

MARCIA BERSELLI

**PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ATOR:
A BUSCA PELA ORGANICIDADE A PARTIR DO CONTATO**



PORTO ALEGRE, 2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ATOR:
A BUSCA PELA ORGANICIDADE A PARTIR DO CONTATO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Mestranda: Marcia Berselli

Orientadora: Professora Doutora Marta Isaacsson

PORTO ALEGRE, 2014

MARCIA BERSELLI

**PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ATOR:
A BUSCA PELA ORGANICIDADE A PARTIR DO CONTATO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Data de aprovação: ____ de _____ de 2014.

Banca examinadora:

Professora Doutora Marta Isaacsson (PPG Artes Cênicas/UFRGS)

Professora Doutora Suzane Weber da Silva (PPG Artes Cênicas/UFRGS)

Professora Doutora Ana Taís Martins Portanova Barros (PPG Comunicação e Informação/UFRGS)

Professora Doutora Nara Keiserman (PPG Artes Cênicas/UNIRIO)

Assim, a arte me parecia ora fácil, ora difícil, ora encantadora, ora insuportável, ora radiante, ora angustiante. E naquele momento eu não me equivocava. [...] Essas condições até hoje ora me alegram, ora me atormentam.
Stanislavski, "Minha vida na arte"

Por que sacrificamos tanta energia à nossa arte? Não é para ensinar aos outros, mas para aprender com eles o que nossa existência, nosso organismo, nossa experiência pessoal e ainda não treinada tem para nos ensinar; para aprender a romper os limites que nos aprisionam e a libertar-nos das cadeias que nos puxam para trás, das mentiras sobre nós mesmos, que manufaturamos cotidianamente, para nós e para os outros; para as limitações causadas pela nossa ignorância e falta de coragem; em resumo, para encher o vazio em nós; para nos realizarmos. A arte não é um estado da alma (no sentido de algum momento extraordinário e imprevisível de inspiração), nem um estado do homem (no sentido de uma profissão ou função social). A arte é um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos torna capazes de emergir da escuridão para uma luz fantástica.
Grotowski, "Em busca de um teatro pobre"

Eu acho que uma das razões pelas quais eu me envolvi com a dança é para terminar o meu desenvolvimento motor. Porque eu tenho uma fome de encontrar, de finalizar e de explorar. Essencialmente fazer o mesmo que os bebês quando começam a se mover. A fome de saber mais sobre o que é ou pode ser o movimento. Ela presta um serviço que mantém viva a busca, numa cultura que projetou um ambiente que exige a supressão física e sensorial para viver nela. [...] Dança explora algumas das possibilidades físicas. Dança reorienta a nossa mente com foco na existência muito básica, e tempo, espaço, gravidade, abrir-se para a criatividade. Isto me parece um lembrete da natureza, da nossa natureza, e, como tal, fornece um serviço para nós, em nosso marasmo físico. [...] dança vai lembrá-los de seus pés, suas espinhas, seu alcance. Eu acho que é bom para nós.
Steve Paxton, "About reasons to be a mover"

Então o teatro, o que é que é? É um lugar que não deve jamais reiterar essa atitude fascista, essa atitude autoritária. O teatro deve ser sempre o lugar da dúvida, o lugar da pergunta, o lugar da identidade de cada um.
Augusto Boal, "Odisseia do Teatro Brasileiro"

Agradecimentos

São muitas as pessoas importantes que merecem meu agradecimento na finalização desta etapa, pessoas às quais sou imensamente grata e feliz por estarem comigo nessa caminhada.

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, professora Marta Isaacsson, por todos os momentos valiosos compartilhados – de pesquisa, de arte, de vida – e principalmente pelo brilho no olhar e paixão pelo teatro, que iluminaram nossos encontros e refletiram nessa pesquisa. Obrigada pelo olhar atento, o carinho e a imensa disponibilidade, és certamente meu maior exemplo, uma imagem que guia minha trajetória junto à arte.

Meu abraço apertado à Ana Taís Martins Portanova Barros, Nara Keiserman e Suzi Weber, professoras iluminadas que me acompanharam nos momentos de qualificação e defesa dessa dissertação. Sou grata pelo carinho e dedicação com que acompanharam a pesquisa, pelos apontamentos certos, as boas dicas. Vocês três são também lindos exemplos de pesquisadoras que, com rigor e espontaneidade, me fazem ver uma determinada beleza e poesia atravessando a Academia. À Suzi, agradeço ainda por me apresentar ao Contato Improvisação e assim lançar luz a um novo caminho. Ainda lembro meu deslumbramento quando das primeiras práticas. Obrigada, obrigada!

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Mirna Spritzer, João Pedro de Alcântara Gil, Silvia Balestreri Nunes, Vera Lúcia Bertoni dos Santos, Mônica Dantas e Inês Marocco, por compartilharem de seus saberes e inquietudes na trajetória dessa pesquisa. E às demais pessoas que dão vida ao Departamento de Arte Dramática e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, técnicos, funcionários, professores e colegas, obrigada! Um obrigada também à CAPES, pelo auxílio necessário e importante, que permitiu um total mergulho na pesquisa.

Aos amigos e família, *partners* incansáveis, agradeço por todos os momentos de trocas, conversas, incentivos. Pelas palavras tranquilizadoras e também inflamadas. Milena e Jonas, além do amor, obrigada por ocuparem tempo, mente e coração com assuntos distantes e por vezes estranhos a vocês.

Carlos Gontijo, obrigada pelo incentivo inicial, pelo apoio contínuo e também por me salvar apontando sempre que necessário a melhor utilização de normas técnicas, desde o projeto de pesquisa até a conclusão desta dissertação. Em especial, meu enorme agradecimento à colega Natália Soldera, pessoa linda e iluminada, que tornou essa caminhada mais colorida e inquietante. Pelo engajamento contagiante em pesquisar, em buscar, em criar. Por ouvir com atenção sincera, por compartilhar desejos, pelo incentivo à honestidade, muitíssimo obrigada!

Aos parceiros que participaram da investigação empírica, Alessandra Souza, Amanda Gatti, André Macedo, André Olmos, Carina Corá, Gabriela Poester Nunes, Jéssica Lusía, Leonardo Jorgelewicz, Manuella Goulart, Matheus Melchionna, Silvana Rodrigues, eterna gratidão por tornarem essa pesquisa possível. Pelo engajamento nas propostas, pela disponibilidade em realizar, refletir, compartilhar, agradeço de coração e sigo apaixonada por vocês.

Ao André Macedo, pelo início de tudo isso. Pelos primeiros rolinhos e mesinhas em duo de pesquisa. Por acreditar, incentivar, questionar e impulsionar. Pelo eterno apoio, agradeço e afirmo que esse trabalho também é teu.

Resumo

O presente estudo aborda o processo de criação do ator pelo viés da busca da organicidade das ações do ator em cena, organicidade esta ligada a uma ação real promovida pelo contato entre o ator e demais sujeitos e elementos da cena. Através de uma investigação empírica com grupos de atores, buscou-se pesquisar de que forma o Contato Improvisação pode contribuir para a prática do ator. Partindo da noção de contato como propulsor do impulso criador, buscou-se descortinar procedimentos que contribuem para o desenvolvimento de competências técnicas do ator levando à ascensão de um comportamento orgânico em cena. Constituiu-se como material de análise o diário de campo da pesquisadora, os diários de campo dos atores, assim como registros em vídeo do processo, contendo atividades e depoimentos dos atores envolvidos. Para a concretização da pesquisa em questão também foi realizada revisão bibliográfica acerca do Contato Improvisação, incluindo materiais de Steve Paxton, criador desta dança. Como referenciais para a abordagem das peculiaridades do trabalho do ator, são utilizados os estudos de Jerzy Grotowski, de quem partem as principais terminologias que serviram como base para a pesquisa, Constantin Stanislavski e Augusto Boal, escolhidos por trazerem em seus estudos o contato como competência primordial à criação. Complementam a pesquisa teorias de Gaston Bachelard, José Gil, dentre outros estudos relevantes para a investigação em questão, como proposições da fenomenologia experimental.

Palavras-chave: Processo de criação do ator. Contato. Organicidade. Contato Improvisação. Competências técnicas.

Abstract

This study investigates the actor's creative process through the point of view of the organicity of actor's actions. This organicity is linked to a real action caused by contact between the actor and other people and elements of the scene/stage. Through an empirical research with groups formed by actors, we sought to find how the Contact Improvisation can contribute to the actor's practice. Following the concept of contact as the creative impulse propellant, we sought to present procedures that contribute to the development of actor's technical skills that can induce the emergence of an organic behavior in the scene. Constituted as material for analysis: the researcher's field diary, field diaries of actors as well as video recordings of the proceedings, containing activities and testimonies of those involved. For the realization of this research, literature review was also performed in Contact Improvisation, including materials of Steve Paxton, the creator of this dance. As theoretical references to approach the peculiarities of the actor's work, we use studies of Jerzy Grotowski, who gives the main terminologies that served as the basis for research, Constantin Stanislavski and Augusto Boal, chosen because they present in their studies the contact as a primordial skill of creation. Theories of Gaston Bachelard, José Gil, and others relevant studies, as propositions of experimental phenomenology, complement the research.

Keywords: Actor's creative process. Contact. Organicity. Contact Improvisation. Actor's technical skills.

Lista de figuras

Figura 1 – Registro Prática de Verão: “Hospício”. Manuella Goulart, André Olmos e Amanda Gatti – Foto Júlia Lüdke _____	1
Figura 2 – Registro Prática de Verão: Manuella Goulart, André Olmos e Amanda Gatti: contato virtual – Foto Júlia Lüdke _____	36
Figura 3 – Registro Prática de Verão: Manuella Goulart e Amanda Gatti: Árvore - tronco e folhas – Foto Júlia Lüdke _____	46
Figura 4 – Registro de Jéssica Lusía _____	50
Figura 5 – Registro de André Macedo _____	63
Figura 6 – Registro de Manuella Goulart _____	94
Figura 7 – Ilustração Funções Flutuantes. Acervo do Laboratório Experimental I – Marcia Berselli e Natália Soldera _____	97
Figura 8 – Registro de Matheus Melchionna _____	99
Figura 9 – Registro do Diário de André Macedo _____	101
Figura 10 – Registro de Carina Corá _____	103
Figura 11 – Registro Prática de Verão: André Olmos, Alessandra Souza, Amanda Gatti e Manuella Goulart: Árvore - tronco e folhas – Foto Júlia Lüdke _____	125
Figura 12 – Registro Prática de Verão: André Macedo, Alessandra Souza, e Manuella Goulart: Ativo e passivo em porcentagens no nível baixo – Foto Júlia Lüdke _____	125
Figura 13 – Registro do Diário de André Macedo _____	147
Figura 14 – Registro de André Macedo _____	152
Figura 15 – Registro de Alessandra Souza _____	157
Figura 16 – Registro de Amanda Gatti _____	172
Figura 17 – Participantes Laboratório Experimental I _____	197
Figura 18 – Alessandra Souza – Foto Júlia Lüdke _____	199
Figura 19 – Amanda Gatti – Foto Júlia Lüdke _____	200
Figura 20 – André Macedo – Foto Júlia Lüdke _____	201
Figura 21 – André Olmos – Foto Júlia Lüdke _____	203
Figura 22 – Manuella Goulart – Foto Júlia Lüdke _____	204

Sumário

Introdução – Chegando em casa	11
1 – O contato: as competências técnicas do ator	32
1.1 Perspectivas acerca do contato	32
1.1.1 Definindo o contato a partir da prática do Contato Improvisação	32
1.1.2 A importância do contato no teatro: Stanislavski, Grotowski e Boal	37
1.2 O Contato Improvisação e as competências técnicas do ator	43
1.2.1 Contribuições da prática do Contato Improvisação para o desenvolvimento de competências técnicas do ator	44
1.2.2 Competências desenvolvidas em contato a partir da prática do Contato Improvisação	51
1.3 Desenvolvendo a elasticidade dos sentidos: a organicidade como sintoma da unidade psicofísica	59
2 – O contato e o processo de criação do ator	73
2.1 A criação a partir do contato: o entre – autonomia em dependência	73
2.2 O trabalho sobre si mesmo: conexão consigo em um movimento para o exterior	77
2.3 A importância do facilitador do processo e das regras estabelecidas e a experiência das <i>Funções flutuantes</i>	95
2.4 Procedimentos de criação: Improvisação e Composição em tempo real em busca de uma Composição imediata	108
2.5 O contato como mote principal: a estrutura dos encontros – procedimentos e elementos	119
2.6 Recuperar o frescor a partir do contato: a partitura de impulsões	124
3 – Impulso criador	139
3.1 Contato como fundador da ação-reação	139

3.1.1 Disponibilidade passiva: corpo como canal de impulsos	141
3.1.2 Então quem dá os comandos? – A consciência como observadora	144
3.2 O imaginário na criação nos atravessamentos entre rigor e espontaneidade – Processo de criação como espaço de descobertas	154
3.3 A organicidade das ações e o repertório sensível-funcional do ator: fomentando uma bagagem que se inscreve no corpo	166
Conclusão	176
Referências	183
Anexos	193
Anexo I – Proposta de trabalho e Conteúdo programático Laboratório Experimental de Teatro I	193
Anexo II – Pré-cronograma Prática de Verão	195
Anexo III – Os sujeitos da Investigação Empírica (Projeto piloto) Laboratório Experimental I	197
Anexo IV – Os sujeitos da Investigação Empírica Prática de Verão – Trajetórias e motivações	198
Anexo V – DVD	205
Anexo VI – Modelo de autorização	206

Introdução – Chegando em casa

*When I walk, I aim to get somewhere.
If my meters are sprung, if my feet are uneven,
if my path is irregular, that's just how I walk. And how I write.
Jim Ferris, "The Enjambed Body"*

Na formação em teatro, uma motivação permanente centrava-se na busca por uma prática que me instigasse à pesquisa da criação, que me levasse a sair de lugares comuns sem, para tanto, ser “forçada” ou conduzida de maneira diretiva. A busca por uma prática que tornasse o processo de criação menos determinado por concepções prévias, ou, talvez, mais aberto a escolhas intuitivas, fundadas em reflexos da percepção. Um processo de criação que efetivamente se abrisse às possibilidades do acaso, sem por isso tornar-se terra de ninguém ou espaço sem ordem, sem rigor.

O encontro com o Contato Improvisação, no meio acadêmico no segundo ano do Curso de Graduação em Teatro¹, lançou uma luz, reacendendo antigas inquietações. Dentro de um contexto pós-modernista da dança, esta proposta vinha questionar diversos pressupostos da dança como a questão das hierarquias, hierarquias de corpos, de poderes sobre a dança, de dança para apreciação, de local específico para se dançar, de determinada escola ou coreografia a ser seguida, de esforço e habilidade corporal. A prática dessa forma de dança – desenvolvida por Steve Paxton de forma coletiva junto a outros artistas na década de setenta nos Estados Unidos – parecia vir ao encontro de meus anseios no que diz respeito à criação do ator. Unindo preparação corporal, desenvolvimento de competências técnicas e a emergência de impulsos criativos – nada disso nomeado até aquele momento – eu sentia ter encontrado uma prática que abria espaço para que eu pudesse,

¹ Refiro-me à disciplina “Corpo e voz III”, ministrada pelas professoras Suzi Weber (responsável pelas práticas relativas ao corpo) e Ligia Motta (responsável pelas práticas relativas à voz). A Profa. Suzi Weber, bailarina, atriz, professora, pesquisadora e praticante de Contato Improvisação, trabalhou a prática com os alunos, neste período.

dentro de um processo de criação, descortinar conteúdos e acessar locais que outras práticas não haviam me possibilitado.

Um germe dessa pesquisa de mestrado nasceu no dia em que, conversando após uma aula no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, eu e meu colega de graduação André Macedo decidimos nos encontrar na mesma noite para iniciar uma prática em duo de Contato Improvisação.

Durante aproximadamente dois anos praticamos Contato Improvisação, criando assim o Duo em Contato², estimulados pela vontade de pesquisar, de descobrir em que a prática poderia nos auxiliar em nossos processos criativos. Durante esse período, percebíamos mudanças em nossos corpos. Mudanças físicas bem com mudanças em questões como reação dentro dos jogos, rápidas tomadas de decisões, conexão com o outro. Iniciando nossos encontros com exercícios e práticas de Contato Improvisação, experimentávamos jogos de improviso e sentíamos modificações com relação à como respondíamos a estes jogos, e como nos relacionávamos em “estado de jogo”. Percebemos que esta qualidade do “estado de jogo”, também era atingida com maior facilidade – em comparação a outras práticas que nos eram próximas naquele momento – quando nosso trabalho iniciava com a prática do Contato Improvisação.

Modificações em relação ao processo de criação aconteceram conosco, na prática do Duo em Contato. Porém, não foram nomeadas, não havia uma preocupação em conhecer exatamente o que ocorria com nossos corpos, e não que exatamente a prática do Contato Improvisação diferia de outras em relação ao processo de criação do ator. Numa perspectiva sensível de atriz diante de uma prática, evidente era que através de exercícios e jogos de Contato Improvisação trabalhávamos princípios básicos do processo criativo, independente das estéticas ou linguagens das experimentações, da ordem de competências e realização de composições.

² Grupo de Pesquisa Duo em Contato, criado no ano de 2010 em Porto Alegre/RS.

Na aproximação à prática, passei a participar de festivais de Contato Improvisação³, os quais possibilitam a realização de cursos e encontros com praticantes de longa data e inclusive com *performers* que estavam com Steve Paxton no desenvolvimento da prática, bem como de outros encontros e aulas com praticantes e pesquisadores da dança⁴. A prática me instigava à reflexão, fomentava o interesse em aproxima-la à criação cênica, bem como me dava subsídios com os quais alimentar as investigações junto ao Duo em Contato. A aproximação a diversos praticantes de Contato Improvisação também ampliou minha perspectiva a respeito da prática, e propiciou o acesso a um conhecimento que por vezes não se encontra registrado em formas tradicionais – livros, artigos, teses –, seja porque o praticante não é vinculado à Academia, seja porque determinadas reflexões nascem e se desenvolvem na prática diária desses praticantes, sem que sintam a necessidade de seu registro, ou ainda pela dificuldade de acesso a materiais que em certos casos fazem parte de um acervo particular de cada pesquisador.

Assim, praticando e refletindo sobre a prática, inclusive durante os Estágios de Atuação⁵ – fase final do Curso de Graduação em Teatro – a questão do jogo entre os atores, da conexão, da ação e reação⁶, passou a ser evidenciada. A qualidade desse jogo entre os atores levava a uma

³ Encontro Internacional de Contato Improvisação de São Paulo (realizado na cidade de São Paulo/SP); Sul em Contato (realizado na cidade de Porto Alegre/RS).

⁴ Nos festivais, encontros, cursos e aulas, tive a possibilidade de compartilhar do trabalho de alguns importantes praticantes, entre eles cito: Nita Little, Lisa Nelson, Andrew Harwood, Paula Zacharias, Daniela Schwartz, Eckhard Mueller, Suzi Weber, Iris Fiorelli, Fernanda Carvalho Leite, Alessandro Rivelino, Catalina Chouhy, Javiera Sanhueza, Ivan Baucia, Carolina Silveira. Certamente, esta pesquisa e minha prática são atravessadas pelo que foi compartilhado nesses encontros, inclusive na utilização das denominações de exercícios e jogos, os quais aqui apresento com títulos adaptados ou utilizados conforme minha aproximação a eles através dos encontros e práticas com os profissionais citados.

