

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

Janaína Kremer da Motta

**Parecer ser para vir a ser:
aproximações entre os discursos do verdadeiro e da presença
na Pedagogia do Ator**

Porto Alegre

2012

Janaína Kremer da Motta

**Parecer ser para vir a ser:
aproximações entre os discursos do verdadeiro e da presença
na Pedagogia do Ator**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Icle

Linha de Pesquisa: Educação: Arte Linguagem e Tecnologia.

Porto Alegre

2012

CIP - Catalogação na Publicação

Motta, Janaína Kremer da
Parecer ser para vir a ser / Janaína Kremer da
Motta. -- 2012.
89 f.

Orientador: Gilberto Icle.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. Pedagogia do ator. 2. Atuação. 3. Verdade. 4.
Presença. I. Icle, Gilberto, orient. II. Título.

Janaína Kremer da Motta

**Parecer ser para vir a ser:
aproximações entre os discursos do verdadeiro e da presença
na Pedagogia do Ator**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Porto Alegre, 17 de agosto de 2012.

Prof. Dr. Gilberto Icle (Orientador)

Dra. Rosa Maria Bueno Fischer – PPGEDU/UFRGS

Dr. Sérgio Lulkin – UFRGS

Dra. Inês Alcaraz Marocco – UFRGS

Dra. Gisela Reis Biancalana - UFSM

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS, pela acolhida.

Ao meu orientador, Gilberto Icle, o *querido orientador*, por tudo, tanto e muito mais.

Aos professores que compuseram a banca, Inês Alcaraz Marocco, Rosa Maria Bueno Fischer e Sérgio Lulkin, pelas preciosas contribuições na defesa do projeto.

À professora Rosa Fischer, de novo: Rosa, tuas aulas foram uma inspiração e um desafio. Obrigada.

Às colegas de orientação, Ciça, Gisele, Lu, Cibele, Flávia, pelas trocas, dicas e risos.

À colega Márcia Dal Bello, pelo apoio fundamental nos momentos finais.

À querida amiga Angélica Freitas, por fazer meu *abstract*, e por estar sempre perto, mesmo longe.

À querida Paula Schild Mascarenhas, por passar uma manhã comigo *on line*, desde Paris, em busca da carta de Bauderlaire.

Aos queridos Gustavo, Odyr, Laura, Paula, Bitisa e Mirna, pela festa nas entrelinhas da escrita.

À querida amiga Martha, pelo presente de sua presença.

Aos meus alunos, por brincarem comigo.

Ao Marco Fronchetti, minha escola, meu *desorientador* e, sobretudo, meu amigo.

Aos meus irmãos e suas famílias amadas.

Aos meus pais, Dorotéa e Wanderlei: obrigada por, de maneiras diversas, tornarem meu caminho mais suave.

Ao meu Francisco, meu Pã alegre e festeiro: obrigada por não desistir nunca de subir no meu colo e rabiscar nos meus livros.

Ao meu José, meu Mogli sensível e sábio: obrigada pelo esforço que fizeste para entender que, mesmo em casa, eu estava trabalhando. E por teres me dito, naquele dia especialmente difícil, que assim como havias conseguido fazer “as continhas de vezes”, eu também iria conseguir.

Ao meu amado Rodrigo: obrigada por seres comigo e por me permitires ser contigo, durante todos esses anos.

VLADIMIR

*Não percamos tempo com palavras vazias. (Pausa. Com veemência)
Façamos alguma coisa, enquanto há chance! Não é todo dia que precisam de nós.
Ainda que, a bem da verdade, não seja exatamente de nós. Outros dariam conta do
recado, tão bem quanto, senão melhor. O apelo que ouvimos se dirige antes a toda
humanidade. Mas, neste lugar, neste momento, a humanidade somos nós,
queiramos ou não. Aproveitemos enquanto é tempo. Representar dignamente, uma
única vez que seja, a espécie a que estamos desgraçadamente atados pelo destino
cruel. O que me diz? (Estragon não fala nada) Claro que, avaliando os prós e os
contras, de cabeça fria, não chegamos a desmerecer a espécie. Veja o tigre, que se
precipita em socorro de seus congêneres, sem a menor hesitação. Ou foge, salva
sua pele, embrenhando-se no meio da mata. Mas não é esse o xis da questão. O
que estamos fazendo aqui, essa é a questão. Foi nos dada uma oportunidade de
descobrir. Sim, dentro desta imensa confusão, apenas uma coisa está clara:
estamos esperando que Godot venha.*

ESTRAGON
É mesmo.

Vladimir e Estragon em Esperando Godot, de Samuel Beckett

RESUMO

Este trabalho investiga como se articulam, no discurso da atuação teatral, as ideias de presença e do verdadeiro e como o ator se forja a partir da emergência desses objetos de pensamento. Procura aproximar a voz de dois diretores pedagogos em atividade, Peter Brook e Ariane Mnouchkine, aos conceitos de verdade e presença de filósofos como Hans Ulrich Gumbrecht, Michel Foucault, Hannah Arendt, Friederich Nietzsche, entre outros. Ao inscrever-se na categoria dos Estudos da Presença, a metodologia possui um caráter autorreferencial. Parte-se de quatro relatos de experiência da autora para abordar aquilo que se diz da prática na prática e de que forma os dizeres da filosofia auxiliam na compreensão desses discursos. Pretende-se fazer perceber que as ideias de presença e verdade confundem-se como modos de dizer dos atores para se referir a algo não possível de ser dito.

Palavras-chave: Pedagogia do ator. Atuação. Verdade. Presença.

ABSTRACT

This thesis investigates how the ideas of presence and of truth are articulated in the discourse of theatrical performance, and how actors shape themselves upon the emergence of these objects of thought. It seeks to approximate the voice of two pedagogue directors in activity, Peter Brook and Ariane Mnouchkine, to the concepts of truth and presence in philosophers such as Hans Ulrich Gumbrecht, Michel Foucault, Hannah Arendt and Friedrich Nietzsche, among others. Inscribing itself in the category of Studies of Presence, the methodology possesses a self-referential nature. It departs from four accounts of the author's own experience to approach that which is said of practice in practice, and how statements of philosophy help the understanding of these discourses. It aims to make perceptible that the ideas of presence and truth are confounded as manners of speaking of the actors to refer to something which is not possible to be said.

Key Words: Pedagogy of the actor. Acting. Truth. Presence.

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	10
1. A HISTÓRIA MEXICANA: A VERDADE.....	17
2. EQUILIBRANDO BASTÕES: A PRESENÇA COMO AUSÊNCIA.....	36
3. EQUILIBRANDO BASTÕES: A DIMENSÃO DO OUTRO.....	48
4. O TELEFONE DE GELO: HÁ PRESENÇA NO CINEMA?	61
EPÍLOGO.....	78
REFERÊNCIAS.....	86

PRÓLOGO

Não posso precisar a data com exatidão, mas estamos no ano de 1998. Estou no Clube de Cultura, sou aluna da terceira turma do TEPA - Teatro Escola de Porto Alegre. Gostei da oficina que fiz no ano anterior, mas ainda acho que não quero ser atriz. Não sei bem por que estou ali.

Estamos fazendo exercícios do *samurai*. Com bastões nas mãos, as pernas afastadas e os joelhos flexionados, devemos andar de maneira específica, saltar, ir ao chão, levantar. É extenuante e parece que não vai terminar nunca. Os músculos ardem, a coluna esquenta, os pensamentos insistem em pedir pelo fim. Mas prosseguimos. Somos todos iniciantes, porém entendemos que devemos prosseguir. De repente alguém (gosto de pensar que não fui eu) para e pergunta: "qual o objetivo de estarmos fazendo isso?" Após um breve silêncio, a professora responde: "Não fala, faz."

Maior de 2011. Estou fazendo uma oficina com Gennadi Bogdanov, ator e mestre russo, sobre a técnica da *biomecânica teatral*, criada por Meyerhold e da qual Bogdanov vem a ser o discípulo mais próximo. Não há nenhum ex-colega do TEPA nesse curso, mas conheço a maioria dos atores participantes, de encontros e trabalhos nesses anos em que tenho sido atriz. Estamos no terceiro dia e tentamos compreender, a partir de caminhadas que devem seguir uma posição específica das pernas, pés, braços e mãos, a forma adequada de iniciar o movimento.

Após um longo período, Bogdanov abre espaço para questões. Um ator, que assiste à oficina com o consentimento do mestre, pede licença para fazer uma pergunta: "percebo que alguns, antes de começarem a caminhar, fazem isso (demonstra). Está correto?" Bogdanov diz, então: "você poderia responder a essa questão se estivesse aqui dentro". O ator, já se preparando para ir: "posso?" Bogdanov: "fica estranho. Ou você está aqui ou aí. Não é possível você estar nos dois lugares". O ator agradece e volta a sentar-se.

Verão de 1999. Faço uma oficina com a diretora porto-alegrense, muito respeitada no meio teatral brasileiro, Maria Helena Lopes. Um dos primeiros exercícios constituía-se em entrarmos em cena e, individualmente, realizarmos uma ação e sair. Na minha vez, decidi que iria *lixar as unhas*, obviamente com uma lixa imaginária. Entrei, comecei minha ação e ela pediu que eu saísse. Percebi que não havia *funcionado*, mas não entendi o porquê. Será que *lixar unhas* não era uma boa

ideia? Pouco tempo depois, outra colega foi para cena e pôs-se a *lixar unhas* mas, surpreendentemente, dessa vez Maria Helena permitiu que ela ficasse um longo tempo ali, imersa em sua ação. A diretora observava atentamente, interessada, envolvida.

Percebi que a ação que a colega fazia, embora aparentemente idêntica a minha em sua descrição, em seu *nome*, era muito diferente em termos de qualidade. Havia uma tensão, uma concentração, um envolvimento que permitiam que aquela ação banal se tornasse interessante, agradável de ver. Ela não lixava as unhas como se faz na vida *real*, mas também não o fazia de maneira *forçada*, falsa. Assim, quando fui novamente à cena tentar fazer uma ação, procurei *copiar, in-corporar* a qualidade que havia percebido na colega e dessa maneira comecei a entender do que, afinal, se tratava aquilo que Maria Helena buscava.

Não é fácil falar sobre o teatro. Talvez o seja sobre o teatro que se vê, mas não sobre o teatro que se faz. O teatro que se faz encontra suas respostas nele mesmo, muitas no momento do espetáculo, no encontro com o público, mas a grande maioria delas nas salas de trabalho, durante os ensaios, a preparação. É do corpo vivo, ativo e disponível do ator que as respostas podem emergir e a compreensão se dar, fora disso estaremos sempre tangenciando-o, quase que tergiversando sobre um tema inalcançável por meio das palavras.

Ao aprender e compreender o teatro a partir de meu corpo, com pouco espaço para as elucubrações de ordem intelectual e ao perceber que, mesmo para aqueles que o compreendiam intelectualmente, essa compreensão não bastava, resignei-me a calar. Esse silêncio foi, por muitos anos, o mais caro presente que essa arte me deu e que, de certa forma, devolveu para mim uma vontade infantil de conhecer a fé. Esse silêncio segurava-se numa sensação de sagrado que o teatro parecia possuir pois nele, dentro dele, fazendo-o, experimentei algo que realmente não era possível transformar em verbo.

As circunstâncias que permitem a um ator fazer-se crível sempre me intrigaram e são, talvez, aquilo que mais me interessa como atriz, professora e como espectadora de teatro e cinema. Por que alguns atores conseguem parecer estar dizendo a *verdade* enquanto outros não, se admitir, e admito, que a maioria deles deseja de fato lograr esse efeito? Em que medida esse *efeito de verdade* instaurado pelo ator implica na criação desse ator? Está relacionado com o que chamamos *presença* essa *verdade* inventada pelo ator? E ainda, por que o público, que sabe

estar diante de uma ficção, se deixa levar por essa *sensação de verdade*, se sente *tocado*, emocionado, comovido?

Ser verdadeiro, dentro do discurso do teatro do qual faço parte, é uma forma de dizer que algo *funciona*, que é bom. Quando nos é demandada a criação de uma cena ou de uma situação, uma boa ideia não basta para que essa cena ou situação seja considerada adequada. Por outro lado, percebe-se que mesmo uma ideia banal ganha força quando o ator executa-a de forma íntegra ou, como dizemos, *verdadeira*.

Uma das maiores diretoras de teatro em atividade, Ariane Mnouchkine, fala muito sobre a *verdade* na atuação:

E nós temos que confiar nas nossas emoções, como disse Ingmar Bergman. De qualquer maneira, no que mais podemos nos fiar? Quando, de repente, tudo que se passa em cena me toca e revela ou acorda a realidade adormecida. A vida está aí. Além disso, não tem teatro quando só tem descrição, quando não há nada além do que estamos vendo: a cena deve conter mais do que isso. E ao mesmo tempo, evidentemente, é preciso que seja verdade. Então, como revelar teatralmente a verdade? (MNOUCHKINE, 2011, p.69).

Como podemos perceber, para essa artista há algo que pode ser chamado *verdade*. Essa *verdade*, por sua vez, encontraria sua afirmação por meio da possibilidade de tocar, ou emocionar o espectador. Ariane não se pergunta o *que é a verdade*. "A vida está aí", eis a resposta.

Semelhante olhar tem Peter Brook, ao relatar suas experiências com o que chama *Teatro Sagrado*: "o objetivo de cada experiência, boa ou má, bem sucedida ou desastrosa, era sempre o mesmo: conseguiria a presença do ator tornar visível o invisível?" (2008, p. 72). E mais adiante: "compreender a visibilidade do invisível é trabalho para uma vida" (2008, p.80).

As ideias de Mnouchkine e Brook, "revelar [teatralmente] a verdade" e "tornar visível o invisível", respectivamente, parecem confluir quando observamos nelas algo que se assemelha a uma concepção mística, quase mágica do teatro. Poderia mesmo o teatro "revelar" alguma *verdade*, ou "tornar visível o invisível"?

Embora essa não faça parte das questões abordadas neste trabalho ela está, de alguma forma, subjacente a toda discussão empreendida.

No emaranhado discursivo no qual aprendi a fazer, a perceber e a ensinar a atuação, o desejo de *verdade* e de uma *presença* do ator, que possibilite ao invisível ser visto, ocupam um lugar de preeminência (ICLE, 2011).

Entretanto noto que, se ao fazermos ou assistirmos teatro, aquelas afirmações podem parecer tão claras e óbvias, o mesmo não ocorre quando as lemos.

Este não é um trabalho sobre o ensino do teatro *strictu sensu*, mas uma tentativa de compreender como nos forjamos atores a partir da emergência dos discursos da *presença* e do *verdadeiro*. Uma tentativa de entender e poder falar sobre esses objetos do pensamento que norteiam nossa prática de atores e nossa pedagogia. Dessa forma, creio ser este um estudo direcionado, especialmente, àqueles que praticam essa pedagogia. Os que produzem e são produzidos por esses discursos e que, como eu, desejam pensar sobre eles, também, desde fora. Ao admitir que a possibilidade de me distanciar das práticas que me constituem é relativa, assumo a intensão de olhar para esses discursos munida da dúvida e da curiosidade.

Para tanto, tomo como ponto de partida de minha argumentação situações vividas por mim como aluna, atriz e professora de teatro. Escolhi momentos os quais tivessem, de alguma forma, modificado minha maneira de pensar sobre a atuação e que fossem passíveis de serem tomados como "experiências transformadoras", usando a formulação de Timothy O'Leary (2008) ao comentar Foucault.

Na leitura que O'Leary faz de Foucault e John Dewey, uma experiência seria aquilo que surge a partir da "interação" de um sujeito, ou "organismo", nas palavras do autor, com o mundo: um "algo novo [que] é inventado" (2008, p.20). Assim, a experiência pressupõe uma atividade do indivíduo, ou seja, a experiência não é algo que *ocorre* com um sujeito que, passivo, a recebe. Pode-se depreender daí, portanto, que experiência seria uma elaboração, uma construção, de um indivíduo a partir da relação que o mesmo assume com o mundo que o cerca.

À ideia de "experiência transformadora", O'Leary opõe a de "experiência cotidiana", referindo que esses seriam "os dois eixos usados por Foucault com o termo experiência" (2008, p. 20). A "experiência cotidiana" pode ser entendida "no sentido de formar um pano de fundo constante, ainda que em permanente transformação, para nossos modos de perceber, entender e agir no mundo" (2008, p.21). Não corriqueira, mas da ordem, talvez, do todo contínuo de nossas vidas. Essas experiências cotidianas, por sua vez, seriam interrompidas eventualmente por aquilo que o autor chama de "experiência transformadora", compreendida como aquela da qual saímos diferentes do que éramos antes. Aquela que faz "com que seja mais difícil continuarmos pensando e agindo como havíamos feito até agora" (2008, p.21).

Segundo O'Leary, estaria contida, principalmente nessa categoria de experiência, a possibilidade do *risco*, pois uma "experiência transformadora" implica em dirigirmo-nos para algo que não conhecemos e que, ao conhecê-lo, correremos o risco de não sermos mais os mesmos. O risco de pensarmos diferente daquilo que pensávamos antes, de pensarmos o que ainda não foi pensado. Num certo sentido, o risco de deixar morrer aquele que fomos para fazer nascer outro. Um outro inventado, mas não menos inventado do que aquele anterior.

O risco, como se verá, está implicado de maneiras diversas no interior deste trabalho. A primeira delas é que me valho de minhas memórias para tecer minha argumentação. Se a memória é mesmo "a mais épica de todas as faculdades", como diz Walter Benjamin (1993, p. 210), tento, o mais que posso, não me transformar em heroína de minha própria história.

Entretanto, minhas *fontes* se inscrevem no vento. Habitam o lugar imponderável daquilo que só pode ser evocado. Porém, minhas memórias servem, também, de gatilho pelo qual a discussão dos discursos acerca de *verdade* e *presença* na atuação pode ser disparada.

Creio que, ao problematizar questões no interior de minha própria experiência, eu esteja também forjando um caminho pedagógico de pensamento. Mesmo que reafirme que este não é um trabalho sobre *ensinar* a atuação, talvez seja um pouco sobre *aprender*.

Ao pensar que esta pesquisa se inscreva naquilo que chamamos Estudos da Presença, encontro justificativa para a autorreferencialidade que é uma de suas marcas. Gilberto Icle diz que pesquisas que se orientam nessa direção possuem um caráter autorreferente por começarem "na análise e reflexão do trabalho artístico do próprio pesquisador - sem que isso seja um impeditivo para uma suposta objetividade científica a ser perseguida" (2011, p.12).

O foco desse estudo são os discursos da atuação teatral. Entretanto, não me interessa aqui o que se diz *no* teatro mas, sim, o que dizemos dele e como esses dizeres nos formam e transformam como atores.

Busco, primordialmente, nas falas de Brook e Mnouchkine, aquilo que conflui com o que ouvi (e não ouvi) ao aprender a atuação. Percebo que a demanda do *verdadeiro*, com a qual me deparei desde os meus primeiros anos de aprendizagem da atuação, encontra-se fortemente ancorada nas ideias de ator, teatro e atuação de ambos os diretores.

Assim, li tudo o que há, até os dias de hoje, publicado desses diretores em português, bem como algumas publicações em inglês e francês, ainda não traduzidas. Assisti mais de uma vez a todos os espetáculos de ambos que estiveram em cartaz em Porto Alegre.

Essa escolha não é aleatória e não se explica apenas por razões óbvias de afinidade (para não dizer amor). Acredito que, de certa forma, esses dois artistas pautam o que são hoje nossas concepções de excelência no teatro. Seus dizeres e suas práticas, certamente inspirados pelos daqueles que os precederam, inspiram e impregnam, hoje, os nossos.

Assim, procuro confrontar esses dizeres com aqueles proferidos por autores da filosofia, como Foucault, Nietzsche, Arendt e Gumbrecht, muito embora nenhum desses ocupe, neste trabalho, um lugar de primazia.

Reconheço, nessa tentativa de aproximação, novamente, os riscos aos quais me exponho. Tentei tornar esse encontro suave, embora não possa ter certeza de tê-lo conseguido sempre.

No primeiro capítulo, *A história mexicana: a verdade*, penso sobre o que pode ser a *verdade* demandada no teatro. Que aproximações essa *verdade* tem com as noções de *realidade* e *aparência* e, ainda, com um *dizer verdadeiro* do ator sobre si mesmo.

Nos dois capítulos subsequentes, reporto-me a algumas possibilidades de pensar a presença do ator.

Em *Equilibrando bastões: a presença como ausência*, faço um breve apanhado sobre as concepções do termo *presença* como algo que dá qualidade ao trabalho do ator. Tento relacionar a presença com um *estado* que o ator aprende a ativar, estado esse que encontraria sua possibilidade, justamente, na capacidade do ator ausentar-se de si.

No capítulo terceiro, *Equilibrando bastões: a dimensão do outro*, investigo como o ator pode constituir-se, e assim sua presença, a partir do olhar do outro. Ao discorrer sobre a experiência estética e seus efeitos, pergunto-me de que forma o professor pode auxiliar o aluno de teatro a dar-se a ver.

No quarto e último capítulo, *O Telefone de Gelo: há presença no cinema?* procuro pensar sobre a presença do ator no cinema e os possíveis efeitos de presença no filme propriamente dito. Comparo os *efeitos de verdade* do cinema aos do teatro, e suponho que o silêncio pode ser um dos discursos da presença.

Ao concluir, percebo que os discursos do *verdadeiro* e da presença embaraçam-se ao falarmos da pedagogia do ator e que, por mais que possamos falá-los, eles parecem sempre permanecer mais longe.

Espero poder fazer perceber, na tessitura de minha argumentação, que não tomo como absolutos os lugares aos quais porventura chego.

Se creio que é de dentro do teatro ou do cinema que se possa, de fato, responder às perguntas sobre a atuação, sei também que essas respostas devem ser buscadas a cada novo dia. O fato de termos, hoje, encontrado *algo*, não significa que esse *algo* será novamente encontrado amanhã.

Porém, ao contrário do teatro que se inscreve no efêmero do momento presente, as palavras habitam a superfície eterna (se houver a eternidade) do papel. Dessa forma, tomam uma dimensão de importância assustadora. Não gosto de levar a vida tão a sério.

Brook diz que "o teatro tem essa característica especial: é sempre possível recomeçar" (2008, p. 205). Tenho pensado se, ao invés de hoje, eu escrevesse esse texto amanhã, que texto seria? Quantos milhares de textos eu não escrevi ao escrever este? Que enormidade de coisas ficaram caladas para que esta fale? Por que esta, finalmente, quis falar-se? Não sei.

Saber é bom mas também é arriscado. Nunca mais olhamos uma coisa da forma que o fazíamos antes de sabê-la. Lembro quando aprendi a ler e percebi que não me era mais possível olhar as palavras sem compreender o seu significado. Por mais que eu tentasse, não tinha mais escolha. Fiquei um pouco triste. Eu gostava das letras e dos desenhos que elas formavam juntas, gostava do mistério insondável que eram para mim esses desenhos, sabendo que eles escondiam um código ainda inacessível. De repente, os desenhos sumiram e foram substituídos por significados, simplesmente. Eu havia ganhado muito, mas perdia alguma coisa muito preciosa também.

Susan Sontag diz que:

Nenhum de nós poderá jamais recuperar a inocência anterior a toda teoria, quando a arte não precisava de justificativa, quando ninguém perguntava o que uma obra de arte *dizia* porque sabia (ou pensava que sabia) o que ela *realizava* (SONTAG, 1987, p. 13).

Por sorte, há muitas coisas não *dizíveis* do teatro. Coisas que habitam o terreno do sentir. Nesses silêncios, espero, vou tentar guardar minha inocência.

