coração de uma mulher  
Sapatilhas de arame  
O balé belo infame."  
(*Mulher eu sei* de Chico César)

Eu tenho pavor de improvisações que são de cara com a plateia. Improvisações que são claramente para cumprir metas: você está em tal lugar, tem tal idade, tem tal tique e até o final da improvisação precisa mostrar isso. Eu me vejo afobado e geralmente os meus colegas também.

Consgo ficar mais relaxado quando a improvisação parte de uma atmosfera criada em torno da obra e que antes de ser mostrada ao público passa apenas por um momento entre quem está criando. Um ator sendo plateia do outro. Quando de cara eu tenho que criar na frente de alguém sentado e assumindo ser uma plateia, eu fico muito nervoso. Parece que existe uma obrigação de eu mostrar algo e isso tanto joga em meu favor como pode jogar contra.

Uma dessas improvisações sugeridas era uma espécie de contação de história. Cada um de nós deveria relatar à sua maneira todo o enredo. Foi curioso ver a visão de cada um da história. Houve contações com objetos, apenas com uma coreografia sem o uso da fala e também apenas com o uso dela. Ficou bem claro que num primeiro momento os atores tiveram muita liberdade no trato com a criação. Tanta liberdade, até o ponto de alguns reivindicarem da direção um caminho mais preciso. Eu me adaptei com prazer em todas as etapas, mas gostava da liberdade desse primeiro momento.

- A busca da cumplicidade

Durante esse primeiro mês, em um dos encontros com a Marília, ela nos propôs um exercício que acredito ter sido muito marcante para todos que ali estavam. Tratava-

se de, individualmente, caminhar de um lado da sala até o meio narrando tudo o que se fazia na terceira pessoa. Nada de personagem. Era eu, a Aline, a Gabriella, a Mantra e o Igor. Quando disséssemos, ao meio do caminho: "E ele disse", deveríamos relatar, na primeira pessoa, uma experiência pessoal sobre alguém que partiu nosso coração.

É muito válido um exercício assim no início de um trabalho. Isso aconchega o outro, dá um passo adiante em uma intimidade que é necessária na hora da cena. Não que todos os colegas de cena tenham que necessariamente serem melhores amigos fora dela, mas acredito que alcançar a cumplicidade em cena é mais fácil se ela já foi alcançada fora da sala de ensaio. De resto, acrescenta-se o fato de que a experiência do outro naquele momento acarreta valor a sua própria história. "O teatro não te forma apenas como ator, como diretor etc. Ele te forma como ser humano", era o que ouvia de Priscila Genara Padilha, outra diretora e professora da minha graduação. E num momento desses, ao descobrirmos a vulnerabilidade do outro, se cresce como ser.

- O fechamento das primeiras cenas

Ainda nesse primeiro mês, fechamos algumas experimentações afim de apresentarmos elas para nossa orientadora. Eram dez pequenas cenas. Quando eu ficava de plateia nas cenas que não estava atuando, tive uma primeira preocupação. Achei que estávamos criando algo muito próprio para um palco italiano. Algo que parecia muito fechado, muito preocupado em pegar o olhar do público nos detalhes, algo que eu achava que pudesse se dispersar facilmente em um ônibus em movimento. Mais tarde, ao mesmo tempo que já tínhamos cenas do espetáculo em si ensaiadas, essas dez pequenas cenas nós usaríamos em uma apresentação com o intuito de mostrar um pouco do processo, uma espécie de ensaio aberto e também o de arrecadar dinheiro para a montagem. E houve um consenso de que essas dez cenas em nada tinham haver com as cenas que realmente estávamos trabalhando para o espetáculo.

- A dificuldade na concentração

Os exercícios que mais tínhamos dificuldade de realizar eram os que éramos colocados olho no olho. Não teve um que em algum momento não chorou de tanto dar risada. Na cena geralmente acontecia com naturalidade, mas nas propostas de exercício era muito difícil conseguirmos nos concentrar. Até o ponto de a direção se irritar conosco e até o ponto de desistirem de nos fazerem ficar sérios.



Ensaíos UFSC: o desafio diário de se concentrar

No primeiro ano de graduação, em uma aula de improvisação, levei um “ralhão” de uma professora porque eu saí no meio de uma cena e disse: "Não quero mais brincar". Ela ficou furiosa. Disse que teatro não era brincadeira, que eu deveria ser sério, que eu deveria levar aquilo como sagrado. Entendi o apontamento e concordo.