⁵ Estágios realizados no primeiro e segundo semestres de 2012, no Departamento de Arte Dramática/UFRGS, durante a Graduação em Teatro – Bacharelado, com ênfase em Interpretação Teatral. O Estágio de Atuação I, intitulado “Instável”, foi apresentado no mês de junho no Departamento de Arte Dramática (DAD/UFRGS). Já o Estágio de Atuação II, “Quando eu tinha”, foi apresentado no Departamento de Arte Dramática e na Casa de Cultura Mario Quintana (Porto Alegre/RS) no mês de novembro de 2012.

⁶ Esclareço que o que nesta dissertação se entende por reação do ator pode ser compreendido como re-ação, apontando assim para um movimento de abertura e resposta ao outro, e não um retrair-se ou fechar-se ao outro.

organicidade das ações, a uma capacidade de reação mais direta e orgânica que permanecia presente na cena em tempo real. Esta uma questão fundamental das pesquisas sobre o trabalho do ator, de como manter as ações do ator orgânicas em cena, manter a autenticidade do espontâneo em ações pré-estabelecidas, em ações recuperadas, ou mesmo em ações não previamente determinadas, mas realizadas frente a um público.

Contemporaneamente, com a multiplicação de *performances* e/ou teatro performativo, a organicidade e a transparência de impulsos vitais, que se procura que se mantenha também frente ao público no momento da apresentação, segue como questão essencial, ocupando um lugar especial na pesquisa de criadores. Assim considera-se como de suma importância desenvolver competências técnicas para que o ator esteja disponível em cena, apto a reagir e a criar e recriar sua obra em tempo real.

Muitas práticas desenvolvem competências necessárias à criação cênica, mas, pensando na cena atual, algumas delas envolvem processos que tendem a separar demasiado o momento do treinamento, que visa o domínio de uma determinada técnica, do momento em que esta se cobre de véus sendo atualizada na criação. Ou seja, em determinadas práticas, o momento do treinamento desvincula-se do processo de criação. Apreende-se a técnica, pratica-se, desenvolvem-se as competências e um repertório de ações, movimentos, posturas, etc⁷. E então posteriormente inicia-se o processo de criação, este entendido como o momento em que se tem em vista o compartilhar com o espectador, através de determinadas organizações, com significações mais ou menos abertas ao público, sempre após a conquista propiciada pelo treinamento.

A partir da prática do Contato Improvisação, pode-se também refletir sobre como o desenvolvimento das competências técnicas pode estar conectado efetivamente ao momento de criação, fundido a este, dispensando a construção de um repertório corporal aprendido em uma fase de treinamento precedente à criação. Fundando-se a partir de princípios de exploração da

⁷ O legado do Teatro Oriental tradicional e da Dança Clássica Ocidental, por exemplo, evidenciam esta forma de criação.

relação entre os corpos, o repertório vai sendo construído na experiência de cada composição, e assim fundamenta-se o desejo de articular ambos os momentos.

Além do exercício da técnica em si, a prática do Contato Improvisação atualiza objetivos em comum entre os envolvidos, sendo assim mais do que um exercício físico. Para além da técnica⁸, o Contato Improvisação é criação, unindo assim os dois momentos ao possibilitar o desenvolvimento de capacidades técnicas já dentro da criação. Pode-se então pensar como, a partir da utilização dessa prática, essa união pode ser estabelecida no processo de criação.

Ao aproximar essa forma de dança da prática teatral, é importante ter em vista os objetivos específicos, neste caso, a criação cênica. A circulação e ensino do Contato Improvisação relacionam-se com as mais variadas abordagens e possibilidades de utilização, bem como relação a outras práticas. Há uma facilidade de aproximação à prática do Contato Improvisação, que se apresenta como dança “aberta”, na medida em que esta se propõe a receber toda e qualquer pessoa disposta a dançar – este também um dos princípios de base do Contato Improvisação. Em um contexto que pode ser visto como comunitário, evidenciado, por exemplo, no caso das *Jams*⁹, os dançarinos se colocam como iguais, e o espaço para a dança é bastante flexível em relação a regras pré-estabelecidas: quem está dançando pode parar e assistir, quem está assistindo pode entrar na dança, uma pessoa com maior domínio do movimento pode dançar com um novato, etc. A dança, nomeada por Paxton em 1972¹⁰, ganhou força e vem sendo, desde então, relativamente praticada e

⁸ À guisa de um maior entendimento, esclareço que não estou aqui tratando de um julgamento acerca do treinamento e/ou do momento de apropriação de uma técnica, sabendo da importância desta etapa, o que tem-se em vista é a articulação de um pensamento sobre o vínculo do treinamento ao processo de criação.

⁹ Termo que vem da expressão **Jazz After Midnight** (Jazz depois da meia-noite), utilizada por músicos de Jazz que se encontravam para tocar improvisando nas chamadas *Jam Sessions*. Assim, o termo é utilizado para designar encontros de contatistas que se reúnem para praticar Contato Improvisação.

¹⁰ Em 1971 Paxton trabalhava com o Grand Union - Grupo de improvisação coletiva, que existiu de 1970 a 1976, constituindo-se como um dos principais grupos da dança pós-moderna norte-americana. Faziam parte do grupo, além de Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Douglas Dunn, entre outros - propondo experimentos de movimentação e dança. Neste ano, antes que

difundida em escala mundial¹¹, sendo encontrados grupos de praticantes de Contato Improvisação por diversos países, em diálogos com as mais diversas áreas – artísticas ou não¹².

Neste quesito há ainda outra facilidade de aproximação à dança, pois o Contato Improvisação apresenta-se de maneira aberta também no que concerne a sua difusão e ensino. Não há uma escola de Contato Improvisação com certificação como acontece com outras práticas corporais como a Técnica Alexander, Feldenkrais, entre outras, que, ao serem licenciadas, encerram seu ensino a determinados especialistas que obtêm um diploma e assim o aval de “ensinar” a técnica. Conforme Fernanda Carvalho Leite¹³,

professores de Contato Improvisação não têm certificados, faixa preta, licenças ou diplomas. A disseminação do Contato Improvisação foi e ainda é realizada sem o benefício de uma escola formal de treinamento para professores, tutoria, ou programa de certificação. (LEITE, 2005, p. 101)

A partir desta perspectiva aberta também quanto ao ensino da prática, esta pode ter diversas abordagens de acordo com a formação, práticas e vivências de cada “contatista”¹⁴ ao se colocar como “facilitador”¹⁵. Um

o Contato Improvisação fosse nomeado, Paxton e alguns companheiros trabalhavam formas de movimentação espontânea, mas envolvendo grande risco corporal, porém com bastante sensibilidade em relação às formas de trabalho e ao movimento. A partir destas experimentações o grupo apresentou “Magnesium”, um estudo de alto impacto no qual, durante 10 minutos, eles colidiam entre si, se arremessavam, carregavam e caíam, pesquisando “as qualidades reflexas do toque com impulso, queda, rolamento e choque” (PAXTON, 1983, s/p.), finalizando permanecendo em pé (a Pequena dança).

¹¹ No site <http://contatoimprovisacao.wix.com/cibr>, construído e alimentado por praticantes de Contato Improvisação brasileiros, encontram-se informações a respeito de grupos e encontros de praticantes na Bahia, Paraná, Rio de Janeiro, Santa Catarina, São Paulo entre outros estados, incluindo o Rio Grande do Sul. Há também, no mesmo site, um panorama dos encontros que acontecem a nível mundial, em países como Alemanha, Argentina, Espanha, França, Uruguai entre outros.

¹² Nesta pesquisa, não abordarei profundamente o início da prática e o contexto social e cultural que envolveu o seu desenvolvimento inicial. Assim, sugiro a leitura de “Sharing the dance: contact improvisation and american culture”, de autoria da bailarina e antropóloga Cynthia Jean Novack. Nesta dissertação, valho-me da pesquisa de Novack, assim a referência completa do livro citado pode ser encontrada ao final desta dissertação.

¹³ Atriz e bailarina gaúcha, praticante e pesquisadora de Contato Improvisação, é um dos principais nomes relacionados à difusão dessa prática de dança no Rio Grande do Sul.

¹⁴ Chamamos de “contatista” o praticante de Contato Improvisação.

praticante de Contato Improvisação, após anos de prática, poderá vir a atuar como facilitador da técnica, levando a dança ao conhecimento de novas pessoas ou mesmo facilitando encontros em que contatistas de longa data participem. Nesta forma de dança “aberta” e sem hierarquias explícitas, é muito usual a interação entre praticantes de longa data e novos interessados.

Também é interessante perceber que o contexto cultural influencia a abordagem da dança. Há espaços em que as pessoas se interessam mais pela parte técnica, outros em que as pessoas se tocam menos, em que a dança é mais próxima do esporte, de uma arte-esporte, locais em que há mais energia engajada, mais “brincadeira”, etc. Sobre sua experiência no ensino da prática, Andrew Hardwood, bailarino e *performer* que iniciou sua prática de Contato Improvisação em 1975 e vem dançando desde então e ensinando a técnica em diversos lugares do mundo, coloca que:

Eu viajo por todo o mundo, mas vejo também diferentes línguas usando uma mesma linguagem falada em diferentes lugares, com diferentes ênfases. Há um gostinho local. Há lugares onde as pessoas estão mais preocupadas com a técnica do Contato-Improvisação, com os truques, querem saber detalhes da técnica. Em outros, é mais poesia. Transmitir o CI [Contato Improvisação] também depende da cultura local. Tenho amigos que deram aula na Ásia, no Japão e na China, e lá as pessoas são reservadas, não se tocam. (HARDWOOD, ZACHARIAS, 2012, p. 163)

No que concerne aos nichos¹⁶ do Contato Improvisação, pessoas as mais variadas chegam ou buscam a técnica por diferentes meios e motivos. Há os profissionais, que ensinam a técnica e a praticam quase que diariamente – geralmente pessoas com formação na área artística –, há os que utilizam a técnica esparsamente, diluída entre suas outras técnicas artísticas, e finalmente há aqueles que não têm vínculo profissional ou amador com as artes, mas participam de aulas e *Jams* de Contato Improvisação. Esta última

¹⁵ O “facilitador” de Contato Improvisação é a pessoa que se coloca como guia ou organizador de um encontro ou aula de Contato Improvisação. Geralmente os facilitadores são pessoas que têm um grande histórico de práticas e estudos sobre o Contato Improvisação, bem como de práticas corporais diversas e experiências no campo das artes cênicas.

¹⁶ Palavra que incorporei a partir das práticas e conversas realizadas nas aulas da Profa. Suzi Weber, já citada anteriormente. Em sua tese de doutorado, Weber (SILVA, 2010) utiliza a noção ao expor, por exemplo, “nichos da dança” (“niches de la danse”, p. 251) e “nichos de improvisação em dança” (“niches de l'improvisation em danse”, p.300). Aqui, entende-se nicho como um pequeno universo.

“categoria” ainda pode ser subdividida entre os que praticam sistematicamente e aqueles que dançam mais esparsamente.

No contexto atual, com a difusão das chamadas Práticas Somáticas¹⁷, diversas técnicas mesclam-se fazendo ver elementos do Contato Improvisação em muitos nichos diferentes. Quanto a isso, é interessante também perceber que o Contato Improvisação criado por Paxton na década de 70, difere substancialmente do que é conhecido hoje. Essa confirmação pode ser encontrada em entrevistas do próprio Paxton, bem como de colaboradores que estavam com ele na elaboração e experimentações iniciais da técnica. No início estava muito clara a ênfase no físico como realidade, com focos nas sensações físicas, em uma comunicação estabelecida através do contato físico, com movimentos rápidos, muitas quedas, e o jogar-se sobre o outro. Paxton explicita ao falar da prática de alto impacto que foi apresentada em “Magnesium” (1971), práticas de

jogar e agarrar que exigiam respostas instantâneas introduzindo-nos a estados de adrenalina.

No princípio parecia haver somente duas opções: tratar de seguir o fluxo da comunicação ou resisti-lo. Cada dança é uma série de decisões instantâneas e sucedem a si mesma. A pele sensível está alerta aos pontos de contato. Sinais que indicam aos bailarinos onde estão orientando-os em direção aos seus companheiros e ao chão. Suas percepções se entendem. (PAXTON, 1983, s/p)

Quanto a este aspecto, é interessante ter em vista as evoluções da dança, que também estão relacionadas às diferentes experiências, objetivos e projeções de quem estava praticando e ensinando a dança. Paxton (1983, s/p) afirma que “cada pessoa que dançou Contato Improvisação ensina sua variação aos seus companheiros. Esta rede difunde informação entre as pessoas”.

¹⁷ “A partir dos anos 70, um conjunto de práticas paralelas, muito procuradas por bailarinos, encontrou um denominador comum: os ‘métodos somáticos’ ou ‘*somatics*’, conforme um termo proposto por Thomas Hanna (1995). Hanna propõe reunir sob essa denominação um conjunto de práticas que compartilhariam certos princípios, entre eles: a não-separação do corpo e da mente, evidentemente; mas também, o fato de levar em conta conhecimentos tanto objetivos, quanto subjetivos no que se refere à experiência do aluno (ou do cliente, do paciente) e do terapeuta” (GINOT, 2010, s/p.). Próximo às práticas somáticas, no “Contato Improvisação a ênfase é dada às percepções internas do indivíduo, usando mais a propriocepção do que a visão. O centro é o estudante, que se encarrega de sua própria aprendizagem, sendo o saber construído a partir da própria experiência” (LEITE, 2005, p. 103).

Hoje há uma difusão do Contato Improvisação que, nos últimos dez anos, tem sido praticado e ensinado em algumas escolas e universidades¹⁸. O Contato Improvisação também já invadiu teatros e espaços mais institucionalizados, diferindo do que era visto no início da prática, quando era dançada em espaços alternativos, com pessoas sentadas no chão. Hoje este modo permanece, mas foi expandido para os outros locais mencionados. Também percebe-se o Contato Improvisação como prática e estilo de vida, com pessoas que trabalham em nível mais profissional, viajando o mundo ensinando e trocando experiências a respeito da dança. Há ainda, contemporaneamente, a interface com outras áreas artísticas além do teatro, como a música, com pessoas destas áreas compondo em conjunto, ainda com a presença de iluminadores, e demais técnicos em áreas afins.

Esse diálogo evidenciou-se nos últimos anos, a relação da prática do Contato Improvisação com o teatro também se fortificou, e hoje encontram-se algumas pesquisas que aproximam o Contato Improvisação à prática teatral. A Cia. Luna Lunera, Companhia de Teatro mineira, é um exemplo de grupo que investiu na pesquisa sobre o Contato Improvisação e a prática do ator. Em 2007 a Companhia lançou o “Observatório de Criação”, com o objetivo de compartilhar os processos de criação do grupo, criando assim um grupo de estudos com base no Contato Improvisação e no Método das Ações Físicas e Verbais de Stanislavski. “O mote inicial de estudos (Contato Improvisação e Ações Vocais) acabou por deslocar-se para um outro propósito: investir num exercício interno de direção e dramaturgia, a ser desenvolvido pelos atores do grupo”¹⁹, e no mesmo ano, resultando desta pesquisa, o grupo estreou o espetáculo “Aqueles Dois”.

Porém, nas buscas realizadas em bases de dados *on line*, acervos e bibliotecas, os materiais referentes a pesquisas que relacionam o Contato

¹⁸ No Brasil, há professores que trabalham com a prática na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC – Curso: Teatro), Universidade Estadual de Londrina (UEL – Curso: Artes Cênicas), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS – Curso: Teatro), apenas citando algumas universidades, já que não se realizou um mapeamento completo, trata-se somente de uma identificação de algumas tendências no âmbito do Teatro.

¹⁹ Informações disponíveis no blog da Companhia. Endereço eletrônico: <<<http://cialunalunera-projetos.blogspot.com.br/2008/10/observatorio-de-criacao.html>>>, acesso em 16/04/2014.

Improvisação à criação ainda são, como era de se esperar, em maior número voltados a explorações na área da dança. De toda forma, são fontes bastante interessantes para a pesquisa de processos de criação por apresentarem elementos convergentes entre a dança e o teatro.

Buscando então citar pesquisas que aproximam mais diretamente o Contato Improvisação – ou procedimentos do Contato Improvisação – da criação em teatro, em nível de pesquisas acadêmicas, encontro a dissertação de Mestrado de Diego Pizarro, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, “Fazendo contato: a dança Contato-Improvisação na preparação de atores”. Em sua pesquisa, Pizarro aborda a utilização da prática do Contato Improvisação na preparação de atores, com foco na contracena. Dialogando com algumas noções de contato encontradas em Stanislavski, bem como a partir das práticas de Grotowski e Lecoq, Pizarro busca a potencialidade da contracena entre os atores. Utilizando conceitos como o corpo enquanto rizoma, para o pesquisador contracenar é fazer contato, e a noção de contracenação é bastante explorada em seu estudo.

Sua pesquisa de mestrado também contemplou um momento de oficinas práticas, nas quais buscou “aplicar uma série de exercícios inspirados nos princípios do Contato-Improvisação” (PIZARRO, 2011, p. 81), investigando “a construção de metodologias de trabalho corporal rumo a uma proposta de preparação de atores” (PIZARRO, 2011, p. 81). Percebe-se assim que o enfoque principal da pesquisa de Pizarro esteve na preparação corporal, no desenvolvimento de habilidades corporais e expressividade dos atores, buscando a corporalização da contracena. Acredito ser este o ponto que diferencia esta pesquisa da reflexão de Pizarro. Para além dos teóricos utilizados, e dos diálogos traçados com outros pensadores de áreas afins, nesta pesquisa buscarei dar atenção às competências técnicas do ator, de como o Contato Improvisação pode auxiliar no desenvolvimento destas competências. Buscarei, porém, uma conexão maior com a criação, com composições, tencionando que as práticas dos exercícios e jogos desenvolvidos a partir de princípios do Contato Improvisação transformem-se em uma trajetória contínua e flexível que impulsiona à composição.

Marcia Donadel é outra pesquisadora que utilizou o Contato Improvisação em sua dissertação “Disponibilidade para criar: o trabalho de Arthur Lessac como preparo para a improvisação”, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisando o processo de criação do ator-estudante, Donadel articula um pensamento relacionando a improvisação a partir de Johnstone, com as práticas de *Viewpoints* e Contato Improvisação. A partir do trabalho de Arthur Lessac, a pesquisadora busca nessa prática de dança elementos para aprofundar a questão da improvisação em teatro, para tanto, traça paralelos entre afirmativas de Steve Paxton e Lessac. Donadel (2012, p. 71) considera que “a improvisação em teatro como processo de criação pode ter muito a ganhar com alguns princípios de Contato Improvisação”. Com o foco da pesquisa na disponibilidade para criar, Donadel explorou principalmente a questão do toque a partir de alguns exercícios de Contato Improvisação utilizados em suas aulas. Diferentemente de Donadel, a presente pesquisa parte de exercícios e jogos do Contato Improvisação que se transformam em um contínuo chegando a composições, e neste trajeto desenvolvendo competências técnicas do ator, que sejam habilidades/capacidades necessárias ao fazer do ator.

Ao trazer estas duas pesquisas, é possível observar dois aspectos do diálogo com o Contato Improvisação: na pesquisa de Pizarro, trabalhando com os princípios da dança na preparação de atores, ao passo que a de Marcia Donadel nos mostra a utilização de alguns exercícios e jogos da prática de dança, mesclados a métodos de criação através de improvisações. Esta utilização pode ser mais recorrente, devido à abertura dessa forma de dança, que permite grandes ajustes, de acordo com os objetivos específicos de cada trabalho.