1 A HISTÓRIA MEXICANA: A VERDADE

Visto que talvez nem tudo seja falso, que nada, ó meu amor, nos cure do prazer quase-espasmo de mentir.
(Fernando Pessoa)

Com pedaços de mim eu monto um ser atônito.
Tudo o que não invento é falso.
(Manoel de Barros)

Outubro de 2010, na sala de ensaios, depois dos exercícios iniciais de preparação, começamos o trabalho com as fotografias. Como estávamos trabalhando sobre a memória, Marco Frochetti, o diretor, havia pedido que trouxéssemos fotografias nossas, e a atividade consistia em escolhermos uma delas e a *apresentarmos* para o grupo. Eu havia levado várias fotografias, a maioria retratos da minha infância e de meus irmãos. Ao mexer nelas com certa pressa, pois todos já tinham suas escolhas na mão, percebo algo que me chama a atenção. Dentre as tantas fotos, numa de que especialmente gosto estamos jogando peteca com raquetes, meu pai e eu, quando eu tinha três anos de idade e morávamos na cidade do México. Noutra da mesma época, estou dando um beijo em minha mãe, que está deitada numa cama. O que noto é que trago na mão, nessa do beijo, a mesma raquete com que jogo com meu pai na outra foto. Não lembro de ter percebido isso antes e, por esse detalhe que me pareceu interessante, resolvo ir com as duas fotos para a cena, apesar de não ter recordações precisas de nenhum desses dois momentos específicos.

Começo, então, a contar uma história que mistura fatos que realmente ocorreram com outros que invento na hora. Não houve uma decisão deliberada de inventar, não posso precisar como *escolhi* os caminhos pelos quais conduzi meu relato. Sinto meu corpo aquecer e ser tomado por um leve tremor, minha voz parece um pouco embargada. Percebo que estou me emocionando e que também a plateia, meus colegas atores, parece estar assim. Isso me leva a ir mais longe e logo a invenção toma conta e nada mais de *realidade* existe.

Ao final, quando termino e volto para o meu lugar sinto uma espécie de alívio. Meu corpo também parece ir voltando lentamente para o seu lugar. Um grande silêncio toma conta da sala, ninguém diz palavra. Eu fico sentada, não entendendo muito bem o que aconteceu. Passado algum tempo Marco levanta, para na minha frente e pergunta: "Pelo amor de Deus, onde estava o teu pai?"

Minha história terminava comigo bastante machucada e meu pai, que era o personagem central e ao lado de quem eu queria estar, não me socorre, não está perto de mim.

“Não sei” eu respondo, “isso nunca aconteceu”. Uma colega, atriz experiente e professora de teatro diz, então, com alguma decepção: “ah, eu acreditei em tudo, acreditei no México, no jogo, na escada, no teu pai, na tua mãe. Não queria saber que não era verdade”. Achei que não seria o caso de dizer que o México, o jogo, a escada, meu pai e minha mãe eram verdades, só os fatos que não.

Ao pensar, ainda quando da realização da cena descrita acima, que o foco desta minha pesquisa estava no ato criativo do ator, ao relatar esse momento, ao escrevê-lo e antes mesmo de compartilhá-lo com meu orientador e colegas, percebi que a questão principal, para mim, não era aquela anteriormente fixada. O que me move como atriz e professora de teatro é justamente esse feito, aparentemente tão simples, que faz com que um ator diga ou faça *verdadeiramente* aquilo que não é *verdade*, que sinta *verdadeiramente* aquilo que não sente, que seja *verdadeiramente* aquilo que não é.

Percebi que talvez o ato criativo, aquilo que considero o momento de criação do ator que me interessa, pode estar atrelado a esse *efeito de verdade* que o ator, porventura, possa lograr. Que é desse instante preciso, dessa *verdade* inventada e acreditada, que pode brotar o que considero uma criação do ator.

Ao analisar os processos de construção de uma obra de arte, John Dewey refere-se a "construir simultaneamente a ideia e sua encarnação" (2010, p.133). Essa forma de pensar parece corroborar a ideia de ator-criador que começo a propor neste trabalho. Porém, se defendo que a criação pode acontecer alicerçada pelos *efeitos de verdade* que o ator consiga lograr ao engendrar sua performance, também o inverso deve ser levado em conta. Suponho, assim, que os *efeitos de verdade* possam ser também propiciados, ou favorecidos, à medida que o todo se constrói. Quero dizer, dessa forma, que não é possível isolar a criação da performance de um ator somente nele, ator. Como veremos no decorrer destas páginas, considero que uma série de *outros* estão implicados naquele momento.

Antes, entretanto, se faz necessário tentar entender do que se trata aquilo que chamamos nas salas de ensaio e em nossas conversas fora delas, muito confortavelmente, de *verdade*.

Para que eu possa começar a escrever, para que encontre a coragem de abordar esse tema de nome assustador, que me conduz imediatamente a fazer associações religiosas, dogmáticas ou a visualizar as enormes pilhas de livros que inúmeros filósofos de todos os tempos escreveram sobre o assunto (e a certeza de que desconheço a imensa maioria dessas obras), ou, ainda, para que não sucumba às fáceis abordagens do senso comum, faz-se necessário alguns esclarecimentos. Para mim mesma, diga-se, antes de mais nada.

Afinal, de que ordem, de qual categoria de *verdade* pretendo falar? Penso, quando digo *verdade*, em qual concepção de *verdade*? Presumo que exista *uma verdade* da qual pretenda falar? Tenho a intenção de defender algo como *verdadeiro*, ou *mais verdadeiro* do que alguma outra coisa? Como escapar da tentação de explicar uma coisa por seu convencionalizado oposto e incorrer, assim, no que Nietzsche chama de “[...] o típico preconceito pelo qual podem ser reconhecidos os metafísicos de todos os tempos [...]” (2005, p.10)? No capítulo primeiro de *Além do bem e do Mal*, intitulado *Dos Preconceitos dos Filósofos*, Nietzsche principia falando da "vontade de verdade" (2005, p.9). Nesse segundo aforisma, o "típico preconceito" ao qual se refere seria a tendência observada por ele nos filósofos de sua época de, ao admitirem a impossibilidade de "algo nascer de seu oposto", pois que "as coisas de valor mais elevado devem ter uma origem que seja outra, *própria*", acabarem por assumir sua "crença fundamental", que seria a "crença nas oposições de valores" (2005, p.10). Essa tese é refutada por Nietzsche, ao dizer que

[...] pode-se duvidar, primeiro, que existam absolutamente opostos; segundo, que as valorações e oposições de valor populares, nas quais os metafísicos imprimiram seu selo, sejam mais que avaliações-de-fachada, perspectivas provisórias, talvez inclusive vistas de um ângulo, de baixo para cima talvez [...] (NIETZSCHE, 2010, p.10).

Ele conclui afirmando que "com todo o valor que possa merecer o que é verdadeiro, veraz, desinteressado: é possível atribuir à aparência, à vontade de engano, ao egoísmo e à cobiça um valor mais alto e fundamental para a vida" (2005, p.10).

Em primeiro lugar é necessário deixar claro que falo de uma *aparência*, daquilo que é *aparente*, no sentido tanto do que "aparece; que é ou se torna visível" quanto como aquilo "cuja aparência não corresponde à realidade; suposto, fictício" (HOUAISS, 2001, p. 247). Ou seja, ao pensar no discurso da verdade na atuação, falo

de algo que não tem a ver com uma possível verdade de fatos, com uma possível verdade histórica ou pessoal. Um *efeito de verdade*, compreendido como uma qualidade física - pois que é visível - atingida pelo ator e percebida pelo público como algo que, embora ele saiba tratar-se de ficção, *parece* ser verdade.

Assim, se me apresenta outro problema. O que *parece* ser verdade? O que quero dizer com isso? Como eu sei o que *parece* ser verdade? Se algo pode *parecer* verdade, seria por que existe, então, *uma* verdade à qual se pode aparentar? E, ademais, de onde isso provém?

Mais uma vez parece-me importante lembrar que a nós, atores, a demanda da verdade é feita a cada vez que estamos em cena. No teatro no qual tenho vivido e que tonou-se aquele que desejo ver e fazer, a atuação deve tocar o espectador na forma de algo que chamamos assim: *verdade*. Mas não seria essa verdade algo mais próximo a alguma coisa que podemos sentir, perceber, antes de compreender?

O poeta Charles Baudelaire, em sua carta enviada à Richard Wagner logo após haver assistido à ópera *Tannhäuser*, externando a profunda emoção que sentira ao presenciar tal obra diz [tradução nossa]¹:

Isso que eu experimentei é indescritível [...] pareceu-me conhecer aquela música e, mais tarde, refletindo, compreendi de onde vinha tal ilusão; parecia-me que aquela música era *a minha*, e eu a reconheci como todo homem reconhece as coisas que está destinado a amar (BAUDELAIRE, 1860, s/p).

Entretanto, podemos pressupor que Baudelaire tenha feito uma opção poética ao presumir-se *destinado* a amar aquela ópera; pois que destino poderia um dia ultrapassar aquilo que nos foi dado, ou que encontramos, como possibilidade? Poderíamos amar algo que não encontrasse nenhuma resposta em nosso catálogo de experiências e memórias?

A imagem evocada por Baudelaire, da sensação de que aquela música fosse *dele*, de tê-la *reconhecido* me parece justa se lembro das sensações por mim experimentadas ao deparar-me com obras capazes de me *tirar do lugar*. Falo daquelas obras que podem provocar em nós algo como um transtorno passageiro, uma alegria ou uma tristeza intensas, um torpor. Aquelas obras sobre as quais não sabemos imediatamente o que dizer, que nos emudecem, nos recolhem.

¹ Uso tradução nossa quando a fiz juntamente com a professora de francês Paula Shild Mascarenhas.

Entendo que esse *reconhecer* ao qual o poeta refere-se não se aproxima da ideia de compreensão, da possibilidade de compreender o significado a obra diante da qual estamos diante. Ao contrário, me parece, a sensação de reconhecer, nesse caso, sugere aqueles momentos nos quais não há espaço para a dúvida ou para a crítica, momentos os quais não comportam a pergunta *o que se quer dizer com isso?* Ou *o que isso quer dizer?* Como se fosse possível haver, por instantes, uma fusão entre aquele que olha e aquilo que é olhado, de tal sorte que a distância se exclui e a fronteira, que nos torna diferentes daquilo que não somos nós, desaparece.

Entretanto, se o termo *reconhecer* parece justo na carta de Baudelaire, talvez não o seja neste trabalho. O teatro, aquele no qual se contam histórias, embora não seja o único existente, ainda é o que mais frequentemente encontramos. E histórias, sabemos, devem ser compreendidas. O teatro, portanto, exige uma parcela de compreensão intelectual e não se faz apenas de sensações. Assim, se para a música, a dança e demais artes nas quais os significados estão em segundo plano (estariam mesmo em *algum* plano?) a ideia de reconhecimento pode não causar maiores problemas, pois que já estaria dela asilada a possibilidade de compreensão, o mesmo não ocorre quando pensamos em teatro.

Dessa forma, parece-me preferível pensar, juntamente com Dewey, que os *efeitos de verdade* dos quais tento falar sejam da ordem de algo que se *percebe*. Esse autor nos diz que

O simples reconhecimento satisfaz-se quando se afixa uma etiqueta ou um rótulo apropriado, tendo 'apropriado' o sentido daquele que serve a um propósito externo ao ato de reconhecer - do mesmo modo que um vendedor identifica mercadorias por uma amostra. Ele não envolve nenhuma agitação do organismo, nenhuma comoção interna. Mas o ato de percepção procede por ondas que se estendem em série por todo o organismo. Assim, não existe na percepção um ver ou um ouvir *acrescido* da emoção. O objeto percebido é inteiramente perpassado pela emoção (DEWEY, 2010, p. 135).

Creio poder ler, na carta de Baudelaire, um discurso pleno de "agitação do organismo" (DEWEY, 2010, p. 135), de "comoção interna" (DEWEY, 2010, p. 135) e de emoção. Entretanto, para a discussão que ora proponho, o termo *perceber* parece, neste momento, mais eficaz e menos fugidio.

Assim, reitero que tomo os *efeitos de verdade* forjados por um ator em situação de performance, como algo que seja da ordem do que é aparente e perceptível, lembrando que esse perceptível diz respeito àquilo que deve ser "perpassado pela emoção" (DEWEY, 2010, p.135).

Quando Brook diz "vamos ao teatro para um encontro com a vida" (1993, p. 8), creio poder compreender que vamos ao teatro para um encontro com a vida que conhecemos, a única que temos a chance (não a certeza) de conhecer a fundo, a nossa. Brook prossegue afirmando que "se não houver diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido" (1993, p. 8). Acredito, assim, que para que o teatro - e toda a arte - se justifiquem, a vida que nele encontramos deveria ser de tal sorte maior que a nossa, mais intensa, que nos permitisse sair de nós mesmos, transformar-nos e, quiçá, tornarmo-nos melhores. Porém, creio, circunscritos que somos em nossas próprias experiências, nossa capacidade de perceber, ou sentir, está inevitavelmente atrelada à elas.

O teatro, assim como as demais artes presenciais (dança, performance e outras) é um encontro entre pessoas vivas. Nasce e morre aos olhos do público e, de fato, nunca se repete.

Nesse instante privilegiado e único em que ator e público se encontram creio que, para além da admiração ou do reconhecimento do que porventura seja um bom trabalho, um belo espetáculo, deva ocorrer a empatia. Essa empatia, aqui compreendida como a "faculdade de compreender emocionalmente um objeto" ou ainda como a "capacidade de se identificar com outra pessoa, de sentir o que ela sente, de querer o que ela quer" (HOUAISS, 2001, p. 1125), talvez seja dependente daquele *efeito de verdade* que o ator empresta às ações que ele realiza sobre a cena.

A artista performática Marina Abramovic, por quem nutro grande admiração, disse em recente entrevista que

Para ser um artista performático, você deve odiar o teatro. Teatro é falso, a faca não é real, o sangue não é real e as emoções não são reais. Performance é justamente o oposto, a faca é real, o sangue é real e as emoções são reais (O'HAGAN, 2010, s/p).

Não pretendo questionar os amores ou ódios de quem quer que seja, poderia ser simples dizer que, então, pensando como Abramovic, para ser um artista performático você deve odiar não apenas o teatro (talvez ela o odeie por ser este justamente o mais próximo), mas também o cinema e a literatura, as artes visuais e também a dança, a música e, principalmente, a ópera. Bem, só restaria para o amor de um artista performático, dessa maneira, além das artes performáticas em si, as touradas e a realidade nossa de cada dia, da qual também escorrem litros do mais puro e *verdadeiro* sangue. Há, porém, na fala daquela artista algo que é, me parece,

um ponto nevrálgico sobre a compreensão, talvez, recorrente do que seja *verdade*.

Michel Foucault diz que "a verdade é deste mundo" (1995, p. 12), ou seja, o que concebemos como verdade é um jogo, uma construção feita por nós, fundada pelos discursos que produzimos acerca do mundo em que vivemos, dependente das circunstâncias mesmas deste mundo, e flutuante, no sentido de que aquilo que em um tempo é aceito como verdade pode, em outro, perder esse status em detrimento de outra discursividade dominante, de outras relações de poder (FOUCAULT, 1995). O senso comum, entretanto, com o qual Abramovic parece fazer coro, ainda associa fortemente, a ideia de verdade à *realidade*. E, bem, essa associação faz sentido.

Posso dizer que seja verdade (por enquanto) que estamos aqui agora, e também que tenho dois filhos. Assim como posso chamar de verdadeiras as cicatrizes que marcam meu corpo, bem como o foram as circunstâncias que as forjaram, ainda que, caso eu as relembre e as conte, provavelmente muito será suprimido e outro tanto *ficcionado*, o que, ainda assim, poderá ser a *verdade* que me resta.

O que incomoda na fala de Abramovic e que me parece pertinente discutir, é que ela traz uma ideia recorrente do teatro e da atuação, uma ideia que, de certa forma, ainda que possa parecer ingênua e sem importância, atravessa os discursos sobre essa arte e acaba por contaminar, muitas vezes, os próprios praticantes e aspirantes a ela. A ideia à qual me refiro relaciona o fazer teatro, o atuar, com *mentir*, com dissimular, com ser *falso* (no sentido de não *dizer* a verdade). Não precisamos ir muito longe. É extremamente comum ouvir-se falar de um grande falsário, de um mentiroso notório, como *bom ator*, ainda que esse jamais tenha subido num palco ou atuado em qualquer outro meio que não o da sua vida cotidiana. Assim como o termo *fazer teatro* se aplica com facilidade a uma criança manhosa, a um adolescente que decide vestir-se de preto e andar cabisbaixo por aí. Sim, essas dissimulações da vida cotidiana da criança ou do adolescente, ao contrário das do falsário ou do mentiroso notório, podem não ter (e provavelmente não têm) nada de falso, no sentido pejorativo ou depreciativo do termo. Quer dizer, podem ser muito *reais* para aquele ou aqueles que as impõem. Porém há, inequivocamente, um sentido de *estar mentindo*, *estar dissimulando* quando à essas atitudes cunha-se o termo *fazer teatro*. Gostaria, assim, de prestar atenção no poder que essas comparações possuem quando se inicia um debate, ou quando se pensa sobre teatro e atuação. Tamanho poder que, como vimos, autoriza uma artista da envergadura de Abramovic a dizer que "odeia" o teatro,

que os artistas performáticos "devem odiar" o teatro porque, ao contrário das artes performáticas, o teatro é falso.

Em português, costuma-se normalmente nomear o trabalho do ator como interpretação ou, ainda, representação. Luís Otávio Burnier faz uma interessante defesa do uso do termo *representar* em lugar de *interpretar*, sob o argumento eficaz de que *representar* "pode significar o encontro de um *equivalente*" (2001 p. 21). Isso, de fato, revela-se muito mais adequado que a noção de "traduzir", ou de "determinar o significado preciso", embutida no termo *interpretar* (HOUAISS, 2001, p.1636).

Peter Brook, por sua vez, também aponta para a eficiência de se pensar em *representação*, como sendo esta a ocasião em que "algo é rerepresentado". O diretor diz que

A representação não é uma imitação ou uma descrição de um acontecimento pretérito - a representação nega o tempo, abole a diferença entre ontem e hoje. Pega nas ações de ontem e fá-las reviver em todos os seus aspectos - incluindo sua natureza imediata. Em outras palavras, uma representação é aquilo que afirma ser - um tornar presente (BROOK, 2008, p. 202).

Entretanto, se compreendermos o ator como aquele que age, como o sujeito da ação na cena, poder-se-á certamente dizer que o ator é aquele que cria a ilusão. Ainda que, porventura, apoiado por outros elementos, tais como o texto, a luz, os figurinos, a trilha sonora, de todos esses, somente o ator é imprescindível para a realização do ato teatral. Como nos lembra Huizinga, a palavra ilusão, proveniente do latim *illudere*, significa, literalmente, *em jogo* (2004 p. 14). Assim, é possível pensar que ao criar, através de suas ações, a ilusão sobre o palco (ou qualquer outro espaço), o ator *põe em jogo* uma situação, ou um estado ou, talvez, mas não necessariamente, um personagem.

De fato, em idiomas como o inglês, o francês e o russo, os verbos referentes ao trabalho do ator na cena como *jogar*: *to play*, *jouer* e *igrát'*, respectivamente. Diz-se, nessas línguas, que o ator *joga* um personagem, uma situação, um estado. O jogo promove, de acordo com Huizinga, "uma evasão da vida 'real' para uma esfera temporária de atividade com orientação própria" (2004, p.11). Se pensarmos nos jogos esportivos, por exemplo, veremos que um jogo, uma partida, possui regras precisas, tempo preciso, jogadores cientes de suas funções, não é a vida, não *vale* a vida mas, enquanto é jogado, é como se fosse, como se valesse, tal a sorte de emoções que, dependendo de nosso envolvimento com ele, pode em nós suscitar.

É interessante notar como Foucault (2004a), ao falar do tema da verdade, utiliza-se da forma *jogos de verdade* no sentido de fazer perceber que a verdade não é algo que está aí, soberana e imutável, mas que é construída através dos procedimentos e acordos que fazemos em determinadas situações e circunstâncias da vida. No interior da própria palavra jogo estaria embutida, para Foucault, a ideia da construção, ou da produção da verdade. Ele diz que "[...] quando digo 'jogo', me refiro a um conjunto de regras de produção da verdade. Não um jogo no sentido de imitar ou de representar [...]; é um conjunto de procedimentos que conduzem a um certo resultado [...]" (2004a, p. 282). Assim também é possível pensar o jogo do ator, como um "conjunto de procedimentos que conduzem a um certo resultado" e esse resultado, o ideal e desejado, seria lograr um *efeito de verdade* em sua atuação.

Icle nos diz que "Foucault não está preocupado com a verdade das coisas, com a certeza dos discursos, com o absoluto [...]" (2010, p.33) e creio que, da mesma forma, não seja da busca dessa "verdade das coisas" de que o ator, ao se pôr em trabalho, esteja imbuído.

Percebo que, ao pensarmos a atuação como um jogo, podemos nos aproximar de um sentido talvez menos escorregadio daquilo que, em se tratando da atuação, possa ser entendido como *verdadeiro*. Creio que pensar a atuação teatral como um jogo é, além de uma forma plausível, talvez a mais adequada no sentido de compreender o que de fato está implicado quando se fala de *efeito de verdade* na atuação.

Ao comparar as regras e necessidades que envolvem o jogo dos atores teatrais com aquelas dos esportistas, Brook diz que "[...] uma equipe de atores deve ir além: o jogo não envolve apenas os corpos mas também os pensamentos e sentimentos, que precisam manter-se entrosados" (1993, p.92). Ou seja, aos atores é necessária uma (essa "uma" entendida não como uma única) preparação física compreendida e empreendida como também uma preparação mental. À compreensão intuitiva do corpo em exercício, devem se somar formas de ensinar também a mente para que esta esteja engajada plenamente na ação e possa buscar a consciência dos caminhos e possibilidades para se lograr este ou aquele resultado. Dessa forma, a *verdade*, ou o que por hora chamo de *efeito de verdade*, poderia ocorrer na relação, no jogo que o ator porventura estabeleça com um outro, sendo este outro real - o público (sempre) ou outro ator parceiro de cena (eventual) -, ou, ainda, um outro imaginário, fictício, que o ator cria, imagina para si, no momento dos ensaios ou mesmo da cena.

A filósofa Corinne Enaudeau diz que "a verdade do ator não está nele, mas no outro em frente a ele. O ator não encontra seu jogo a não ser no outro personagem, no parceiro sobre o qual ele necessita, [...], apoiar seu olhar ou sua mão" (2001, p.42).

Eu diria que o ator também joga com o seu entorno. Com os objetos, o cenário, os figurinos, a música, e essa relação de jogo com tudo o que ele dispõe não deve ser formalizada, deve ser *real*.

Então, por exemplo, quando Estragon, na cena inicial de Esperando Godot, de Samuel Beckett, tenta com muito esforço tirar a sua bota, o ator não está em *verdadeira* dificuldade, mas ele *brinca verdadeiramente* de não conseguir tirá-la. Talvez isso que falo aproxime-se do *como se* do Sistema de Stanislavski, no qual o ator deve agir imbuído dessa intenção, desse jogo, dessa brincadeira, o que, apesar dos nomes poderem sugerir o contrário, não se trata de uma tarefa simples.

Segundo Ruffini,

[...] o *como se* não é um efeito banal de auto sugestão, e sim um difícil processo de construção da realidade. Essa construção não pode, segundo o diretor russo, se dar *ex abrupto*, por inspiração, mas num longo e minucioso trabalho cotidiano. É a força ficcional do *como se* que pode transportar o ator através do mundo da imaginação e fazê-lo encontrar e tomar um objetivo fictício como real (Apud ICLE, 2010, p. 65).

De fato, a ainda hoje tão propalada inspiração é, no mundo das artes, se não uma falácia, pois que pode por ventura servir para alguma coisa, uma armadilha, quando tomada como condição para a realização de um trabalho.

Grotowski afirma que [tradução minha]

[...] diferente de outras disciplinas artísticas, a criação do ator é imperativa, quer dizer, se situa dentro de um lapso de tempo determinado e até mesmo dentro de um momento preciso. Um ator não pode confiar em um surto de talento nem em um momento de inspiração. Como se pode lograr que estes fatores surjam no momento em que se necessitam? Obrigando ao ator que deseja ser criativo a dominar um método (GROTOWSKI, 2002, p. 89).