Num outro momento, em outra disciplina, na avaliação de uma cena, outra professora me disse que notava que eu havia evoluído porque ela notava que no início eu era da turma dos que não levavam nada muito a sério e depois em cena eu assumi a seriedade. Fui para casa pensando que eu nunca fui dessa turma porque eu sempre levei o teatro muito à sério, como mais nada na minha vida. Eu só gosto é de dar uma risada entre uma passagem e outra. Isso porque em relação à mim eu não me levo muito à sério. Afinal, o maior prazer da minha vida é estar em cena, isso está associado ao encontro com o outro, mas isso não é uma cruz nem tampouco um sacerdócio, no sentido da privação. Portanto, isso inclui a leveza e é redundante eu dizer que em inglês você usa o verbo play, que se traduz como jogar, para se referir ao teatro.

A reunião de um grupo de pessoas sempre resulta numa singularidade desse grupo. As pessoas vão se conhecendo e chegando a um ponto de naturalmente entenderem como trabalham. E a questão é que isso geralmente pode diferir do que você

comumente aprende que deva ser um grupo de teatro. Muitas vezes, não por todos, claro, mas por alguns dos professores, aprendíamos perspectiva de um profissional como alguém que se alonga e se aquece em silêncio e permanece em total seriedade até o final do ensaio. Nós cinco não tínhamos essa característica. Todos nós chegamos no horário, descontando eventuais ocasionalidades e todos nós nos aquecemos, mas todos nós nos permitimos uma postura mais flexível, mas não quero dizer com isso que não haja uma disciplina. Mas apenas passa longe de ser algo de ordem militar. Tampouco significa que seja apenas dessa maneira que eu me permita ou consiga trabalhar, apenas tento compreender que cada reunião de pessoas é única e vai exprimir seu próprio jeito de trabalhar. Não há uma fórmula ou receita do caminho que se leva ao espetáculo.

- O próximo passo

Durante esse pouco mais de um mês, exploramos através de jogos, exercícios e pela convivência em si, o primeiro esboço do que iríamos fazer. Ainda não havia sido definido quem faria tal personagem. E essa escolha deu partida a um novo período no processo. Até então experimentávamos nos cinco personagens. A partir daquele momento, continuaríamos trabalhando juntos, mas cada um dos atores já teria um trabalho individual de criação a ser feito. Desse trabalho de criação é que se tratará o próximo capítulo.

## **CAPÍTULO 2: Fando, venha cá!**

Após quase um mês de ensaios, os diretores decidiram que seriam mantidos os cinco personagens e que cada um dos atores interpretaria um. O meu seria o Fando, noivo de Lis, é quem a leva para Tar e com quem mantém uma relação que passa pelo tenro e pelo violento.

- O começo da composição

No início do projeto, eu fui convidado pelo Leandro já com a perspectiva de que eu faria o Fando. Durante o processo, eu lia o texto geralmente como Fando e no primeiro mês de improvisações era ele o personagem que eu mais experimentava. Então não foi de todo um susto ter que começar a trabalhá-lo.

Mas isso não isenta, claro, a dificuldade de se começar um personagem. Pelo corpo? Pela reação à leitura? Pela ação proposta? Por uma visão do que ele é e uma aproximação ao que eu sou? Por onde raios se começa a compor um personagem?

Eu não sou um ator de Stanislavski. Nem de Brecht, nem de Grotowski e nem de Barba. E nem quem trabalhou com um cânone talvez fosse. Isso porque o ator talvez possa ser uma miscelânea de todos os métodos com os quais ele aprendeu algo.

Diferentemente dos atores orientais, que muitas vezes seguem uma linha ou método específico pelo qual se expressam, no Ocidente o ator geralmente passa por uma escola que vai lhe trazer um pincelamento de várias escolas de atuação. Além dos métodos, o ator é os filmes que ele viu, as músicas que ele ouviu, as conversas que ele teve, a vida que ele viveu e vive. Uma batida no liquidificador. E dependendo da proposta que lhe será dada, ele responderá à ela. Como coloca Romano:

O cabedal técnico do ator é criado no seu processo de trabalho, no tempo de uma carreira, constituindo um “estilo de ator”, uma intrincada arquitetura de “afinidades”. O ator escolhe (ou é escolhido por) uma escola (formal ou informal), depois de uma série de trabalhos que envolvem um jeito de criar e apresentar-se, o que por sua vez traz informações e novo alimento de ideias. Esse repertório de escolhas, individuais e coletivas, recuperadas e confrontadas pelos processos históricos, vão desdobrando-se em novas tradições. (ROMANO, 2005, p.189)

- Partindo do texto

Nesse processo, primeiro houve a leitura, depois a experimentação e depois o traçar de um contorno dos personagens. Na primeira leitura, ficou gravado na minha mente um perfil a partir do que o texto havia proposto. Eu poderia, através dele, ser

capaz de atribuir características marcantes do Fando e também traçar o percurso que ele passa ao decorrer da trama.

Então o começo da criação se deu primeiramente a partir do texto. Eu lia, mas não tentava separar metodicamente as ações que Fando fazia. Apenas tentava buscar nas suas palavras o que elas de alguma maneira revelavam de sua visão de mundo e também me permitia vivenciar as emoções que ela me causava. A partir da leitura, acabei definindo Fando em uma palavra: controle. Ele é mais do que essa palavra, mas ter apenas uma em mente, ao menos no início, me ajudou a manter um foco.

Controle é tanto o controle de Lis, o controle da viagem e principalmente o controle de si mesmo. Em todos os momentos em que as coisas parecem estar bem é justamente quando Fando parece controlar algo que está dentro de si.

- Ele? Eu? Personagem? Não?

Fando acarinha Lis, bate nela, lhe afaga e lhe dá banho, lhe tortura. Um louco? Um esquizofrênico? Alguém que não aguenta uma pressão externa e desafoga em quem está mais perto o que ele mesmo sofre? Mas isso é apenas especulação sobre esse ele. Porque ele não existe, no fundo. É feito de palavras e sou eu nas situações em que ele está, só isso. Especulações sobre ele serão sempre criações. Interpretar sou eu em busca de um outro, mas indo em busca de um outro dentro de mim. Sou eu e não sou. Sou eu em determinadas ações, mas para quem vê é um outro ou quem vê entra em acordo implícito comigo e assume também que eu serei um outro.

"Como atores, não podemos interpretar uma filosofia, uma ideia ou um estado. É impossível. Quando estamos preparando um papel, é fácil caracterizar amplamente a pessoa que estamos interpretando e dizer: "Ele é cínico" ou "Ela é otimista". Mas como podemos interpretar uma pessoa desse jeito? Não podemos interpretar uma descrição." (OIDA, 2007, p.95)

Esse trecho de Yoshi Oida me fez pensar muito sobre a criação puramente racional que eu tentava me libertar. Eu tentava intuitivamente partir para a ação. Levando em consideração, obviamente, a descrição de Fando no texto, mas tentando ir além do que eu achava, racionalmente, que Fando faria ou deixaria de fazer.

Por ter aprendido e apreendido dessa forma como encarar a interpretação, embora isso às vezes mude e nada seja uma fórmula, busquei em mim as equivalências do que ocorria em cena. É um trabalho perigoso, esse de mexer em si mesmo. Porque é como se houvesse uma busca de tal sentimento num estado puro. Se a palavra-chave é

raiva, é como se houvesse um desejo de sentir a natureza dela e permitir que ela emane no seu olho, nas suas mãos, no seu caminhar. O personagem pode não chegar num extremo, mas eu sinto vontade de sentir o que ocorre em um extremo. Não sei se me faço claro. É um processo de descoberta diário, nos ensaios, nas apresentações, nas conversas, na hora de ir dormir e ficar refletindo sobre o que ocorre.

#### - A violência de Fando

No grupo, conversávamos muito sobre a violência contra a mulher e este como sendo um dos pontos importantes de discussão que o espetáculo poderia levantar. Apesar de lidarmos com uma história ficcional, é impossível não associarmos o que acontece entre Fando e Lis com o que vemos cotidianamente entre casais. Em um dos textos de referência sobre o assunto, *Rimando amor com dor, reflexões sobre a violência no vínculo afetivo-conjugal*, de Miriam Grossi, haviam questões muito significativas sobre relações de violência entre casais. Um deles era o de que geralmente a violência não parte do poder de um em relação ao outro, mas esse poder oscila de um membro do casal para o outro. A mulher apanha, mas o ameaça e o homem para. Depois ele prossegue com a violência e o círculo prossegue. De maneira nenhuma isso coloca a culpa da violência em um dos violentados, mas torna mais complexa a análise do que ocorre nesses casos.