Em minha prática de atriz, o Contato Improvisação reverberou como uma possibilidade de estímulo e impulso criador quando passei a perceber que os elementos trabalhados, vivenciados e assim possibilitados na prática do Contato Improvisação se aproximavam em muito do que eu acreditava ser importante para o trabalho do ator. Além do desenvolvimento de competências técnicas, o Contato Improvisação possibilita uma criação que pode ter por mote

a materialidade e concretude dos elementos em contato no espaço – corpo, espaço, objetos – em detrimento a escolhas de ordem dramática ou da ordem de narrativas dramáticas – situações, locais, temporalidades – que levam a ver uma predominância de aspectos subjetivos e temáticos. A partir das práticas do Contato Improvisação, as improvisações e propostas de criação se desenvolvem pelo que há de concreto, pela fisicalidade dos corpos e diálogo cinestésico, pelo contato criado entre os elementos. Assim, para além da escolha definida antecipadamente, de uma ideia pré-estabelecida ou “ideia-guia” para a improvisação, há aspectos da ordem do sensível que são chamados a emergir no aqui-e-agora dos corpos em contato.

Quando das primeiras aproximações com o Contato Improvisação em relação à minha prática de atriz, o que primeiro me chamou a atenção foi a questão do momento presente, do aqui-e-agora, de permitir-se estar onde se está sem antecipar movimentos ou ações. Permitir-se esperar junto com o colega o momento de agir e reagir, e de, nesta espera, saber lidar com o vazio (um vazio entendido como um esvaziamento, esvaziamento de pré-definições, pré-conceitos, que tem a ver com a ansiedade e a antecipação também), sem buscar antecipar os acontecimentos, mas estando naquele momento específico e em uma relação verdadeira com o colega. Hoje percebo que esta relação é na verdade o contato, um contato verdadeiro e efetivo com o parceiro de cena.

Assim, instiga-me a possibilidade de, através desta prática corporal, desenvolver um trabalho de autoconhecimento ao ator, na vivência diária em busca do exercício do estado criativo. Busca-se também a autoria do ator sobre o objeto artístico, a liberdade de propor e de realizar escolhas. Porém, reitera-se o fato de este ator se manter em relação com os parceiros e com o todo da composição, com um objetivo em comum com o grupo. Há a liberdade concomitante e inerente a uma relação permanente entre as partes que compõem a cena. É uma liberdade vinculada à escuta aguçada, bem como a um grande senso de responsabilidade, acessíveis através da prática, das experimentações.

Os processos de criação cênica contemporâneos exigem do ator um posicionamento e uma atuação, no sentido de agente dentro do processo, diferenciados. Independente de estilos ou estéticas, aceitando a instabilidade

de cada apresentação, a criação depende do ato real, no momento da cena, para ganhar vida e realizar-se. Assim, para o ator, cada apresentação de uma obra é uma experiência única e diversificada, exigindo dele, para efetivamente acontecer, uma entrega total e uma disponibilidade para agir e reagir. Assim, um dos pontos importantes desta pesquisa é a busca de um processo diferenciado para o ator, que o possibilite criar de maneira diversificada, explorando distintas maneiras de chegar ao estado criativo. Em processos de criação coletiva ou colaborativa, processos conduzidos de forma mais horizontal, e outras formas de criação contemporâneas, em que cada vez apresenta-se menos uma figura central, os atores assumem diversas e diversificadas funções. Ciente de suas possibilidades, a partir do contato o ator pode chegar a um nível de organicidade de suas ações, estas podendo ser organizadas em uma encenação por um encenador ou mesmo pelo próprio público a partir de suas significações.

Assim, o objetivo desta dissertação centra-se no desenvolvimento de uma reflexão sobre o contato enquanto competência técnica fundamental da criação cênica tendo em vista a organicidade das ações do ator. Buscando o atravessamento entre prática e teoria, esta reflexão é desenvolvida a partir de uma investigação empírica realizada com atores, tendo como base o cruzamento de exercícios e jogos de Contato Improvisação e procedimentos de composição em tempo real, e da análise criteriosa de seus resultados, descobertas, encontros e dificuldades dos sujeitos observadas nesta prática. Esta análise é fundamentada em um diálogo com o pensamento de três importantes pesquisadores da arte teatral, para os quais o contato constitui uma competência primordial para a criação cênica: Stanislavski (1863-1938) e Grotowski (1933-1999) principalmente e, em alguns aspectos, Augusto Boal (1931-2009).

A investigação empírica constituiu-se em dois momentos: Laboratório Experimental I²⁰ e Prática de Verão²¹. Primeiramente, em uma espécie de

²⁰ Estágio Docente, parte obrigatória do presente curso de pós-graduação, realizado no segundo semestre de 2013, ministrando a disciplina “Laboratório Experimental de Teatro I”, oferecida aos alunos de Graduação em Teatro junto ao DAD/UFRGS, com carga horária total de 30h. A disciplina foi ministrada junto com a colega de curso Natália Soldara, sob a coordenação da Profa. Dra. Marta Isaacsson. Unindo princípios desta pesquisa bem como da

projeto piloto, houve a realização do Laboratório Experimental I, no qual algumas questões importantes para esta pesquisa puderam ser vivenciadas e colocadas em prática. Este primeiro contato com a prática do Contato Improvisação sendo utilizada por um grupo de atores e encenadores, com foco no desenvolvimento de competências técnicas e composições, lançou luz a diversos questionamentos e pontos específicos deste estudo, que assim puderam ser aprofundados com o grupo de atores na experiência realizada posteriormente. O Laboratório Experimental também foi o primeiro momento em que me desloquei da função de atriz do processo para a de facilitadora do processo de outros atores.

Neste momento, os objetivos estavam centrados em compreender quais as competências técnicas poderiam ser desenvolvidas a partir da prática do Contato Improvisação, bem como se daria a articulação do desenvolvimento destas competências em relação às experimentações de composição a partir do corpo no tempo-espço da cena. A experimentação de exercícios, de propostas de composição, de ajustamentos em relação às proposições e de entendimento acerca do desenvolvimento da prática do Contato Improvisação com atores advindos de formações diversas, junto à pesquisa teórica realizada concomitante à prática, e em relação a esta, possibilitou que eu chegasse à Prática de Verão com um maior esclarecimento acerca dos objetivos e da problemática desta pesquisa.

No segundo momento, com a realização da Prática de Verão, que ocorreu durante os meses de janeiro e fevereiro de 2014, trabalhei com um grupo de cinco atores que se disponibilizaram a participar desta pesquisa voluntariamente. Através de treze encontros, em um total de 40 horas, a investigação empírica desta pesquisa consolidou-se, resultando no principal

pesquisa de Natália – “Processos de composição intermedial: as tecnologias digitais e a dimensão real do fenômeno cênico” – a disciplina buscou aproximar questões relativas às práticas do ator e do encenador em processos de criação. Maiores informações podem ser encontradas no Anexo I.

²¹ Na época de realização da prática, definida como “Princípios e práticas do Contato Improvisação no processo de criação do ator”. Aqui nomeada “Prática de Verão”, constituiu-se por um grupo de cinco atores, que participaram voluntariamente do processo. As trajetórias e motivações de cada ator em relação à participação na pesquisa podem ser encontradas no Anexo IV, ao final desta dissertação.

material de análise encontrado nessa dissertação. Como material de análise, conta-se com meu diário de campo, no qual os encontros de cada dia estão descritos e questões pontuais são inicialmente analisadas, bem como diários dos próprios atores²² e o registro em vídeo da maior parte dos encontros – registro das práticas e de depoimentos dos atores, bem como de diálogos do grupo sobre as práticas desenvolvidas²³.

No desenvolvimento desta pesquisa, através da análise das práticas realizadas com grupos de atores – parte empírica da pesquisa: Laboratório Experimental I e Prática de Verão – fundamentada em aprofundamento teórico, buscar-se-á investigar a potência do estabelecimento do contato pelo ator em seu processo de criação. Reflexão esta que encontra também suporte em minha própria experiência de atriz que dança Contato Improvisação e o utiliza em seu processo de criação. Elencando e nomeando competências técnicas do ator, refletindo sobre a prática e articulando um pensamento ancorado em estudos teóricos, pretende-se evidenciar a importância do contato enquanto competência do ator, a partir do estudo das investigações de Stanislavski, Grotowski e Boal. Busca-se ampliar a reflexão acerca do contato no processo criativo, passando de uma percepção sensível vivenciada como atriz praticante de Contato Improvisação à análise aprofundada que possa vir a dialogar com as necessidades relacionadas às práticas cênicas contemporâneas. Partindo da noção de contato como propulsor do impulso criador, buscarei descortinar procedimentos do processo de criação do ator, investigando de que forma o trabalho com princípios e práticas do Contato Improvisação pode contribuir para a prática do ator.

²² No primeiro encontro da Prática de Verão, cada ator recebeu um pequeno caderno para ser utilizado como registro do trabalho na forma de diário, bem como algumas indicações sobre possibilidades de realizar este registro. Como a prática do registro em diário nem sempre é uma constante em processos de criação, cada ator recebeu uma folha com alguns tópicos que poderiam servir para orientá-los em suas escritas.

²³ Esclareço que a cada encontro eu registrava em tempo real algumas constatações em um caderno. Ao final do encontro, eu digitava em documento virtual a sequência do encontro, as modificações na estrutura do encontro e as anotações constantes no caderno, desenvolvendo e aprofundando algumas questões e também transcrevendo trechos da fala dos atores, a partir do registro em vídeo.

Para uma aproximação e aprofundamento teórico com vistas a definir a noção de contato, bem como investigar sua importância no campo teatral, dialoga-se nesta pesquisa primordialmente com dois homens do teatro que desenvolveram amplos estudos, sempre relacionados às suas práticas, sobre o fazer teatral: Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski. Em Stanislavski, encontro diversos termos que se aproximam, ou mesmo se igualam, à noção de contato explorada nesta pesquisa. Interessa ao estudo, também, as demais competências técnicas que Stanislavski levanta para o ator, da ordem de algo que constitui a base da criação do ator²⁴. Já Grotowski, que se considerava de certa forma filho de Stanislavski, apresenta mais explicitamente, porém não menos profundamente, a nomenclatura contato em diversos momentos de seus escritos, e comunga, ele também, com a premissa de um trabalho do ator sobre si. Apresenta-se ainda um diálogo com o teatrólogo brasileiro Augusto Boal, a partir do qual encontro alguns termos, advindos principalmente de sua referência em Stanislavski, que dialogam e se relacionam de maneira direta com o que será abordado como o contato no teatro.

Faz-se importante esclarecer que em comparação a Stanislavski e Grotowski, que se fazem presentes de forma mais efetiva durante a pesquisa, o papel de Augusto Boal neste estudo será de certa forma secundário/auxiliar. Ainda assim, parece ser importante trazer esse ponto de vista do teatrólogo brasileiro, acreditando que a maior parte do material encontrado sobre o trabalho de Boal centra-se sobre os jogos e exercícios de improvisação bastante relacionados ao Teatro do Oprimido. Cogita-se poder alimentar um olhar também sobre a pesquisa de Boal no trabalho com atores focando no processo de criação, também pelo forte amparo encontrado naquele que foi sua influência primeira, e com o qual se dialoga nesta pesquisa: Stanislavski. A referência a Boal será encontrada principalmente no primeiro capítulo, o qual, conforme evidenciarei na sequência, trata do desenvolvimento das competências técnicas do ator.

²⁴ Acredita-se esclarecer, assim, que o presente estudo não se interessa por procedimentos de composição de personagem, relação que poderia ser estabelecida a partir da investigação sobre Stanislavski.

Buscando uma aproximação principalmente a escritos do próprio Augusto Boal, delimita-se a reflexão principalmente sobre o início de seu trabalho como diretor teatral junto ao Teatro de Arena, focando principalmente sobre a primeira e segunda fase do Teatro, período em que o trabalho de Boal não está tão próximo das questões sociais que se farão tão importantes, e que instigariam e impulsionariam suas pesquisas e experiências seguintes²⁵. Nestas fases delimitadas, o trabalho de Boal é fortemente influenciado por suas experiências e estudos teatrais realizados no exterior, e sua aproximação aos estudos de Stanislavski, que serão base para suas criações, principalmente a partir do termo *inter-relação*, utilizado pelo mestre russo, e sobre o qual Boal funda suas experimentações junto aos atores do Arena, desenvolvendo procedimentos para a criação a partir da improvisação. Sempre em busca da *inter-relação*, acreditado ser esta a fonte de verdade da cena, Boal enfatizará em suas propostas que os atores mantenham o olho no olho, conduzindo a improvisação a partir dessa premissa fundamental. No presente estudo, a *inter-relação*, traduzida no trabalho de Boal basicamente a partir do olho no olho, corresponde à noção de contato.

Assim, para Stanislavski, Grotowski e Boal o trabalho do ator tem papel de destaque. Os três buscavam um ator preparado para realizar ações orgânicas em cena, assumindo-se em “tempo real”, independente da estética que cada um buscou em suas encenações. Dessa forma, além das definições teóricas, as práticas e processos de criação destes pesquisadores alimentarão as questões acerca da importância do contato para a efetivação do ato criador. As diferentes propostas práticas – de encenação e atuação – relacionadas a cada um destes homens de teatro, auxiliam a ampliar a questão da utilização de práticas do Contato Improvisação no processo de criação do ator, na medida em que possibilitam lançar luz sobre um elemento primário/primitivo do processo de criação, que seja o trabalho do ator sobre si. Entendendo esse elemento primário como um solo em comum entre esses três pesquisadores,

²⁵ Porém, como Boal apresenta em seus escritos relações entre seus períodos de pesquisa – tanto no Teatro de Arena, quanto nas proposições do Teatro do Oprimido – algumas vezes será possível que o autor seja citado a partir de falas relacionadas ao Oprimido. Buscar-se-á, de toda maneira, evidenciar a fase referida.

torna-se mais fácil compreender que a partir de um trabalho do ator sobre si, há a possibilidade de trabalhar sob diferentes produções e concepções de encenação a partir de direcionamentos necessários tendo em vista a especificidade da estética trabalhada por cada encenador. Aponta-se, ainda, a premissa da organicidade e de um impulso vivo na criação cênica. Ou seja, ao trazer três encenadores que apresentam práticas estéticas distintas, busca-se reconhecer os princípios e impulsos criadores que estão além de aspectos estéticos, mas que se relacionam a um trabalho primitivo do ator, para além da composição de personagens.

Desejando uma abordagem aprofundada sobre a questão do contato, escolhe-se tratar, na escrita, em separado as competências técnicas e o processo de criação do ator, embora se entenda que este último também proporciona ao ator adquirir e desenvolver competências. Organiza-se a explanação em dois temas em busca de uma melhor análise e apropriação de conceitos, ou seja, para maior clareza, na produção do conhecimento escrito desmembram-se partes de um todo que na prática foram vivenciadas de maneira mais unificada.

O material advindo dos momentos de práticas será utilizado para levantar, desenvolver, fundamentar e exemplificar questões que permeiam esta pesquisa. Nesta, o sujeito agente no processo tem espaço de destaque, visto que cada prática reverbera de determinada maneira de acordo com a singularidade de cada sujeito em relação a seu próprio repertório e ao grupo. Esta é uma constatação que julgo importante no curso desta reflexão, justificando também a escolha de trazer relatos dos participantes da investigação empírica em seus nomes próprios²⁶.

Ao reconhecer essa especificidade, reconhece-se também que não se propõe aqui um discurso total, mas sim uma reflexão que tem início em uma prática específica. Relembro Jorge Dubatti (2014), ao trazer o conceito de “cartografia do teatro” para se referir não a discurso total do teatro, mas à

²⁶ Cabe explicar que ao compartilhar trechos destes relatos escolho apresentar as citações dos atores no original, mantendo certa espontaneidade da fala, o que em certos momentos implica a não utilização do correto português em sua forma escrita.

concepção regional. Legitimando, assim, que o local de onde se pensa o teatro está relacionado ao pensar sobre o teatro, ao como fazer teoria. Colocando a atenção sobre a fala de cada participante, há também uma possibilidade de enxergar a prática através do outro, moderando as experiências a partir de mais de um ângulo, que seja o de observadora do processo e de atriz que parte da própria experiência em processo semelhante, e reafirmando, ainda, a autonomia em dependência na construção da reflexão que se funda na prática.

Desta forma, no primeiro capítulo aborda-se a noção do contato, trazendo definições, dialogando com os sujeitos do teatro escolhidos por suas abordagens em relação ao tema. Busca-se articular um pensamento sobre as competências técnicas do ator desenvolvidas no exercício do contato, elencando estas qualidades necessárias ao ator com vistas ao processo de criação. Finalizo o primeiro capítulo apontando a organicidade das ações do ator favorecida a partir do desenvolvimento da elasticidade dos sentidos, que constitui o conjunto de competências técnicas do ator.

Em seguida, no segundo capítulo, o cerne está em questões relacionadas ao processo de criação do ator. São então apresentados elementos, estruturas e trajetórias vivenciadas na investigação empírica da pesquisa. Trazendo a importância do contato no processo de criação, e abrindo discussões acerca da improvisação e da composição em tempo real como procedimentos de criação, busca-se refletir sobre o processo de criação enquanto momento em que, mais do que a forma final, interessam os instantes em que o encontro de corpos no espaço produzem significados, estes mais ou menos dependentes de uma organização por um encenador ou mesmo mais ou menos abertos à significação pelo público.

Por fim, no terceiro capítulo encontra-se um momento para refletir sobre questões a respeito das condições à emergência do impulso criador e assim, à organicidade. Traçando pontes entre estudos advindos do diálogo entre fenomenologia e cognição, a partir da fenomenologia experimental, filosofia do corpo e estudos do imaginário, apresentam-se questões que envolvem o ator no processo de criação como um todo, desde sua preparação até a concretização da cena.

As análises das práticas estarão permeando os três capítulos, de acordo com a abordagem específica de cada tópico, sendo que excertos dos materiais de análise bem como demais informações relevantes poderão ser encontrados nos anexos. Há também a presença de relatos, a partir de meu diário de campo bem como de registros em vídeo, de exercícios, jogos, propostas e conversas com os atores, encontrados em envelopes de cores diversas²⁷ aos quais se faz referência quando necessário, seja para clarificar determinada reflexão, evidenciar ou retomar algum assunto. Acompanha também esta dissertação um DVD com registros da investigação empírica contendo exercícios, jogos e composições, sempre referenciados na escrita, de acordo com as reflexões desenvolvidas. Encontra-se ainda, no desenvolvimento da dissertação, imagens de registros das práticas, bem como de relatos e diários dos participantes, em forma de escritos e desenhos, sempre com a referência ao nome do autor.