Muito já se falou sobre isso, não vou me alongar. Entretanto, é importante deixar claro, uma vez que aos atores costuma caber bem a pecha de sujeitos desenvoltos e de raciocínio rápido, que não bastam esses ínfimos detalhes da personalidade para que um ator opere o *como se*. Para que seja transportado e possa, assim, transportar o público para esse "mundo da imaginação" referido por Ruffini. Ao contrário, Stanislavski, ainda segundo Ruffini, insistia que os atores, através do

trabalho sobre as ações físicas e posteriormente sobre a "'musicalização' do corpo", o qual deveriam "estudar sistematicamente, praticamente, por anos, por toda a vida" (2001, p.6). Assim, atingiriam o que chamou de *condição criativa*, ao fundar em si e para si uma *segunda natureza* conquistada, justamente, a partir do empenho sistemático naquele trabalho. Ruffini nos diz que a isso, a esses trabalhos, Toporkov, ator da companhia de Stanislavski e escritor de livros e artigos sobre o mestre russo, já chama de "jogos", e creio que isso, muito provavelmente, nos diz bastante sobre a forma como eram tratados os exercícios.

Quando nos relacionamos com nosso fazer de atores imbuídos da ideia de que vamos empreender um jogo - de uma noção de nós mesmos como jogadores de um tipo específico de jogo antes de nos colocarmos como *intérpretes* de determinado papel -, isso parece conferir a nosso fazer uma qualidade. Ou, talvez, uma possibilidade de encontramos uma qualidade diferente naquilo que fazemos. Uma qualidade que de antemão põe de lado a pseudo-grandeza daquele que *interpreta* um personagem; que faz entender que, tal qual um atleta, no intuito de encontramos uma *segunda natureza* que possibilite a criação de "uma outra realidade" (BERTHOLD, 2001, p. 1), devemos nos dispor a empreender uma preparação que possa nos conduzir, ainda que sem a garantia de sucesso, nesse sentido.

Parece importante, ainda, pensar sobre o que compreendemos como *realidade*. Assim como a ideia de "uma outra realidade" de Margot Berthold, na sentença supracitada de Ruffini, o mesmo refere-se a um "processo de construção da realidade" (ICLE, 2010, p. 65). Dessa forma, desejo voltar à resposta de Abramovic, que opõe as *reais* faca, sangue e emoção da performance aos *falsos* sangue, faca e emoção do teatro.

Thomas Richards, discípulo de Jerzy Grotowski, diz que

[...] o trabalho de Stanislavski se referia ao 'contexto da vida comum de relações: pessoas em circunstâncias 'realistas'. [Mas a] arte do ator não é necessariamente limitada a situações realistas. Às vezes, quanto mais alto é o nível e a qualidade da arte, mais se distancia do fundamento realista, entrando nos domínios da excepcionalidade [...] (Apud RUFFINI, 2001, p. 13).

Acredito, entretanto, que não está atrelada ao teatro de circunstâncias "realistas" o que Ruffini chama de "processo de construção da realidade" (ICLE, 2010,

p. 65). Se pensarmos na dança-teatro de Pina Bausch², ou mesmo nos estudos de Meyerhold e nas performances engendradas por intermédio do sistema da biomecânica teatral, recentemente demonstradas em Porto Alegre por Gennadi Bogdanov, poderemos perceber que ali há pouco ou nada de realismo, mas muito de "processo de construção da realidade". De uma *realidade* que não essa da faca e do sangue reais porque palpáveis, porém, absolutamente potenciais de gerar emoções *verdadeiras* (e existirá emoções não verdadeiras?) e, novamente, a empatia.

Poderia, talvez, aproximar esse "processo de construção de realidade" à criação da ilusão em cena, ilusão essa não com o sentido do senso comum do *iludir* como, por exemplo, ludibriar ou enganar, mas, voltando à Huizinga e à raiz latina da palavra, do *illudere*, do [pôr] em jogo determinado personagem, situação ou estado.

Para Hannah Arendt, que diz que ser é aparecer ou, literalmente que "*Ser e Aparecer coincidem*" [maiúsculas e itálico da autora]:

Todas as criaturas vivas capazes de perceber aparências por meio de seus órgãos sensoriais e de exibir-se como aparências estão sujeitas a ilusões autênticas que não são as mesmas para todas as espécies, mas encontram-se vinculadas à forma e à modalidade de seu processo vital específico (ARENDR, 2010, p. 56).

Ela diz, ainda, que "pôr a descoberto destrói uma ilusão [aqui, claramente com o sentido de engano], mas não revela nada que apareça autenticamente" (2010, p.56). Não seriam, portanto, apenas a faca ou o sangue reais de Abramovic que garantiriam uma provável *verdade* em suas performances (que, contudo, creio existir). Se insisto nisso é porque penso que mesmo daquilo que talvez percebamos como *verdadeiro* ou como *real*, uma dor *verdadeira*, um sangue *verdadeiro*, não se pode garantir, apenas por catapultar essas realidades à cena, que um *efeito de verdade* seja alcançado. Interessa-me, outrossim, depreender dessas ideias de Arendt aquilo que talvez se possa aproximar da *construção da realidade* teatral, na medida em que essa possa ser pensada como uma "ilusão autêntica", se estamos com a autora, ou simplesmente uma *ilusão/illudere* com o sentido de [pôr] em jogo, se vamos com Huizinga.

² O termo dança-teatro foi cunhado pelo professor e coreógrafo alemão Kurt-Jooss (1901-79) na década de 20 para designar uma "nova forma de dança que representava a união do balé clássico com elementos dramáticos do teatro" (CYPRIANO, 2005, p. 23). Pina Baush (1940-2009), aluna de Jooss, foi a responsável por desenvolver a gramática dessa modalidade de dança e torná-la mundialmente conhecida.

Arendt fala de "sensação de realidade" como sendo um "sexto sentido" ao qual caberia unir os outros cinco (tato, olfato, visão, audição e paladar) em um contexto comum e perceptível a todos os "seres sensorialmente dotados" que, embora sob "perspectivas inteiramente distintas", percebem um determinado objeto e "estão de acordo acerca de sua identidade" (2010, p. 67-68). Ela diz que

[...] esse mesmo sentido, um 'sexto sentido' misterioso, porque não pode ser localizado como um órgão corporal, vai adequar as sensações de meus cinco sentidos estritamente privados - tão privados que as sensações, em sua qualidade e intensidade meramente sensoriais, são incomunicáveis - a um mundo comum compartilhado pelos outros. A subjetividade do parece-me é remediada pelo fato de que o mesmo objeto também aparece para os outros, ainda que o seu modo de aparecer possa ser diferente (ARENDR, 2010, p. 67).

A autora vai mais longe, ao dizer que "o pensamento não pode provar nem destruir um *sentimento* de realidade" (2010, p. 70), ou seja, por tratar-se de um sentimento, de uma sensação, a realidade - ela própria para Arendt uma "sensação de realidade" - não pode ser comprovada cientificamente.

"O conhecimento", nos diz Nadja Hermann, comentando Nietzsche, "falseia a realidade" (2005, p. 79). Isso parece corroborar com a ideia de Arendt de que o real, o que quer que esse real possa ser, não é alcançado pelos meios da compreensão de significados e talvez possa apenas ser compreendido a partir de uma sensação compartilhada.

Essas ideias, de alguma forma, referendam o "encontro com a vida" o qual Brook diz ser a função do teatro, ou a sensação que Baudelaire experimenta e exprime acerca da música de Richard Wagner, ao dizer que teve a impressão de que aquela música fosse "sua" e que ele a "reconheceu".

Dessa forma, podemos compreender porque tantas e tantas pessoas, há tão longos anos emocionam-se com a dança-teatro de Bausch, mesmo sem poder depreender dali qualquer sentido, qualquer entendimento. Porém, se lanço mão desse exemplo de performance-dança, devo assumir que são meus olhos de atriz que enxergam nelas o que chamo *efeito de verdade*. Não sei se o discurso do verdadeiro tem alguma relevância no engendramento dessas práticas específicas.

Assim, posso dizer que o *efeito de verdade* ao qual me refiro está próximo àquela sensação de realidade, mas nada tem a ver com o realismo; está próximo à criação de uma ilusão autêntica, mas nada tem a ver com o engano ou com o mentir.

O *efeito de verdade* seria algo como uma aparência, e essa aparência, ela própria, entendida como *verdade*. Debruçado sobre a obra de Nietzsche, Deleuze diz que

[...] *aparência*, para o artista, não significa mais a negação do real nesse mundo, e sim seleção, correção, reduplicação, formação. Então, verdade adquire talvez uma nova significação. Verdade é aparência (DELEUZE, 1976, p. 48).

Nietzsche parece opor à verdade desejada pela ciência, pelo intelecto - a verdade das metáforas da linguagem por sob as quais se construiriam os conceitos (2001, p.15) -, essa *outra verdade* da aparência a qual, ao fim e ao cabo, estaria então na possibilidade da arte trazer à tona, tornar aparente. Justamente porque a arte assumiria o falso de si. O filósofo diz:

[...] *peço que deveríamos ser gratos* – Apenas os artistas, especialmente os do teatro, dotaram os homens de olhos e ouvidos para ver e ouvir, com algum prazer, o que cada um é, o que cada um experimenta e o que quer; apenas eles nos ensinaram a estimar o herói escondido em todos os seres cotidianos, e também a arte de olhar a si mesmo como herói, à distância e como que simplificado e transfigurado – a arte de se “pôr em cena” para si mesmo. Somente assim podemos lidar com alguns vis detalhes em nós! Sem tal arte, seríamos tão-só primeiro plano e viveríamos inteiramente sob o encanto da ótica que faz o mais próximo e mais vulgar parecer imensamente grande. A realidade mesma (NIETZSCHE, 2001, p. 106).

É possível pensarmos que o real, após o advento do cinema, tem pouco, quase nenhum interesse para o teatro. O teatro que me interessa é aquele que crê na possibilidade de incluir o espectador na construção da ficção da cena, ou seja, a cena teatral deveria poder se completar na imaginação de quem a assiste. O teatro, nos diz Grotowski, "é o que sucede entre o espectador e o ator" (2002, p. 27), ou seja, o teatro acontece nesse entre-lugar da relação no qual o espectador está implicado para além de *gostar - não gostar*. Nesse tipo de teatro, a imaginação do espectador é demandada como condição, uma vez que os elementos *realistas* são suprimidos, ou diminuídos propositalmente. Seria um teatro assumidamente teatral, um teatro que se impõe como tal ao abrir mão de tentar reproduzir aquilo que tomamos como *realidade*. Um teatro que *sugere* mais do que *mostra*. Um exemplo bastante objetivo nos dá Peter Brook, ao dizer que

[...] o vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos. [...]. Consiste em ser cúmplice da ação e aceitar que a garrafa se torne a Torre de Pisa ou um foguete a caminho da lua. A imaginação, feliz, jogará esta espécie de jogo, desde que o ator não esteja 'em parte alguma'. Se por trás dele houver um único elemento cenográfico para ilustrar uma 'nave espacial' ou 'um escritório em Manhattan', imediatamente intervirá a verossimilhança cinematográfica e ficaremos trancafiados nas fronteiras lógicas do cenário (BROOK, 1999, p. 23).

Entretanto, é claro que um palco vazio e sobre ele um ator que não estabeleça uma relação satisfatória com a plateia, nada, ou muito pouco podem fazer no sentido de *despertar* a imaginação do público. É do ator a responsabilidade primeira de tornar aquela "parte alguma" um terreno fértil no qual a imaginação do espectador possa crescer.

Ao pensar em termos ideais, pode-se dizer que quando não ocorre a relação, quando nada sucede entre ator e espectador, não houve teatro.

Para Nietzsche,

[...] o efeito da obra de arte é o de suscitar o estado que é criador da arte: a embriaguez. O estado estético daquele que é receptivo à obra de arte é uma réplica do estado criador. Estar receptivo à arte é reviver a experiência do criar. Revive-se esta experiência criando uma outra obra de arte, pois a arte 'fala apenas aos artistas' [...] (Apud DIAS, 2006, p. 202).

Nunca saberemos, é claro, se o estado que um objeto artístico provoca em nós é mesmo "uma réplica" daquele de seu criador, ou mesmo se é próximo. Não temos condições de comprovar essa semelhança, mas podemos, mais uma vez, voltar a Baudelaire e a sua sensação de que "aquela música" era *a sua*.

Importa, efetivamente, nesse momento, pensar que não apenas o teatro, mas toda a arte convoca naquele que a recebe uma certa atividade. O que torna diferente, talvez, as artes performáticas ou presenciais das demais, é que o artista da cena está a criar sua performance enquanto o público a recebe. Ou, para seguirmos junto com Dewey, enquanto o público a *percebe*. Esse autor afirma que

[...] para perceber, o espectador ou observador tem de *criar* sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em sentido literal. Mas tanto naquele que percebe quanto no artista deve haver uma ordenação dos elementos do conjunto que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciado pelo criador da obra. Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como obra de arte (DEWEY, 2010, p. 137).

Ocorre que ao ator que intenciona lograr o feito de criar uma "ilusão autêntica" (ARENDR, 2010, p. 56) sobre a cena e encontrar a possibilidade de estabelecer uma relação com o espectador e esse possa reconhecer em si um "estado criador" (NIETZSCHE, apud DIAS, 2006, p. 202), faz-se necessária uma série de procedimentos, uma prática "de si sobre si mesmo", conforme nos diz Gilberto Icle (2010). Essa prática estaria - ela própria - ligada a um dizer verdadeiro do sujeito-ator "de si sobre si mesmo". De acordo com Icle, essas práticas, engendradas principalmente a partir de Stanislavski, transbordam os limites do espetáculo e do próprio trabalho do ator, constituindo-se em um modo de ser, em um vir a ser do ator na cotidianidade mesma de sua vida. Como um *êthos* que, para os gregos, segundo Foucault, "era a maneira de ser e a maneira de se conduzir. Era um modo de ser do sujeito e uma certa maneira de fazer, visível para os outros" (2004a, p.270).

A ideia desse *ethos* está presente, parece-me, na descrição que a diretora-pedagoga Nair Dagostini faz, em sua tese de doutorado (2007), daquilo que Stanislavski chamou de "super-superobjetivo". De acordo com essa autora, o "super-superobjetivo" estaria atrelado ao superobjetivo. Esse, por sua vez, é o objetivo que o ator e o diretor possuem de descobrir o cerne da ideia que o autor de determinada obra (que no caso esteja sendo trabalhada) deseja transmitir, e que servirá como guia das ações do ator na cena. Assim, o "super-superobjetivo" seria aquele que

[...] contempla a totalidade da vida do homem-artista, toda a atividade do autor, diretor e ator e possibilita ligar a individualidade artística com os problemas de importância fundamental na contemporaneidade, fazendo que autores clássicos tenham voz no mundo atual, unindo os pensamentos e os sentimentos dos autores, diretores, atores e do espectador num só impulso (DAGOSTINI, 2007, p.27).

Ainda segundo a autora, o Sistema de Stanislavski "se dedica ao estudo da natureza das faculdades e sentimentos inerentes ao homem" (2007, p.59) e que para tanto,

[...] o trabalho de metamorfose total do ator [...] exige anos de trabalhos dedicados a exercícios físicos e espirituais, disciplina e mudança de hábitos, levando o ator a criar em si uma segunda natureza: uma natureza de ordem física, espiritual e emocional (DAGOSTINI, 2007, p.60).

Dagostini salienta que esse grande mestre propunha, com seu Sistema, a "liberação do 'eu' criativo do ator de todas as amarras da vida cotidiana, do 'eu' egoísta

do orgulho, da vaidade que o colocam em constante luta consigo mesmo" (2007, p. 62).

Esse *ethos* proposto por Stanislavski e perpetuado até hoje em diversas escolas de teatro e através das práticas de inúmeros diretores-pedagogos, tem como finalidade, de acordo com Icle, o próprio fazer do ator; uma melhor condição desse fazer. O que me permite dizer que nos é proposto, como atores, que para logarmos encontrar o *efeito de verdade* ao qual me refiro nesse trabalho, precisamos ir em direção a um modo de ser que ultrapassa os limites do próprio trabalho. Icle nos diz:

[...] eis a ética stanislavkiana: a atenção a si, ao corpo, ao universo interior, à disciplina, ao companheiro, ao conjunto da obra teatral, implica uma transformação de si, contudo, com a finalidade de melhor exercitar a função de ator (ICLE, 2010, p. 34).

Ao aproximarmos, juntamente com Icle, as práticas da Pedagogia Teatral ao conceito foucaultiano do *cuidado de si* na Antiguidade percebemos como esse e aquelas encontram, ainda hoje, interessantes correspondências. Essa aproximação, entretanto, já tão ricamente elaborada por Icle em seu recente livro *Pedagogia teatral como cuidado de si* (2010), não constituem o foco deste trabalho. Se as exponho aqui brevemente é com o intuito de não me permitir incorrer (e porque talvez já estivesse próxima disso) na facilidade de dizer que se trata apenas de um *efeito de verdade* essa *verdade* a qual, em nossas salas de trabalho, tanto nos referimos.

De fato, a nós atores é demandada uma abertura, um desnudamento de nós mesmos, um retirar das máscaras sociais, um despojamento das vaidades e vontades individuais. Uma aceitação *verdadeira* e humilde das indicações do mestre ou do diretor e, muitas vezes, também, um *dizer a verdade* sobre nós mesmos e sobre as circunstâncias da nossa vida.

Na tentativa de me colocar com rigor sobre essa questão, devo admitir que tal *verdade* nunca é acessada, que a cada vez que se tenha a sensação de tê-la tocado, ela própria, quando expressa, torna-se já aparência (pensando aqui junto com Nietzsche). Porém, tenho que assumir que no ato, no momento da criação, qualquer *ciência* não tem a menor importância. Hermann, ao falar dos conceitos de Nietzsche acerca da arte, ética e estética, diz que

[...] podemos dizer um sim à vida, deixando de lado a onipotência do logos científico - que quer decifrar todas as causas, conhecer os pretensos erros da alma humana - para fazer renascer as forças artísticas (HERMANN, 2005, p.78).

Creio que o que alguns diretores-pedagogos do teatro percebem é que aquilo que tomamos por nós mesmos, por nosso *eu real*, está de fato envolto pelas convenções sociais que nos permitem, talvez, melhor transitar no mundo. E que, na busca da arte, se faz necessário uma tentativa de despojamento dessas convenções. Nietzsche nos fala da "obrigação de mentir" (2001, p.13) como sendo um acordo tácito que nos permitiria crer numa verdade que, porém, é puro engano. Ele afirma que

[...] não sabemos ainda todavia de onde provém o instinto de verdade, pois até agora só temos falado do constrangimento que a sociedade impõe como condição da existência: é necessário ser verídico, quer dizer, empregar metáforas usuais; portanto, nos termos da moral, só temos falado da obrigação de mentir segundo uma convenção estabelecida, mentir como rebanho e num estilo obrigatório por todos (NIETZSCHE, 2001, p.13).

Ao admitirmos a impossibilidade de se encontrar uma *essência*, uma *verdade final, profunda e pura* de nós mesmos, talvez seja sobre uma primeira camada, uma camada cotidiana que construímos socialmente que nós atores, quando da nossa formação (ou seja, sempre), devemos escavar. Nesse movimento, estão implicados nossos hábitos de relacionarmos-nos com nós mesmos e também com os outros, nossa possibilidade de escuta, nossa noção de cumplicidade. Pois a demanda central do teatro no qual inscrevo meu caminho, a demanda em nome da qual devemos trabalhar nosso corpo, é a de estarmos no aqui-agora da ação, *inteiros*, íntegros no instante preciso, nos instantes precisos da cena. Atentos a nós, ao outro próximo a nós, ao público, ao espaço (sem uma ordem hierárquica de importância) e, ao mesmo tempo, engajados plenamente nas ações que devemos realizar.

Icle nos diz que "o público acredita, como nos ensinou Stanislavski, porque a ação é plena para o ator" (2010, p.92). Uma ação plena, como percebemos na prática ao assistir, aprender, fazer e ensinar teatro, significa uma ação que ocorre junto com o pensamento, que nasce no instante, ainda que não seja improvisada. Uma ação que mesmo já inúmeras vezes feita, ensaiada, mantenha a força vital, a cor, a vibração de estar nascendo naquele momento.

A situação que conto no início desse capítulo, minha *história mexicana*, continha muitos elementos de *realidade*. A própria proposta do exercício trazia

consigo a demanda do *real*, ao sermos solicitados a contar algo a partir de fotografias nossas. Não sei em que medida, entretanto, esse fato colaborou para aquilo que aconteceu. De fato, todos os outros atores contaram suas histórias, algumas *tocaram* a plateia, outras não.

Como já referi, não creio que catapultar possíveis realidades à cena garantam o que chamo *efeito de verdade*. Bem como julgo poder percebê-lo em performances absolutamente não realistas, como a dança, por exemplo.

De toda forma, ciente da impossibilidade de esgotar tal assunto, penso que se há um momento no qual tais *efeitos* possam ser percebidos, esse momento é aquele em que o ator aparece e desaparece, ou aparece desaparecendo, ou desaparece para aparecer. Isso se dá, quando se dá, apenas no instante imediato da performance do ator. No momento *presente*, no qual nada excita, nada duvida, nada teme, nada sabe e tudo crê.

2 EQUILIBRANDO BASTÕES: A PRESENÇA COMO AUSÊNCIA

*Seu sangue puro e eloquente
Falou em suas faces, e o fez tão distintamente,
Que quase se poderia dizer que o corpo dela pensava.
John Donne*

Em novembro de 2010, fiz um *workshop* de uma semana com o ator, diretor e professor australiano Jeremy James. Ele foi, durante oito anos, membro do grupo Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine, além de ter estudado com importantes professores e mestres ainda em atividade. O curso, intitulado *O Ator e o Coro*, centrava-se no trabalho coletivo, na criação colaborativa, na escuta e percepção de si e do outro, no equilíbrio coletivo do espaço. Entretanto, como o próprio *folder* de divulgação do trabalho explicitava, o ponto de partida do trabalho era o corpo, a preparação física e a análise do movimento. Conforme o texto de James “o trabalho leva a uma economia de movimento, onde cada gesto e respiração são justificados e expressam com maior clareza, convicção e verdade” (2010, p.1).

Dentre os diversos exercícios preparatórios experimentados, um consistia em equilibrarmos, com o dedo de uma das mãos, um fino bastão de bambu, de aproximadamente um metro e meio de altura. Devíamos tentar nos mover, mudar de nível (agachar, sentar, deitar), variar ritmos e velocidades. Obviamente, apesar do grande esforço que todos fazíamos para equilibrar com destreza o bastão, muitos deles caíam no chão e eram logo recuperados, a fim de retomarmos o trabalho. O professor, porém, orientava-nos, justamente, a deixarmos o bastão desequilibrar e cair para, então, tentarmos pegá-lo no ar ou mesmo no chão. Assim, se considerávamos termos assumido uma postura física *interessante*, deveríamos fixar o corpo nessa postura, encontrar também um ponto fixo para nosso olhar (que deveria seguir uma das linhas do bastão, mas para além dele) e, então, dizer alguma frase de um texto previamente estabelecido por James e memorizado por nós.

Logo percebeu-se que o professor não desejava que deliberadamente contorcêssemos o corpo em busca de uma *pose* adequada ao exercício solicitado. Ao contrário, desejava que arriscássemos de fato o equilíbrio do bastão para que ele caísse de forma difícil de ser alcançado, obrigando-nos a assumir uma postura não cotidiana, porém, não formalizada; a encontrarmos um *estado corporal* que servisse de suporte para a busca da qualidade do texto.

Essa tarefa revelou-se bastante difícil. Primeiro porque, na medida em que se tem alguma habilidade em equilibrar o bastão, deixá-lo *naturalmente* cair, que a princípio pode parecer simples, não o é, pois o corpo parece tender a fazer o que sabe, resistindo a esquecer uma habilidade já adquirida. Depois, finalmente, porque uma vez que consigamos nos impor uma dificuldade tal que, ao mesmo tempo em que não nos impeça de pegar o bastão, auxilie-nos a levar o corpo a encontrar uma postura extracotidiana, de forma não natural mas não premeditada, não significa que logremos a eficiência desejada. De fato, não basta conseguir deixar cair o bastão *naturalmente*, é preciso agarrá-lo de modo não cotidiano, porém, sem formalizar o movimento, sem buscar a *bela pose trágica*.