O que eu achava e ainda creio mais curioso no Fando, é que ao contrário de grande parte dos casos de violência contra a mulher que acompanhamos nos noticiários, a dele não é motivada por ciúme. Ao menos, não as insinuações clássicas dele. Se assim for, ele é mais enraizado do que aparenta, porque justamente Fando gosta que outros homens apreciem sua mulher, permite que alguns inclusive a toquem. Claro, mesmo esse toque acontecendo debaixo do seu nariz. Talvez aí more a perversidade que existe nele. O que possivelmente ocorre é um querer absoluto de controle sobre ela, a ponto de exponenciá-la como uma obra de arte sua, mas desde que isso aconteça sobre o seu controle.

No Fando existia, ao meu ver, um extremo que é de fúria. No final do enredo, num completo descontrole, ele irá matar Lis. Mexemos no texto, mudamos visões, alteramos detalhes, mas algo que nunca iria mudar é que ele a mataria. Esse, inclusive, se tornaria o único momento em que o público não poderia intervir, pois faríamos a cena fora do alcance real de interação deles.

#### - A morte de Lis

E justamente um ensaio que me marcou profundamente foi a primeira vez em que ensaiamos a morte de Lis. Ensaíamos somente eu, a Aline, que interpreta a Lis, e o Leandro. E fizemos num espaço externo à sala de ensaio. Eu esperava com ansiedade, de alguma forma, essa cena. E também com receio. Até hoje eu não gosto muito de passá-la. Em vários ensaios, a gente parava e não continuava. Não sei direito por que. Talvez porque ela só possa acontecer porque é o final de uma linha. Sempre pareceu inconcebível para eu fazê-la separada do todo.

Mas voltando a esse ensaio, como anotei no meu diário:

"Daqueles dias que você se sente dando um passo a mais como ator. Estou dolorido até agora. Me entreguei, me emocionei de verdade. Tive dificuldades para repetir (a sina do teatro!), mas sei que preciso encontrar forças para que ela tenha vida, mesmo que depois do espetáculo eu saia carregado, sem forças." (Bruno Santos)

Eu chorei, a Aline chorou e as pessoas pararam para ver, meio assustadas. Eu fiquei muito abatido. É tão estranho. Eu acabei e parecia que tinha assistido alguém morrer. Fiquei apreensivo sobre como ter técnica sobre isso. Porque você berra, bate, se acaba, mas de um jeito descontrolado. Eu precisava encontrar um jeito de poder fazer isso com mais cuidado.

Como coloca Oida:

‘Como ator, se eu procurar primeiro pela emoção, tenderei ao pânico. Posso pensar: “Ontem senti uma tristeza genuína. Então, hoje, eu tenho de achar a mesma tristeza novamente.” Mas quando tento pensar: “Estou me sentindo triste”, a tristeza nunca vem. É Extremamente difícil repetir a mesma emoção várias vezes. Corre-se um grande risco quando se depende das próprias emoções como base para reproduzir uma cena num espetáculo que deve ficar muito tempo em cartaz.”(OIDA, 2007, p.95)

Numa entrevista do ator Wagner Moura, quando ele estava interpretando Hamlet, sob direção do Aderbal Freire Filho, me lembro de algo muito interessante que ele exponenciou. Ele dizia que ao fazer a cena em que matava um personagem em cena, ele tinha plena consciência racional de que ele estava apenas fingindo. Mas no fim da peça, ele olhava para as mãos dele e elas tremiam. É como se você entendesse de forma intelectual que não matou ninguém, mas o seu corpo não, porque você o colocou nessa situação. E se você o coloca de verdade, é como se o corpo compreendesse que fez isso, que realmente matou alguém.

- As experimentações no ônibus

Os ensaios no ônibus ocorriam, em princípio, apenas uma vez por semana. No primeiro, saí muito preocupado. Era difícil de se ouvir, de se locomover, de escutar o outro. Dava a impressão de que seria um caos.

Mas conforme as semanas passaram, íamos entendendo o que precisávamos trabalhar para aquele espaço tão específico. E aprendemos principalmente a não lutar contra sempre contra o caos, mas permitir que ele pudesse fazer parte do espetáculo.