Atravessada por diversas percepções e questionamentos na vivência com os grupos de atores, percebo que escrever e teorizar a respeito de processos de criações artísticas apresenta um desafio neste ponto: como colocar em frases organizadas racionalmente questões que têm a ver com aspectos mais íntimos e subjetivos do sujeito criador? E ainda, como analisar este processo sem preencher os espaços vazios – ou espaços difíceis de serem nomeados – a partir de meu ponto de vista de pesquisadora, um ponto de vista que tenta fazer uma leitura de certa forma “exterior” ao processo de criação? Neste momento, encontro uma conexão com o “pensamento selvagem”, assim definido por Lévi-Strauss:

Esse pensamento selvagem que não é, para nós, o pensamento dos selvagens nem o de uma humanidade primitiva e arcaica mas o pensamento em estado selvagem, diferente do pensamento cultivado ou domesticado com vistas a obter um rendimento. (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 257)

Ou seja, o pensamento humano em seu livre exercício. Ainda assim, a questão sobre como escrever e teorizar a partir destes momentos que

²⁷ Esclareço que na versão digital os envelopes foram suprimidos, em seu lugar encontrando-se os textos nas referidas cores dos envelopes.

encerram subjetividade e objetividade constitui uma problemática constante. Entender o subjetivo e seu valor em uma pesquisa artística-científica encontra barreiras que só podem ser transpostas ao se compreender a particularidade que a pesquisa em artes traz implícita em si. Tentar encontrar fórmulas exatas ou mesmo um discurso definitivo sobre uma arte que só se concretiza na presença dos corpos em contato em um determinado espaço e tempo – com tudo de subjetivo que este contato faz emergir – talvez não seja o melhor caminho. Há de se buscar maneiras para que *Mitos* e *Logos* possam dialogar e não se opor. Lembra-se o pensamento de Morin:

O mito é inseparável da linguagem e, como *Logos*, *Mitos* significa, na origem, palavra, discurso.
Nascem juntos, da linguagem, e depois se distinguem; *Logos* torna-se o discurso racional, lógico e objetivo do espírito pensando um mundo que lhe é exterior; *Mitos* constitui o discurso da compreensão subjetiva, singular e concreta de um espírito que adere ao mundo sentido-o do exterior. (MORIN, 2008, p. 174)

Há uma experiência do sensível, que conecta interior e exterior, que precisa ser levada em conta em busca de uma maior compreensão do processo de criação. Articular os ajustamentos decorrentes dessa conexão, particular também a partir de cada ponto de vista – o que concerne ao pesquisador e ao leitor, já que cada um fará conexões a partir de seus próprios repertórios – coloca-se como um ponto fundamental ao pesquisar processos artísticos. Seja dentro do processo de criação, ou fora dele, há de se buscar que rigor e espontaneidade se aproximem também no que concerne aos discursos que envolvem a prática artística.

1 – O contato: as competências técnicas do ator

*Importam as etapas e fases pelas quais passa o ator no seu crescimento artístico, como importante é a 'curva' desse crescimento, o desvio da curva e o retorno a ela.
Stanislavski, "Minha vida na arte"*

1.1 Perspectivas acerca do contato

1.1.1 Definindo o contato a partir da prática do Contato Improvisação

O Contato Improvisação envolve a interação entre os corpos e a improvisação, por meio de elementos técnicos como rolamentos, compartilhamento de peso, quedas, sustentação e tomadas de decisão em conjunto. Assim, é possível elencar como princípios básicos para esta forma de dança: seguir os pontos de contato, compartilhar o peso, desorientar-se, relaxar, cair, rolar, perceber o outro e o espaço. Em diversos momentos de explicação da dança – definida por vezes como “art-sport” – Paxton (1997a, p. 37) enfatiza a questão do contato físico, dos suportes corporais e da atenção às leis físicas relativas às suas massas – gravidade, momentum, inércia e fricção.

Estas leis físicas são utilizadas na exploração da relação entre o duo – ou trio, quarteto e/ ou demais possibilidades – que dança Contato Improvisação. Em busca de uma definição do contato na dança, brevemente coloco a atenção sobre estes conceitos da física (NEWTON, 1990; Física, 2006), pretendendo relacioná-los a momentos vivenciados na prática do Contato Improvisação.

Dentre as quatro forças fundamentais da natureza, a força gravitacional é aquela cuja manifestação é perceptível do ponto de vista macroscópico, é essa força de atração que mantém os corpos celestes em movimento, bem

como a Terra em rotação ao sol, e todos nós presos à Terra. Essa força de atração entre a Terra e um corpo é o que confere peso a este último. Pode-se assim, empiricamente, pensar a sensação de peso, de sustentação, como consequências da gravidade. Pensando a prática do Contato Improvisação, o deixar-se cair e o erguer-se ou o saltar são movimentos em que a gravidade pode ser percebida, pode-se colocar a atenção sobre ela. O próprio ato de permanecer em pé também é uma manifestação da gravidade, uma manifestação da resistência do corpo em negociação com a gravidade.

A grandeza física que torna possível estudar a transferência de movimento entre dois corpos é a quantidade de movimento linear, também chamada momentum linear. A quantidade de movimento pode ser definida pelo produto da massa X velocidade. Na dança, temos um corpo transferindo seu movimento ao outro. Há um movimento contínuo de dois corpos pelo espaço, no qual um parceiro age sobre o outro e este reage ao primeiro. Pode-se entender como o momentum de um corpo é conservado a partir da Terceira Lei de Newton, a Lei da Ação e Reação.

Já a primeira Lei de Newton apresenta o Princípio da Inércia: um corpo em repouso tende a permanecer em repouso, e um corpo em movimento tende a permanecer em movimento retilíneo e uniforme, considerando a ausência de uma força resultante. Na dança este princípio pode ser evidenciado no momento do duo em que um parceiro influencia o movimento do outro, ambos em relação ao espaço. Se um dos parceiros aplicar uma força maior sobre o outro, irá alterar o estado de inércia dos corpos, que será recuperado quando a resultante da força aplicada em relação à força de atrito for nula. Quando dois corpos entram em choque com tendência ao movimento, o ponto de contato físico na dança, há a atuação da “força de contato”, e um de seus componentes é o atrito – fricção – o componente horizontal, que permite o movimento. Já o componente vertical é chamado “força normal”, que é uma força de reação ao próprio peso do bailarino em relação ao chão. No contato do bailarino com o chão, a força normal sustenta o peso.

Após essa breve apropriação de conceitos da física, pode-se então definir previamente o contato, no Contato Improvisação, como a relação que se estabelece entre dois ou mais elementos – corpos, objetos, espaço – que

compartilham do mesmo espaço sofrendo a ação da gravidade. A partir de uma conjunção de forças externas, buscando o movimento contínuo um corpo (elemento) sofre a influência do outro mantendo um ponto de contato direto.

Se o contato é a relação que se estabelece entre dois elementos, pode-se então, na busca do melhor conceito de acordo com este estudo, colocar em questão estas duas palavras: contato e relação. Segundo o dicionário Aurélio, encontra-se como significados mais próximos do contato aqui tratado:

CONTATO: *S.m.* 1. Ato de exercer o sentido do tato; toque. 2. Estado ou situação dos corpos que se tocam. 3. Comunicação ou interação, seja com encontro ou defrontamento direto, ou através de algum meio físico: contato visual; contato por rádio; seitas esotéricas que buscam contato com extraterrestres. 4. Relação de frequência, de proximidade, de influência: manter contato com os amigos de infância. 5. Frequentação, relação. (FERREIRA, 2009, p. 535)

Já para relação apresenta-se o seguinte:

RELAÇÃO: *S.f.* 1. Ato de relatar; relato. 2. Descrição; notícia; informação; relato. [...] 4. Parecença; semelhança; analogia. 5. Referencia; ligação; vinculação. 6. Comparação entre duas quantidades mensuráveis. (FERREIRA, 2009, p. 1727)

A partir dessas definições pode-se perceber como a nomenclatura contato está efetivamente em melhor acordo com o proposto neste estudo. Contato envolve comunicação, ligação, relação, já apenas a nomenclatura relação envolve outras questões que se afastam das aqui tratadas. Contato envolve um entre criado a partir dos dois – ou mais – elementos que estão em contato e que se contagiam, criando algo novo que não pertence mais a um ou outro. As duas palavras podem parecer bastante próximas, já que relação, entendida como vinculação, traz a ideia de uma ligação, talvez mesmo de dependência, e o entre novo criado no contato depende dos dois elementos. Porém, a palavra contato parece trazer uma ideia de uma relação mais específica, estando assim apenas relação abarcando diversos “modos de relação”, enquanto estar em contato propõe inicialmente um encontro mais efetivo, de “corpos que se tocam” em uma “comunicação”.

A partir das definições do dicionário pode-se entender que contato é relação, mas relação não é necessariamente contato. Como se a relação coubesse dentro do contato, mas a recíproca não se efetua, pois que mais ampla, abarcando outras noções. Após estas constatações, amplia-se então a

noção de contato exposta anteriormente, entendendo o contato aqui tratado como uma relação entre um corpo e um elemento que é exterior a esse corpo, com um ponto específico de contato – físico ou virtual – a uni-los resultando em transformações.

O Contato Improvisação é uma forma de dança que pressupõe a troca de pontos de contato entre duas ou mais pessoas – ou entre uma pessoa e o espaço. Assim, em uma primeira instância pode-se entender este contato como físico, porém a dança também apresenta momentos de outro tipo de contato, que pode ser chamado de “virtual” utilizando as palavras de Nita Little²⁸. Segundo Diego Pizarro, em seus workshops de Contato Improvisação Little utiliza o termo *virtual body*.

Para além dos limites da pele, o contato se dá por meio deste corpo virtual que, em intenção e atenção, preenche os espaços entre os corpos e articula qualidades e estados de presença. Por exemplo, ao friccionar uma mão contra a outra e em seguida afastá-las, é possível observar certa atração, magnetismo, calor ou energia entre elas. Independente do nome que se dê para tal fenômeno, a sensação descrita é viva e concreta. (PIZARRO, 2011, p. 38)

Assim, o contato pode acontecer entre os corpos que se tocam fisicamente, ou entre “energias” que emanam desses corpos – como, por exemplo, no exercício “Toque de nuvem” proposto por Little²⁹, quando o duo não se toca fisicamente, mas a dança acontece nesse “quase” toque, no momento anterior ao toque, com os corpos completamente concentrados na dança e no “corpo virtual”. Em outro exercício, um parceiro está atrás do outro e toca virtualmente apontando o dedo – não o toca fisicamente – e o segundo reage exatamente a este toque, sem ver em que local este toque acontece, nem sentir na “pele”, mas sim utilizando todos os sentidos em conjunto. Há uma questão cinestésica que envolve toque, espaço e tempo que é amplamente acionada na dança.

²⁸ Bailarina, *performer* e professora, Nita Little foi uma das artistas que esteve bastante envolvida na criação e desenvolvimento do Contato Improvisação junto a Steve Paxton.

²⁹ Exercício realizado pela pesquisadora durante o curso “Corpos que falam: explorando a poética da conversa na nossa dança”, ministrado por Nita Little, durante o IV Encontro Internacional de Contato Improvisação de São Paulo.

André Macedo, ator participante da Prática de Verão, reporta a percepção do contato virtual:

Quando não havia contato visual, havia uma outra espécie de contato e relação. Era como se o corpo pudesse sentir, ouvir, perceber por outros canais. Como se a pele também enxergasse, se os olhos cheirassem e os ouvidos tocassem.³⁰



Manuella Goulart, André Olmos e Amanda Gatti: contato virtual.

Esse contato “virtual” pode ser entendido como o que Stanislavski chama de *raios de energia*, e que será abordado no desenvolvimento deste texto. O contato, assim, adquire não só sua forma carnal, mas também uma forma mais sutil evidenciada na relação entre os parceiros. Defino então duas categorias de contato, que auxiliarão o desenvolvimento desta pesquisa: o contato real e o contato virtual.

Neste momento, acredito que se faça importante citar que ao tratar do contato lidamos com mecanismos de contato e com elementos de contato. Por mecanismos de contato entendo os meios – canais – através dos quais entro em contato com o outro – e tratarei assim, a partir das definições anteriores, os

³⁰ André Macedo, diário de trabalho, 16/01/2014.

mecanismos de contato em duas esferas: real e virtual. Na esfera do real apresentam-se os seguintes mecanismos: toque, olhar, escuta; já o contato virtual é entendido como aquele em que não há um contato explícito, mas sim o contato através de trocas de energias. Na questão dos elementos de contato, trata-se do objeto de contato, ou seja, com quem ou o que entro em contato: pessoas, objetos, espaços.

1.1.2 A importância do contato no teatro: Stanislavski, Grotowski e Boal

O que entendo neste estudo por contato, Stanislavski traz com outra nomenclatura. Ao aprofundar seus estudos, encontro uma base sólida para minha definição de contato em seu capítulo intitulado “Comunhão” (STANISLAVSKI, 2013). *Comunhão, intercâmbio, linha de comunicação, ligação, adaptação e ajustamentos* são noções utilizadas por Stanislavski para definir este contato entre os atores, público e mesmo do ator com os objetos.

Como é diferente quando, ao entrarem em cena esses mesmos atores, um deles quer compartilhar seus sentimentos com o outro, ou convencê-lo de alguma coisa em que acredita, enquanto esse envia todos os esforços para captar sentimentos e pensamentos. Quando o espectador presencia uma dessas trocas emocionais e intelectuais, é como se testemunhasse uma conversa. Participa em silêncio da troca de sentimentos e se deixa emocionar com as experiências dos dois. Mas só enquanto esse intercâmbio prossegue entre os atores é que os espectadores no teatro podem compreender e indiretamente participar do que se passa em cena. Se os atores de fato querem prender a atenção de uma grande platéia, devem fazer todo o esforço possível para manter, uns com os outros, uma incessante troca de sentimentos, pensamentos e ações. (STANISLAVSKI, 2013, p. 239)

Há outros momentos em que diferentes noções de contato são trazidas por Stanislavski sob a terminologia de *ponto de atenção – círculo de atenção – área de atenção e objeto de atenção*. Este seria um contato estabelecido através do meu objeto de atenção: ou seja, ao colocar efetivamente minha atenção em determinado objeto, me coloco em contato com este objeto – ou me coloco em busca de contato. Ao dirigir minha atenção, busco um ponto de

contato, me coloco aberto a esta possibilidade de contato, procuro o contato. Aqui é importante ressaltar a questão dos objetivos, ponto fundamental para Stanislavski. O objetivo definido auxilia o ator a dirigir sua atenção a algo específico e desta forma estar em contato. Como relatado pelo participante André Olmos ao tratar da regra do jogo indicando o objetivo: “a regra te direciona para pontos de atenção, possibilitando a conexão”³¹.

O *círculo de atenção* pode assim ser entendido como uma tentativa de delimitar com o que eu quero ou necessito estar em contato. Ao definir ou delimitar minha área de atenção através do círculo de atenção, como que defino em que locais, e dirigida a quê, vai estar minha atenção, com o que estarei em contato. Neste momento o contato pode ser comigo mesmo em relação ao meu corpo, pode sair de mim em pequena escala e se dirigir a algum objeto próximo, aumentar para algum objeto mais distante, ser entre mim e meu colega de cena, ou mesmo buscando todo o público, se expandindo pelo espaço teatral.

Roubine afirma a importância dada ao contato no trabalho de Stanislavski, quando este explora

todas as potencialidades expressivas que emanam do próprio corpo do ator. É o motivo de dar tanta importância à questão do *contato*: uma parte essencial da arte do ator consiste em tirar partido de tudo o que pode sugerir a relação do personagem com seu ambiente, sua maneira de olhar, de escutar, de evoluir em um espaço dado, de utilizar um objeto familiar, de se aproximar ou se afastar dos outros, etc. (ROUBINE, 2003, p. 117, grifo do autor)

De igual maneira era importante para Grotowski definir a direção da atenção. Para tanto, o contato é colocado como fundamental em seu trabalho, principalmente na fase Teatro dos Espetáculos, que compreende o período de 1959 a 1969, e a partir da qual advém grande parte das referências aqui utilizadas³². Sobre determinado exercício, Grotowski diz que “deve ser feito

³¹ André Olmos, diário de trabalho, 23/01/2014.

³² Nesta pesquisa não irei me deter especificamente em cada fase do trabalho de Grotowski, justamente pelo interesse estar no contato, o qual entendo como elemento fundamental que atravessa a trajetória de Grotowski. À parte isso, parece importante salientar que há uma especificidade de cada fase, assim o trabalho sobre o contato pode ser elaborado de modo diferente em cada etapa, de acordo com os preceitos e características de cada momento da

com uma certa força imaginária. Deve-se imaginar que se está em contato constante com alguém, a fim de dar ao exercício uma direção definida” (GROTOWSKI, 1987h, p. 159). A noção de *companheiro imaginário*, que será devidamente aprofundada no decorrer deste trabalho, também era uma maneira utilizada por Grotowski para que os atores direcionassem seus impulsos e reações ao exterior, com um ponto de atenção específico e delimitado. “Este companheiro imaginário deve ser fixado no espaço desta sala real. Se não se fixar o companheiro num lugar exato, as reações permanecerão dentro da gente” (GROTOWSKI, 1987e, p. 187).

Assim, percebe-se já a importância, em Stanislavski e Grotowski, do contato e sua relação com o exterior, no espaço delimitado da sala, com a atenção voltada a um ponto concreto. Nesta questão da atenção ao exterior, pode-se perceber a importância da reação do ator, não em relação a ele mesmo, mas ao exterior. Há um contato do ator com ele mesmo mas em direção ao exterior, projetado ao exterior. Um dos exercícios utilizados por Grotowski, ao trabalhar a voz do ator, tinha como proposta que o texto fosse direcionado a um ponto específico do espaço – chão, teto, parede – e assim o ator não ouviria a si mesmo, mas ao eco provocado no encontro da voz com o espaço. “Nesse caso, a nossa atitude, a nossa atenção não está orientada em direção a nós mesmos, mas em direção ao exterior. Porque escutaremos o eco” (GROTOWSKI, 2010a, p. 155). O ator delimita seu ponto de atenção, e reage a partir deste contato com o exterior.

No vocabulário de Stanislavski também encontro nas *correntes invisíveis* e os *raios* uma forma de contato. Ao emitir e/ou receber estes raios, o ator está em contato com o outro, há um contato efetivo, uma troca com algo exterior. A palavra *troca* também aparece nos estudos do mestre russo, e neste estudo interessa enquanto explicita a questão do contato. Contato é troca, troca entre atores, entre atores e espectadores, entre atores e o espaço, objetos, etc. A troca e os raios estão relacionados a outra questão que parece oportuna para este estudo: a ação-reação. Ao emitir raios ocorre uma troca, pois há ação-

pesquisa que, como em Stanislavski, pelo caráter de pesquisa contínua, merece ser analisada em relação ao seu todo, reconhecendo sempre as relações entre cada etapa.

reação: as correntes invisíveis saem de mim para o exterior, mas também chegam a mim em uma constante interação, estou em contato.

Estar em contato efetivo difere de estar em uma relação superficial. Podemos estar numa mesma sala e não estarmos em contato. Podemos nos olhar e isso não significa que há contato. O contato efetivamente se estabelece quando ambos nos colocamos em estado disponível para trocar com o outro, para realizar uma comunhão com o outro. Há aqui uma especificidade muito importante: ao estar em contato efetivo não há espaço para o fazer de conta, trata-se de um estado que depende da entrega e disponibilidade dos dois indivíduos que têm necessariamente de agir – reagir – no momento presente, tomando decisões, fazendo escolhas, colocando-se em estado de risco.

Para mim, sempre foi esse o alicerce de todo espetáculo: dois atores se olhando. O olho é a parte mais vulnerável do corpo-humano! Por isso procuramos, recatados, esconder nossos olhos em momentos de emoção. Ou oferece-los, em momentos de amor. Os atores devem-se oferecer seus olhares. É no olhar que se cria a estrutura do espetáculo. É no olhar que nascem os personagens. É no olhar que se descobre a verdade. Não basta o olho aberto: falo do olhar profundo do qual até os cegos são capazes. (BOAL, 2000, p. 142)

Um olhar profundo que desestabiliza, que conecta ao outro. Assim, na fala de Boal pode-se também perceber a questão do contato na troca do olho no olho que era proposta aos atores. Na sequência, Boal traz em seus escritos a importância da *inter-relação*, termo bastante utilizado pelo pesquisador.