Um dos colegas tem extrema dificuldade em realizar o exercício. James chama a sua atenção, ele parece entender, mas não consegue não premeditar a queda e a postura com que agarra o bastão. É possível ver, claramente, que ele está tentando, mas algo o impede de conseguir. O que seria?

Tento observar a mim. Algo deve se dar no pensamento, no modo de pensar. É preciso uma concentração livre de tensão, fixa em cada instante, nem antes nem depois. É preciso não pensar em deixar o bastão cair, deve-se pensar apenas em equilibrá-lo e então, num momento, o corpo todo, não somente o braço e a mão, tem que *esquecer* como se equilibra o objeto e deixá-lo tombar. Só aí, com o bastão no ar, podemos lembrar que devemos pegá-lo, e lançar o corpo com essa intensão.

É, falar até que não é tão complicado.

No início de meu aprendizado como atriz, como já referido no *Prólogo*, no *Teatro Escola de Porto Alegre*, descobri que o teatro, a arte do teatro, é um vasto mundo. Descobri que havia homens e mulheres que o viviam intensamente, profundamente. Que havia pesquisa, que existiam centenas de livros, escolas, mestres, tradições. Mas, mais impressionantes que essas descobertas, foi o fato de ter sido apresentada para um *ente* que eu supunha conhecer, mas sobre o qual nunca antes tinha de fato me dado conta: meu corpo.

A carcaça por sob a qual até aquele momento eu tinha me deslocado por aí era uma estranha para mim. Eu não a conhecia, não a dominava e até mesmo, de certa forma, a rejeitava, condenando partes dela ao ostracismo e à rigidez. Fiquei estarecida, e se essa palavra dramática não cabe em um trabalho dessa particularidade, não há outra possível que se aproxime da minha sensação inicial. Essa descoberta revelou-se, a princípio, mais que simplesmente embaraçosa.

O teatro pelo qual estava apaixonada partia do corpo e exigia um corpo ágil e forte. Entretanto, o meu corpo, esse *ente* que acabava de ser apresentado para mim, definitivamente, estava milhas aquém daquele de muitos colegas que possuíam alguma experiência em dança ou faziam ginástica em academias, o que me fez pensar em desistir. Logo, porém, percebi que o teatro pelo qual eu estava apaixonada exigia um outro tipo de corpo, se ágil e forte tanto melhor, mas necessitava ser um corpo *que pensasse*, um corpo *disponível, inteligente, vivo*. E isso, logo ficou claro, alguns daqueles oriundos de práticas de dança possuíam, mas, porém, nenhum dos frequentadores das academias de ginástica. Ao contrário, esses enfrentavam dificuldades imensas, pois havia algo em seus corpos, algo como que sedimentado, que os impedia, apesar da força e agilidade que tinham, de parecerem *verdadeiros* ou *orgânicos* - outra palavra com uso totalmente novo para mim naquela época.

Assim, decidida a prosseguir, lancei-me em busca desse novo corpo e acredito estar, durante todos esses anos, ainda atrás dele. Desse corpo que não é uma unidade cartesianamente separada da mente (ou do pensamento), mas ao contrário, é um corpo que deve *ser* pensamento paralelamente a um pensamento que deve se fazer carne. Um corpo, como se diz nas salas de teatro, que viva no aqui e agora da cena, um corpo/mente *presentes*.

Pensar aquilo que chamamos *presença* do ator, algo que, como veremos, pertence antes à ordem do que se percebe – em si ou no outro – do que àquela da qual se pode facilmente falar, implica num dever primeiro de retomar os conceitos e as tentativas de definição dessa qualidade/estado (a presença) proferidos tanto por teóricos do teatro e das áreas afins, quanto por aqueles que propriamente *fazem* o teatro: os atores e diretores.

De ambos os lados, percebem-se confluências e separações, e devo dizer que o caminho que percorrerei eu mesma nessa busca está longe de se pretender isento de posição. Falo, não *por*, mas *do* lugar no qual estão aqueles que fazem o teatro. Como atriz-pesquisadora, meu olhar parte de dentro das salas de ensaio e das salas de espetáculo, parte da experiência viva em meu corpo e vai ao encontro, então, daquilo que se diz, ou que se tenta dizer, sobre a presença. Ao mesmo tempo, espero que ao falar possa encontrar frestas por onde meu olhar escape e, com alegria, vislumbre outras possibilidades de compreensão.

Parece haver dois grandes campos nos quais a ideia de presença do ator localiza-se. O primeiro, por ordem de recorrência, é o que define a presença como

algo que um *possui* e outro percebe. Como uma *qualidade* de ser/estar do ator quando em situação de dar-se a ver, quer dizer, quando em cena perante um público.

Segundo Gérard-Denis Farcy¹, rastreando as primeiras ocorrências do termo *presença* referindo-se ao ator, essas se dão em torno dos anos 1950, ainda de forma tímida e incipiente. Para o autor, a palavra hoje carrega algo de irônico, que denotaria uma ideia específica de teatro (pejorativamente falando). Assim, Farcy busca as equivalências, cerca o termo das metáforas que outros autores fazem uso para designá-lo como, entre outras, “imagens do fogo e do magnetismo”, “aura” e, finalmente, “a famosa expressão: um não sei quê” (2001, p.15). Percebe-se claramente, nessas expressões elencadas por Farcy, uma compreensão de presença como algo que alguém (o ator) possa ou não possuir e que depende, necessariamente, de um observador que a perceba. Sendo assim, estamos diante da ideia de uma presença que se faz, ou que acontece, *no* ator quando em situação de ser visto pelo público, ou seja, em cena.

Esse ponto de vista faz eco ao de Pavis, pois, para ele,

[...] 'ter presença' é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um 'quê' que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente (PAVIS, 1999, p.305).

Nessa definição, parece-me, o público encontra-se mais *presente* que o próprio ator. É, definitivamente, de um possível efeito que o ator porventura logre causar no espectador, que o autor nos fala. E é da tentativa de definir tal efeito que ele se imbuí. Chama a atenção ainda em Pavis, o uso de expressões como (sempre referindo-se à presença) “o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador” e, também, “comunicação corporal ‘direta’ com o ator que está sendo objeto de percepção” (1999, p. 305). Mesmo quando cita autores/diretores que tiveram suas experiências pautadas por um trabalho sobre o ator, como Étienne Decroux e Jerzy Grotowski (que, como veremos, pensam a presença para além de um efeito causado pelo ator no público), Pavis parece *pinçar* de suas falas apenas aquilo que vem ao encontro do seu ponto de vista. De fato, toda a explanação está permeada por esse lugar do qual Pavis fala: ele está sentado na plateia, assistindo.

¹ O artigo de Farcy, bem como todos os textos em francês referidos neste trabalho (exceto o trecho da carta de Baudelaire) são tradução minha.

Semelhante visão percebe-se em Jean-Fraçois Dusigne, quando diz que “falar de presença equivale a avaliar o impacto produzido próximo a um público” (2001, p.21). Citando Charles Dullin, Dusigne aponta como um indício do que hoje chamamos presença o que Dullin dizia ser uma “qualidade discreta que emana da alma, que irradia... e que impõe” e nos chama a atenção para a palavra “discreta”, como sendo um termo bastante em uso pelos diretores-pedagogos do século XX, numa tentativa de se colocarem contra o ator cabotino, contra o culto aos chamados “monstros sagrados” (2001, p.22).

Dusigne fala em “impacto”, termo que, tal como o “impor-se” de Pavis, denota uma ideia de força, de choque e também de autoridade. Pergunto-me, assim, se não seria possível percebermos embutido, subentendido nesses conceitos de presença como algo que um possui e outro percebe, ainda, resquícios dessa ideia de *grande* ator e, também, da presença como uma qualidade inata. Se não inata, tão misteriosa que não se pode precisar de que forma acontece. As “imagens do fogo e do magnetismo” e a “aura” citadas por Farcy, da mesma forma que as expressões utilizadas por Pavis, tais como “ser dotado de um quê” ou “o bem supremo a ser possuído pelo ator” parecem corroborar com ideias do ator como *estrela*. Bem como com a imagem de ser esse ator – impossível aqui não repetir a palavra de Pavis – *dotado* de algo misterioso, “um quê”, um algo mais que o possibilita cativar o público, um dom de iludir, uma capacidade mágica de “chamar a atenção” para si. Aliado, parece-me, a tal ponto de vista, Dusigne afirma que a presença “denota toda a ingratidão do *métier*”, pois nada teria a ver com o bem ou mal atuar (2001, p.21). Então, depreende-se desses conceitos que um ator poderia *ter* presença e, ainda assim, não lograr resultados satisfatórios de sua performance. E poderia também, a despeito de sua ineficiência, “cativar a atenção do público e impor-se” (PAVIS, 1999, p.305).

Apesar disso, é o próprio Dusigne que, referindo-se a Stanislavski, nos diz:

[...] assim, melhor que apostar na ideia de aparecer, de representar buscando provocar um impacto direto sobre o público, o ator segundo Stanislavski deve de agora em diante viver intensamente seu personagem no vazio, de maneira côncava, colocando em primeiro lugar a escuta, dando toda sua atenção à presença do outro, o *partner*, para agir a cada instante do papel segundo o plano de sua linha de conduta interior (DUSIGNE, 2001, p.26).

O autor salienta ainda que Stanislavski termina descobrindo que ele próprio busca o “‘motor da criação’ que cada ator deve saber pôr em sua alma antes de entrar em cena” (2001, p. 27).

Pois aí, então, nesse conceito de Stanislavski esboça-se o que chamo de *segundo campo*, esse mais largamente citado pela *gente de teatro*, que vem a ser aquele no qual a presença encontra-se como um estado físico e mental a ser alcançado pelo ator não apenas quando diante de um público, mas antes mesmo disso, um estado que possibilitaria o ato criativo do ator. Um ator que não se restringe a *emprestar* seu corpo ao personagem, mas o cria, o *encarna* - no sentido de tornar carne - com o seu corpo e sua presença ou, melhor dizendo, com seu corpo *presente*.

Temos já embutida, na leitura que Dusigne faz de Stanislavski, a compreensão do ator como não somente a matéria, o *objeto de percepção*, mas também a de um ator artesão de seu trabalho. Nessa ideia talvez esteja já indicado aquilo que o mestre russo chamou da *segunda natureza* que o ator deve buscar. A *segunda natureza* possibilitaria ao ator encontrar o que Stanislavski nomeou de *condição criativa*, num sentido que ultrapassa a profissão de ator, pois os atores, segundo Ruffini, deveriam encontrá-la "enquanto atores mas também enquanto homens, para serem capazes de viver livres dos automatismos" (2001, p.7). De acordo com Icle, a *segunda natureza* consiste na "capacidade de tornar real um evento fictício", pois Stanislavski havia percebido que "na vida real se acredita em algo porque é verdade, entretanto, no seu teatro, algo se torna real porque se acredita nele" (ICLE, 2010, p.65).

Como podemos perceber, engendra-se aí uma ideia do ator e da atuação que difere daquela de ser esse ator alguém "dotado de um quê", ou de um sujeito que, na demanda de seu *métier*, deve tentar "produzir impacto" diante de um público. Ao contrário, esse *segundo campo* parece se referir a um ator que não apenas representa um personagem, mas um ator-criador.

Eugenio Barba refere-se à presença como sendo "um corpo em vida", e diz ainda que "[...] não se trata de algo que está, que se encontra aí, à nossa frente. É contínua mutação, crescimento que acontece diante dos nossos olhos" (1995, p. 54).

Nessa formulação há a ideia da presença como algo que vive, que pulsa no ator e, portanto, diante do olhar do expectador, de algo que o ator *aciona*. Põe em movimento porque ele próprio – ator – está em movimento, entendendo-se aqui esse estar em movimento não como estar agitado, ou movendo-se perceptivelmente, mas ativo internamente. Entretanto, ele não *possui* a presença, tampouco é *dotado* dela.

A presença que um ator pode possuir (e possui) é da ordem daquela que qualquer ser vivente também pode (e possui), a presença imanente da vida, daquilo que é vivo e está diante de nós. Por outro lado, a presença que um ator pode acionar, ou pode ativar e compartilhar pressupõe, segundo Barba, um corpo e um pensamento “dilatados” (BARBA; SAVARESE, 1991, p.54). O corpo dilatado, da mesma forma que a mente, não é uma metáfora mas, para o diretor,

[...] o corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõe o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido (BARBA; SAVARESE, 1991, p. 54).

Essa ideia é complementada por Ruffini, ao referir que "a mente dilatada corresponde ao corpo dilatado, de tal forma que ambos são aspectos de uma presença não dividida e indivisível: presença física e mental" (1991, p.67). Esse autor também nos diz que "esses processos mentais são aplicados a algo que não é o resultado criativo, mas antes à rota que torna possível esse resultado (1991, p. 66).

Depreende-se, então, que para o ator-criador, para o ator que propõe-se a ser autor de seu trabalho, mesmo que amparado por um texto e/ou *guiado* por um diretor, é necessário um trabalho sobre si que vise à construção, ou à aproximação desse estado *presente*, pois seria a partir dessa presença que a criação poderia começar a acontecer. Para o ator que está *presente*, ação e pensamento ou, se preferirmos, corpo e mente, estão unidos, atados de forma diferente da que ocorre em nossa vida cotidiana, na qual muito frequentemente fazemos uma coisa enquanto pensamos outra. Ariane Mnouchkine, questionada por Josette Féral sobre sua concepção de presença, responde:

[...] a presença é alguma coisa que constatamos, mas eu jamais trabalhei com essa noção. Eu não saberia como dizer a um ator para ser presente. Ao contrário, o que eu sei, o que eu tento fazer com o ator, é que ele esteja no presente, na sua ação, na sua emoção, no seu estado e na versatilidade da vida também (FÉRAL, 2001, p. 42).

Essa diretora, que se nega veementemente a escrever, pois fala que o que precisava ser dito sobre o teatro já o foi, especialmente por Meyerhold, Copeau, Stanislavski, Dullin, Jovet (2005, p.77), completa seu raciocínio, dizendo que "estar no presente é estar no presente de cada palavra" e que "é necessário estar absolutamente no presente para poder jogar" (FÉRAL, 2001, p.56). Assim, vê-se

atrelada a ideia de presença à da própria atuação, se a concebemos, como a concebemos nesse trabalho, como um jogo.

O vasto mundo do teatro pelo qual, como já disse, comecei a caminhar em 1998, abriu-se para mim, primeiro, pelas mãos desses que agora chamo *gente de teatro*. Gente que, como Stanislavski, Copeau, Brook, Mnouchkine, dedicou e dedica suas vidas a essa arte, investigando-a, transformando-a e sendo transformados por ela. Gente que, de certa forma, me parece, conseguem mantê-la viva e sempre nova na medida em que não abrem mão daquilo que ela tem de mais antigo: seu sentido de sagrado, de segredo, de precioso. Dessa forma, as palavras (e os silêncios) sob os quais as práticas nos são propostas e, também, relatadas nos livros, possuem um vocabulário próprio e temos que, tal qual como com nossos corpos, redescobri-las e ressignificá-las.

No contexto prático do trabalho do teatro do qual falo nesse momento, compreender as indicações daquele que nos orienta, seja nosso diretor ou professor, envolve deixar-se levar pelas palavras ditas percebendo-as para além de seu significado primeiro, catalogado na memória. Jamais ouvi de um professor ou diretor "seja presente" ou "mais presença", mas escutei inúmeras vezes "não interpreta", "estás mentindo", "não pensa, faz", "deixa vir", "te entrega", "confia", "acredita" e, a pior de todas, "eu não acredito em uma palavra do que estás dizendo". Há ainda a possibilidade (terrível) de nada ser dito e de simplesmente sermos interrompidos no meio de uma improvisação com um "muito obrigado(a), o próximo". Normalmente, quando algo foi realmente bom, o que escutamos é "ok, funciona".

Assim, na medida em que nosso esforço para a compreensão do que nos está sendo demandado, do que está em jogo naquilo que chamamos atuação, surte efeito, vamos caminhando em direção a um saber que, nesse momento, ao pensar nele e tentar localizá-lo em meu corpo, tendo a dizer que se encontra mais próximo das vísceras que do cérebro.

Thomas Leabhart, professor de teatro e *mimo corpóreo*, que foi aluno-discípulo de Étienne Decroux, nos conta que, mais de vinte anos após ter trabalhado com o mestre, foi em busca dos textos de Jacques Copeau, por quem Decroux, por sua vez, havia sido fortemente influenciado. Lá, nos diz Leabhart, descobriu a origem dos "exercícios aparentemente misteriosos" que Decroux propunha. Ele afirma:

Percebi que Decroux estava nos transmitindo o que Copeau lhe havia ensinado: um método para conseguir ter presença teatral através da ausência, um estado ótimo de performance que precisa ser vivenciado para ser compreendido. Os exercícios não eram realmente misteriosos; eles apenas pareciam sê-lo, já que as palavras são bastante inadequadas para descrever um processo tão fundamentalmente não verbal (LEABHART, 2002, p. 5).

Leabhart refere que Decroux instruíra seus alunos no famoso porão azul² a “expulsar os inquilinos do apartamento”, querendo que, com isso, buscassem um esvaziamento dos pensamentos cotidianos a fim de encontrarem, então, um terreno livre para a criação. Esperava que dessa forma pudessem “ser surpreendidos por um pensamento”, desejando que encontrassem “um estado em que o ator estivesse relaxado, mas alerta intensamente no presente, e trilhando o fio da navalha que separa o movimento da imobilidade” (2002, p.5).

É importante lembrar que essas instruções, como a de “ser surpreendido por um pensamento” se davam dentro de um contexto de trabalho, durante as improvisações, e que havia uma série de procedimentos, ou exercícios propostos para conduzir o aluno-ator para esse fim. Não se trata de uma concepção mística do trabalho do ator, o que, entretanto, não a exclui. Leabhart ressalta que Decroux falava que o ator deveria ser “habitado por um deus” (2002, p. 6); Mnouchkine sustenta que “o tesouro dos atores é seu dom de credulidade” (2005, p.15). Nenhum dos dois, muito provavelmente, está se referindo *de fato* a um deus, *de fato* a um dom, mas talvez se possa antever nesses dizeres resquícios da dimensão sagrada que o teatro ocidental, pensado desde os antigos gregos, possuía.

Quando Leabhart refere que o que Decroux tentava transmitir a seus alunos “um método para conseguir ter presença teatral através da ausência”, isso novamente encontra eco com as palavras da diretora francesa, ao dizer que “a presença progride com a capacidade de desnudar-se de um ator” (FÉRAL, 2001, p. 43).

O paradoxo é que o ator, aquele que quer ser visto, necessita precisamente despojar-se de si, ausentar-se, a fim de *ativar* uma presença que o possibilite melhor criar e melhor dar-se a ver. Esse ausentar-se, ou o “desnudar-se” do qual fala Mnouchkine, tem muito provavelmente a ver com o processo de negar aquela primeira

² O porão azul era o porão da casa de Étienne Decroux, de paredes azul claras, em Boulogne-Billancourt, onde ele dava suas aulas e desenvolvia sua pesquisa sobre o *mime corporel*, o Mimo Corpóreo de Decroux. (LEABHART, 2002, p. 4).

camada cotidiana a qual me refiro no capítulo anterior, que nos reveste dos hábitos, vícios, trejeitos e modos de ser que tomamos por *nós mesmos*.

A filósofa Corinne Enaudeau afirma que “a chave” da presença do ator está justamente na sua ausência, e diz ainda que “a presença do ator está na sua capacidade de fazer existir o hiato que separa cada um de si mesmo e lhe oferece uma margem de jogo para inventar uma história” (2001, p. 34). Enaudeau parece opor o ator que *interpreta*, que *descobre* algo encoberto e que decide compartilhar esse algo que descobriu, o ator que *conhece* e *fixa*, àquele que se permite o vazio do não saber e o risco de vir a ser, do estar sendo. Ela argumenta que

O ator não é portanto aquele que, tendo compreendido o personagem, o sentido daquilo que ele diz, poderia revestir este sentido de uma voz, de gestos e de olhares. Ele é aquele que, não compreendendo o personagem, busca em qual corpo seu enigma poderia ganhar peso. O paradoxo é que a presença do ator é o poder de fazer nascer este enigma, tão impalpável quanto um segredo, mas tão denso quanto o corpo no qual ele se exprime (ENAUDEAU, 2001, p.43).

Sem perder nunca a dimensão do espectador, do efeito que essa presença nascida da ausência possa causar no público, Enaudeau dirige para o ator e seu ofício um olhar profundamente comprometido e minucioso. Para a autora, é o ator que joga (atua) no limite estreito entre a vida e a morte, no risco, aquele que pode lograr encontrar esse estado ausente/presente e, encontrando o ator esse estado, o espectador encontrará o teatro. Ela afirma que

[...] a atuação encontra sua intensidade quando sua aposta o ultrapassa, quer dizer que o teatro não se realiza senão sob a iminência da morte [...] e que ele encontra no risco de sua anulação o poder mesmo de sua efetividade (ENAUDEAU, 2001, p. 38).

Que morte seria essa da qual Enaudeau fala?

A autora refere-se ao ator como o "homem liberado da ilusão de identidade" (2001, p.42), pois ele - o ator - deve poder ser todos os outros, nunca ele mesmo. Talvez essa morte da ilusão de identidade seja, de fato, a primeira com que o ator deva se deparar em seu processo de aprendizado quando percebe que *ser verdadeiro*, no teatro, é diferente de ser *ele mesmo* e que a presença, antes de uma coisa que o infla, deve ser algo que o esvazia de si. O eu - ego - é o primeiro que deve cair por terra. Apenas despojado desse ego o ator pode ouvir sem sofrimento que ele

"mente", que o que ele pensa "não serve para nada", e pode não ouvir sem sofrimento que ele "é bom", que ele "acerta".

Enaudeau refere-se ao reconhecimento do efêmero como a "morte que deve tocar o ator para que ele seja vivo, presente". Ela considera que

O teatro é como a guerra: precisa-se ganhar logo, no início do jogo. O momento de incandescência é muito breve, é o tempo do evento, não há duração. Mas nós podemos ainda dramatizar e dizer, como Michel Bouquet, que todos os outros homens vivem como se não fossem jamais morrer e que o ator, somente ele, sabe que é mortal. Razão pela qual os outros vivem, mas ele atua. Isto que não é nem viver nem morrer, mas se postar na fronteira, no entrecruzamento entre a vida e a morte (ENAUDEAU, 2001, p.39).

A compreensão do efêmero do ato teatral deve se dar também, a partir talvez, da compreensão do efêmero do ser. A consciência (embora a palavra consciência não seja aqui a mais adequada) do presente *no* presente, creio, é a consciência da morte inevitável, porque apenas quando me percebo intensamente vivo compreendo de fato o que esse momento tem de fugidio. Essa compreensão, esse *saber-se* efêmero confere ao teatro, ao ato teatral, um sentido de urgência. O que quer que precise acontecer, precisa acontecer agora. Não é possível voltar atrás e corrigir a falha, não há desculpas nem explicações a serem dadas. Quando um espetáculo começa, quando a ação *dispara*, sua única direção é o final e se queremos jogar com o público uma boa partida, devemos fazê-lo já. Não podemos pedir que voltem outro dia, que amanhã vai ser melhor pois, provavelmente, o público só voltará amanhã se hoje, ao contrário, foi especialmente bom.

O teatro, como já tantas vezes dito, é uma arte do presente, não se concretiza a não ser no momento mesmo do encontro entre os atores e o público. Não existe depois desse momento, mas existe antes. Durante o ato teatral e sempre que ele aconteça, o ator deve recriar sua performance, fazê-la renascer. Antes, porém, para certo tipo de atores, e a estes estou me referindo agora, é necessário que haja uma preparação que os possibilitem dar conta da performance que pretendem apresentar. Com *antes* não quero dizer apenas algo que preceda cronologicamente a performance do ator. *Antes* como um processo de trabalho ao qual o ator se submete sempre e que o torna capaz de moldar sua energia, sua presença e de criar e recriar sua performance.

Eugenio Barba chama esse processo, no qual o ator trabalha o *como* de sua expressão de "nível pré-expressivo". Segundo ele, trata-se do

[...] nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo [...] (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 188).