Afinal, nós iríamos apresentar num veículo que estaria no meio de pessoas e que iria passar por lugares que não estariam coordenados para fazerem parte do enredo. Então mais do que a todo custo tentarmos prender o espectador ao que fazíamos dentro do ônibus, também permitíamos que o que ocorria lá fora nos afetasse e modificasse a ação que executávamos.



Ensaio UFSC: Igor Gomes durante experimentação no ônibus

- Os ensaios no teatro

Tínhamos, de quinze em quinze dias, ensaios no teatro onde o espetáculo iria estreiar. No começo, até pensamos em realizar toda a trama dentro do ônibus. Depois adotamos o veículo como um elemento surpresa do espetáculo e as primeiras cenas iriam ocorrer dentro do teatro, ainda que nós estivéssemos modificando ele.

A primeira cena foi concebida com os atores no lugar em que comumente a plateia senta, mas com as cadeiras fora dos lugares. Nesse primeiro momento, seríamos os atores numa conversa informal misturada com trechos da parte final do texto.

A primeira cena como personagens ocorre no palco, mas depois parte para o lugar da plateia e depois para fora do teatro, conduzindo o espectador para dentro do ônibus.

Os ensaios do teatro também foram os que trabalhávamos com mais afinco o corpo e a voz dos personagens, já que por questões práticas, nos ensaios no ônibus, preferíamos aproveitar ao máximo o tempo para passarmos o que já havíamos ensaiado.

- As dificuldades em manter a energia

Teatro, assim como tanta coisa, não acontece quando você quer. Tinha ensaios que eu tinha vontade de sair correndo. Ensaios que por mais que eu tentasse, não acontecia. E ensaios que eu não tentava, porque se abatia sobre mim uma inércia gigantesca.

Tínhamos poucos ensaios no ônibus em relação aos que tínhamos em sala, mas infelizmente um desses dias de inércia coincidiu com um desses ensaios. E também com o dia em que a Marília vinha nos acompanhar. Saiu algo totalmente sem energia, sem foco, sem cuidado. Liguei no automático. Óbvio que isso foi notado e com toda razão, dito para mim. Mas o que faz a gente ter energia? Um aquecimento eficaz, um apaixonamento pela obra, uma vontade de surpreender? Ando pensando que pode ser qualquer caminho, desde que você se doe para ele.

- Equivalências e a construção de corpo e voz]

A noção da interpretação também evoca a questão da identificação (de idem = o mesmo) psíquica e emotiva do ator com a personagem. Ao interpretar, o artista pressupõe a existência anterior da persona, à qual busca, de acordo com as suas possibilidades, moldar-se, para, em seguida, traduzi-la para o palco. Esta tradução representa para o intérprete seu maior objetivo de trabalho. (BURNIER, 2001, p. 23)

Na questão da equivalência em mim do que existe no Fando, eu sempre pensei num membro da minha família que tem ímpetos de violência tão grandes quanto os de Fando. Talvez por isso eu nunca tenha tido vontade de classificar o Fando como louco ou como esquizofrênico, porque dentro de mim existe, assim como nas pessoas que eu convivo, um lado feito de sombra.

Quanto ao corpo, o Fando, ao meu ver, é um homem forte, que ocupa espaço, se alastra. Eu tenho gestos geralmente delicados, julgados como femininos. Minha voz tem uma grande extensão, mas no cotidiano eu geralmente falo com a voz aguda. E isso faz pairar em algumas pessoas a dúvida de que eu conseguirei ser crível num personagem estereotipadamente heterossexual.

Essas questões podem gerar uma enorme discussão sobre gênero, afinal eu não gosto quando as pessoas dizem que eu consegui fazer um personagem heterossexual ou um personagem homossexual. Porque as pessoas são mais complexas do que isso e características físicas não correspondem às inclinações sexuais que elas possam ter. Isso é uma construção social de como um heterossexual age e de como um homossexual age. Apesar de estar relatando isso de forma simples e com a necessidade de um maior aprofundamento dessas questões, me sinto implicado a relatar sobre essa percepção.

Nele eu sentia a necessidade da voz grave, do andar não necessariamente pesado, mas as pernas mais afastadas, o tronco mais firme. Em suma, ele anda e fala de uma maneira muito diferente da minha. Isso era difícil no começo, principalmente o corpo.