Teatro pra mim sempre foi essa energia que passa de um a outro, entre os dois. Como o amor, que não está contido em um ou outro amante, mas existe intenso *entre um e outro*, também assim a teatralidade não pertence a este ou àquele. Como o raio, é faísca que salta entre dois pólos. (BOAL, 2000, p. 143)

Para Boal, que afirmava ter em Stanislavski sua referência maior (BOAL, 2000, p. 141; 143), o centro e base fundamental do teatro é a forte relação entre os participantes. Independente dos recursos e elementos disponíveis à criação, a cena, para ser “viva”, dependia dessa relação. Mesmo antes de desenvolver propostas que tinham seus rumos direcionados a partir da intervenção – ou participação direta – do público, e que utilizavam geralmente poucos recursos materiais, como o *Teatro-Fórum* ou *Teatro Invisível*, no início

da carreira como diretor Boal já percebia a importância da comunhão entre os atores.

Acredito que, mesmo que se disponha de meios materiais, o começo, o âmago – e pensem todos os sinônimos que quiserem para significar a *Verdade!* – a verdade de todo o teatro é a inter-relação entre seres humanos. É a paixão que entre eles flameja. Aqui está a essência do teatro que pode, depois, vestir-se de ouropéis! Não antes. (BOAL, 2000, p. 140)

A *inter-relação* parece ser o termo utilizado por Boal que corresponde, neste estudo, ao que considero ser o contato. Relacionada, nos estudos do brasileiro, à “vida” e à “verdade” da cena – noções próximas das utilizadas também por Stanislavski e que mobilizaram sua pesquisa teatral – a inter-relação é termo chave ao se referir ao processo de criação. “Uma cena não é a justaposição de dois atores, mas sim a sua INTER-RELAÇÃO. Não é o que cada um cria isoladamente, mas em conjunto.” (BOAL, 1996, p. 75, grifo do autor). Cabe destacar que a inter-relação também está presente nos escritos de Stanislavski, este apresentando grande influência no trabalho desenvolvido por Boal³³. Em diversas passagens de seus escritos, encontram-se também referências ao “olho no olho” – os exercícios sistematizados por Boal enfatizam a necessidade do contato através do olhar – como forma de potencializar a inter-relação. Esta, então, pode ser entendida como uma comunhão entre os atores, uma disponibilidade ao outro, um verdadeiro e íntimo contato entre os parceiros de cena.

A noção de disponibilidade e comunhão também pode ser aproximada à noção de contato a partir de Grotowski. Para Grotowski, há uma importância muito grande no contato entre os atores na busca de retirar determinadas camadas que encobririam o ser do ator. O contato assim seria uma possibilidade de abertura, de desnudamento, de disponibilidade a partir do qual

³³ “Em 1956, o Arena [Teatro de Arena de São Paulo] iniciou sua fase ‘realista’. [...] Fundou-se no Arena o Laboratório de Interpretação. Stanislavski foi estudado em cada palavra e praticado desde as nove da manhã até a hora de entrar em cena” (BOAL, 1980, p. 176/7). Cabe ressaltar que em 1953, movido pelo desejo de estudar com John Gassner, Boal inicia seus estudos na *Columbia University*. É Gassner quem auxilia Boal a ser admitido como ouvinte em sessões do *Actor’s Studio*. “Nos Estados Unidos, o famoso Actor’s Studio, onde estudarão os melhores intérpretes americanos, é um centro de autoformação fortemente impregnado, em sua origem, pelas teses e orientações metodológicas da escola stanislavskiana” (ROUBINE, 2003, p. 116). Boal retorna ao Brasil em 1955, e em 1956 é convidado a ocupar a função de diretor no Teatro de Arena, onde permanece até 1971.

emergiria o impulso de criação, através de uma relação profunda entre os atores.

Jerzy Grotowski em diversos momentos, seja tratando de exercícios propostos a seus atores, seja falando da própria relação entre os atores, ator e objetos, ator e espaço, aponta para a importância do elemento do contato em seu trabalho. Segundo Grotowski, o

contato é uma das coisas mais essenciais. Muitas vezes, quando um ator fala de contato, ou pensa em contato, acredita que isto significa olhar fixamente. Mas isto não é contato. Contato não é ficar fixado, mas ver [...] trata-se de contato, e isto me força a modificar meu jeito de agir. (GROTOWSKI, 1987e, p. 187)

Esta modificação na forma de agir, proporcionada ou impulsionada pelo contato, é a reação. O contato, como já citado anteriormente, leva cada ação a ser reação, pois que efetivamente conectada no momento presente. Grotowski, através dos exercícios, buscando eliminar as resistências do ator, buscava chegar a esta reação. “O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior” (GROTOWSKI, 1987c, p. 14).

O contato entre os atores pode ser entendido como um estado de comunhão, no qual a criação aconteceria através de reações. Para além de situações ou personagens, para Grotowski a importância estava nas *associações pessoais*³⁴ dos atores, atingidas em contato e com estes reagindo ao exterior – *partner*, objetos, espaço.

Aqui há uma diferença fundamental entre o contato estabelecido entre indivíduos e o contato de um indivíduo com um objeto ou com o espaço. A questão do contato com os objetos, imaginários ou não, é colocada como muito importante nos escritos do mestre russo.

Se tivessem de fazer uma análise, vocês dividiriam seus resultados em percentagem, dando tanto ao ator pelo contato com o seu comparsa, tanto pelo contato com o público, tanto por ter demonstrado o traçado de seu papel, tanto por ter-se ele próprio exibido. A relação entre estas percentagens, na soma total, determina o grau de exatidão com que o ator pôde efetuar o processo de

³⁴ O termo, advindo de Grotowski (1987i, p. 107), será retomado no desenvolvimento deste trabalho.

comunhão. Alguns obterão maior cotação nas relações com os comparsas; outros, na sua capacidade de comunhão com um objeto imaginário ou com eles próprios. Estes são os que se aproximam do ideal. (STANISLAVSKI, 2013, p. 250)

Ao colocar a atenção sobre a importância dada por Stanislavski ao contato, é possível refletir sobre a hipótese de que ao me colocar em contato com um objeto estou disponível para aquela reação, mas as ações partem efetivamente de mim. Um objeto é apenas um objeto, não há um impulso de vida nele que não parta de mim. Eu ajo e reajo em relação ao objeto com a consciência de que este contato acontece por eu me colocar em relação a ele. O objeto não se modifica, eu é que me modifico, e o modifico, ao criar este contato. Acreditando que a “realidade é criada pelo observador. O ato de observar alguma coisa muda essa coisa” (BOGART, 2011, p. 127), no caso do objeto, a mudança relaciona-se ao movimento do observador. Quando o contato é estabelecido entre dois indivíduos há uma transformação, tem-se agora uma situação de ajustamentos constantes, que partem de ambos os lados.

1.2 O Contato Improvisação e as competências técnicas do ator

Neste estudo são elencadas como competências técnicas do ator: ação-reação, disponibilidade, abertura ao outro e ao espaço, atenção, imaginação, comunicação, adaptação, concentração, consciência de si e do outro e capacidade de agenciamentos e ajustamentos por parte do ator em relação aos elementos da composição. Estas competências são capacidades/habilidades necessárias ao fazer do ator, e desenvolvidas através da prática, constituem certo repertório do ator, sendo atualizadas nas criações cênicas.

1.2.1 Contribuições da prática do Contato Improvisação para o desenvolvimento de competências técnicas do ator

O Contato Improvisação, ao propor a interação de dois corpos no espaço, traz assim a experiência de contato – não apenas físico em sua dimensão carnal, mas também sinestésico em sua maior amplitude (olhar, escuta, atenção, irradiação). Segundo Paxton o

foco principal do treinamento é reafirmar os sentidos. Todos os sentidos devem tornar-se elásticos o suficiente para navegar através do espaço esférico, e poder afrontar qualquer posição, qualquer troca de aceleração e/ou velocidade. (PAXTON, 1983, s/p.)

Percebe-se assim a necessidade de uma percepção dos sentidos ampliada. Esta é uma constatação importante, já que esta abertura e disponibilidade têm a ver com as decisões e escolhas realizadas no momento presente, em contato com os parceiros e com o espaço. A menção de tornar os sentidos elásticos nos parece bastante interessante, assim ao final deste primeiro capítulo, refletiremos sobre o que pode ser entendido por elasticidade dos sentidos, e sua relação com as competências técnicas do ator.

No capítulo intitulado “O arsenal do Teatro do Oprimido”, Augusto Boal (2012, p. 109) apresenta exercícios e jogos “escolhidos em função dos objetivos do Teatro do Oprimido”, mas que, como citado em páginas anteriores pelo próprio Boal (2012, p. 106), faziam parte do método utilizado na criação junto ao Teatro de Arena. Boal elenca jogos organizados em cinco categorias, tendo os sentidos como centro das propostas.

Na primeira categoria, procuramos diminuir a distância entre sentir e tocar; na segunda, entre escutar e ouvir; na terceira, tentamos desenvolver os vários sentidos ao mesmo tempo; na quarta, tentamos ver tudo aquilo que olhamos. Finalmente, os sentidos têm também uma memória, e nós vamos trabalhar para despertá-la: é a quinta categoria. (BOAL, 2012, p. 111)

Na descrição dos exercícios, encontram-se propostas que, na busca da ampliação dos sentidos, apresentam princípios aproximados aos trabalhados nas práticas de Contato Improvisação: caminhadas, massagens, estudos sobre a força da gravidade.

Ainda sobre os sentidos, Stanislavski ao tratar da comunicação – que pode ser entendida como uma das nomenclaturas utilizadas pelo mestre russo, correspondente à noção de contato em nossa pesquisa – expõe que

nós nos servimos de todos os nossos cinco sentidos e de todos os elementos de nossa conformação interior e exterior para nos comunicarmos. Emitimos raios e os recebemos, usamos os olhos, a expressão fisionômica, a voz e a entonação, as mãos, os dedos, nosso corpo todo, e em cada caso fazemos os ajustamentos correspondentes que se tornarem necessários, quaisquer que eles sejam. (STANISLAVSKI, 2013, p. 270)

Assim, observa-se que no processo de criação há uma inteireza do ser do ator que é necessária, e que pode ser alcançada através de exercícios que atualizam os princípios do Contato Improvisação. Nesta dança, o movimento só acontece na relação entre estes dois corpos, relação na qual não temos um comandante e um comandado, mas sim duas forças em homogeneidade, na qual há constantes ajustamentos, em um momento alguém pode propor mais, no outro o parceiro pode se tornar propositor, e geralmente, a perspectiva da dança é esse diálogo: propostas que partem dos dois lados em um comum acordo não verbal. Esse acordo não significa que em todos os momentos há uma concordância, podendo haver momentos da dança em que um parceiro não aceite o movimento, mas esta colocação não é vista como uma negação, e sim como uma nova proposição que vem para “quebrar” o que estava instaurado.

Sem julgamentos e uma linha de movimentos definida, a dança se faz dessa constante interação de movimentos, onde não há a preponderância de um praticante sobre o outro. Ao olhar um duo dançando Contato Improvisação, provavelmente não será possível definir de onde parte o movimento, quem está propondo e quem está aceitando, já que a dança se faz neste “entre”, nessas contínuas reações de ambos os dançarinos. Esta noção de reação, que será retomada e devidamente aprofundada no curso desta reflexão, poderá servir em auxílio do que entendo por contato: a relação que se dá entre dois atores e que pressupõe uma troca, um diálogo, uma sucessão de reações, que possibilitam a emergência deste “entre” que contém em si (ou é) a possibilidade do impulso criativo. Segundo Grotowski, “na relação viva com os outros se recebe um estímulo e se dá uma resposta. São justamente esses os

impulsos: do pegar e responder; dar ou, se quiserem, reagir” (GROTOWSKI, 2010d, p. 132).



Amanda Gatti e Manuella Goulart: Árvore - tronco e folhas.

Pegar e responder, ou reagir, são noções que podem servir de impulso à reflexão sobre as decisões imediatas exigidas na prática do Contato Improvisação. Para seguir com esse pensamento, talvez seja interessante o questionamento acerca da nomenclatura Contato Improvisação. Cynthia Novack traz a perspectiva do próprio Paxton sobre a escolha de nomear desta forma a prática. Segundo a pesquisadora,

Paxton chamou a dança Contato Improvisação, não porque ele achou que era o nome ‘mais poético’, mas porque, ele disse, ‘descreveu precisa e objetivamente o que nós estávamos fazendo’. A maioria dos dançarinos ficou em um sótão em Chinatown onde eles trabalharam em um tapete de luta olímpica, praticando habilidades de Aikido e testando possibilidades de dois corpos movendo-se juntos enquanto mantinham contato físico.³⁵

³⁵ “Paxton called the dancing contact improvisation, not because he thought it was ‘the most poetic’ name, but because, he said, ‘it accurately and objectively described what we were doing.’ Most of the dancers stayed in a Chinatown loft where they worked on an Olympic-size wrestling mat, practicing aikido skills and testing the possibilities of two bodies moving together while staying in physical contact.” (NOVACK, 1990, p. 64, tradução nossa)

Ou seja, uma prática na qual a importância estava em manter os corpos em contato, sempre em movimento improvisado. Pode-se tentar separar o contato da improvisação a fim de um aprofundamento dos conceitos, sabendo de antemão que na prática da dança ambos são inseparáveis. A improvisação aqui tem a ver com movimentos que não são previamente concebidos, mas que partem de decisões tomadas em tempo real, em contato com o parceiro. A chave parece seguir sendo o contato. Estar em efetivo contato é estar aberto a reações que não são preconcebidas, é lidar com a capacidade de articular meus movimentos aos movimentos de meu parceiro.

Assim, na improvisação de movimentos, na qual se recebe um estímulo e se responde a ele, desenvolve-se a capacidade da reação que não é pré-concebida, mas que brota de um impulso interno em direção ao exterior. Há um saber que se desenvolve no praticar, um repertório relacionado à prática que é incorporado pelos praticantes. Este saber proporciona que se estabeleça um diálogo cinestésico fluido entre os parceiros nas tomadas de decisão em tempo real. Para Andrew Hardwood, o Contato Improvisação envolve tomar decisões no momento presente, “decisões imediatas”. Segundo Hardwood,

Contato Improvisação é isso: a capacidade da consciência de pegar todas as informações dentro e ao redor de si, que as outras pessoas estão emitindo. Quando você está improvisando com outras pessoas, muitas coisas vão acontecendo. Você está tentando pegar todas as informações e filtrar na sua mente, na imaginação, no sentido, pela sua história... quem você é como pessoa, o que gosta e o que não gosta, com o que se preocupa e com o que não se preocupa. Tomar a melhor decisão que você pode conceber como sendo possível naquele momento, e é muito relativo, é totalmente relativo. [...] talvez porque eu tenha muita experiência, minhas decisões, mesmo que instantâneas, já estão baseadas nas experiências prévias. (HARDWOOD; ZACHARIAS, 2012, p. 165)

Essas decisões imediatas podem ser entendidas como as reações, requeridas por Grotowski. As decisões, mesmo sem serem pré-concebidas, estão relacionadas ao passado e ao futuro do ator, ao que este vivenciou e ao que pretende vivenciar, suas projeções. E a dificuldade então é não ficar estagnado nesse passado ou futuro, mas sim encontrar a disponibilidade para, em relação a estes tempos, tomar a melhor decisão no momento presente: a reação.

Para tanto, é necessário que o corpo esteja disponível a reagir imediatamente. Ou seja, preparado para agir, porém sem antecipações ou tensões excessivas. Augusto Boal, em suas proposições acerca da *Poética do Oprimido*, indicava que o trabalho deveria “começar pelo próprio corpo das pessoas interessadas em participar da experiência” (BOAL, 1980, p. 133).

Podemos mesmo afirmar que a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano. Por isso, para que se possa dominar os meios de produção teatral, deve-se primeiramente conhecer o próprio corpo, para poder depois torná-lo mais expressivo. (BOAL, 1980, p.131)

Nessa fase de seu trabalho, quando a abordagem já está relacionada a transformar o espectador em *espect-ator*, Boal se preocupa em tornar conscientes as estruturas musculares e padrões corporais, que segundo o teatrólogo estão diretamente relacionados aos modos de vida de cada pessoa, às suas profissões, ao *status* social (BOAL, 1980, p. 134). O trabalho de Boal com os atores do Teatro de Arena também iniciava sob a premissa de sensibilizar os corpos muscularmente automatizados e mecanizados.

O ator, como todo ser humano, tem suas sensações, suas ações e reações mecanizadas, e por isso é necessário começar pela sua *desmecanização*, pelo seu amaciamento, para torná-lo capaz de assumir as mecanizações da personagem que vai interpretar. (BOAL, 2012, p. 84, grifo do autor)

Para tanto, Boal propunha aos atores exercícios sensoriais, seguindo “em linhas gerais as indicações de Stanislavski” (BOAL, 2012, p. 84). Essa primeira fase de trabalho englobava exercícios sensoriais, de memória, de imaginação, de emoção e exercícios musculares. Estes últimos com o objetivo de que o ator pudesse relaxar o corpo e tomar consciência de seus músculos. Stanislavski afirmava que o excesso de tensão era prejudicial à criação, e que seria necessário ao ator desenvolver “uma espécie de controle, como se fosse um observador. Esse observador, em todas as circunstâncias terá de impedir que haja, em qualquer ponto, a menor quantidade extra de contração” (STANISLAVSKI, 2013, p. 134). Desta forma, a disponibilidade corporal – no sentido do controle das tensões – é evidenciada no processo de criação de Boal e Stanislavski. Assim também para Grotowski, para quem o ator deveria encontrar um fluxo entre o que era necessário contrair e o que relaxar.