Assim, de acordo com esses autores, a presença é um estado que possibilita ao ator ser criador, criação e criatura que é vista por outro. Não é algo que se tem ou não tem, mas algo que se conquista, que se trabalha para alcançar, que se ativa e que por isso mesmo pode sempre perder-se e que se vai, sempre, em direção à. Antes de *ter*, a presença é *ser*. É algo da ordem do corpo e da mente engajados, da fronteira entre a vida e a morte, da ordem de uma ausência de si. Da ordem, finalmente, daquilo que só se pode compreender realmente quando se experimenta e, se o ator a experimenta, pelo fato mesmo de a estar vivendo, não há opção senão que o espectador a viva também. E é precisamente nesse encontro, nesse compartilhamento, que o teatro se faz.

3 EQUILIBRANDO BASTÕES: A DIMENSÃO DO OUTRO

*Não se pinta almas. Pinta-se corpos.
Paul Cézanne*

Há aproximadamente dois meses dou aulas de teatro na FUNDARTE - Fundação Municipal de Artes de Montenegro. Possuo seis turmas com alunos de seis a vinte e cinco anos e todos escolheram, de alguma forma, estar ali.

Dentre os grupos, um vinha me dando especial trabalho. Trata-se de uma turma de dez alunos com idades entre treze e quinze anos. Há, nessa turma, um pequeno grupo de três alunos, dois meninos e uma menina, os quais chamarei de Gustavo, Felipe e Daniela, que estão juntos desde o ano anterior. Gustavo e Daniela são *grandões*, seguros e decididos, enquanto Felipe é franzino, com olhar fugidio e voz quase inaudível. Não entendo bem por que Felipe se mantém com eles, talvez por serem, ele e Gustavo, os únicos dois meninos da sala. Percebo, porém, que muitas vezes o garoto se incomoda com as brincadeiras nas quais, obviamente, sempre cumpre o papel de saco de pancadas. Enfim. Importa, nesse momento, referir que Felipe faz tudo o que os outros dois fazem e *não faz* tudo o que os outros dois *não fazem*. O que não é pouco.

Assim, desde o início das aulas venho tentando fazê-los ver que, enquanto o trabalho dos outros colegas, em maior ou menor grau, *rende*, o deles sempre resulta em *qualquer coisa*. Mas, ao contrário de minhas expectativas, isso parece até causar certo orgulho, especialmente no líder Gustavo.

É interessante fazer aqui uma comparação, baseada nos seis anos em que trabalho dando aulas de teatro para crianças, adolescentes e adultos. Enquanto as crianças geralmente se entregam totalmente ao jogo, os adolescentes e adultos, em sua maioria, têm a tendência de empregar uma certa displicência a tudo que fazem. Parece-me que a crítica que eles mesmos fazem de si quando estão em cena, somada à ideia de teatro que provavelmente possuem, contamina o trabalho que, entretanto, querem fazer. É como se não percebessem sua própria contradição, pois se estão lá, numa aula de teatro, supõe-se que gostam e que desejam aprender alguma coisa. A atitude, contudo, costuma transitar entre a displicência e o desdém (especialmente entre os adolescentes) ou a caricatura mais tosca.

Entretanto, como também é comum, bastam algumas aulas e a sorte de haver entre os alunos um ou dois que compreendam antes o que espero deles, para que o

grupo comece a assumir uma postura diferente frente ao trabalho e, assim, começarmos a nos aproximar de um teatro, ou de uma ideia de atuação, mais coerentes com aquilo que acredito e desejo. Mas, é claro, sempre existem os casos mais difíceis.

Pois bem, o que ocorre com esse grupo não é diferente, e como eu já estava concluindo que Gustavo e Daniela faziam parte desses casos difíceis, vinha há duas semanas agindo de modo mais incisivo com eles. Comecei a retirá-los de certos jogos de grupo nos quais se portavam de modo a não permitir o desenvolvimento satisfatório e a alertá-los, bem como ao restante da turma, acerca da inadequação do comportamento de ambos. Também, passei a permitir que formassem sempre a mesma dupla ou trio (com Felipe) nas improvisações, de modo a não deixá-los prejudicar o trabalho dos colegas e, sobretudo, para que ficasse evidente para eles próprios que a displicência estava deixando-os cada vez mais distantes, em qualidade, de seus pares. Porém, mesmo assim, parecia-me que era absolutamente vã a tentativa de manter a esperança de que algo pudesse causar alguma mudança nos jovens. Eu estava, na melhor das hipóteses, agindo de forma a reduzir os danos para o restante da turma.

Então, numa aula, algo aconteceu.

Comecei a experimentar alguns exercícios de equilíbrio de bastões, semelhante àquele descrito no capítulo anterior, feito na oficina com Jeremy James em 2010 . Pedi que cada um, de posse de um bastão de madeira da forma e tamanho de um cabo de vassoura, tentasse equilibrá-lo sobre um dedo de uma das mãos. Após adquirirem alguma destreza no equilíbrio, deveriam tentar fazer *coisas cada vez mais difíceis*, como sentar e levantar do chão, andar, girar, correr, trocar o dedo que equilibra o bastão, subir e descer de uma cadeira, entre outras. Percebi, desde o início desse trabalho, que os dois meninos logo estavam concentrados, imersos na tentativa de dominar o bastão, ao passo que Daniela, com muita dificuldade, ficava cada vez mais nervosa por não conseguir. Assim, logo ela estava no fundo da sala, em um canto, fazendo *caretas* e olhando surpresa para o resto da turma que avançava surpreendentemente rápido nas habilidades de equilíbrio. Então, vencida em suas tentativas de chamar a atenção para si, acabou por resignar-se a tentar, mesmo que, inicialmente, sem muito afinco.

Passado um tempo, quando percebi que todos, menos Daniela, já tentavam e conseguiam alguma *proeza* com os bastões, pedi que formassem uma linha, um ao

lado do outro no fundo da sala. Deveriam ir, dois a dois, um de cada ponta da linha, equilibrando o bastão até a parede em frente; lá deveriam girar ficando de frente para os colegas e para mim, mostrar uma das habilidades trabalhadas e, finalmente, retornar para seus lugares, ainda com o bastão em equilíbrio. Deixei claro que, caso o bastão se desequilibrasse, deveriam reequilibrá-lo e seguir o trajeto até o fim. Também frisei que quem ainda não conseguisse fazer nenhuma *proeza*, poderia apenas ir e voltar, tentando equilibrar o bastão.

Além da beleza de vê-los concentrados em sua tarefa, surpreendeu-me a maneira como Gustavo, Felipe e Daniela, pela primeira vez, assistiam o trabalho dos colegas: silenciosos e interessados.

Empolgada, decidi experimentar com eles o *exercício do coro*, também semelhante ao experimentado na referida oficina com James. Organizei-os numa formação de cinco alunos no fundo da sala e orientei-os a segurar o bastão em uma das mãos, mantendo o olhar para frente. Ao meu sinal, deveriam erguer os bastões, equilibrá-los sobre um dos dedos e, juntos, partirem em nossa - minha e dos outros colegas - direção. Apenas isso. E logo a aula acabou.

Foi realmente muito bonito vê-los, pela primeira vez, *juntos*. Duas vezes juntos. Juntos uns dos outros, mas antes e, principalmente, juntos, cada qual, de si mesmo - se me for concedido um esforço para que tal imagem possa aqui ser evocada. Inteiros, intensos e, ao mesmo tempo, suaves. Achei que eles pareciam *atores* e que aquilo me lembrava *o teatro*.

Será que conseguirei fazê-los perceber que aquele estado de presença no qual se encontravam é a condição básica para a atuação, da forma como acredito? Serei capaz de levá-los a descobrir que no teatro, assim como no cinema, o ator está sempre equilibrando um bastão?

Arianne Mnouchkine diz, referindo-se a uma frase do cineasta tcheco Jirí Trnka, que "a condição do maravilhoso é o concreto" (PICON-VALIN, 2011, p.41). Parece-me que esses concretos que, no início - e sempre é preciso voltar ao início - são literalmente concretos, como equilibrar um bastão *real*, vão, na medida em que avançamos em nosso aprendizado, tomando outras *formas menos literais*. Quando estamos aprendendo, não basta que alguém nos diga que não estamos atuando no presente, que é possível perceber que nosso pensamento está em outro lugar que não na ação da cena, que não estamos junto de nossos comparsas. É preciso ver e sentir/perceber o que de fato isso significa e, talvez, somente a partir desses *concretos*

literais isso seja possível. Então, depois de termos vivido a experiência de estarmos com o corpo com o engajamento que uma ação arriscada e delicada requer, talvez possamos reconhecer e tentar acionar esse estado mesmo sem o real risco eminente.

Quando falo em *engajamento* do corpo na ação, quero evocar um estado no qual todo o ser esteja entregue à demanda da ação. E quando falo em *todo o ser*, quero dizer o pensamento, o olhar, a respiração, a coluna vertebral e toda a musculatura que sustenta um corpo humano vivo. Um estado que gosto de chamar de concentração *suave*, para não confundir (a mim, principalmente) com uma provável sisudez que o termo sozinho - concentração - sugere.

O ator japonês Yoshi Oida, membro do CIRT - *Centre International des Recherches Théâtrales*, companhia dirigida por Peter Brook, conta-nos, em sua autobiografia, que o diretor costumava pedir aos atores, constantemente, que estivessem "abertos e livres" e que não se deixassem "distrair nem se perturbar com as coisas" (1999, p.58). E prossegue dizendo:

[...] liberdade muito difícil de atingir, disso não se tenha dúvida. Nenhuma ideia, nenhuma situação deve bloquear a concentração do ator, impedi-lo de expandir-se. Quando a concentração se mantém fixa, com rigidez, num único ponto, todas as outras possibilidades morrem antes de nascer. O ator deve ter uma concentração ampla e fluida: esta é a chave da verdadeira disponibilidade (OIDA, 1999, p.58).

É interessante notar que Gumbrecht, ao falar da experiência estética, sugere uma "estrutura situacional dentro da qual essa experiência tipicamente ocorre" (2010, p.130), pois que seria necessariamente distante dos "mundos do cotidiano" que a possibilidade de acontecimento de tal evento se encontraria. O filósofo refere-se a um estado de "disposição serena", como sendo a condição de emergência da experiência estética. Entretanto, quando se reporta a esse tipo de experiência, está a falar desde o lugar daquele que, em sentido concreto, está fora da obra de arte. Do lugar daquele que vê, que lê, que ouve e não do lugar daquele que faz, ainda que esse *fora*, no momento em que se passe da simples apreciação de algo para o que chamamos experiência estética, talvez deixe de ser exatamente *fora*.

Interessa-me pensar que caminhos o aprendiz de ator precisa trilhar para compreender que, se o teatro deve ser um local de experiências dessa qualidade, ele, ator, ocupa o papel do fazedor e daquilo com o que é feita a obra. É, portanto, dele, ator, a responsabilidade de manter o teatro no lugar da arte. E se, como diz

Mnouchkine, "não existe bom professor que também não esteja aprendendo" (2011b, p.142), penso que investigar a forma como (tento) ensinar o teatro possa ajudar-me a compreender melhor os conceitos dos quais falo nesse trabalho.

Na concepção de Gumbrecht, a experiência estética está ligada ao que chama de "efeitos de presença". Tais efeitos, seriam aqueles suscitados pelas "coisas do mundo", ou coisas "presentes", quando "uma coisa 'presente' deve ser tangível por mãos humanas - o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos" (2010, p.13). É importante ressaltar que por "coisas do mundo", o autor não toma simplesmente as coisas em si, visto que "nenhum objeto do mundo pode estar, alguma vez, disponível de modo não mediado aos corpos e às mentes dos seres humanos" (2010, p. 13-14). Ao contrário, o conceito "coisas do mundo" incluiria "uma referência ao desejo dessa 'imediatez'" (2010, p.14). O desejo de "imediatez" ao qual o autor se refere pode ser entendido como o desejo de acesso às coisas do mundo de forma *direta*, ou sem intermediários, pois *imediato*, segundo o dicionário Houaiss, seria aquilo "que se apresenta sem mediação de espaço [...]" ou ainda aquilo "que age, se apresenta ou se faz sem intermediário; direto" (2001, p. 1575). Portanto, a noção de imediato aqui não possui uma dimensão temporal e, sim, espacial. Entretanto, embora admita a impossibilidade de as coisas estarem disponíveis sem a mediação do corpo ou da mente humanos, é sobre o desejo de ser *tocado*, sem o predomínio do significado, que Gumbrecht parece concentrar sua argumentação.

Mais especificamente reportando-se às obras de arte, os "efeitos de presença" seriam de uma ordem diferente do que chama "efeitos de sentido", (os quais, neste trabalho, prefiro chamar "efeitos de significado"¹) e, ainda que não excludentes, tampouco categóricos. Assim, ele sugere que

[...] se atribuirmos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos (GUMBRECHT, 2010, p.13-14).

¹ A formulação "efeitos de sentido" é a que consta na tradução brasileira, a qual uso. O termo em inglês, *meaning*, entretanto, é dúbio. Para o francês foi traduzido como *signification*, que, em português, é sinônimo de significado. Acredito que optar por "efeitos de significado" pode facilitar a compreensão do que o autor pretende dizer.

No aprendizado do teatro é, muitas vezes, do impacto silencioso das experiências que colhemos nossos saberes. Aprendemos e compreendemos que a interpretação, a discussão, a explicação, nos momentos de descoberta, nos momentos em que *algo acontece* não só não são necessários como podem ser contraproducentes. Isso não significa, é claro, que não se possa falar nada. Muitas vezes é importante que o mestre, o diretor ou o professor aponte que *está aí*, que *aconteceu*. Mas o que aconteceu? Bem, sabemos, mas não sabemos dizê-lo.

Ao contar a história de uma encenação de *Crime e Castigo* vista na Alemanha do pós-guerra, num sótão, Peter Brook refere-se que, ao final, "ali, naquele sótão, fomos arrebatados pelo teatro vivo. Arrebatados. O que isso significa? Não sei explicar" (2008, p.113). Insisto, assim, que devemos assumir de uma vez por todas que quem já foi alguma vez arrebatado por algo, sabe do que o diretor está falando. Quem não foi, não compreenderia a mais completa e esforçada das explicações. Simplesmente, há coisas que são assim. Segundo Mnouchkine,

[...] quando um momento de teatro surge num ensaio, todos podem senti-lo. Não somente eu. Acabamos de desbravar um novo território: temos o céu sobre nossas cabeças, água ou terra sob nossos pés e paixões na alma. De uma vez só, 'pá!', temos tudo! (MNOUCHKINE, 2011, p.131).

Noto, com frequência, que ao falarmos dessa forma, podemos dar perigosamente a impressão de que há *algo mais*, *algo por trás*, *algo no fundo* que alguns de nós, os eleitos, podemos ver. Espero que fique claro, no decorrer da discussão que proponho neste trabalho, que não se trata absolutamente disso. Creio poder afirmar, com segurança, que na aula descrita no início deste capítulo, os alunos perceberam que algo de diferente do que eles estavam acostumados a ver e a experimentar, *aconteceu*. Assim, se pensarmos em *acontecimento*, parece-me que ficamos mais próximos da compreensão da natureza do que pretendo referir. A presença, em termos teatrais, é um *acontecimento* no espaço e no tempo *presente*. Um *acontecimento* que se dá no corpo, na maneira de o corpo ser e estar no espaço, *agora*. Nada se passa *por trás*, nem *ao fundo*, nem antes e tampouco depois, e se alguma espécie de significado puder ser lido a partir de sua emergência, ele pertence aos domínios exclusivos daquele que porventura o lê. Não está lá, esperando para ser decifrado pela inteligência.

À afirmação de Gumbrecht de que presença "não se refere (pelo menos não principalmente) a uma relação temporal [mas] antes [...] a uma relação espacial com o mundo e seus objetos" (2010, p. 13), poderíamos aproximar o que diz Mnouchkine sobre o trabalho do ator. A diretora afirma que o ator deve estar "no instante" e que "para o ator e seu personagem, existe uma vida anterior, mas não existe um passado psicológico e nem um futuro previsível. Só mesmo o presente, o ato presente" (2011 p. 67). O "ato presente" pressupõe, parece-me, uma relação fundamentalmente espacial entre o ator e aquele que o percebe. Se os efeitos de presença não admitem um passado ou um futuro, assim também a atuação se dá no aqui e agora, se resolve no instante, nunca antes ou depois.

A presença como qualidade na atuação teatral possui, ainda, creio, o caráter de imediatez ao qual Gumbrecht se refere ao falar das "coisas do mundo". Quando estamos diante dela, de um ator *em presença*, há um espaço diminuto para o significado do que vemos e do que sentimos. Somos afetados, tocados, arrebatados.

É claro que a dimensão do significado é parte do espetáculo teatral, pelo menos da maioria deles, uma vez que, em geral, existe um texto, uma história a ser contada. E mesmo não havendo texto, mesmo num espetáculo que prescindia das palavras o teatro é, primordialmente, um lugar no qual contam histórias. Há, portanto, algo a ser entendido. Ambos os autores/diretores que norteiam a discussão que proponho nesse trabalho, são categóricos ao afirmar a importância da compreensão da história que está sendo contada. "Quero entender tudo" (2011, p. 150), diz Mnouchkine. Ao passo que, segundo Brook: "a principal virtude de uma apresentação teatral é a de se mostrar viva e, em segundo lugar, a de ser imediatamente compreensível. Explicações e reflexão só podem ter vez num momento posterior" (1995, p. 312).

Se, como diz Mnouchkine "o teatro não é a peça recitada de pé, com figurino" (PICON-VALLIN, 2011, p.47), então, o que seria? Pois se reivindicamos ainda para o teatro o estatuto de arte, devemos lembrar sempre e ainda mais uma vez que, como diz a diretora francesa,

[...] o teatro é feito de corpos, o teatro é a arte dos corpos, é antes de tudo a arte do corpo. Quando se diz que o teatro é o texto, eu respondo: não, o texto é a literatura do teatro, e se não há um corpo de atriz ou de ator que entre, não há teatro (PICON-VALLIN, 2011, p.51).

Esse corpo, obviamente, não é qualquer corpo. É, deveria ser, um corpo capaz de, ao agir, provocar naquele que o vê o arrebatamento de uma experiência estética.

Ao pensar, juntamente com Gumbrecht, que "não existe experiência estética sem um efeito de presença", e que "sempre que um objeto da experiência estética surge [...] produz em nós essa sensação de intensidade" (2010, p.141), volto à situação compartilhada por mim e por meus alunos, e tantas vezes vivida por mim como aluna, para continuar me perguntando de que maneiras aprendemos/ensinamos sobre a presença.

É certo que precisamos de formação técnica. Se pretendemos *encostar* naquilo que se chama arte e se admitirmos que a arte é aquilo capaz de causar em nós/no público/em quem a vê, o arrebatamento de uma experiência estética, precisamos trabalhar nossos corpos a fim de torná-los disponíveis para a presença. Ou, melhor seria dizer, precisamos trabalhar a nós mesmos para podermos estar constantemente no presente da ação da cena. Para um entendedor literal isso pode parecer simples, mas um ator/espectador desejante de encontrar esse estado, desejante dessa "imediatez", sabe o quanto ele pode ser misterioso e fugidio.

Antes, contudo, é necessário que o ator/aluno reconheça a necessidade da presença e a deseje. Quanto ao desejo, talvez seja pouco o que um professor possa fazer, é sobre o reconhecimento que recai sua responsabilidade maior.

Ocorre que, normalmente, o aspirante a ator (nem sempre ao teatro) chega aos cursos de teatro contaminado pela ideia - trágica, parece-me - de que a atuação tem a ver, exclusivamente, com *dizer* e *aparecer*. Talvez, infelizmente, não nessa ordem. E se é certo que se deva dizer e aparecer, no sentido de dar-se a ver, não o são da maneira narcisista e cotidiana com que o aluno costuma fazer num primeiro momento.

Não é difícil supor de onde vem isso. Quando Brook se refere ao que chama de *Teatro do Aborrecimento Mortal*, diz que "a maior parte daquilo que chamamos teatro, em todos os sítios do mundo, resume-se a uma caricatura grosseira de uma palavra que, em tempos, fazia todo o sentido" (2010, p.55). Se, numa suposição otimista, aquele que chega num curso de teatro costuma frequentar o teatro, que teatro é esse? Provavelmente, ainda nas palavras de Brook, um "teatro de historietas e conversa" (2010, p. 74). Por quê? Porque é esse teatro que, ainda hoje (a primeira edição do livro de Brook data de 1968) primordialmente encontramos em nossas salas e outros espaços. Some-se a isso os *modelos* de ator e atuação da televisão - em geral, um exército de cabeças falantes, bonitas e famosas - e temos, então, a imagem

de ator que ocupa, com muita frequência, nosso imaginário. E se é difícil imaginar um escritor que não leia ou um músico que não ouça música, não é raro encontrar-se um aspirante a ator que não vá, quase nunca, ao teatro.

O que comumente acontece em minhas aulas é que o aluno chega disposto a fazer uma coisa e eu devo, então, em primeiro lugar, tentar convencê-lo a *querer* fazer outra. Digo querer, porque creio que dependa dessa vontade a possibilidade de termos sucesso na empreitada de ensinar e aprender um tipo de teatro que se aproxime da arte e se afaste, o quanto mais possível, dos clichês daquele "teatro de historietas e conversa".

Assim, é preciso que o aluno *veja* o acontecimento da presença no outro e perceba-o em si através do olhar do outro. De fato, creio que paralelamente à prática de tentarmos educar o corpo para o teatro, devemos afinar a percepção para o olhar do outro - do público - e então, a partir disso, tomarmos conhecimento de nós mesmos quando em situação de atuação.

Não sei se um ator pode, em algum momento de sua vida, prescindir desse olhar do outro. O que quero dizer é que, mesmo na hipótese de esse ator haver trabalhado sozinho durante todo o tempo em que elaborou sua performance, no momento de levá-la ao escrutínio do público, provavelmente se aperceberá de coisas que não tinha capacidade de ver sem a presença desse olhar. É como se, ao sermos vistos, nos víssemos melhor.

"O olhar do público", nos diz Brook, "é o primeiro elemento que nos ajuda". Ele afirma que

[...] quando sentimos esse escrutínio como uma expectativa autêntica, exigindo a todo momento que nada seja gratuito, que não haja desleixo e sim precisão, compreendemos finalmente que o público não tem uma função passiva. Não precisa intervir nem manifestar-se para participar: participa constantemente por meio de sua presença atenta. Esta presença deve ser encarada como um estimulante desafio, como um imã diante do qual não é possível proceder 'de qualquer jeito'. Em teatro, 'de qualquer jeito' é o maior e mais sutil inimigo (BROOK, 1999, p.14).

Porém, numa situação de aprendizado/aula, muitas vezes o público, composto por colegas com idades e experiências semelhantes entre si, está quase sempre disposto a rir e a aplaudir qualquer coisa que se faça *de qualquer jeito*. Então, ao professor compete formar, paralelamente, o ator e o público.

Entretanto, creio que a "sensação de intensidade" que acompanha a experiência estética não é reservada para os *eleitos* ou *iniciados*. Ao contrário, gosto

de pensar - muito embora isso possa parecer (e ser) romântico e ingênuo de minha parte - que a arte, quando acontece, pode arrebatá-lo até o mais humilde observador.

De qualquer maneira, a despeito da exatidão ou não dessa minha ideia romântica acerca da arte e seu poder, acredito que para o ator, desenvolver a capacidade de *ver-se de fora* é condição indispensável ao seu trabalho.

Há, parece-me, nessa visão, dois ângulos importantes a serem levados em consideração. O primeiro, não em importância, mas em relação à ordem em que começo a trabalhar com os alunos, é o que, segundo o mestre russo Gennadi Bogdanov (com quem fiz a oficina referida no *Prólogo* deste trabalho) faz parte dos sete princípios elencados por Meyerhold e que em russo se chama *raccord*. O *raccord* é a forma concreta segundo a qual o ator dá-se a ver, ou seja, o ator deve escolher o que de si é importante que o público veja em determinado momento. Essa escolha não deve ser aleatória e tem a ver com o objetivo de cada cena. Então se, por exemplo, ele deve tomar um copo d'água que está sobre uma mesa, a que distância e ângulo deve se posicionar em relação à mesa? Com que mão deve pegar o copo? Qual a inclinação da coluna? Para onde deve dirigir seu olhar ao beber? Todas essas questões têm importância, pois delas depende a história que se quer contar.