Ainda na construção da personagem, um fator importante para mim sempre foi o figurino. Primeiro eu trouxe um calção, que eu passei a usar em todos os ensaios. Depois a bota, que era do Leandro e acabou ficando na composição final. Era importante esse ritual de colocar o personagem através da roupa e após o ensaio o mesmo ritual, mas agora de tirá-lo.

A partir dos exercícios e propostas de cena, era preciso traçar uma linha e exercitar talvez o exercício mais difícil para mim e talvez o mais difícil do teatro: a repetição. Há pouco tempo atrás, eu defendia a mudança das falas e das marcações como uma necessidade que eu havia de viver o presente e deixar a situação atual me afetar. Era a desculpa que eu dava quando me repreendiam por sempre mudar as cenas a cada passagem. Hoje me sinto saindo dessa espécie de adolescência artística e entendendo a importância de se maturar um personagem e aprender a repetir com o mesmo grau de intensidade alcançado outrora. Podendo, claro, reagir de forma diversa e continuar ampliando o personagem ao longo do tempo.

Muitos outros pontos poderiam ser abarcados, mas estes foram os que principalmente marcaram esse trabalho: a composição de corpo e voz, a relação com o figurino, a criação partindo do texto e as equivalências entre eu e Fando.

O terceiro capítulo tratará das impressões sobre as apresentações do espetáculo.

### CAPÍTULO 3: Caindo no abismo

"O ator age, emite sinais; o espectador, como testemunha, vê, lê e interpreta essas ações criando um sentido. O personagem, fruto da relação ator-espectador, será criado entre os dois. Não é o ator que está entre o personagem e o espectador, mas o personagem que está entre o ator e o espectador. O intérprete, nesse caso, não é o ator, mas o espectador." (BURNIER, 2001, p. 22)

Todo o dia, o dia inteiro, você pensa no espetáculo. Associa aleatoriedades do seu cotidiano com o enredo, enche o saco dos amigos sobre pormenores dos ensaios, se arrepia e se enche de medo. Isso porque o nascimento do que você está gestando vai acontecer. Em quase todo o espetáculo, você não se dá ao luxo de passar os dias anteriores à estreia apenas descansando ou revisando o que vai acontecer. Você tem coisas da sua vida para resolver e muitas, muitas coisas da produção do espetáculo para produzir. Nos últimos dias, parte do grupo passava quase o dia todo junto. Construindo cenário, indo atrás de materiais, articulando em torno da divulgação.



Ensaios UFSC: O grupo em uma das inúmeras vezes em que catamos folhas para o cenário

E no dia da estreia, passamos a tarde toda montando o cenário no ônibus e também ajeitando as coisas no teatro. A equipe se dividiu entre esses dois espaços, mas houve um momento em que todos tiveram que ajudar no ônibus, pois faltava pouco para a hora do espetáculo e ainda faltava muito a ser feito. Colar as cartas no teto, as folhas no chão, os sacos nos bancos, os jornais ao fundo, a iluminação. Era a primeira vez que ele ficaria do jeito que havíamos projetado. E como ficamos até bem próximo do horário da apresentação, que estava marcada para às 20 horas, ajeitando tudo, muito em cima da hora fomos nos aquecer.

A Marília estava conosco nesse momento e nos disse algo muito marcante. Nos deu a perspectiva de que mais do que aquecidos, precisávamos era estar vivendo no aqui e agora. Estar atento ao colega, ao jogo. Isso foi libertador. Esses momentos antes da cena vão virando rituais para o grupo. O hábito de repassar com todos o texto da primeira cena, o abraço coletivo, o aquecimento da voz em conjunto. Vamos nos afinando para então entrarmos em cena.

É o momento em que parece que eu vou cair num abismo. A impressão é de que até o momento em que o público entra, eu vou poder desistir. Mas depois disso não. Eu cairei e só tocarei o chão ao final do espetáculo. E a primeira queda no abismo de Fando e Lis foi no dia 04 de Julho. Na estreia tudo é realmente uma surpresa. O momento onde irão rir, o jeito como irão intervir, os olhares, as pulsões. Essa primeira queda foi muito gratificante. Tudo ocorreu muito bem. Tecnicamente, não houve nenhum problema maior.