Não é completamente verdade que o ator só tem que ficar bem relaxado. Muitos atores fazem uma quantidade enorme de exercícios de relaxamento. Mas quando estão no palco, eles têm dois resultados fatais. Um dos resultados é que ficam imediatamente contraídos. Antes de começar, eles relaxam, mas quando se vêem diante de uma dificuldade, se contraem. Para outros, o resultado é que ficam como um lenço, astênicos, psicastênicos no palco. O processo da vida é uma *alternância* de contrações e descontrações. Então o ponto não é somente contrair e descontrair, mas encontrar esse rio, esse fluxo, no qual o *que é necessário* está *contraído* e o *que não é necessário* está *relaxado*. (GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2012, p. 111, grifo do autor)

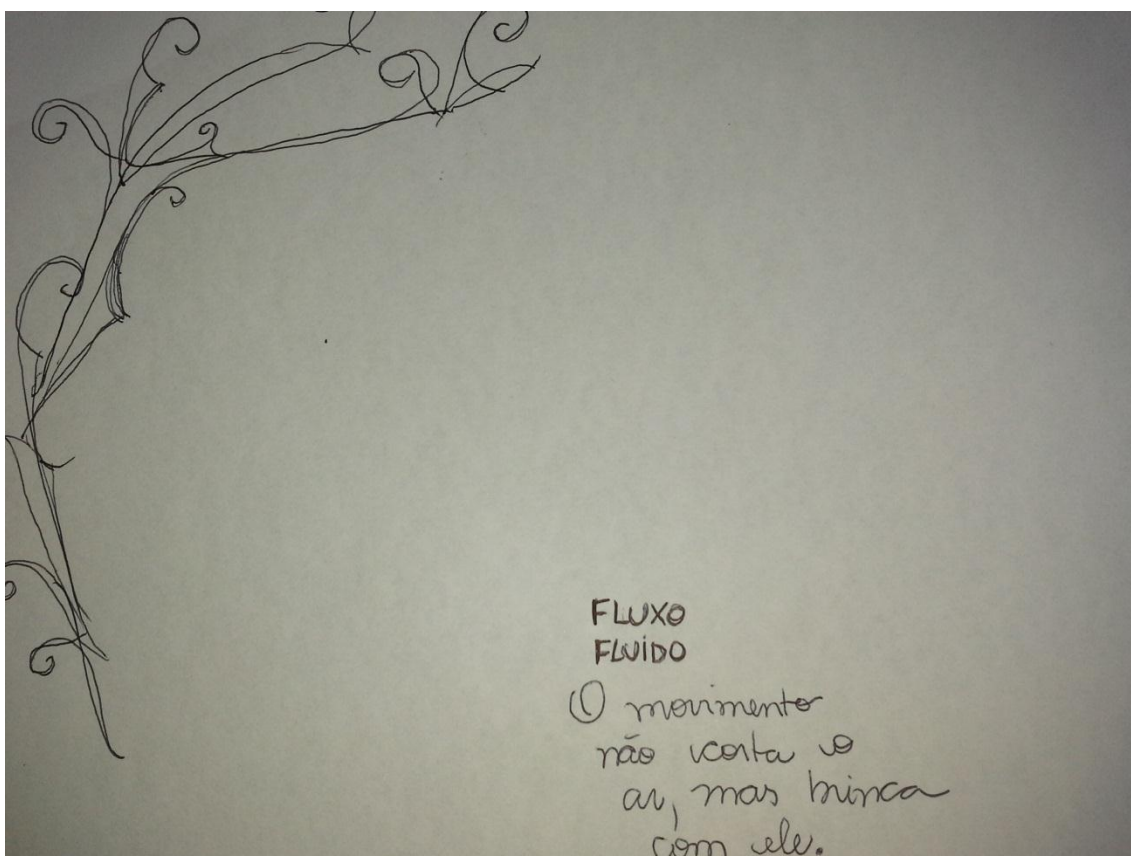
O Contato Improvisação apresenta como um dos princípios básicos o corpo relaxado em busca de uma disponibilidade corporal. Nesta prática, aspectos técnicos são trabalhados para que as amplas possibilidades corporais possam ser utilizadas conscientemente. Segundo Banes,

um programa técnico mínimo treina para desenvolver os músculos para facilitar o alongamento, centralização, compartilhar o peso e aumentar a ação conjunta. O treinamento também ajuda à consciência de certos princípios: sentido de tempo, orientando-se para o espaço e para o parceiro, descobrindo atitude, ampliando a visão periférica. [...] Grande parte do tempo aprendendo o básico é dedicado ao relaxamento e suaves aquecimentos. Quando o corpo está relaxado, surpresas e situações de raciocínio rápido podem ser encontradas com força serena.³⁶

O corpo relaxado do Contato Improvisação, citado por Banes, não supõe um corpo em completa inação, mas um corpo capacitado a reagir sem antecipações. Em minha prática de atriz, relaxar o corpo, eliminando tensões desnecessárias, é uma premissa que se inicia no princípio do trabalho, na atenção sobre o corpo, e que reverbera quando do desenvolvimento da abertura ao espaço e ao outro. Ao suprimir tensões excessivas através de exercícios e jogos que propiciam o contato com o outro e com o espaço, desenvolve-se uma abertura e uma disponibilidade ao aqui-e-agora.

³⁶ “A minimal technical program trains one to developed the muscles to facilitate stretching, centering, taking weight, and increasing joint action. The training also aids consciousness of certain principles: sensing time, orienting oneself to space and to one`s partner, discovering attitude, expanding peripheral vision. [...] Much of the time spent learning the basics is devoted to relaxation and gentle warm-ups. When the body is relaxed, surprises and emergencies can be met whit calm strength”. (BANES, 1987, p. 65, tradução nossa)

Refletindo sobre a prática, o ator André Macedo aponta que “havia uma presença e um relaxamento que é necessário numa cena” ³⁷, que seja: ocupar o instante presente, disponível a agir, porém sem tensões excessivas que poderiam bloquear as reações. As decisões tomadas no momento presente, no aqui-e-agora da ação, as reações, envolvem inteiramente o ator. São decisões que partem do corpo inteiro, em uma totalidade psicofísica, envolvendo as experiências, vontades, sentidos e imaginação do ator.



Registro de Jéssica Lusía.

Ainda segundo Hardwood, “como em outras improvisações, a pergunta é: o que se passa no presente?” (HARDWOOD; ZACHARIAS, 2012, p. 162). A partir deste questionamento de Hardwood, há uma aproximação ao interesse teatral desta pesquisa, na questão da organicidade das ações do ator em cena. Estar inteiro em cena, efetivamente realizando a ação – uma ação que se

³⁷ André Macedo, diário de trabalho, 16/01/2014.

funda em um impulso preciso – em detrimento a uma repetição ou fazer-de-conta é também um modo de ser orgânico do ator.

Ao questionar o momento presente, envolvendo também questões de risco e possibilidades de não êxito, o Contato Improvisação possibilita uma aproximação a este fazer efetivo – realizar a ação efetivamente – entendendo, nesta pesquisa, que ele (o fazer efetivo) é possibilitado pela força do contato. O contato aqui vai muito além do físico, envolve uma relação entre as pessoas que dançam, uma entrega e um foco muito específico para esse momento atual da dança. Da mesma forma, presente no momento atual da cena, o ator tem a possibilidade de se colocar de forma íntegra na ação, corporal e emocionalmente.

1.2.2 Competências desenvolvidas em contato a partir da prática do Contato Improvisação

Disponibilidade, abertura ao outro e ao espaço, atenção, concentração, comunicação, imaginação, adaptação, capacidade de agenciar e ajustar meu corpo em relação aos elementos com os quais componho, capacidade de ação-reação, consciência de si e do outro são competências envolvidas no estabelecimento do contato. Ou seja, estas competências estão implicadas no que se pode nomear a maior das competências, a de saber estar em relação: o contato. Este pode ser entendido também como a capacidade de direcionar o interior ao exterior, e receber deste exterior o estímulo para tanto, em uma via de mão dupla. Na manutenção deste contato, será exigida do ator uma capacidade ampla de gerenciar estas competências.

Entrar em contato com o outro – já estabelecido até aqui que o parceiro de cena, o espaço e os objetos são este potencial “outro” – não depende apenas de uma vontade ou de uma escolha diretiva. Há um aspecto do sensível que é chamado a atuar para que todos os “outros” envolvidos se

coloquem disponíveis a esta possibilidade de contato. Neste momento, os exercícios são o mote fundamental que vai propiciar a emergência das competências necessárias para o estabelecimento do contato. Ainda assim, a disponibilidade dos indivíduos pode ser encarada como o aspecto do rigor com o próprio trabalho, já que se faz necessária uma seriedade para com o trabalho em busca deste espaço do sensível. E mesmo para o “pré-estabelecimento” do contato, é necessária uma pré-disposição ao se colocar disponível, conforme evidenciado no depoimento de Silvana Rodrigues, uma das participantes da investigação empírica, sobre a prática do Contato Improvisação durante as aulas da disciplina Laboratório Experimental I.

É que essas práticas elas são mais autônomas, e que não buscam uma excelência na repetição, elas precisam de mais responsabilidade do praticante [...] E acho que essas práticas têm isso, têm uma responsabilidade que não é dura, que não é severa, mas que é consigo mesmo, que é integridade. Tu fazes isso porque tu precisas. E não tem como fazer de qualquer jeito, tu fazes de qualquer jeito e teu colega pode cair.³⁸

Com Silvana Rodrigues e os demais alunos do Laboratório Experimental, comecei a refletir sobre a necessidade de, para o trabalho com os procedimentos criativos a partir da prática do Contato Improvisação, os atores já terem previamente desenvolvidas determinadas competências técnicas.

Na Prática de Verão, concluí que o Contato Improvisação leva o praticante a desenvolver as competências dentro da própria prática – a prática desenvolvendo, aprofundando e atualizando as competências dentro da dança. No depoimento de Silvana Rodrigues, a questão do querer fazer é relacionada à conexão, ao se colocar integralmente para o momento do trabalho, estando disponível a mostrar-se sem esconderijos: falhando, mudando, lutando. Reflito, assim, sobre a possibilidade de que em um primeiro momento a competência primordial necessária seja a disponibilidade de se colocar à experiência. Disponibilidade que envolve atenção e concentração, mas competências estas que serão também desenvolvidas na prática.

³⁸ Silvana Rodrigues, depoimento, out. 2013.

Minha conclusão relaciona-se principalmente ao cruzamento de informações vindas do Laboratório Experimental e da Prática de Verão. No primeiro, nem todos os participantes tinham grande familiaridade com o Contato Improvisação, porém todos já haviam passado por processos de criação cênica. Já na Prática de Verão, um participante se diferenciava dos demais por não apresentar grandes experiências com criação em teatro, sua experiência estando mais relacionada ao Contato Improvisação, e a algumas oficinas sobre criações cênicas. Essa diferença talvez pudesse nos levar à ocorrência de algumas dificuldades em relação ao grupo no que concerne a um repertório prévio de competências técnicas, que poderia ser evidenciado nas composições. O que evidenciamos, no entanto, é que na forma de processo com o qual trabalhamos, as competências necessárias são desenvolvidas no próprio processo. Sendo primordial, então, como citado por Silvana Rodrigues, a disponibilidade do ator, o “querer fazer”, posto em relação ao rigor dos exercícios e jogos.

Reflito sobre um aspecto do rigor também ser relativo às regras dos jogos e exercícios propostos, na medida em que estas regras delimitam e auxiliam no direcionamento da atenção do ator no processo. Por mais amplas e abertas que estas regras possam ser, haverá ao menos uma que sempre estará presente: manter ao menos um ponto de contato. A partir desta regra – e de outras que possam ser necessárias de acordo com cada proposta de exercício – estabelece-se um sentido de rigor, que será sobreposto pela espontaneidade do jogo quando este estabelecer-se efetivamente, ou seja, quando dentro do jogo o ator encontrar espaço para responder sensível e livremente, ultrapassando as regras e construindo um outro espaço para além do real imediato em contato com o grupo.

No diário de trabalho de Manuella Goulart, encontro um relato do momento em que uma sequência de exercícios leva ao estado de jogo, descrito pela atriz como um momento em que esta “esquece-se” de quem é.

Adoro quando há um fluxo entre um exercício e outro. ADORO! Pois a conexão não é perdida. Não há uma ‘quebra’. Há um ‘contato’ entre uma coisa e outra. O mesmo eu procurei nesse momento. Ligação. Contato no olhar e no corpo. Contato energético. Contato. Um espaço

Divino, Ritualístico, em que ‘esqueci’ quem eu era e mergulhei em cada toque, momento.³⁹

Podemos assim entender que o que leva ao estado de jogo inicia-se pela regra – o rigor – e no desenvolvimento, é através do contato que o estado de jogo estabelece-se e mantém-se, com as competências sendo desenvolvidas e evidenciadas. Não estamos falando de um estado conquistado a partir de indicações diretivas, mas sim de algo que vai sendo construído dentro do próprio exercício, quando este vai se transformando efetivamente em jogo. Como forma de exemplificar, apresento a seguir relato do desenvolvimento do “Jogo 4 toques: entrar/ponto/girar/deslizar”.

³⁹ Manuella Goulart, diário de trabalho, 17/01/2014.

Em duplas, o “Jogo 4 toques:...” proporciona ao ator pesquisar os quatro tipos de toques no colega, que está em uma posição mais passiva, em pé, sobre uma base organizada. O ator inicia com o movimento de “entrar”, buscando encaixes corporais com essa imagem de entrar no corpo do outro, a seguir explora o “ponto”, buscando um ponto específico em que compartilha do seu peso com o colega, também com uma parte específica do seu próprio corpo. Em seguida, a partir do ponto de contato, “girar” sobre o corpo do colega, até onde a superfície e movimentação permitirem. Por último, o “deslizar”. Também a partir do ponto de contato, deslizar até o final do movimento e/ou da superfície. Após experimentar cada toque isoladamente, passa-se a exploração de uma sequência de um tipo de toque a outro de maneira mais orgânica, experimentando um fluxo entre estes toques. Após algum tempo de experimentação, trocam as funções na dupla. Quando o segundo parceiro também já experimentou a sequência, o parceiro que estava em função passiva passa a ser mais ativo, e então a dupla inicia uma pesquisa dos tipos de toques em um fluxo de dança. Em determinado momento, que ocorre rapidamente após esta última indicação, a dupla entra em uma conexão muito forte, perceptível a quem está observando externamente. Há conexão, com um ponto de atenção muito específico no corpo do colega. Nesse exercício, rapidamente chega-se a um momento de foco muito específico para o momento presente, de ação-reação entre os parceiros, com atenção ao corpo e aos movimentos: a competência primordial, o contato, estabeleceu-se efetivamente, com ela, houve o desenvolvimento das demais: conexão, atenção, ação-reação, comunicação, ajustamentos. Na sequência da proposta, com os atores explorando o espaço, já estamos iniciando uma composição cênica.

No “Jogo 4 toques: entrar/ponto/girar/deslizar”⁴⁰ a conexão e atenção são propiciadas pelo contato e desenvolvidas em contato. O jogo de Contato Improvisação propicia o desenvolvimento de competências – atenção, concentração, abertura ao outro – no exercício de buscar transitar pelos quatro tipos de toques – indicação inicial (a regra inicial). Os movimentos levam a um fluxo que desenvolve o estado de jogo entre os atores, este jogo se transformando em composição, com esta última necessitando apenas de alguns direcionamentos de acordo com o que se deseja para o momento.

Através da reflexão sobre este jogo, evidencia-se como as competências técnicas, elencadas no início do presente tópico, são desenvolvidas a partir da regra inicial que é mote para a prática do Contato Improvisação – no caso deste jogo, a pesquisa sobre os toques. A cada proposta inicial, com o estabelecimento de uma regra que direciona a intenção do ator, há a premissa do desenvolvimento das competências, que, no curso da proposta, seguem sendo aprofundadas no que se desenha como composição.

A composição vai desenhando-se no jogo de manter o contato com o outro, e o direcionamento externo pode ser opcional. Na prática, houve dias em que meu interesse estava em observar os direcionamentos dos atores, percebendo como o jogo direciona e/ou quanto o ator faz suas escolhas direcionando a composição. Em outros, a partir das explorações iniciais dos atores, e do que eu percebia a partir delas – o que me chegava como potente e poderia ser mais explorado – eu interferia mais no jogo, com uma quantidade maior de indicações. Quando a Prática de Verão estava chegando ao final, também experienciamos a proposta de recuperar uma composição, e assim este nosso objetivo foi apresentado antes de iniciarmos a composição. Como os atores rapidamente recuperaram os impulsos das ações – em contato, estabelecendo a atmosfera e em seguida recuperando os impulsos – não foram necessárias muitas indicações externas no decorrer da recuperação da composição.

⁴⁰ Jogo que pode ser visualizado no DVD que acompanha a dissertação.

A partir do relato da atriz Manuella, descrito nas páginas 53/54, é possível também perceber a importância do encadeamento dos exercícios e jogos, de como a fluidez entre estes auxilia ao ator a atingir o estado de jogo sem que haja “quebras” ou espaços em que o ator defina previamente suas escolhas. O fluxo entre as propostas auxilia o fluxo do ator perante estas, e sua disponibilidade à criação.

Para o estabelecimento do estado de jogo – que podemos também chamar de estado criativo – uma das competências necessárias ao ator é a *adaptação* (STANISLAVSKI, 2013, p. 265), os constantes ajustamentos no momento da cena, que são também um dos princípios da dança Contato Improvisação. Nesta, não estou fixo apenas recebendo ou emitindo informações para meu parceiro, não existem posições fixas, mas sim uma constante troca na qual não há a predominância de um parceiro sobre o outro. Sobre estes ajustamentos que ocorrem entre os *partners* no momento da dança, Paxton questiona-se sobre “como ambos podem seguir um ao outro? É um pouco paradoxal. Normalmente, nós pensamos: ‘líder-seguidor’ ou ‘guiar-seguir’. E se tivéssemos apenas ‘seguidor-seguidor’?” (PAXTON *apud* NEDER, 2010, p. 05).

No contato, há algo que é construído pelos *partners* e que reside neste entre móvel, e esta mobilidade – que pode ser pensada também em função das variações de tempo-ritmo dos movimentos dos corpos no espaço – vai servir também como uma ponte com o público, criando algo para ser trocado também com o público. Em Grotowski, a adaptação é relacionada à capacidade de escuta do parceiro.

Durante a representação, quando a partitura – o texto e a ação claramente definidos – já está fixada, deve-se sempre entrar em contato com os companheiros. [...] Nada é deixado ao acaso, nenhum detalhe é modificado. Mas há mudanças de última hora neste jogo de partituras, toda vez que ele representa diferente, e vocês devem observá-lo intimamente, ouvir e observá-lo, respondendo às suas ações imediatas. [...] No palco, muitas vezes detectamos uma desarmonia, porque os atores não escutam seus companheiros. O problema não é ouvir e perguntar qual é o tipo de entonação, e sim apenas escutar e responder. (GROTOWSKI, 1987e, p. 188)

Escutar é uma ação que atravessa a disponibilidade ao contato. Nesta relação não existem mais meras ações – eu ajo, tu ages, eu ajo, etc. – mas sim reações num contínuo que se mantém. Segundo Ryngaert,

escutar um parceiro consiste em se mostrar atento a seu discurso ou a seus atos e, conseqüentemente, reagir a eles. [...] A verdadeira escuta exige estar totalmente receptivo ao outro, mesmo quando não se olha para ele. Essa qualidade não se aplica somente ao teatro, mas é essencial ao jogo, uma vez que assegura a veracidade da retomada e do encadeamento. A escuta do parceiro comanda, em larga medida, a escuta da plateia. Estar alerta é uma forma de sustentação do outro, qualquer que seja a estética da representação. Essa aptidão combina com a qualidade da presença (trata-se de estar presente para o outro e para o mundo). O espaço de jogo, como espaço potencial, é um lugar no qual se experimenta a escuta do outro, como tentativa de relação entre o dentro e o fora. (RYNGAERT, 2009, p. 56)

A escuta do outro passa pela escuta de si. Em nossas práticas, a consciência de si foi desenvolvida a partir da intenção dos atores em estabelecer e manter o contato físico com os parceiros. Ou seja, desenvolvendo uma consciência que passa pelo corpo, que inicia nos impulsos de movimentos corporais. O corpo do ator sempre está em relação ao mundo, está em constante relação com o que é exterior e interior, e a superfície limiar entre estes pólos – interno e externo – é o invólucro maior do corpo: a pele. A consciência de si pode ser entendida a partir das leis físicas relativas às massas corporais, com o peso distribuído, sentido a partir da parte do corpo que toca o chão na estabilidade ou instabilidade. Essa parte do corpo pode ser, entre outras, o quadril, quando o ator está sentado, ou os pés, se a posição for a vertical e instável da caminhada – um jogo contra a gravidade em busca do deslocamento. Assim, a consciência de si implica a consciência do outro e do espaço ao evidenciar a reversibilidade entre interior e exterior.