Costuma-se dizer que, se não importa, não deve estar na cena. Assim, se tomar o copo d'água não tem importância e pode-se fazê-lo de qualquer jeito, então não se precisa tomá-lo. Se, ao contrário, é absolutamente necessária a ação de tomar a água, a forma concreta como essa ação será feita e mostrada ao público é fundamental. Essa talvez seja uma das "leis da teatralidade" pelas quais Grotowski diz que o teatro deve se reger. Pois, segundo o diretor,

[...] no teatro exige em igual medida 'justificativa' o fato de alguém estar em pé assim como o fato de alguém estar de cabeça para baixo. Tanto em um caso como em outro, vige a lógica da forma, caso o contrário o teatro não é composição, não é estrutura, isto é, não é arte. No teatro, tudo aquilo que está deveria ser teatro. Ou então não é necessário (GROTOWSKI, 2010, p. 45).

É claro que a capacidade de tomar consciência dessa totalidade da forma da ação é consequente ao desenvolvimento disso que chamo *ver-se de fora*. O primeiro passo, ao trabalhar com iniciantes, é ajudar o aluno a perceber-se como sujeito que deve ser visto, que deve *dar-se a ver*. Isso implica em tentar fazê-lo dar-se conta, inicialmente, de como se coloca/age na cena, o que quer dizer: não ficar o tempo todo

de costas para o público ou num canto mal iluminado, não falar tão baixo que só o seu colega mais próximo escute, não estar o tempo inteiro com os cabelos no rosto e etc. Dessa forma, costumo orientar meus alunos a, sempre que criarem uma cena, imaginarem onde estará o público, qual será a sua *frente* e como vão se organizar no espaço. Pode parecer uma tarefa simples, mas revela-se bastante complexa ao se trabalhar com crianças e jovens iniciantes. E se, com o passar do tempo, por intermédio da prática, torna-se aparentemente intuitivo esse saber, o fato é que, na grande maioria das vezes, não tem nada a ver com intuição. É formação, destreza, habilidade adquirida.

Oida nos diz que,

[...] quando praticamos, é bom imaginarmos que estamos fazendo os exercícios na frente do público. Rapidamente isso se torna importante, de modo que nos comprometemos totalmente, escapando de um certo desleixo. Desse jeito, a qualidade de nosso trabalho irá aumentar, e o treinamento será verdadeiramente útil. Se pensarmos que estamos apenas 'fazendo um exercício', o trabalho será de pequeno valor, independentemente de quão bom for o rendimento (OIDA; MARSHALL, 2001, p.45).

Dessa forma, na medida em que o trabalho vai avançando, não apenas quando se prepara o que vai ser mostrado, mas durante toda a formação, durante toda a aula, o aluno/ator deve *incluir o olhar do público* sobre seu trabalho. Esse *público imaginário* que o olha faz, portanto, com que tudo o que se faça seja feito *para alguém*, ou *para fora*, como dizemos. Disso advém pelo menos duas coisas (que talvez apenas pareçam duas, mas sejam uma só) muito importantes para o ator: a consciência de si e, junto dela, a possibilidade de tornar tudo aquilo que se faz na aula/no palco, mais concentrado, mais importante, mais *inteiro*. Esse, talvez, seja o princípio da constituição da presença cênica, ou simplesmente da presença, como a penso neste trabalho.

Um segundo momento, em uma situação de aprendizado, seria, então, tentar perceber de que forma essa *maneira* de se estar na cena, o *estado* em que nos encontramos/acionamos, interfere na qualidade daquilo que se faz e na atenção que recebemos do público. Mais uma vez, é necessário querer. Para além de simplesmente querer ser visto, querer dar de si não apenas a forma. Ainda é a pele que está lá, ainda é a superfície que se vê, mas a pele nos diz do que se passa dentro dela. Não é o profundo, pois deve estar ali ao alcance das mãos e dos olhos. O que

se vê, entretanto, deveria poder causar naqueles que veem, qualquer coisa da ordem daquilo que temos dificuldade em falar, como o arrebatamento.

Oida diz que "conforme trabalhamos, devemos nos lembrar de que não somos máquinas e que precisamos descobrir exatamente como cada mudança no corpo age em nosso interior" (2001, p. 57). Ou seja, principia no corpo, mas o corpo/pele diz algo ao seu interior e o interior volta a tornar-se, então, exterior. Talvez, muito provavelmente, essas coisas não existam de forma tão separadas quanto possam parecer nessa minha tentativa de compreensão. Não consigo mais acessar lá, o início de meu aprendizado e minhas experiências como atriz, para assegurar o modo como esses eventos se deram. Tampouco posso tornar explicação a medida entre corpo e consciência/sentimento, exterior e interior, de mim quando atuo, mesmo tentando evocar trabalhos recentes. Mas creio que meu corpo, algumas vezes, encontrou essa resposta.

Um sentido mais apurado de si se faz necessário para essa compreensão. É preciso, parece-me, além de perceber-se concretamente como sujeito a ser visto, aprender a *escutar* a si próprio. E suponho que essa escuta se aprenda e se possibilite a partir da escuta do outro. Ou do olhar do outro. Ou do outro, simplesmente. Ao fim e ao cabo, é sempre para o outro que fazemos teatro.

Essa dimensão entre o si e o outro implica, parece-me, em poder perceber-se nem sempre apenas como *si próprio* mas, sobretudo, perceber-se como *o outro* nas relações estabelecidas no ambiente de aprendizado do teatro. Como se, ao perceber o outro, o aluno-ator pudesse reconhecer-se como também outro, além, diferente de si.

Ao perguntar-se "qual o 'si' com que a Pedagogia Teatral se ocupa, afinal?", Icle responde que "não deveria ser o eu, persona do aluno-ator, mas um si no qual o outro estivesse implicado" (2010, p. 82). Aprender sobre a presença demanda o aprendizado de reconhecê-la no outro e em si, através do outro.

Não tenho como garantir que, na referida aula, aquilo que sei que *aconteceu* foi percebido por meus alunos em toda a sua dimensão. Espero que a maneira como, especialmente, Gustavo, Felipe e Daniela, assistiram ao exercício de seus colegas, possa ter lhes ensinado algo sobre o modo que gostariam de ser vistos. E, ao mesmo tempo, que o modo como foram assistidos tenha lhes dito sobre como a forma de realizarem a tarefa afetou a si próprios e também aos colegas/público.

Como disse anteriormente, durante o exercício com os bastões, ao olhar meus alunos imersos na tarefa/desejo de equilibrá-los, ao percebê-los *inteiros* consigo e com os colegas, lembrei do teatro. O que vi, por suposto, não era ainda teatro. Era, sim, um simples exercício. Porém, nesse exercício havia a fagulha, a semente de onde, talvez um dia, o teatro poderá nascer.

4 O TELEFONE DE GELO: HÁ PRESENÇA NO CINEMA?

*A velocidade da vida
 Passam os corpos e é isto: no momento em que
 aparecem,
 desaparecem.
 Cada acção é, ao mesmo tempo, monumento e
 fantasma.
 Exibe-se e esconde-se: é como todos os corpos, aliás,
 está
 a morrer no momento em que diz: vivo!
 O actor tem um peso: por exemplo 80 quilos, e a morte
 é o dia em que o mundo nos proíbe o peso, assim, de uma vez.
 O meu corpo perderá o peso, mas por enquanto existo.
 Nada mais deve dizer o actor.*

Gonçalo Tavares

Embora até hoje eu tenha dificuldade de me reconhecer como uma atriz de cinema, o fato é que tenho muito mais filmes do que peças teatrais em meu currículo. É claro que o tempo que uma peça demanda para sua realização, contando o longo processo de ensaios, acaba por me autorizar a pensar que faço mais teatro que cinema. Nesse momento, porém, percebo que não falar sobre minha atuação no cinema - como era meu projeto inicial - seria, no mínimo, desonesto para com meu trabalho e minhas questões mais urgentes: aquelas que dizem respeito ao efeito de verdade, ou ao discurso do verdadeiro e à presença do ator. Acredito que pensar sobre esses aspectos desde o ponto de vista da atuação cinematográfica, pode, de alguma forma, ajudar-me a compreendê-los um pouco melhor.

Como talvez ocorra em todas as instâncias da vida, tenho a impressão de que, a cada novo filme que faço, revejo meu trabalho de atriz e reavalio o que antes parecia uma certeza. Nunca me sinto pronta, nunca posso dizer que sei.

Lembro de minha mãe, que teve quatro filhos, a me dizer, quando eu desejava estar *pronta* para ser mãe, que nunca eu estaria. Que ela, mesmo depois do primeiro filho - eu -, não estava *pronta* para o segundo, e nem para o terceiro, tampouco para o quarto. Disse-me que mesmo naquele dia (há uns dez anos), ainda não estava *pronta*, não estava *pronta* para amanhã.

Ao contrário do teatro no qual, em minha experiência, o ator vai moldando sua performance juntamente com a moldagem da cena, do espetáculo em si, no cinema o ator, ainda que seja provavelmente o que mais é visto/percebido no produto final é, normalmente, um coadjuvante da ideia do diretor e da fotografia. Assim, com

frequência - reiterando que se trata de minha experiência e da maneira como a percebo - quando o ator chega no *set* de filmagem, muitas decisões já foram tomadas, inclusive as que dizem respeito ao seu personagem. E muito embora quase sempre haja tempo para uma ou duas leituras do texto, quando se pode discutir com o diretor e com os outros atores alguns detalhes daquilo que se pretende que seja feito, esse tempo é normalmente diminuto. O mesmo ocorre com os ensaios, quer dizer, o momento em que os atores estão juntos no cenário no qual será filmada a cena e podem experimentar formas de fazer o que o roteiro lhes indica, frequentemente ocorre exatamente antes de a cena ser filmada. As decisões finais são tomadas ali, na hora, e parte-se para filmar.

Sabemos que, mesmo num filme de baixo orçamento, há sempre muito dinheiro envolvido no processo, de forma que não há muito espaço para erros. Ou, talvez, para se *ver* os erros.

Ainda que se tenha notícias de filmes nos quais um longo processo de preparação com os atores tenha sido feito, essa nunca foi minha experiência. Dessa forma, sempre cheguei ao *set* de filmagem como quem se atira de um navio em alto mar, sem a mínima certeza se lembro, ainda, como nadar.

Assim, costumo pensar no ator no cinema como mais uma das cores da paleta de tintas com a qual o diretor pretende pintar seu quadro, como mais um elemento que comporá o todo e nunca como centro da obra. Isso não diminui a responsabilidade do ator, mas creio que impõe uma forma específica de se abordar (será essa a palavra?) o trabalho.

Da mesma forma, é importante dizer que cada trabalho possui uma natureza específica, que compreende desde o tamanho e importância do personagem na trama, quanto a maneira que o próprio diretor possui de pensar seu filme e o que pretende de seus atores.

Estou, nesse momento, profundamente contaminada por minha última experiência, da qual ainda não conheço os resultados, mas que me foi extremamente dolorosa e difícil. Entretanto, embora o desejo de falar dela se imponha, creio que, por desconhecer os resultados, isto é, por não haver ainda visto o filme, não teria condições de observá-la de forma mais ampla. Quero dizer que pretendo aproveitar a possibilidade que o cinema me dá, ao contrário do teatro, de ver meu trabalho desde fora de forma concreta, não apenas desde minhas próprias impressões e sensações. A despeito de eu reivindicar, no presente trabalho, a necessidade que um ator tem de

ver-se de fora, devo assumir aqui que essa possibilidade é sempre parcial. E embora eu saiba que, mesmo assim, minha visão não será isenta, me conforta lembrar que a pretensão de isenção pode ser, com frequência, a pior forma de comprometimento.

Acredito que um ator, ao menos aquele ator que desejo ser e ver, esteja sempre imbuído da vontade de parecer verdadeiro, de empregar um efeito de verdade a seus atos. Por menor que seja o que lhe caiba fazer, ele quer que o público acredite nele. Quer que o público possa esquecer-se dele como ator e possa enxergar o personagem que ele anima.

Ocorre que o cinema, com muito mais frequência que o teatro, me parece, faz uma opção realista. Quero dizer que, talvez pela própria facilidade de uma imagem filmada se parecer com o que chamamos realidade, aquilo que o teatro pode apenas evocar, o cinema mostra.

Jean-Claude Carrière, escritor, colaborador e roteirista de Luis Buñuel e Peter Brook, faz uma interessante comparação entre essas duas formas de contar histórias. Ele diz que

[...] tudo no cinema acontece de formas diametralmente opostas às do teatro, onde a realidade nunca é sentida como verdadeira. Por mais forte que seja um desempenho teatral, ainda estamos no teatro [...]. Somos tocados apenas por uma realidade secundária, uma realidade de outra ordem, fácil de sentir, difícil de descrever. O cinema pode (ou pôde em certa época) literalmente nos possuir: ele se apodera de nós, nos domina e manipula; e ainda nos absorve, nos ilude. Aqui temos um paradoxo. O cinema faz uso da ilusão precisamente por ser uma sequência de fotografias postas em movimento, sonorizadas e então projetadas em uma determinada área; precisamente por ser uma arte baseada na realidade, como se, ao explorar a ilusão, ele reconhecesse sua inabilidade em compreender e reconstruir essa estranha realidade que até os cientistas hesitam em nomear. O teatro é baseado na ilusão, e não faz o menor segredo disso. Em vez de tentar esconder o fato, ele frequentemente o proclama, sai gritando pelos telhados. Estamos no teatro, as luzes se apagam, estamos prestes a ver atores. Aqui não há enganação! E, deste artifício abertamente reconhecido, a verdade ou vai emergir ou vai se esconder em sua toca (CARRIÈRE, 1995, p.76).

Dessa forma, a atuação também deve se adaptar às particularidades de cada meio, pois o que pode parecer *verdadeiro* sobre um palco, com frequência soa falso e exagerado na delicada tela que nos faz enormes.

Entretanto, ao admitir que o desejo de forjar a verdade, aquilo que chamo neste trabalho de efeito de verdade, esteja presente tanto na atuação teatral quanto na cinematográfica, pergunto-me de que forma as questões que envolvem a presença operam nesses meios distintos.

Ao analisar os filmes que fez a partir de peças que havia anteriormente produzido, Brook diz que

[...] no teatro, o espectador encontra-se fisicamente localizado a uma distância fixa. Contudo, essa distância varia de forma constante: basta que uma pessoa no palco o convença a depositar sua confiança nela, para que a distância seja reduzida. Então, experimenta-se essa qualidade conhecida como 'presença', que é um tipo de intimidade. Existe, também, o movimento contrário; quando a distância aumenta, algo se relaxa, se distende; o espectador se sente ligeiramente mais afastado. A verdadeira relação dramática funciona como a maior parte dos relacionamentos humanos: o grau de envolvimento entre dois indivíduos está constantemente variando. Essa é a razão pela qual o teatro possibilita que se experimente algo de forma extremamente poderosa, conservando, ao mesmo tempo, certa liberdade. Essa dupla ilusão se constitui no próprio fundamento tanto da experiência teatral como da forma dramática. O cinema segue o mesmo princípio através dos closes e das tomadas panorâmicas, sendo, porém, o efeito provocado muito diferente (BROOK, 1995, p.251).

Qual seria esse "efeito diferente" referido pelo diretor? Se parece óbvio que o efeito que um espetáculo teatral é capaz de provocar seja totalmente diferente daquele que um filme promove, estaria esse efeito ligado à partilha da presença? Especialmente se pensarmos, como Brook, do ponto de vista do público, na presença como um "tipo de intimidade" vivido entre ator e espectador, talvez a resposta seja sim. Ocorre, por certo, algo específico quando estamos - como público - diante da presença real, física, palpável de outro ser-humano numa situação teatral. Essa especificidade talvez resida, entre outras coisas, no fato de que nós, como espectadores, frequentemente também somos vistos pelo ator que está em cena. Nossa presença como espectadores, e mesmo a qualidade dela, também importa no instante do acontecimento teatral. De certa forma, encontramos-nos implicados nesse momento de maneira mais ativa do que quando nos postamos diante da sucessão de fotografias que compõe o cinema. Talvez eu esteja irremediavelmente contaminada por meu olhar de atriz, mas tenho a sensação de que o ator, no teatro, ao contrário do cinema, está a fazer algo *para mim*. No cinema, assistimos a algo que já foi feito. No teatro, algo está a se fazer ali, na nossa frente.

Entretanto, para o ator, tanto o teatro quanto o cinema são feitos no momento presente. Quando o filme está pronto e é exibido, no *tempo do filme*, o ator não está mais lá, mas esteve. Assim, quando falo de presença na atuação cinematográfica, estou a falar do momento em que a cena foi filmada no qual, mesmo que não com esse fim, sempre existe um público real - a equipe - para o qual podemos dirigir nossa atuação e com o qual tentar partilhar nossa presença. A esse momento chamarei o

tempo do ator. No *tempo do filme* a presença não é mais possível, apenas, quiçá, seus efeitos que são, contudo, gerados no *tempo do ator*.

Dessa forma, embora cada diretor tenha sua maneira específica de trabalhar, parece-me que a questão da presença, de se estar no presente da cena no momento em que ela é filmada ou gravada¹, no *tempo do ator*, permanece tão necessária, para o ator, como é no teatro. Resta compreender se os efeitos de presença do *tempo do ator*, podem transbordar da tela do cinema e tocar o espectador na forma de *efeitos de verdade* no *tempo do filme*.

Pretendo agora pensar sobre um filme de curta-metragem do qual sou a única atriz, feito em 2007, sob a direção de Fabiano de Souza², chamado *Telefone de Gelo*.

Alguns anos antes de filmarmos o *Telefone*, eu havia dado para Fabiano ler um conto de Julio Cortázar o qual tinha muita vontade de fazer, chamado *Senhorita Cora* (1972, p.69). Nesse belíssimo texto do escritor argentino, misturam-se as vozes de uma enfermeira - senhorita Cora, um menino enfermo, sua mãe, um médico e outras personagens menores. O que sempre me agradou, além dessa polifonia que, a princípio, confunde um pouco o leitor, é a relação amorosa que se insinua e se realiza entre Cora e o menino. Apesar de a personagem que dá título ao conto ser uma jovem garota, com um pouco mais de idade que o menino, sempre a imaginei bem mais velha. Eu associava fortemente sua imagem à de Fedra e seu amor por Hipólito, em *Hipólito*, de Eurípedes (1999, p.83), ou ao maestro Gustav Aschenbach e sua paixão platônica pelo lindo rapaz Tadzio, em *Morte em Veneza*, de Lucino Visconti (1971).

Havíamos trabalhado juntos, Fabiano e eu, no ano 2004, quando fizemos o média-metragem *Cinco Naipes*. Foi uma experiência bastante prazerosa e desejávamos repeti-la. Entretanto, apesar de ele dizer ter gostado muito do texto de Cortázar, nunca mais falamos do assunto.

Um dia, em 2007, o diretor me liga e pergunta se aceito fazer *no amor*, ou seja, sem remuneração, um filme sobre um roteiro que ele havia escrito pensando em mim. Estaria em Porto Alegre o fotógrafo brasileiro André Luiz da Cunha, com quem Fabiano sempre trabalha, e que já havia concordado em participar do projeto. Caso

¹ Hoje em dia quase não se faz mais filmes em película, que está sendo substituída pela captação digital, então devemos dizer *gravada* ao invés de *filmada*.

² Fabiano de Souza é diretor de cinema, doutor em cinema e professor da PUC-RS. Também, embora isso não acrescente nada a seu currículo, é meu cunhado e grande amigo.

eu aceitasse (ele sabia que o contrário não era possível) deveríamos filmar dali a uma semana. Pedi que me mandasse o roteiro, mas, antes, disse-lhe sim.

Ao receber o roteiro/monólogo, encontrei uma enorme semelhança com o conto *Senhorita Cora*, ao menos, com o que eu sentia em relação a esse conto. Nunca, porém, falei disso com Fabiano, talvez por intuir que ele não tivesse se apercebido do fato e também porque, de qualquer maneira, não teria importância a resposta que porventura ele desse. O texto era bom em si e, para mim, guardava tensões e sutilezas interessantes de explorar como atriz.

Entretanto, como eu trabalhava dando aulas durante a semana, ainda amamentava meu filho mais novo e fazia um espetáculo teatral nos fins de semana em Porto Alegre, alertei Fabiano de que não me seria possível memorizar todo o grande texto. Combinamos, então, que o mesmo seria dividido em blocos e, antes da filmagem de cada bloco, eu teria um tempo para lê-lo e, posteriormente, dizê-lo da forma que ele - o texto - passasse por mim.

Imagino que não seja fácil para alguém que escreva ver suas palavras transfiguradas, suprimidas, modificadas por outro. A maioria dos diretores e autores com quem trabalhei possuíam grande apego às suas concepções do personagem e do próprio filme. Mas não tínhamos alternativa, e assim foi feito.

Em duas manhãs e tardes de um fim de semana, antes de eu ir para o teatro, com uma diminuta e afetiva equipe, filmamos o *Telefone* num quarto do *Hospital da Visão*, em Porto Alegre. Conforme o combinado, antes de filmar cada bloco de texto eu me isolava em outro quarto e lia e relia-o em voz alta, tentando, antes de memorizar as palavras, compreender o *fio* por onde a narrativa se desenrolava e in-corporar as sensações que me causava.

Foi uma experiência intensa. Talvez porque, ao contrário das dezenas de pessoas normalmente presentes em um *set* de filmagem, nesse caso éramos apenas oito pessoas e isso proporcionava uma sensação de intimidade, de acolhimento, muito grande. Também, eu creio, pelo fato de, para todos nós, ser sempre uma surpresa aquilo que a personagem (eu) iria dizer e a forma que as coisas seriam ditas. Pois, como já disse e repito para ser mais clara, não ensaiávamos antes a maneira de fazer, não tomávamos decisões e eu não recebia indicações. Apenas tentava entender com o corpo e o espírito (sei que já estamos todos cansados dessas distinções, mas as palavras insistem ainda em ocupar esse ou aquele lugar) o que o texto me fornecia.

Assim, Fabiano pedia que eu me colocasse em determinado espaço do quarto, André *afinava* a luz e começávamos. A cada vez que a cena era repetida, às vezes em lugares diferentes, o texto *saía* de maneira sutilmente distinta. Muitas vezes, eu percebia que um silêncio intenso se formava ao começar a falar e, ao final, normalmente, esse silêncio prolongava-se por um longo tempo. Esses silêncios, aprendemos a reconhecer em nossa profissão de atores, algumas vezes podem significar que algo foi tão constrangedor que ninguém tem coragem de se manifestar. Noutras, são o reconhecimento de que o que ocorreu encostou numa parte de nós na qual as palavras não cabem e que talvez lembre aquilo que Brook, como já mencionei no capítulo anterior, chama "arrebato". Sobre isso, esse diretor diz que

[...] esquecemo-nos de que existem duas apoteoses possíveis para uma experiência teatral: a apoteose da celebração, em que participamos entusiasticamente com os pés, com a voz, com 'bravos' e palmas ruidosas; mas também, pelo lado oposto, a apoteose do silêncio - uma forma diferente de agradecer e apreciar uma experiência partilhada. O silêncio tem sido muito esquecido. Chega mesmo a ser um embaraço; batemos palmas mecanicamente porque não sabemos o que fazer e não temos consciência de que o silêncio também é permitido, de que o silêncio também é bom (BROOK, 2008, p.64).

De fato, se concordamos com Gumbrecht, talvez a presença não possa mesmo "usar muitas palavras" (2010, p.168) e ao estarmos ambos - ator e público - numa situação de presença, nos sobrevenha o desejo de "ficar quieto um momento" (2010, p 176).