No segundo dia, sábado, uma queda estranha. Ouvíamos que a sina do teatro é que se a estreia for boa, o segundo dia será péssimo. Não chegou a ser péssimo, mas comparado ao primeiro, foi uma apresentação bastante diferente. E a oportunidade de refletir sobre o jogo com a plateia. Isso porque essa segunda apresentação pareceu menos prazerosa pela impressão de que o público estava mais fechado em relação às propostas. A sensação de jogarmos uma bola e ela não voltar para nós. E também para mim o desafio mais difícil do teatro: a repetição. No teatro, não importa se ontem foi maravilhoso. Você não pode e não vai contar com esse aval. Porque para a plateia que vem te ver hoje, o espetáculo de ontem não existiu. Ele será criado como se fosse a primeira vez. Se hoje a apresentação for ruim hoje, ela será ruim hoje.

Aprofundar, aprofundar, aprofundar, aprofundar. Essa palavra se repetiu em várias das anotações. E se repete na minha cabeça, quando visualizo a próxima apresentação ou o próximo ensaio. O desejo de tocar no eterno. Um mergulho vertical

em algo e a chance de na próxima sessão alcançar um pouco mais, que seja, de um todo que todos, talvez, ainda desconheçam. E é um todo que pertence ao coletivo para ser alcançado, mas que começa, ao menos para mim, como uma luta interna de querer e aprendizados.

Estar em cena soa hoje um ato tão esquizofrênico. Existem momentos e posso dizer que são a maioria, em que eu tenho a plena consciência de que estou ali, fingindo ser o outro. Mas há uns poucos em que eu me perco de mim, esqueço o que virá em seguida e consigo por um instante esquecer-se de mim mesmo.

Seguiram-se mais oito apresentações e no intervalo entre as três primeiras e as outras, houve uma volta para a sala de ensaio, para rever cenas e nuances que havíamos dado. Essa volta foi difícil. Parecia que sem o público, era enfadonho jogar com o outro.

Cada apresentação é única e há situações e histórias que ficam muito marcadas. Como quando perguntei a um espectador se ele já havia amado e ele, com os olhos cheios de lágrimas, disse que não. Quando, na última apresentação, três rapazes do lado de fora do ônibus estavam tirando sarro da cena e eu abri a janela e cuspi neles. Eu não. O Fando.

A repetição sempre me colocava em questão todas as apresentações. Como chegar numa atuação e numa cena críveis? Tentar percorrer um caminho até o que foi criado ou apenas ouvir o outro e reagir?

No último dia de apresentação, foi como levar alguém ao aeroporto depois de uma visita prazerosa. Doi, mas há prazer.



Ensaio de fotos do espetáculo feito por Bruna Todeschini.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho iniciado em 2013 me deu muita satisfação pessoal e posso relatar como o início de uma realização profissional. Em relação a este presente trabalho, sinto a necessidade de estudar mais profundamente sobre cada um dos pontos que levantei e em relação as respostas, nada concluo, pois assim como ocorre com Fando, é um caminho que não leva necessariamente a algum lugar, por mais que se possa ter esse desejo.

Apenas cumpri a proposta inicial de relatar, de forma sucinta, o processo e a criação em grupo, a construção do personagem e as apresentações do respectivo espetáculo.

Me sinto embarcando numa profissão árdua, porém muito bonita, porque pode até se iniciar em nós, porém, é feita para o outro.

## BIBLIOGRAFIA

BARBA, Eugenio. A canoa de papel – Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo:

Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio; NICOLA, Savarese. A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia

Teatral. Campinas – SP: Hucitec ; Editora da UNICAMP, 1995

BURNIER, Luís Otávio. Arte de ator: da técnica à representação. Campinas, SP : Editora da

Unicamp, 2001.

BONFITTO, Mateo. O ator compositor. São Paulo: perspectiva, 2007.

Grossi, M.P.(1998) “Rimando Amor e Dor: reflexões sobre violência no vínculo afetivo-Conjugal”. Em Pedro, J.M. & Grossi, M.P. (orgs.) Masculino, Feminino, Plural. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,

1987.

OIDA, Yoshi. O Ator Invisível. Prefácio de Peter Brook; tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.

ROMANO, Lúcia. O teatro do corpo manifesto: teatro físico. São Paulo: Perspectiva : Fapesp, 2005. (Debates, 301 / dirigida por J. Guinsburg)

STANISLAVSKI, Constantin, 1863-1938. Manual do ator. 2ª ed. Tradução Jefferson Luiz

Camargo ; revisão da tradução João Azenha Jr. São Paulo : Marins Fontes, 1997.