Nestas relações e reações está o impulso que vai possibilitar a criação. Escutar e responder: agir-reagir. Boal, falando de suas experiências, também afirma que

o importante, porém, não era a ourivesaria dos movimentos: era a forte inter-relação dos personagens. Nenhuma palavra atirada ao vento. Cada suspiro encontrava ouvido atento, cada movimento, olhar vigilante. Tudo se fazia a dois. Podia-se cortar à faca a atmosfera entre os atores, tal a densidade. (BOAL, 2000, p. 204)

A adaptação surge a partir de um estado de disponibilidade, esta última necessária para o estabelecimento da inter-relação. Em contato, há uma necessidade de se estar disponível ao outro, ao momento, ao espaço. Estar disponível significa estar aberto, com toda a pressão que isso pressupõe, já que ao “abrir-me” para o outro, me exponho, e ao me expor não há possibilidade de esconderijos.

Carina Corá, refletindo sobre a experiência junto ao Laboratório Experimental I, conclui que teve

essa oportunidade de baixar a guarda do meu julgamento, acendendo minha vontade de criar sem limites. Creio que o grupo todo colocou esse “julgamento” na retaguarda e pudemos criar um espaço amigo, confortável, no qual se aceita jogar, mas se tira o tapete do outro.⁴¹

Através das práticas do Contato Improvisação, cria-se um efetivo sentido de compartilhar, que proporciona uma abertura verdadeira ao outro, o “baixar a guarda do julgamento” que Carina Corá traz em seu depoimento.

Porém, para me colocar disponível no jogo com o outro, disponível ao outro, preciso ter o que deixar à disposição, e aqui entram as minhas experiências e práticas passadas, as técnicas e treinos anteriormente adquiridos, bem como o vasto leque de experiências, artísticas ou não, que compõe meu repertório particular. Retomaremos esta questão no terceiro capítulo.

1.3 Desenvolvendo a elasticidade dos sentidos: a organicidade como sintoma da unidade psicofísica

*Trago-te uma água perdida em tua memória – segue-me
até a fonte e encontre seu segredo.
Patrice De La Tour Du Pin, “Le seconde jeu”*

⁴¹ Cariná Cora, depoimento, dez. 2013.

O estar em contato exige uma atenção no presente, não aceitando intenções de ou uma fuga para o quase aqui. Estando em contato, estou efetivamente agindo no momento presente. E ao agir no momento presente em contato com os outros, reajo e reajo e reajo. Uma grande espiral infinita que é possibilitada através do conteúdo da minha “bagagem”, meu repertório. Ao abrir-me para o exterior, buscando o efetivo contato, há também a abertura para o interior. Contato com o dentro e com o fora, ao mesmo tempo. Reação. Entre.

Grotowski, em escritos relativos à fase Teatro dos Espetáculos⁴², aponta à busca de um processo teatral no qual os atores se colocassem de maneira totalmente disponível em um viés psicofísico, atores dispostos a um desnudamento, uma doação em busca a um contato profundo com o espectador. Nas palavras do próprio Grotowski,

o ator deve atingir (não tenhamos medo do nome) um ato total, que faça qualquer coisa com todo o seu ser, e não apenas um gesto mecânico (e portanto rígido) de braço ou de perna, nem uma expressão facial ajudada por uma inflexão e um pensamento lógico. Nenhum pensamento pode orientar todo o organismo de um ator de forma viva. Deve estimulá-lo, e isso é tudo o que um pensamento pode realmente fazer. [...] Como resultado final, estamos falando da impossibilidade de separar o físico do espiritual. (GROTOWSKI, 1987b, p. 97)

Há uma importância dada à questão da unidade psicofísica, de o ator realizar a ação com todo o seu ser, ou seja, de uma não separação entre interior e exterior. Essa é uma questão que perpassa os estudos sobre o processo de criação do ator. Segundo Marta Isaacsson,

o processo de ascese ao poder criador se impõe como importante desafio da arte do ator. Muitas experiências desenvolvem-se, alinhando-se em grande parte sob o mesmo princípio: o encontro da harmonia entre as estruturas psíquicas, vitais e físicas do ator. Observa-se que ao desafio do poder criador, os homens de teatro encontram resposta na circulação livre e equilibrada da energia no organismo do ator, circulação esta somente atingida pela reconquista da unidade psicofísica, ou seja, pela transcendência de toda ruptura entre corpo e alma. (ISAACSSON, 2004, p. 80)

⁴²Fase que compreende o período de 1959 a 1969, já citada anteriormente.

Para Stanislavski, o estado criador do ator é justamente um estado de disponibilidade psicofísica, no qual o ator está disponível a expressar as mínimas oscilações que nascem do seu interior e se transformam em contato com o exterior. Grotowski vai chamar de *ato total* este efetivo mergulho e desnudamento do ator, um “ator santo” (GROTOWSKI, 1987g, p. 30) que não simula, mas realiza o ato. Na busca pelo ato total, Grotowski propõe um intenso trabalho físico, pois acredita que, para estar autêntico e pleno em cena, o ator deve trabalhar sobre seus bloqueios, atingindo um estado de total confiança para seguir seus impulsos. Assim, sua proposta não é treinar o ator, mas o liberar, possibilitar que ele descubra seus bloqueios e os elimine. Os exercícios, neste trabalho, não são um fim, mas um meio que possibilita chegar a um estado criativo diferenciado através da união de reações psíquicas e físicas.

Quando digo que a ação – se não se quer que sua reação fique sem vida – deve absorver toda a personalidade do ator, não estou falando de algo “externo”, como os gestos ou truques exagerados. Que quero dizer, então? É uma questão que envolve a própria existência da vocação do ator, de uma reação, de sua parte, que lhe permita revelar cada um dos esconderijos da sua personalidade, desde a fonte instintivo-biológica através do canal da consciência e do pensamento, até aquele ápice tão difícil de definir e onde tudo se transforma em unidade. (GROTOWSKI, 1987d, p. 105)

Constata-se assim que, em um viés psicofísico, o estado criador é atingido através de estudo e trabalho sistemáticos, que envolvem o trabalho sobre si mesmo e em relação ao exterior. Desenvolvendo um conhecimento técnico e sensível que não é calcado sobre a repetição, mas através da prática cotidiana de se colocar em relação ao exterior.

Na investigação empírica desta pesquisa, propôs-se que este conhecimento fosse trabalhado e aprofundado através das composições, nas quais as competências eram desenvolvidas levando o ator a formar seu repertório na própria prática dessas composições. Buscando um aprendizado que se desenvolvesse a partir da prática da tomada de decisões a cada nova composição, em detrimento a repetições. Podemos falar de um conhecimento incorporado, ou seja, um conhecimento que passa pelo corpo, que é desenvolvido no e pelo corpo.

Steve Paxton, ao refletir sobre a prática do Contato Improvisação, entende que nesta forma de dança todos os sentidos devem tornar-se elásticos numa disposição do ator/bailarino a suportar quaisquer modificações de direção, velocidade e desestabilização do movimento⁴³. Como na prática essas mudanças ocorrem de maneira muito rápida, o participante é levado a desenvolver uma habilidade de reação corporal que o permite acompanhar o fluxo de movimentos, com uma percepção apurada da relação entre movimento-espaco-tempo. Na percepção de André Olmos, “estas atividades nos levam a um estado de percepção físico, espacial e temporal diferenciado (ou melhor, ampliado) daquele experimentado diariamente”⁴⁴.

Este estado de percepção ampliado reconhecido por André Olmos parece estar de acordo com o que Paxton apresenta ao falar de sentidos elásticos. Assim, nesta pesquisa entende-se que estes dizem respeito às competências técnicas, ao conjunto de competências, incluindo a maior delas: o contato. E este conjunto aproxima o ator de atingir a unidade psicofísica, necessária para a emergência de impulsos originando as ações orgânicas. Através da prática e da reflexão sobre a prática, Stanislavski afirma:

Continuando as minhas observações posteriores sobre mim e os outros, compreendi (isto é, senti) que a criação é acima de tudo a *plena concentração de toda a natureza espiritual e física*. Abrange não só a visão e a audição, mas todos os cinco sentidos do homem. Abrange, ademais, o corpo, o pensamento, a mente, a vontade, o sentimento, a memória e a imaginação. (STANISLAVSKI, 1989, p. 414, grifo do autor)

Os sentidos elásticos possibilitam, então, o acesso à unidade psicofísica. No estado de jogo, com a emergência de imagens que impulsionam no e para o aqui-e-agora, no qual o ator se mantém pelas constantes trocas com o exterior que permitem a criação de um espaço para além do real imediato – mas calcado sobremaneira neste e advindo deste último – e com os sentidos expandidos, imaginário, mente, vontade, sentimentos, passado e projeções futuras são engajados no todo do ator.

⁴³ Conforme citação apresentada na p. 44.

⁴⁴ André Olmos, diário de trabalho, 14/01/2014.

Com o desenvolvimento da elasticidade dos sentidos, o ator se torna efetivamente propositor, compositor de seu trabalho, com mais propriedade sobre suas escolhas. As competências técnicas anteriormente elencadas apresentam-se como sintomas dessa elasticidade. Com os sentidos elásticos, estimulados a partir da prática, o ator também amplia sua percepção sobre o jogo, percebendo a potência do contato estando “dentro” do jogo, a potência de cenas, mesmo sem haver direcionamentos externos. Refletindo sobre a prática, André Macedo explicita o desenvolvimento da elasticidade dos sentidos:

Essas escolhas [de movimentos] não são racionalizadas, mas feitas pelos sentidos. É preciso estar ouvindo nossos instintos, desejos, ideias para compor como o outro.⁴⁵

Levar a mente, atenção e os sentidos para o movimento. O contato é um belo exercício de presença e aqui-e-agora! Ele abre o corpo para perceber cada pequeno movimento, toque, temperatura, olhar.⁴⁶



Registro de André Macedo.

⁴⁵ André Macedo, diário de trabalho, 22/01/2014.

⁴⁶ André Macedo, diário de trabalho, 31/01/2014.

No desenvolvimento da elasticidade dos sentidos, que como apresentado anteriormente abrem caminho à unidade psicofísica, há um favorecimento à emergência da organicidade. O conceito, muito presente nos escritos de Grotowski, também é considerado na obra de Stanislavski, apesar de apresentado de outra maneira. Em Grotowski a organicidade é relacionada a reações espontâneas – espontâneo entendido como não previamente preparado – e impulsos que se iniciam no interior do corpo, e em Stanislavski o que encontramos na busca pela “vida” – a verdade, a natureza – é um estado natural correspondente à vida diária, o estado de *eu sou*. Em ambos há uma busca da verdade associada à unidade psicofísica. Augusto Boal, na linhagem de Stanislavski, por mais que não aprofunde as reflexões sobre o tema, apresenta em seus escritos o desejo e busca pela “verdade” em cena.

Na última fase de seu trabalho⁴⁷, Grotowski buscava a emergência da organicidade ao empregar cantos advindos de rituais. Segundo Isaacsson o mestre polonês não buscava reconstruir um ritual, mas

admitia haver em sua prática uma similitude com o ritual na medida em que em ambas as experiências o homem se abre ao contato com um nível da realidade situado para além do visível, além daquilo que nossos cinco sentidos apreendem na experiência cotidiana e diz respeito ao orgânico. [...] Na verdade, Grotowski tinha por pressuposto de base a existência de uma realidade orgânica que engloba e anima, mas também transcende a realidade que percebemos na vida diária. É essa realidade invisível expressa no comportamento “metaquodiano” visto em práticas de ritual que se vê perseguida também em suas experimentações. (ISAACSSON, 2014, s/p)

Ainda segundo Isaacsson, a busca pela organicidade da ação era “motivação já presente desde a fase teatral. Organicidade essa compreendida sempre como sintoma de uma potência especial em afetar a percepção dos convidados ao acontecimento” (ISAACSSON, 2014, s/p). Porém, segundo a pesquisadora, a noção de organicidade aparece nos escritos de Grotowski somente quando o termo artificialidade é abandonado.

⁴⁷ Arte como veículo, fase que compreende o período de 1983 a 1999. Aqui a arte se apresenta com um sentido de mergulho interior, nascendo para Grotowski a noção de *performer* como o sujeito da ação, enquanto o espectador seria testemunha dessa ação.

Após Acrópolis, a construção de um sistema de signos artificiais é, então, substituída pela investigação de um sistema “orgânico”. O termo “artificialidade” desaparece dos escritos e depoimentos de Grotowski e a palavra “organicidade” se impõe qualificando a ação real, aquela capaz de provocar impacto sobre a percepção sensível do espectador. (ISAACSSON, 2014, s/p)

Ao trabalhar sobre as *circunstâncias dadas* e o *se mágico*, Stanislavski buscava que o ator acreditasse em suas ações, para que estas fossem vivas, constituindo um “ato real, vivo” (STANISLAVSKI, 2013, p. 140). Segundo Roubine (2003, p. 117), “a seus olhos [de Stanislavski], não há interpretação digna desse nome senão irradiada por uma intensa vida interior”. Ainda para o autor,

a dificuldade maior, no trabalho do ator, diz Stanislavski, é que ele deve lutar a cada noite contra tudo o que ameaça o frescor, o aflorar de sua interpretação, contra tudo que faz disso uma coisa morta: a rotina, o automatismo, a insinceridade, etc. (ROUBINE, 2003, p. 118)

A veracidade do ato, assim, impulsionaria as forças físicas e psíquicas do ator, levado a agir em um estado “natural e descontraído” (STANISLAVSKI, 2013, p. 282), mesmo em uma ação de contra-natureza – a representação frente ao público. Esta talvez uma das principais diferenças entre a organicidade em Stanislavski e Grotowski. Se no mestre russo a ação orgânica está relacionada à natureza, sendo esta percebida na expressão cotidiana, em Grotowski é o extra-cotidiano – mas nem por isso não natural – que será o objetivo, visto que para Grotowski no cotidiano não agimos naturalmente, mas moldados segundo normas e convenções que nos reprimem, nos bloqueiam.

Em Stanislavski, o estado do *eu sou* também evidencia a organicidade das ações ao incitar que o ator se sinta dentro dos acontecimentos. Imaginando respostas às circunstâncias, agindo em relação a objetos animados ou inanimados, a partir de um propósito definido.

Novas combinações fermentam dentro de mim, e eu já não penso na proximidade dos objetivos, nem em estar em comunicação com meu objeto. Estou *em ação!* Minha cabeça, meus sentimentos, minha vontade, a imaginação, tudo isso se ocupa tão atarefadamente como se as coisas estivessem acontecendo na vida real. (STANISLAVSKI, 2012, p. 50, grifo do autor)

Se em um primeiro momento o estado de *eu sou* é desperto a partir da imaginação do ator – evidenciando já sua importância – na sequência é na

ação real que o sentido de verdade irá se manifestar, ao integrá-la desde seu princípio. Em outras palavras, a organicidade da ação funda-se sobre um impulso preciso, com uma intenção precisa, uma energia invisível que preenche a ação, esta deixando de ser apenas movimento.

Existe o impulso que vai em direção ao “exterior”, enquanto o gesto é só o seu acabamento. O gesto é o ponto final. Habitualmente, quando o ator quer fazer um gesto, o faz ao longo da linha que se inicia na mão. Mas na vida, quando um homem está em uma relação viva com os outros, como nesse momento vocês e eu, o impulso se inicia no interior do corpo e só na última fase aparece o gesto do braço, que é como o ponto final; a linha vai do interior em direção ao exterior. Na relação viva com os outros se recebe um estímulo e se dá uma resposta. (GROTOWSKI, 2010d, p. 132)

Nos relatos dos atores sobre o oitavo encontro da Prática de Verão, encontro no qual uma composição bastante consistente foi desenvolvida, o impulso que nasce do interior do corpo na reação aos parceiros é evidenciado em falas que indicam a organicidade das ações. Apresento, assim, relato sobre este encontro, seguido de um excerto da conversa final realizada com os atores ao término do encontro.

Encontro 08 24.01.14

Atores: 4 - Amanda, André Macedo, André Olmos, Manu.

Local: Studio I

Registros: Câmera PPGAC.

Nosso encontro iniciou com o “Chegar em casa” – Movimentações individuais; Manipulação/massagem em grupo (toques no corpo do colega deitado, que variam entre uma massagem e uma manipulação); Caminhada pelo espaço (normal, com focos e texto para focos); Caminhada compartilhada (caminhar com colega, experimentando trocas de pesos, suportes, ritmos, níveis) – seguido do exercício “Caminhada guiada”. A partir deste exercício, inicia o relato que apresento a partir das anotações de meu diário de campo e de registros em vídeo.

“Caminhada guiada”: em duplas, um ator fecha os olhos e será guiado pelo espaço pelo parceiro, que proporá ritmos, trajetórias e níveis, utilizando também apoios corporais. Em determinado momento o parceiro que guia se afasta, permitindo que o outro se movimente mais livremente, ainda com os olhos fechados, assim o “guia” está muito atento aos movimentos do outro, para reorganizá-lo, se necessário. O guia passa a fornecer também estímulos ao parceiro – sons, vento, toques. Em determinado momento, solicitei o texto de quem estava de olhos fechados sendo conduzido.

Interessante perceber que o texto vai sendo modificado quando o estímulo corporal reverbera para o texto. Em determinado momento indiquei que dupla do André Macedo e Manu finalizasse sua movimentação para observar Amanda e André Olmos. Pareceu-me que Amanda – que estava de olhos fechados – percebeu que estava sendo observada e isso interferiu nas ações e reações dela aos estímulos. Como a

consciência de estar sendo observado não modifica a ação do ator no sentido de bloqueá-lo, de perder a atenção e deixar de reagir? No jogo do André Macedo e Manu, em determinado momento a Manu esteve propondo movimentos incisivos, repetições e ritmo rápido, levando André a modificar bastante seu texto.

Intervalo.

Jogo “Sim e não”: em duplas, um ator inicia falando para o colega o movimento que vai realizar no corpo deste. Após, realiza o movimento no colega. Este pode aceitar, e ser manipulado, ou negar resistindo à movimentação proposta pelo colega. Em seguida quem foi manipulado propõe, e assim segue-se intercalando quem propõe, sempre com os atores retornando a um ponto zero – inicial – antes da nova proposta. Em determinado momento indico um sistema de pergunta e resposta, no qual o ator que realiza o movimento fica na posição final em que posiciona o outro, e este também mantém-se nesta posição do movimento para propor nova movimentação ao colega, propondo movimentos a partir do final da proposta anterior. Os atores vão encontrando uma fluidez nas movimentações, até o momento em que indico que não é mais necessário falar o movimento que será realizado.