O autor, que afirma tentar "alcançar e pensar em uma camada nos objetos culturais, e em nossa relação com eles, que não é a camada de sentido" (2010, p. 78), deixa claro, em sua obra, que os efeitos de presença dão-se no corpo daquele que se relaciona com o objeto, pois implicam na "sensação de ser a corporificação de algo" (2010, p.167). Assim, ao pensar que a presença do ator deveria produzir no espectador um efeito de presença, uma sensação de presença ou, talvez, apenas uma *presença* que despertasse nele, espectador, o desejo de "ficar quieto um momento", pergunto-me: será o silêncio o discurso da presença? Será a própria presença produtora de presença?

Brook conta uma história sobre, em um encontro com universitários, haver pedido a um voluntário que procedesse à leitura de uma passagem de *Herique V*, de Shakespeare, na qual se listam "os nomes e os números de mortos ingleses e franceses" (2008, p. 31). Após uma primeira tentativa, em que o voluntário, segundo

o diretor inglês, "colocou a voz de maneira artificial, nobre e histórica; [...] perdeu a fluência, ficou rígido e confuso" (2008, p. 31) e o público permaneceu "sem prestar atenção, irrequieto" (2008, p. 31), foi-lhe solicitado que o fizesse de novo, porém de maneira distinta. Nessa segunda tentativa, o voluntário deveria fazer uma "breve pausa após cada nome" (2008, p. 31) e o público deveria se esforçar para lembrar-se de outro texto lido anteriormente, da peça *O Inquérito*, de Peter Weiss, sobre o campo de concentração Auschwitz, que os havia impressionado fortemente. Brook nos conta que

[...] o amador recomeçou a ler e o público fez sua parte com o devido esforço. Ao pronunciar o primeiro nome, o silêncio relativo ficou denso. A tensão provocada influenciou o leitor; havia ali uma emoção partilhada entre ele e o público que desviou completamente sua atenção para o assunto que estava a falar, esquecendo-se de si. Agora, a conexão do público começava a orientá-lo: as suas inflexões eram mais simples, o seu ritmo mais verdadeiro - o que, por sua vez, fez aumentar o interesse do público, dando origem a uma corrente que fluía em dois sentidos. Quando este momento acabou, não foi preciso explicar nada; o público tinha se visto em ação, tinha percebido que o silêncio pode ter muitas camadas (BROOK, 2008, p. 32).

E, ao admitir que essa foi uma experiência "artificial" ("como todas", diz Brook), ele conclui que "um ator experiente que leia uma passagem como essa imporá ao público um silêncio proporcional ao grau de verdade que consegue obter" (2008, p. 32).

Interessa-me, especialmente, nesse relato, a possibilidade de mais uma vez pensar nas relações entre o silêncio e a presença e entre a presença e o *efeito de verdade*. Porém, para além de ser o silêncio uma resposta à presença ou ao *efeito de verdade*, no potencial que o silêncio tem, por si mesmo, de ser também produtor de presença. E aqui, mais uma vez, as palavras começam a borrar as fronteiras umas das outras, pois o silêncio do qual falo não é o silêncio do lugar ausente de som porque vazio de pessoas que o produzam. É, ao contrário, o poderoso e eloquente silêncio que nós, seres cada vez mais sonoros, produzimos quando não temos (mais) nada a dizer. Dessa forma, poderia a presença produzir silêncio (presença), que produziria presença (silêncio), que produziria um ainda mais denso silêncio (presença) e assim sucessivamente?

À pergunta de Icle, se "pode o silêncio atravessar os corpos que se oferecem ao olhar de outros corpos?" (2011, p.10) Brook não responderia que sim, pode?

Então, no ano de 2011, em meados de julho, recebo a notícia de que nosso filme estava pronto. A ansiedade, o medo, a aflição diante da possibilidade de *me ver* e de ver o que *fizeram comigo*, já conhecidos, voltaram com força total.

Para mim, essa possibilidade - me ver - sempre contrastou com o enorme prazer que fazer cinema me proporciona. Encontro minha razão de ser atriz no ato, no momento presente de uma cena. É para esse momento que meus esforços, meus estudos e minha preparação se orientam. A relação *quente*, viva com o público que, no teatro, nos permite modular nossa energia e ter algum controle sobre o que e como fazemos, se perde totalmente na película, no vídeo. Quer dizer, eu, ali, no *tempo do filme*, não possuo mais nenhum poder. O que está feito está feito. O público pode e assim o desejo, criar uma relação com minha personagem. Eu, entretanto, estou fora da jogada. Restar-me-ia tentar ver-me como um outro, buscar o lugar de público, que é o que de fato ocupo quando vejo um filme, estando eu nele ou não. Entretanto, isso nunca foi possível.

Todas as vezes que tenho que me deparar comigo em determinado filme, só me é possível enxergar eu e eu e eu. Minhas imperfeições físicas, minhas falhas, meus olhos que escapam, enfim. Nunca pude ver um filme que houvesse feito e simplesmente fruir, aproveitar, sentir. O encontro frontal com minha própria imagem, especialmente quando na grande tela do cinema, constitui-se um dos maiores desconfortos que jamais senti e sinto. O caminho que exerço nessa arte traçou-se pela paixão de fazer-me outra, pelo risco do jogo e da improvisação, pelo jogo com o tempo, pela sensação de manipular, suspender o tempo que a atuação me proporciona. Especialmente, creio, pela poderosa sensação de brincar e assim reinventar a mim mesma e o mundo. Nunca me imaginei em telas, revistas, fotografias. Continuo não me reconhecendo nesses meios.

Aconteceu, com o *Telefone de Gelo*, algo novo para mim. Recebi o filme em DVD algumas semanas antes de vê-lo na tela em Gramado. Como sempre, esperei um horário solitário para assistir pela primeira vez. Como sempre, meu coração perdeu seu compasso habitual e seu lugar, passando a bater rapidamente e ser sentido nas mãos e na garganta. Como sempre, me perguntei por que, por que eu inventei fazer isso? E, mesmo assim, como sempre, apertei o *power* e esperei o pior. Mas o pior, dessa vez, não aconteceu.

Eu vi um filme e, por acaso, quase que poderia duvidar, aquela que via, a única personagem desse filme, era eu. Era? Se "ver é submergir-se no mundo, enquanto

pensar sempre é distanciar-se", como nos diz Wim Wenders (2005, p. 61), eu finalmente havia *visto* um filme no qual a atriz era eu. Percebi-me *embarcada*, como por vezes se nos acontece com determinadas obras. Acreditei naquela mulher, naquela personagem e na história que ela contava. Senti a dor que ela sentia. Tive pena dela, da sua fragilidade e de seu destino trágico. Achei tristemente belos, como acho bela a imperfeição nos outros que não são eu, seus olhos melancólicos e inchados, suas sardas, suas mãos e a cicatriz em seu braço direito. Ao final, como quem acorda aos poucos no meio de um sonho intenso, fui me dando conta do que estava acontecendo.

Estupefata e ao mesmo tempo constrangida, já duvidando principalmente de meu senso crítico, dei-me conta de que, pela primeira vez, havia realmente gostado de mim (e gostar, para mim, nesse sentido, é quase um sinônimo de acreditar). Havia, antes, porém, gostado daquele filme, daquela personagem e da atriz que a representava e que, por acaso, era eu. Havia, portanto, gostado de mim como quem gosta de um outro e aí, talvez, estivesse a oportunidade de, então, perguntar-me: o que fiz para que eu acreditasse em mim?

A pergunta que há tanto tempo tenho me feito de o que faz esse ou aquele ator para que eu acredite nele, de como ele emprega um *efeito de verdade* em seus atos e palavras, agora poderia ser respondida por mim. O que eu fiz para que minha atuação parecesse verdadeira (para mim)? E se me parece arrogante pensar assim, devo lembrar que, se creio em determinado ator, isso não quer dizer que o *resto do mundo* deva compactuar com minha sensação. De forma que se pude acreditar na atriz daquele filme e se essa atriz por ventura sou eu, não quer dizer que eu esteja afirmando que eu/ela *seja* uma boa atriz.

A primeira coisa que me ocorre é que o diretor e roteirista desse filme, Fabiano de Souza, me conhece bastante bem. Já havíamos trabalhado juntos e convivemos familiarmente há muitos anos. Não posso minimizar o fato de que muito do que creio ter podido fazer nesse trabalho deva-se, em primeiro lugar, ao fato de ele ter sido escrito para mim, por um artista que considero sensível e perspicaz.

Em seguida, a montagem do filme é extremamente bem feita. Com cortes sutis, torna-se capaz de criar tensão e construir sentidos múltiplos. Faz com que a narrativa desvie de uma linearidade e que a voz da personagem pareça, por alguns momentos, estar pairando naquele quarto como que independentemente dela mesma - a personagem que narra. Assim, o que por vezes principia sendo dito de um

determinado lugar, termina-se em outro. Em uma passagem que, talvez, seja a minha preferida, a personagem começa a falar, para, e sua voz volta a ser ouvida antes de que ela retome, na imagem, o discurso.

Além de os outros elementos que compõe um filme, como a fotografia, a direção de arte e o som, todos realizados por profissionais bastante competentes, creio estar também na própria *pobreza* do filme, seu aspecto de *verdade*, sua carga tensa e desconfortável.

Se *Cinco Naipes*, curta-metragem anterior que fizemos no ano 2004, havia custado em torno de oitenta mil reais, o *Telefone*, segundo Fabiano, não ultrapassou muito o valor de três mil (foi captado em vídeo e filmado com mínimos recursos de luz). Apesar de esse fato - a *pobreza* - poder provavelmente afastar o filme dos festivais, que são o destino e a possibilidade de vida de um curta-metragem, acredito que, paradoxalmente, seja o que colabora para torná-lo *vivo* e *verdadeiro*.

Agora devo pensar sobre mim e me fazer as perguntas: como posso chamar de verdade uma história que conto e que não é verdadeira? Como posso parecer sentir um desconforto e uma dor que não sinto? Senti-os naquele momento? Acreditei, de fato, no que dizia enquanto o dizia, a ponto de esquecer que era mentira?

Quando Wenders diz que, para ele, "o ator é alguém disposto a pôr algo de sua parte [seria de si?] e não alguém que sabe interpretar um papel o melhor possível" (2005, p. 64), encontro a possibilidade de pensar que sim, creio que há ali bastante de minha parte, ou de mim. O que, entretanto, não posso precisar. Nunca vivi nada parecido com aquilo, tampouco conheço alguém que tenha vivido.

Somente ao assistir ao filme, me sobreveio a sensação de que ela - a personagem - estava mentalmente bastante comprometida. Jamais pensei, "vou representar uma mulher louca". Embora ela - a personagem - se refira a uma internação e embora estivesse bastante claro que narrava fatos extremos, não *decidi* que ela seria do jeito que acabou sendo. Na verdade, se decidi alguma coisa foi não decidir, não escolher e, apenas, *deixar ser*.

Entretanto, não quero sugerir com isso que eu não tenha tido consciência de como agia ou que não perceba que não escolher é também uma escolha. Segundo Icle,

[...] o ator é consciente de sua ação não como um calculista ou hábil estrategista que articula de antemão todo o processo, mas, ao contrário, como quem se entrega a si mesmo, se abandona, se sujeita ao intrincado mundo da apropriação e do apercebimento de si (ICLE, 2006, p.77).

Talvez seja possível pensar que aquilo que um ator coloca de sua parte ao animar um personagem seja a disposição de entregar-se ao personagem e essa disposição, ao fim e ao cabo, seja um movimento de entrega a si mesmo.

Monouchkine diz:

Penso que não se pode pretender que um ator, uma atriz devam viver tudo o que vão representar! A atriz que vai representar Clitemnestra nunca vai ter que viver o que Clitemnestra tem que viver. Mas ela deve ser capaz de representá-la, de sentir seu terror (PICON-VALLIN; MNOUCHKINE, 2011, p.39).

Eu senti o que ela parece sentir? Sim, eu senti. Eu fingi? Sim, eu fingi. É possível fingir e sentir num mesmo momento? Sim, é.

"Fingir", nos diz Jacques Rancière, "não é propor engodos, porém elaborar estruturas intelegíveis" (2009, p. 53). Talvez, em se tratando do trabalho de atuação, poderia se compreender "estruturas inteligíveis" como aquilo que se compõe da junção entre as palavras de um texto e a forma como esse texto é dito. Nessa forma, o corpo/sentimento do ator, sua capacidade de ausentar-se de si para presentificar um outro e então sentir o que um outro poderia sentir, talvez seja a chave da qualidade de seu ofício. Como o "poeta fingidor" de Fernando Pessoa no conhecidíssimo, mas nem por isso menor, poema *Autopsicografia* (1972, p. 164), creio que o ator também "chega a fingir que é dor a dor que deveras sente". E, assim como a poesia que, para Rancière, "não tem contas a prestar quanto à 'verdade' daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções" (2009, p. 53), creio que também seja de dentro da ordem da ficção que o ator deva encontrar a possibilidade de parecer verdadeiro, não podendo, entretanto, prescindir de algo seu, de uma parte de si.

O que ora chamo *fingir*, para o ator, não habita o terreno daquilo que é falso ou mentiroso, mas sim o terreno da ficção e é de dentro da ficção que o *efeito de verdade* pode emergir. À semelhança do pensamento de Rancière, Timothy O'Leary diz que

Devemos pensar a ficção, portanto, da mesma maneira que pensamos a *poiesis*, ou seja, como um engajamento fundamentalmente produtivo com o mundo. Ficcionalizar é fabricar, produzir, trazer à existência (O'LEARY, 2008, p. 18).

A ideia de "trazer [algo, alguém] à existência" me parece muito pertinente ao trabalho do ator. Uma vez que se traga algo/alguém à existência, é por que esse algo/alguém ainda não existia, não pertencendo, assim, ao mundo das coisas que são. Entretanto, quando o ator anima um personagem é como se o trouxesse à luz, ou à existência, como diz O'Leary.

"A arte das imitações", como refere Rancière, "é uma técnica e não uma mentira" (2009, p. 65). Ao passar assumidamente ao largo da discussão que a ideia platônica de *mimeses*, que aqui Rancière trata como "arte das imitações", poderia gerar, em se referindo ao trabalho do ator, interessa-me a oposição entre técnica e mentira que o autor sugere. Penso que é, deveria ser, por intermédio da técnica, e não da mentira, que o ator traz um personagem à existência. Muito embora possa parecer contraditório com o que já falei anteriormente a respeito daquele trabalho cinematográfico que fiz - o *Telefone* - lembro que não decidir, não escolher e *deixar ser*, bem como estar no presente da cena, exigem um saber específico, uma pedagogia, uma técnica. Trata-se, provavelmente, da possibilidade de acionar o estado de presença/ausência já referido no capítulo 2 deste trabalho. Quando o ator logra alcançar/encontrar, esse estado o personagem deixa de parecer ser e passa a vir a ser. Existe, está, é. Tão real ou tão pouco real como nós mesmos, dependendo do ponto desde o qual nós observamos.

Segundo Enaudeau,

[...] há para o ator apenas uma coisa a jogar: a ausência pela qual alguém se anima e se põe a habitar o mundo. O ator é aquele que joga em seu corpo o devenir de um enigma que não é o seu, mas que, tão pesado quanto o seu, resta indecifrável para o espírito (ENAUDEAU, 2001, p.44).

Parece-me, muito frequentemente, que nós atores transitamos no fio da navalha, no limite estreito entre nós mesmos e um outro que, para que ocupe espaço, se faz necessário que nos retiremos, sem nos retirarmos de todo, pois que não é possível, de nós mesmos. Assim, a consciência se apresenta como que em camadas sobrepostas que se vigiam e se coordenam. Não posso ausentar-me a ponto de perder o controle. Não posso controlar-me a ponto de enrijecer o trabalho e permitir

que as decisões e as interpretações se sobreponham e escamoteiem um personagem que poderia surgir. Inspirada pela alegoria de Kleist (2005), penso que o ator é, deveria ser, ao mesmo tempo, o títere e o titereiro. O títere, lá em baixo é o que se vê, ele parece viver, ele parece sentir, mas é um boneco sem vida animado pelo titereiro que, lá de cima, invisível, o manipula. É o títere que parece rir ou chorar, mas quem ri e chora, no escuro, não é ele.

Quando me foi permitido por Fabiano não memorizar, não fixar e *deixar vir* o texto, as palavras, da maneira que eu as lembrasse no momento, abriu-se uma porta para o fluxo do sentir, para o instante presente carregado de sua intensidade viva. Ao *misturar-me* com o texto, pouco antes de proferi-lo, lendo-o em voz alta no quarto do hospital, ative-me antes a ouvi-lo, tentando ser uma a que dizia e outra a que escutava. Brinquei que escutava uma história verdadeira e, depois, brinquei que essa história era minha e eu deveria contá-la da maneira que a recordava. Eu não conhecia ainda as palavras de Walter Benjamin, que diz que "quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido", e que "quando o ritmo do trabalho se apodera dele [do ouvinte] ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las" (1993, p. 205). Entretanto, de certa maneira, foi o que fiz, embora narrador e ouvinte fossem, nesse caso, a mesma pessoa.

Não quero dizer com isso, de forma alguma, que somente no (pseudo) improviso o ator possa parecer/ser *verdadeiro*. Penso que, a despeito de uma atuação ser altamente codificada ou absolutamente improvisada, é da capacidade de estar no presente e da capacidade de ausentar-se de si, como já falei, que advém o efeito de verdade que um ator pode lograr.

Ao comparar a representação no teatro e no cinema, Brook diz que

[...] o ato de representar começa com um minúsculo impulso interior, tão sutil que chega a ser completamente imperceptível. [...] um bom ator de teatro consegue representar em filmes, mas o inverso não é necessariamente verdade. O que é que acontece? Eu proponho a um ator que imagine qualquer coisa como: 'ela abandonou-te'. Nesse momento ocorre um impulso sutil dentro dele. Isto não acontece apenas com atores, acontece com toda a gente, mas com as outras pessoas o impulso é demasiado tênue para que se manifeste de alguma forma: no ator a reação é detectável, pois ele é um instrumento mais sensível. A objetiva do cinema, que amplia tudo, descreve esse frêmito e registra-o na película; e, assim, a primeira centelha é tudo o que importa no cinema (BROOK, 2008, p. 156).

Lidar com esse primeiro impulso, manter o seu frescor, não afrouxar, tampouco tencionar em demasia os fios do títere/de si num *set* de cinema, exige do ator uma compreensão, ou uma experiência da presença ao mesmo tempo semelhante e diferente daquela vivida no teatro. Semelhante por que estar no presente é estar no presente, o aqui e agora da cena teatral em nada difere do da cena cinematográfica, quando no *tempo do ator*. Diferente por que, ao contrário do teatro, no qual temos tempo para aquecer nossos corpos e assim preparar-nos para o que devemos fazer, esse tempo de preparação normalmente inexistente no cinema. Há que se lidar com o paradoxo de o ator ser ao mesmo tempo um coadjuvante de todo o aparato técnico, mas ser também, ao final, aquele/aquilo que se vê, principalmente, pela maior parte do público. Ainda, por mais que o ator, no *tempo do ator* do cinema, *roube* a equipe que está a sua volta como *seu* público, essa equipe certamente não está lá com essa função. O público que vai ao teatro possui, deve possuir, acreditar, alguma expectativa. Ele vai à espera de algo. E se sai de sua casa, paga o ingresso, provavelmente espere algo que lhe desperte, no mínimo, algum interesse. Ao contrário, no cinema, o público do qual dispomos no *tempo do ator* - a equipe - está lá trabalhando, assim como nós. Dela também depende que as coisas funcionem bem. E, em uma situação ainda mais delicada que o ator o qual, depois de começadas as filmagens dificilmente poderá ser substituído, sob pena de se ter que refilmar muitas cenas, aqueles que compõem uma equipe sabem que poucos perceberão sua ausência no produto final.

Se no *Telefone de Gelo* tive a sorte de contar com uma *equipe-público*, talvez porque estávamos juntos, antes e principalmente pelo prazer da arte, também tive a sorte de saber que o "primeiro impulso" ao qual se refere Brook (2008, p.156) poderia ser sempre, realmente, o primeiro. É consideravelmente mais difícil manter, inúmeras vezes, um "primeiro impulso" que deve sempre seguir uma marcação rígida.

Como costuma acontecer com as pessoas em geral, também os diretores de cinema são bastante diferentes entre si e, ainda como em nossa vida, afinidades e distâncias sempre se entremeiam às relações. Se no teatro o longo processo nos permite escolher e desistir, um filme, uma vez começado deve ser finalizado, a despeito de percebermos que talvez o que esteja sendo feito não corresponda as nossas concepções de arte, tampouco do que seja minimamente interessante. O cinema pode ser arte, mas sempre é *business* e cada diretor decide quais serão suas prioridades. Ao ator, muitas vezes, resta agarrar-se ao prazer de estar no presente.

Parece-me que Wenders também pensa assim. Ele fala que "em cada cena,

há que [se] criar algo desde um presente [...] e a maior qualidade para um ator é precisamente, poder estar presente no presente" (2005, p. 75). Durante a realização do *Telefone de Gelo*, para mim, só havia essa possibilidade: "criar algo desde um presente". Eu assim me impus porque as contingências todas me obrigavam e porque o diretor me permitiu. Deveria confiar que os saberes de tantos anos de atuação viviam em meu corpo. Deveria ter coragem e acreditar que o titereiro em mim saberia o que fazer. Como se ele me dissesse: "te entrega, eu sei manipular os fios".

Certa vez, em uma oficina de *construção de personagem*, ouvi da professora que eu deveria "desistir" de mim. Foi um precioso conselho que, entretanto, nem sempre consigo seguir. A medida do eu e do outro, que ainda sou eu, é difícil de reconhecer. Minha voz, meus membros, minha ansiedade são por demais familiares, vivem comigo há quase quarenta anos. Pelo convívio, já gosto deles e quando os ouço, os vejo ou os percebo, é quase inevitável lembrar-me de mim. Deve ser um movimento contínuo, esse de lembrar e esquecer-se de si. Perceber-se e abandonar-se.

Tomei, conscientemente, como exemplo, um filme no qual gosto do meu trabalho. Mas além disso, um filme que gostei muito de fazer. Um filme no qual o *tempo do ator* prevaleceu sobre o *tempo do filme*; manteve-se íntegro lá, no produto final. Talvez isso tenha feito toda a diferença e tenha me permitido pensar, inicialmente, que a presença do ator possa mesmo transbordar para o filme como um efeito de presença e garantir, assim, um *efeito de verdade*.

Entretanto, nesse momento, devo admitir que essa é uma conclusão frágil e precipitada. Minha última experiência, uma produção de alguns milhões de reais, realizada por alguns nomes do *Olimpo* do *show business* brasileiro (existirá mesmo isso?), provavelmente poderá trazer novas luzes ao meu pensamento. Lá, como a de um deus improvável, a voz do diretor era ouvida ampliada por caixas de som, vindo sabe-se lá de onde, no meio da cena. Ao invés do *deixar vir*, tantas vezes ouvido por mim no teatro e que disse para mim mesma ao fazer o *Telefone*, escutava coisas como "mais rápido", "mais místico", "sofre menos", "só uma lágrima", enquanto uma equipe de duzentas pessoas cuidava de seus afazeres.

Kleist, ao falar da vantagem que o marionete teria sobre o bailarino humano, diz:

[...] a vantagem? Antes de mais nada, uma negativa, [...], ou seja, que ele nunca será um bailarino *afetado* [grifo do autor]. - Pois a afetação aparece [...] quando a alma (*vix motrix*) [grifo do autor] encontra-se em qualquer outro ponto que não o centro de gravidade do movimento. E o operador simplesmente não tem em seu poder nenhum outro ponto, utilizando o arame ou o cordão: assim todos os membros são, como deveriam ser, pesos mortos, meros pêndulos, e seguem simplesmente a lei da gravidade; um dom valioso, que se procura em vão na maior parte dos bailarinos (KLEIST, 2005, p. 20).

Se anteriormente reivindiquei para o próprio ator o papel de títere e titereiro de si, de seu trabalho, minha sensação, quando dessa última experiência, retira de mim o segundo papel. Fui, tentei ser, com muita dificuldade, apenas o títere. E como um títere, não tenho ideia dos possíveis resultados de minha performance. Poderia falar de presença nessa circunstância?

Se tento recordar o que pensava enquanto atuava no *Telefone*, posso *ver* ainda a história que a personagem narra: o primeiro e o segundo apartamento, o homem queimando lixo, a gosma sobre a pia, o telefone sendo arrancado e arremessado pela janela. Conheço suas cores, seus desenhos, suas temperaturas. E conheço aquela mulher como quem conhece quase como a si próprio alguém que, entretanto, não se é.

Ao contrário, a tentativa de lembrar meus pensamentos ao atuar nesse último trabalho é vã. Haveria aí presença? Seria essa a ausência o vazio do qual tanto falo nesta dissertação? Ou, quem sabe, uma face, uma possibilidade desse vazio? Terei que assumir, um dia, que o desconforto ao me sentir manipulada não é senão resistência em ser aquilo que deveria ser?

Ao falar sobre o manipulador da marionete, Kleist diz que os fios que o ligam ao títere são "o caminho da alma do bailarino", e afirma que o operador da marionete deve se transferir "para o centro de gravidade da marionete" (2005, p. 15); que ele, o operador, deve dançar.

De alguma maneira, no cinema, essa dupla responsabilidade deve ser levada em consideração.

EPÍLOGO

*Não haverá nunca uma porta. Estás dentro
 E o alcácer abarca o universo
 E não tem anverso nem reverso
 Nem externo muro nem secreto centro.
 Não esperes que o rigor de teu caminho
 Que teimosamente se bifurca em outro,
 Que obstinadamente se bifurca em outro,
 Tenha fim. É de ferro teu destino
 Como teu juiz. Não aguardes a investida
 Do touro que é um homem e cuja estranha
 Forma plural dá horror à maranha
 De interminável pedra entretecida.
 Não existe. Nada esperes. Nem sequer
 No negro crepúsculo a fera.*

Jorge Luis Borges

Inverno de 2012. Estou terminando minha dissertação de mestrado.

Sou atriz há quatorze anos, professora de teatro há seis. Tenho feito bastante cinema nos últimos anos, mas, infelizmente, não tenho feito teatro. Às vezes, surpreendo-me pensando se um dia conseguirei fazê-lo novamente.

Se, de certa forma, a paixão pela escrita levou-me até a arte que hoje me constitui - essa é uma história não contada aqui -, percebo, agora, que essa mesma arte devolveu-me a possibilidade de escrever.

Busquei, ao produzir este texto, as qualidades das quais falo neste trabalho. Tentei *estar presente* nele, tentei, ao fazê-lo, sê-lo, no intuito de que essa fusão garantisse para minhas palavras o *efeito de verdade* do qual procuro falar. Entretanto, devo admitir, não sei se ao *parecer ser* uma pesquisadora eu tenha conseguido, de fato, tornar-me uma.

Ao iniciar isto que deve se assemelhar a uma conclusão eu penso: mas concluir o quê? Há uma conclusão desejada, uma na qual me reconheço, na qual eu estaria de fato *presente*? Essa, porém, não tem lugar aqui.

Na tentativa de compreender como nos forjamos atores a partir da emergência dos discursos do *verdadeiro* e da *presença* em nossa pedagogia, inventei um caminho que ainda não sei se me aproxima ou afasta de uma provável resposta. De qualquer forma, também não sei se foi atrás de uma resposta que me conduzi. Talvez tenha sido, justamente, pelo prazer de inventar o caminho, de passear por lugares desconhecidos, que me lancei nessa empreitada que ora finda.

Porém, percebo que todos esses novos lugares serviram para que eu percebesse que quanto mais conhecemos, mais tomamos consciência do quanto não sabemos; do quanto ainda devemos andar.

Creio que, para o ator do teatro, verdade e efeito de presença são quase equivalentes. O ator que não *está*, que não joga *no presente*, provavelmente também, não poderá ser crível, pois não estar no presente, para o ator, significa não ter corpo e mente engajados na ação, não correr o risco de ausentar-se de si em nome daquele *outro* que deve tomar o seu lugar.

Assim, embora em nossa prática de trabalho se fale de *verdade* e não de presença, é também da presença que se trata quando se demanda a *verdade*. E, ao contrário, pode ser sobre a *verdade* que estou falando ainda, ao falar da presença.

Se opto, muitas vezes, pela formulação *efeitos de verdade*, é com o intuito de tornar claro que falo de algo que tem a ver com a aparência, no duplo sentido daquilo que aparece e daquilo que parece ser. Entretanto, em nossas salas de trabalho - bem como nos autores do teatro dos quais faço uso - dizemos simplesmente que alguma coisa *é* ou *não é verdade*.

Percebemos a *verdade* porque acreditamos nela. E acreditamos, provavelmente, porque aprendemos a acreditar. "A verdade é aquilo que somos compelidos a admitir pela natureza de nossos sentidos ou de nosso cérebro", diz Hannah Arendt (2010, p.79). Em se tratando da atuação teatral, somos nós, espectadores, que constituímos o que *é verdade* e o que *não é*.

Ao criar, ou ao atuar, imbuído da intenção de fazer-se crível, o ator deve tentar ver-se de fora, assumindo para si esse olhar de espectador. Dessa forma, quando o ator parte-se, mesmo desejante de estar plenamente engajado no momento presente, em um *outro* que observa e controla a si próprio, essa presença também ganha contornos específicos. São, assim, diferentes a presença que o ator aciona e aquela que o espectador percebe. Os efeitos de presença referidos por Gumbrecht (2010), que podem ser produzidos por um objeto da experiência estética, talvez sejam aquilo que o espectador experencia. O ator, porém, pode aprender a perceber se está *no presente* da cena, mas nunca poderá abandonar-se na "sensação de intensidade" referida por Gumbrecht (2010, p.141), ou mesmo entregar-se ao "arrebatamento" inexplicável de Brook (2008, p.113). Como espectadores podemos "acolher o risco de perder o domínio sobre nós mesmos - pelo menos por algum tempo" (GUMBRECHT, 2010, p.145). Como atores, entretanto, o acolhimento desse risco deve se dar sempre

sujeitado a um controle externo, nosso e/ou de quem nos orienta ou dirige, que nos permita moldar nossa performance. Isso, esse controle, é que pode garantir a manutenção da atuação no lugar da arte, lembrando, juntamente com Grotowski, que "artístico é aquilo que é construído, portanto artificial" (2010, p. 43).

Dewey nos diz que

[...] o ato de produzir, quando norteado pela intenção de criar algo que seja desfrutado na experiência imediata da percepção, tem qualidades que faltam à atividade espontânea ou não controlada. O artista, ao trabalhar, incorpora em si a atitude do espectador (DEWEY, 2010, p.128).

Porém, ao não poder, a exemplo de outros artistas, dar um passo atrás e observar a obra que engendra, e ao ter que refazer, a cada apresentação, todo o percurso de sua criação, o ator precisa aprender a andar no limite entre abandonar e coordenar a si próprio.

As dificuldades da representação são únicas em diversos aspectos, pois o artista usa um instrumento traiçoeiro, em constante mudança e misterioso: ele próprio. Pede-se que esteja completamente envolvido e, ao mesmo tempo, que se mantenha distante - distanciado sem se distanciar. Tem que ser sincero e insincero: tem que praticar formas de ser sincero com insinceridade e de mentir com verdade (BROOK, 2008, p. 169).

Compreender esse duplo papel que, entretanto, é posto em marcha num mesmo momento, é uma tarefa que requer prática, preparação e aquisição de saberes específicos. Como a metáfora usada por Oida do cavalo e cavaleiro (2001, p. 73-74), na qual a mente é o cavaleiro que guia o corpo-cavalo do ator,

[...] não basta apenas adquirir uma dinâmica do corpo (cavalo) e uma mente tranquila e alerta (cavaleiro). É preciso também encontrar meios de reuni-las, para que esses dois opostos possam facilmente trabalhar numa harmonia relaxada (OIDA; MARSHALL, 2001, p. 74).

Assim, é importante notar que, ao reivindicar para o ator um corpo-mente engajados plenamente na ação, não podemos deixar de lado a perspectiva de que haverá sempre uma camada dessa mesma mente que encontra-se em outro lugar.

Parecer verdadeiro, para o ator do teatro, estaria ligado à possibilidade de criar um vazio dentro de si, no qual corpo e pensamento assumiriam a forma *presente* de um outro. Esse vazio, contudo, não é o vazio do vácuo, o improvável vazio absoluto. O que se propagaria no vácuo?

Nesse momento, parece-me, chego à fronteira na qual as palavras não conseguem mais transpor. Não sei especificar a natureza desse vazio, mas sei que podemos percebê-lo. Talvez ele possa ser evocado a partir da ideia de Grotowski, de que "representamos tão completamente na vida que, para fazer teatro, bastaria cessar a representação" (2010, p. 09). Porém, devemos ser diligentes ao observar que por "cessar a representação", Grotowski está fazendo oposição ao que seria a *representação* cotidiana da vida. Portanto, deveríamos ser capazes de cessar a representação que, sob um manto de clichês socialmente aceitos, nos faz parecer naturais e autênticos.

Mas, ainda assim, parece-me, algo se perde, algo que existe, que podemos perceber, mas que ao falar se esvai. Esse espaço do intangível, do não comunicável presente nas práticas teatrais, percebo, também cobra seu lugar aqui neste trabalho.

Ao supor que o silêncio é um dos discursos da presença, e que nos forjamos atores aprendendo a escutar esses silêncios, devo admitir que este trabalho também se encontra atravessado por tudo aquilo que *não diz*.

Brook sublinha que "a linguagem dos ensaios é como a própria vida: usa palavras, mas também silêncios, estímulos, paródia, riso, tristeza, desespero, franqueza e retraimento, atividade e lentidão, clareza e caos" (2008, p. 109). E agora? Qual das *vidas* devemos levar em conta? Aquela na qual "representamos tão completamente", de Grotowski (2010, p.09), ou essa da relação, do jogo, do contato humano de Brook? Ambas, provavelmente. A coerência é pouco importante nos discursos do teatro. De fato, muitas vezes tenho a impressão de ser justamente em seu aspecto incoerente que encontramos a possibilidade de compreensão.

Se, entretanto, posso aproximar os conceitos de *presença* e do *verdadeiro* ao pensar no ator do teatro, o mesmo parece não ocorrer se penso na demanda da atuação cinematográfica.

Aquilo que aparece do *tempo do filme* é diferente do que apareceu no *tempo do ator*. Talvez, não se possa pensar em efeitos de presença do ator no cinema e sim, apenas, nos efeitos de presença do filme.

Étienne Decroux diz que

[...] os atores de cinema jogam sempre certo. Para mim, eles são todos bons. De resto é muito visível, como vocês querem que eles joguem mal? Eles não têm nada a fazer. Tudo que se lhes demanda é uma certa expressão sincera, que é tão mais sincera quanto menos eles fazem (DECROUX, 2003, p.188).

Parece correto que ser *econômico* nas ações e expressões é um trunfo importante para o ator que joga em frente a uma câmera. É também correto que a energia que o ator precisa produzir no teatro é maior, mais intensa, do que aquela que o cinema necessita. Entretanto, é importante dizer que aquilo que muitas vezes diretores de cinema chamam de *teatral*, nada mais é do que o *mau* teatro. O teatro do exagero e da caricatura. Da mesma forma que aquele "nada a fazer", ao qual Decroux se refere, ambas as afirmações estão repletas de ironia pejorativa.

O tamanho da importância da atuação em um filme deve condizer com a própria concepção desse filme. Assim, existem os filmes *de ator* e aqueles nos quais o ator é um acessório da obra em si. Mesmo assim, independentemente do tipo de filme a que estejamos assistindo, no *tempo do filme* não há mais presença do ator.

Brook afirma que

[...] só há uma diferença relevante entre o cinema e o teatro: o cinema projeta imagens do passado num ecrã; sendo este um processo semelhante ao da própria mente, o cinema parece intimamente real. Como é evidente, isto não corresponde à verdade - resume-se a uma extensão aprazível e satisfatória da irrealidade das nossas percepções diárias. Por outro lado, o teatro afirma-se sempre no presente - é isto que o pode tornar mais real do que o vulgar fluxo da consciência. E é também por esta razão que pode ser tão perturbador (BROOK, 2008, p. 141).

De fato, se compararmos a sensação de estar diante de um espetáculo que consideramos como *mau* teatro àquela de assistirmos a um filme que achamos *ruim*, é bem provável que concordemos que a primeira situação causa um desconforto soberanamente maior que a segunda. Isso talvez se dê, justamente, pela experiência do compartilhamento da presença que o teatro, ao contrário do cinema, proporciona.

Sabemos que, no cinema, no espaço da sala escura dividido com outros espectadores, estamos, de certa forma, partilhando uma experiência. Entretanto, a atenção de nossa assistência não tem o poder de influenciar a obra que já está feita. Assim, sem a presença do ator, a qualidade da presença do espectador deixaria de ser partícipe da obra.

O que resta como *verdadeiro* no cinema, ao falar da atuação, provavelmente está muito mais próximo de nossas noções de realidade, ou de sinceridade, como afirma Decroux.

Percebo que o capítulo no qual procuro pensar sobre a presença e os efeitos de verdade no cinema é aquele no qual tive mais dificuldade de *descolar-me* de mim mesma. Permaneço lá, heroína épica, cumprindo meu destino trágico.

Antígona está perfeitamente ciente do que acontecerá a ela e, nas profundezas de seu coração teimoso, Édipo também sabe. Mas eles evoluem na direção de seus desastres possuídos de verdades mais intensas que o conhecimento (STEINER, 2006, p.3).

Devo confessar que tentei, num esforço de *montagem*, deslocar esse capítulo para o centro de meu trabalho, para que ele não fosse, desgraçadamente, o último. Porém, a vontade de ser sincera e assumir o fluxo da vida-pensamento impôs-se como um recado: se cheguei num lugar o qual ainda não tenho condições de afastar-me suficientemente para pensar sobre ele, é dele que deve partir algum pensamento futuro.

Se lembro de como cheguei nos temas que ora abordo - *presença e verdade* (na pedagogia do ator) -, percebo que as questões do *ser/parecer verdadeiro* anteciparam as da *presença*. Foi durante o trabalho com Marco Fronchetti, no qual contei minha *história mexicana* aqui referida no capítulo 1, que percebi o quão misterioso era para mim aquilo que chamamos *verdade* na atuação.

Talvez, minha questão principal, íntima, a mais profunda, seja, de fato, *como* um ator consegue parecer *verdadeiro*. Para tentar respondê-la, fui em busca do que seria essa *verdade* demandada aos atores e, nesse caminho, deparei-me com a *presença*, o *estar no presente* e os *efeitos de presença*. Entretanto, o *como* permanece sem resposta. Suspeito que esse *como* seja mesmo uma questão irrespondível. Mesmo em cena, mesmo ao observarmos ou forjarmos em nós mesmos uma *verdade* inventada, o *como* esse feito se dá não está naquilo que aparece.

Porém, ao reivindicar a primazia dos sentidos, entendidos como sensações, para a percepção dos efeitos de verdade e da presença na arte da atuação, reconheço que nossas sensações são sempre atravessadas por nossos pensamentos. Se há a *pura* sensação, ela habita um lugar no qual as palavras não chegarão nunca, pois se chegarem, a provável *pureza* das sensações perder-se-ia. Portanto, ao tentar - e, de alguma forma, conseguir - falar dos efeitos de verdade e presença, coloco-me inequivocamente ao lado dos significados.

Nesse sentido, sobrevém-me a ideia de que falar da presença é inevitavelmente afastar-se dela. Gumbrecht refere-se ao que chama de "tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido" (2010, p.137), entretanto, parece-me, ao falar dos efeitos de presença alcanço somente aqueles do significado. Muito embora, é claro, este trabalho nunca pretendeu ser um objeto da experiência estética, portanto passível de provocar efeitos de presença, parece interessante observar que, impelida por um desejo de presença, fiz somente estar cada vez mais longe.

Icle, ao referir a carência de conceitos que possam descrever a presença, lembra que

[...] precisamos usar as significações para invocar a experiência da presença, pois somente as significações aludem ao tempo, precisamos delas para reestabelecer contato com o passado ou imaginar o futuro. A presença, ao contrário, é efeito de espaço (ICLE, 2011, p.25).

Sendo assim, poderia ter sido diferente? A pesquisa das práticas performativas, na qual a atuação teatral se inscreve, deve possuir sempre essas duas instâncias: a da prática propriamente dita, aquela que se dá no espaço de preparação e apresentação da performance, e a da teoria, da articulação dos conceitos?

E para a Pedagogia Teatral, mais especificamente para o trabalho do professor de teatro, há um alcance objetivo da pesquisa no âmbito dos Estudos da Presença?

Incapaz de responder a essas questões nesse momento, percebo que ambas configuram uma possibilidade futura de investigação. Acredito que pensar nos conceitos de presença e verdade, ao tentar destrinchá-los, desemaranhá-los das impressões primeiras que tive ao ouvi-los ou lê-los, não transforma minha prática de atriz de teatro. Parece-me que o teatro continua lá, como lugar soberano do acontecimento da presença e que, portanto, só *em presença* pode transformar e ser transformado. Contudo, como já referi, não tenho feito teatro, de forma que me cabe apenas supor que a teoria que partiu dele não encontre caminhos para retornar.

Entretanto, esse estudo talvez possa haver transformado aquilo que eu pensava sobre a atuação no cinema. Se antes me parecia claro que a presença do ator, no *tempo do ator*, poderia transbordar para o filme na forma de um efeito de presença no *tempo do filme*, hoje essa questão é nebulosa. Investigar a abrangência do trabalho do ator no cinema, bem como as questões relativas aos conceitos de

presença e *verdadeiro*, estaria, também, como uma possibilidade futura em meus anseios.

Muito provavelmente, meu olhar e minha ação pedagógica encontram-se, hoje, atravessados por tudo o que li e produzi nesse tempo. A possibilidade, ou o desejo, de ajudar meus alunos a perceberem-se como sujeitos de presença, tanto no ato performativo quanto na qualidade de assistência às performances dos colegas, tornou-se o foco de minha aulas. Parece-me, ainda, que a demanda do *verdadeiro* deve encontrar uma forma específica de se fazer perceber, quando trabalhamos com crianças e adolescentes. Fazer entender que *de verdade*, no teatro, é diferente de *de verdade* na vida cotidiana sem, contudo, proferir as assustadoras afirmações através das quais eu mesma aprendi, é um desafio constante. Também tem sido interessante notar que, ao impor para os alunos dificuldades cada vez maiores e mais concretas, o nível de envolvimento da plateia cresce progressivamente.

Creio que, para a Pedagogia Teatral, a tentativa que faço neste trabalho, de construir uma ponte entre os discursos proferidos pelas *vozes do teatro* e as da filosofia, pode, de alguma forma, contribuir para lembrar-nos que não é do *profundo* que pode surgir o efeito de verdade. Que a *verdade* demandada pelos diretores e professores de teatro pode estar aqui, na superfície concreta daquilo que aparece.

A busca dessas confluências de sentido tem sido dolorida e prazerosa. A pergunta "porque eu quero falar disso?" é constante. Enaudeau escreve que "ninguém possui o sentido daquilo que diz, pois nós não falamos senão para buscar o sentido" (2001, p. 43). Eu acrescentaria que também atuamos, nós atores, em busca de algo que não sabemos sobre nós, ou sobre o mundo, ou sobre o ser humano. E buscamos, ao falar ou atuar, sabendo que, ao fim, o que resta é silêncio.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. O pensar. In: **A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BARBA, Eugenio ; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.
- BARROS, Manoel. **O Livro sobre Nada**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. **Lettre de Charles Baudelaire a Richard Wagner**. Vendredi, 17 février 1860.
Disponível em: <http://www.planetewagner.net/lettre_de_charles_baudelaire.htm>.
Acesso em: 14 dez. 2010.
- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. [Obras Escolhidas]. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.197-221.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. **Elogio da sombra**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1970.
- BROOK, Peter. **O Espaço Vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- _____, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização, 1999.
- _____, Peter. **O Ponto de Mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DAGOSTINI, Nair. **O Método de Análise Ativa de K. Stanislavski como Base da Criação do Espetáculo pelo Diretor e Ator**. Tese de doutorado. USP, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, São Paulo, 2007.
- DECROUX, Étienne. **Mime Corporel: textes, études et témoignages**. Saint - Jean - de- Védas: L'Entretemps éditions, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DEWEY, John. Ter uma experiência. In: DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p.109-141.

DIAS, Rosa. Nietzsche e a "fisiologia da arte". In: DIAS, Rosa. **Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação: assim falou Nietzsche V**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 195-204.

DUSIGNE, Jean-Françoise. L'Incandescence, La fleur et Le garde-fou. In: FARCY, Gérard-Denis et PRÉDAL, René. **Brûler les planches, crever l'écran**. Saint-Jean-de-Vedas: L'Entretiens éditions, 2001. p. 13-44.

ENAUDEAU, Corinne. Le corps de l'absence. In: FARCY, Gérard-Denis et PRÉDAL, René. **Brûler les planches, crever l'écran**. Saint-Jean-de-Vedas: L'Entretiens éditions, 2001.

EURÍPEDES. **Medeia; Hipólito; As Troianas**. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991.

FARCY, Gérard-Denis. Du singulier au pluriel. In: FARCY, Gérard-Denis et PRÉDAL, René. **Brûler les planches, crever l'écran**. Saint-Jean-de-Vedas: L'Entretiens éditions, 2001.

FÉRAL, Josette. **Dresser un monument à l'éphémère: rencontres avec Ariane Mnouchkine**. Paris: Éditions Theatrales, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. Verdade e Poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995, p. 1-14.

HOUAISS, Antônio ; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. **Hacia un teatro pobre**. Mexico: Siglo Veinteuno Editores, 2002.

_____. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HERMANN, Nadja. A estética da existência e a multiplicidade irreduzível da vida na perspectiva da ruptura da metafísica: Friederich Nietzsche. In: HERMANN, Nadja. **Ética e estética: a relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. p. 73-84.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ICLE, Gilberto. Estudos da presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.1, n.1, p. 09-27, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 01 jul. 2012.

_____. **Pedagogia teatral como cuidado de si**. São Paulo: Huitec, 2010.

_____. **O ator como xamã**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JAMES, Jeremy. **O ator e o coro**: folder de divulgação do workshop. TEPA, 2010, p. 1-4.

KLEIST, Henrich von. **Sobre o teatro de marionetes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

LEABHART, Thomas. A máscara como ferramenta xamanística no treinamento teatral de Jacques Coupeau. **Revista da Fundarte**. Montenegro, v.2, n.4, p. 4 -15, 2002.

MNOUCHKINE, Ariane. **Entrevistas com Fabiane Pascaud**: a arte do presente. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

MNOUCHKINE, Ariane. **Entretiens avec Fabienne Pascaud**: L'art du présent. Paris: Plon, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Além do Bem e do Mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Verdade e mentira no sentido extramoral. **Comum**. Rio de Janeiro, v.6, n.17, p. 5 - 23, 2001. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/7207721/Nietzsche-Verdade-e-Mentira-No-Sentido-Extra-Moral>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

O'HAGAN, Sean. **Interview**: Marina Abramovic. The Observer, domingo, 3 de outubro de 2010.

Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist?CMP=tw_t_gu>. Acesso em: 10 out. 2010.

OIDA, Yoshi ; MARSHALL, Lorna. **O ator invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

____ ; _____. **Um ator errante**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

O'LEARY, Timothy. Foucault, Experience, Literature. Tradução De Lisa Gertrum Becker. **Foucault Studies**, n.5, p. 5 - 25, jan. 2008.

Disponível em: <http://www.hku.hk/philodep/dept/to/TO_FoucStuArt2008.pdf>

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Cia José Aguilar Edibra, 1972.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Ariane Mnouchkine**. São Paulo: Riocorrente, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RUFFINI, Franco. A Mente Dilatada. In: BARBA, Eugenio ; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995. p. 64-67.

_____. Sanislavskij e o "teatro laboratório". **Revista da Fundarte**. Montenegro, v.1, n.1, p. 4 - 15, 2001.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WENDERS, Wim. La verdad de las imágenes. In: WENDERS, Wim. **El Acto de Ver**: Textos e conversaciones. Barcelona: Paidós, 2005, p. 58-86.