Jogo divertido, uma proposta na qual é muito visível o quanto os atores se divertem. Atores procurando movimentos diferenciados para propor ao colega, criando um estado de jogo muito forte e presente. Manu e Amanda foram modificando a proposta, com momentos em que na indicação falada a parceira já realizava o movimento, sem que a outra realizasse junto, tocando no corpo da colega para conduzir o movimento, elas passaram a jogar com as duas possibilidades. Em determinado momento aponte que a indicação verbal do

movimento poderia ir diminuindo, e que eles seguissem propondo movimentos ao colega, mas sem verbalizar. Há uma qualidade no movimento que acredito que esteja relacionada à atenção específica, a atenção direcionada. O ponto de atenção vai desenvolvendo/estabelecendo uma concentração, um jogo de ação-reação, disponibilidade ao outro – à proposta do outro – e a comunicação na dupla é fluida e “limpa”, direta. Identifico adaptação aos movimentos do outro e ao espaço, consciência de si e do outro. Há ainda o papel do imaginário, a capacidade de transformar o real imediato. Esse Jogo é muito interessante, desenvolve as competências elencadas na pesquisa, e facilmente pode ser direcionado à composição. Em determinado momento demarquei o espaço de composição com a fita, retirando a parede da porta do espaço de atuação, mas mantendo um espaço amplo. Houve um momento muito forte, quando André Olmos estava falando seu texto, ele foi aos poucos modificando o texto e a atmosfera – a partir de um estímulo do André Macedo, quando este o apoiou nos ombros e fazia um movimento de quase deixar o André Olmos cair – então os dois se separaram e André Olmos buscava interagir com atores, mas os 3 atores, André Macedo, Amanda e Manu, não reagiam a ele, mas se mantinham em um jogo entre os 3, jogo em que estava bem estabelecida a negação ao jogo do André Olmos – e esse é um negar muito potente, pois os atores negam mas está acontecendo algo, negam justamente para nutrir um jogo, como uma tensão que vai injetando força no jogo. Isso foi criando uma atmosfera diferenciada, André Olmos reagindo muito. Em determinado momento os 3 atores começaram a cercar o André Olmos, quase como o atacando, ou preparando um ataque. André Olmos extravasa em uma corrida pelo espaço, que criou dois ritmos, o dos 3 atores mais lento e André na corrida, até que exausto vai ao chão batendo

as mãos. Então Manu, ainda na corrida do André Olmos, percebe um mote de continuação de jogo com o sapato, começa outro jogo e vai contagiando os parceiros, Solicitei então que ela entrasse com seu texto, e a atmosfera que já estava consolidada foi crescendo, ganhando potência, e até o seu final foi uma composição muito forte, muito sólida, com todos muito presentes, se entregando muito, em contato. Foi maravilhoso.

“Conversa final”:

André Olmos – Eu fiquei com uma coisa na cabeça, no corpo, reverberando do Jogo Sim e não, que uma hora o André falou “eu vou fazer tu me odiar”. E na hora beleza, aquilo ficou bem de boa assim, aí na hora que vocês [os outros atores] começaram a me encurralar ali, eu não sei como eu fui parar ali, mas daí isso voltou assim, como se tivesse uma informação que ficou lá. E começou a nascer uma sensação de ódio, que começou a transformar, como se eu estivesse odiando o que eles estavam fazendo pra mim, e eu tinha que explodir aquele ódio. [A “explosão” do ódio ocorre quando André Olmos inicia uma corrida, deixando o local em que havia sido “encurralado”, culminando com uma descida ao nível baixo espalmando as mãos no chão]. E eu tava realmente me sentido encurralado, eu tava no canto e essas coisas estavam vindo para cima de mim, e eu olhei todos eles e explodi.

Amanda Gatti – A gente acabou se juntando [atores], e estava aquilo das batidas [atores batendo com mãos e pés no chão], e a Marcia disse “agora movimentos mais lentos”, só que eu estava com aquilo da batida, e ficou reverberando no corpo, e foi vindo uns movimentos assim [faz movimentos de tremor no corpo] e veio uns sons também.

André Olmos – Essa batidas me atingiam muito e eu comecei a ficar incomodado com as batidas e com as palmas.

André Macedo – Aquilo eu achei muito interessante, porque eu sentia que ele buscava a gente e a gente não olhava pra ele.

Amanda Gatti – E quando a Manu começou o texto, parecia que ela era nosso pensamento, e a gente tinha aquela raiva, e queria sair toda essa raiva.

André Macedo – O texto influencia muito quem está ouvindo. [...] E como influencia, porque tu está nesse momento tão aberto, que o texto é muito potente, ele afeta muito mais. Se não fosse nesse momento, sem o trabalho corporal, seria diferente. Porque passam várias emoções. A disponibilidade corporal afeta muito. [...] E a imaginação é tão forte que ela faz com que a realidade se torne mais concreta, a realidade desse jogo.

[...]

Amanda Gatti – Tem horas que eu não sei o formato que eu sou. É difícil explicar. Tem horas que eu me sinto só como uma trilha sonora, nas batidas de mãos e pés. E ao mesmo tempo eu estou envolvendo o outro. [...] Não sei, parece uma ligação, um fiozinho que tem entre cada um, um contato que têm níveis, agora pode ser verde e mais fraquinho, outra hora vermelho e mais forte. E depois que sai [o término da composição] ainda fica alguma coisa no corpo.

O que perpassa as reações espontâneas, a vida e a verdade é uma autenticidade do ato do ator, que leva a uma comunhão do momento com os parceiros – atores/facilitador/encenador/público – através de uma potencialização dos acontecimentos que se apresentam em cena. Para os três autores aqui mencionados, a condição fundamental para a emergência da organicidade é o contato entre os parceiros, e as reações vivas que resultam desse contato. Através de pequenos ajustamentos entre os parceiros, os atores são impelidos a não agir mecanicamente quando observam e reagem sensivelmente às ações do outro.

Reagir sensivelmente está relacionado à criação de algo novo a partir do encontro do que é próprio de cada ator. A organicidade também se relaciona ao reconhecimento das diferenças que se mantêm no encontro. No contato criado entre os atores não se buscam apenas as “conciliações”, mas também a evidência de opostos, a manutenção de arestas.

2 – O contato e o processo de criação do ator

O teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas. Trata-se de um ato tão biológico quanto espiritual. Grotowski, “Em busca de um teatro pobre”

2.1 A criação a partir do contato: o entre – autonomia em dependência

O contato pressupõe uma relação. O contato faz-se no entre: há alguém deste lado e algo ou alguém do outro e o que acontece, esse entre, depende dos dois lados. Nesta pesquisa acredito que esse entre, possibilitado pelo contato, é que promove o impulso criador para o ator. *Algo* muito específico acontece nesse espaço entre e faz surgir um *outro algo* novo. É um momento efêmero que se cria e recria a cada segundo. O contato coloca o ator no presente da ação, e só se mantém, ou só existe, pelas constantes trocas: reações. Há uma primeira ação e a partir de então muitas reações. Contato é relação, é troca, é diálogo, é comunhão, é comunicação, é inter-comunicação, é inter-relação, é ajustamento, é desnudamento. Todas essas noções implicam o outro, o exterior.

Stanislavski, no capítulo em que trata da ética no teatro, coloca a questão de uma dependência autônoma. “Vocês perceberão o que devem fazer e como devem se comportar se guardarem em mente que esta é uma empreitada coletiva [...] todos vão produzir em conjunto, ajudar-se-ão uns aos outros, dependerão todos uns dos outros” (STANISLAVSKI, 2013, p. 342). O teatro é uma arte coletiva, afirma o mestre russo, e a seguir complementa trazendo a autonomia de trabalho e estudo, que são pessoais, mas envolvem o todo. Segundo Stanislavski,

nenhum ator tem o direito de se aproveitar do trabalho dos outros durante o ensaio. Ele deve fornecer suas próprias emoções vivas e com elas dar vida ao seu papel. Se todo ator de uma produção fizesse isto, estaria contribuindo não só para si mesmo como também para o trabalho de todo o elenco. [...] cada ator tem a obrigação de

desenvolver sua própria vontade e técnica criadoras.
(STANISLAVSKI, 2010, p. 352)

A atriz, diretora e pesquisadora Tatiana Cardoso, em sua dissertação na qual coloca como cerne o treinamento do ator, se associa a Morin e traz a ideia da autonomia ligada à dependência. Segundo Morin,

A noção de autonomia humana é complexa, uma vez que depende de condições culturais e sociais. Para sermos nós próprios, é-nos preciso aprender uma linguagem, uma cultura, um saber e é preciso que esta cultura seja bastante variada para que possamos fazer a escolha no *stock* das ideias existentes e refletir de maneira autônoma. Portanto esta autonomia alimenta-se de dependência.
(MORIN, 1990, p. 96)

Ou seja, não há autonomia sem relação. Talvez o contato de que está se tratando aqui possa ser aproximado a um processo que requer autonomia em dependência, como um momento em que “a autonomia e a dependência são possíveis de conviverem numa mesma singularidade e circunstância” (CARDOSO, 2009, p. 18). Autonomia e dependência levam a pensar no entre que o contato possibilita, e que está em relação a estas duas noções, já que criado não apenas em dependência ao outro, tampouco apenas de forma autônoma. A autonomia aqui diz respeito a uma postura do ator, uma atitude perante o trabalho que envolve grande responsabilidade sobre si e sobre o outro. Responsabilidade que não se aparta do exterior.

Ao tratar da ideia de “tecido conjuntivo” em Morin, relacionando à forma de Maffesoli ver a sociedade, Barros, pesquisador em comunicação e imaginário, auxilia a compreender esta relação com o todo:

O indivíduo, em Maffesoli, só é considerado na relação com o Outro, e nunca de maneira isolada. Isso nos remete à complexidade entre o todo e as partes de um determinado conjunto, em Morin. Só podemos conhecer as partes se conhecermos o todo em que elas se situam. E só podemos conhecer o todo se conhecermos as partes que o compõem. O princípio do pensamento em Morin é (re)ligar, (re)unir, juntar, relacionar. A realidade, para ele, é multidimensional. Porém, tem sido estudada separadamente, e separar é “reduzir” (daí o reducionismo que Morin tanto condena). O reducionismo ignora, segundo ele, o saber sistêmico, que só existe por causa e através da ambivalência entre um dado conjunto e suas partes. O ser humano também é complexo. Cada parte de seu corpo o define. Por isso, até pode ser autônomo, mas essa autonomia é relativa. Logo, não só a parte está no todo como o todo está na parte. A parte sou eu, um indivíduo. O todo é a soma dessas partes. (BARROS, 2013, p. 324/5)

O engajar-se no jogo, percebendo seu estado, sua disposição – ou a falta dela – e encontrando meios de se colocar disponível ao outro e ao todo, é uma responsabilidade do ator. A autopercepção e reflexão sobre como se comporta no processo de criação relaciona-se com a autonomia do ator perante o trabalho.

Hoje eu estive muito sem energia. [...] Toda a manhã eu precisei me desafiar muito para continuar. Saía do jogo com bastante facilidade. No geral, o jogo me leva a muitos lugares. Hoje eu e o jogo éramos pesados, não estávamos em contato. Hoje não “pegou”... Porém, em alguns momentos eu acreditei que ele o jogo, a verdade, atenção, concentração, relação estiveram presentes.⁴⁸

Este relato de André Macedo é interessante no sentido de evidenciar um ator que reflete sobre sua participação no processo, que percebe as oscilações de energia. Além disso, este ator sempre buscava novas formas de jogo com os colegas, alterando proposições quando estas não eram suficientes para que ele se engajasse, ou quando os objetivos de uma proposta já haviam sido superados por ele. Buscando não perder o contato com os parceiros, André Macedo geralmente articulava uma nova proposta a uma anterior, convocando seus parceiros para um novo jogo quando o antigo aparentava perder força ou quando de alguma possibilidade de mudança.

Quem assume esse papel questionador e acionador também toma para si a responsabilidade do fazer artístico como lugar de risco e posicionamento. É sair do estado de ser crítico para o estado de fazer crítico. Se não concordo, se me oponho, se não gosto, se não me entranho, proponho. Saio do estado de conservação para o estado de proposição. Interfiro, reviro. Rasgo, rompo, fissuro. Uso as regras, desfaço as regras, transcendo as regras, borro as regras, diluo as regras, refaço as regras, desregro. (Mundim; Meyer; Weber, 2013, s/p)

A colocação de Meyer, Mundim e Weber, ao tratar da improvisação em composições em tempo real, parece apontar a um criador propositor e assim possuidor de certa autonomia perante o processo.

A autonomia aqui se relaciona também ao não depender apenas dos direcionamentos externos, mas a estar atento e disponível para tomar decisões e ter uma responsabilidade para com seu próprio trabalho. A tomada de

⁴⁸ André Macedo, diário de trabalho, 28/01/2014.

decisões é um aspecto da autonomia em dependência. Porém, a constatação, em alguns encontros da Prática de Verão, da necessidade de um direcionamento externo – a presença do facilitador, e esta relacionada à apresentação de regras claras – evidenciou que há um tempo necessário ao grupo para que a possibilidade de autonomia perante o trabalho se desenvolva. A partir das práticas, evidenciamos ser necessária uma trajetória para que esta autonomia seja desenvolvida, e que é justamente no desenvolvimento do processo, quando o repertório vai sendo construído e as regras incorporadas, que esta autonomia é desenhada.

O ator não encontra a autonomia de trabalho sozinho. É em relação, e na relação com o grupo que a possibilidade de autogerenciamento e direcionamento próprios é desenvolvida. O encontro de motes para o desenvolvimento ou aprofundamento do contato com os outros, que passou a ser evidenciado conforme a concretização da trajetória dos encontros, é um exemplo de autonomia do ator. Este foi evidenciado quando os atores passaram a se apropriar das práticas em questão.

Em um processo de criação, a autonomia em dependência é um fator fundamental. Conforme Stanislavski, o ator tem a obrigação do estudo e do engajamento próprios, que serão intensificados em contato com o grupo. Esta busca individual do ator também pode ser estimulada durante o processo, de acordo com as escolhas, os rumos e as diretrizes básicas determinadas para o processo. O espaço criativo também precisa possibilitar esse espaço para que o ator se sinta efetivamente criador. Trazendo um relato de Silvana Rodrigues, participante do Laboratório Experimental I, fica evidente a importância de estabelecer desde o início do processo um sentido de grupo em que cada indivíduo tem sua singularidade e autonomia incentivadas. “Começa que não foi aula, foi encontro. A ideia de encontro vem da necessidade de romper hierarquias. Somos todos colegas. Somos todos professores de nós mesmos”⁴⁹.

⁴⁹ Silvana Rodrigues, relato escrito, 09/08/2013.

Aqui há uma aproximação com a prática do Contato Improvisação, e a forma como esta foi utilizada na investigação empírica desta pesquisa, já que ao colocar um enfoque sobre a importância de cada indivíduo no processo, flexibilizando hierarquias e possibilitando a troca de funções⁵⁰, o ator se vê possibilitado a efetivamente ser criador de seu trabalho, sabendo que cada escolha sua, em contato com seus *partners* e em relação às escolhas e decisões destes também, direcionará de alguma maneira a criação.

2.2 O trabalho sobre si mesmo: conexão consigo em um movimento para o exterior

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido.
Grotowski, “Em busca de um teatro pobre”

Em contato, o ator está o tempo todo disponível à reação. Quando a partir da dança Contato Improvisação se estabelece o contato efetivo, todo o ser do ator está em possibilidade de reação ao exterior. Para este contato ser possível, é necessária uma total disponibilidade por parte do ator, uma abertura, ou, nas palavras de Grotowski um “desnudamento do que há de mais íntimo [...] O ator faz uma completa doação de si mesmo”. (GROTOWSKI,

⁵⁰ No Laboratório Experimental I desenvolvemos um procedimento pedagógico e de criação nomeado “Funções flutuantes” – ou a *troca*. Durante as composições, cada participante iniciava em uma função – espectador, ator, encenador, técnico – e no desenvolvimento da composição, quando da possibilidade, desejo ou necessidade de ocupar outra função, bastava anunciar a *troca* e agir na nova posição, se direcionando ao local específico desta função. Por exemplo, se eu estivesse na função de espectadora e desejasse passar à atuação, deveria anunciar: “Marcia troca de espectadora para atriz”. Assim, me deslocaria do local delimitado ao espectador, direcionando-me ao local delimitado para a atuação. As *Funções flutuantes* serão devidamente apresentadas no tópico 2.3 deste capítulo.

1987c, p. 14). Para tanto, o ator, em contato com o há em si de mais profundo – imagens, experiências, lembranças, desejos, medos – através do contato consigo mesmo, coloca-se disponível para uma troca verdadeira com seu *partner*.

Também é importante ter em mente que para atingir o contato na criação, cada ator deve ter sua própria bagagem de experiências e estudos individuais, que serão potencializados no trabalho coletivo, mas imprescindíveis. Segundo Stanislavski (2010, p. 343), alguns atores “acham que só precisam trabalhar apenas nos ensaios e que em casa estão liberados. Quando o caso é completamente diferente.” Para estar disponível à criação e acessível aos colegas de cena, há uma necessidade de um trabalho individual, ou um trabalho sobre si mesmo, utilizando as palavras do próprio Stanislavski. “Há muitos atores e atrizes que não tomam a iniciativa criadora [...] Vêm ao ensaio e ficam esperando até serem encaminhados para uma linha de ação” (STANISLAVSKI, 2010, p. 350). O ator

deve fornecer suas próprias emoções vivas e com elas dar vida a seu papel. Se todo ator de uma produção fizesse isto, estaria contribuindo não só para si mesmo como também para o trabalho de todo o elenco. Se, ao contrário, cada ator vai depender dos outros, haverá então uma falta total de iniciativa. O diretor não pode trabalhar por todos. Um ator não é um fantoche.

Vocês veem, portanto, que cada ator tem a obrigação de desenvolver sua própria vontade e técnicas criadoras. Ele e todos os demais têm o dever de executar sua própria quota produtiva de trabalho em casa e no ensaio. (STANISLAVSKI, 2010, p. 352)

Steve Paxton (1997c, p. 68) também aborda a questão da busca individual, enfatizando que o Contato Improvisação não é uma dança com frases de movimentos definidas e a serem copiadas, mas uma exploração de movimentos individual em certo ponto, na qual o praticante se move a partir de seus reflexos, intuições, motivações e repertórios de vivências e de movimentos. Parece ser possível traçar uma aproximação, assim, ao trabalho do ator numa busca individual e de trabalho sobre si mesmo. Embora a criação teatral seja uma arte coletiva, como citado por Stanislavski, nela deve haver um respeito e um rigor com o próprio trabalho, num sentido de uma profunda exploração pessoal, na busca de um caminho próprio – próprio aqui entendido como algo que difere de uma cópia, de uma repetição, mas que é autoral.

Ao mesmo tempo em que atualiza competências individuais, a prática do Contato Improvisação supõe uma relação efetiva com o outro, visto que a dança só acontece nesta íntima relação, que depende dos dois – ou mais – envolvidos, e na qual há um jogo contínuo de intenções direcionadas a um mesmo objetivo.

Grotowski também enfatiza a busca e pesquisa individual ao tratar dos exercícios realizados pelos atores na primeira fase de seu trabalho⁵¹. “Os elementos dos exercícios são os mesmos para todos, mas cada um deve executá-los de acordo com a sua própria personalidade” (GROTOWSKI, 1987a, p. 181). Cada ator deveria encontrar seu caminho, trabalhando sobre suas necessidades. “Cada ator deve fazer suas próprias experiências, a fim de descobrir os métodos e posições corretos de execução. Esta é uma base essencial para a educação dos atores” (GROTOWSKI, 1987h, p. 166). Unido ao trabalho sobre si, em Grotowski, o contato do ator com ele mesmo, a busca de si, depende do encontro com o outro, o *companheiro imaginário* de cada ator. Por isso a *doação* é termo frequente nos escritos do mestre polonês. “Para viver e para criar, devem em primeiro lugar aceitar a vocês mesmos. Porém, para ter a possibilidade de aceitar a nós mesmos, é necessário o outro, alguém que nos possa aceitar” (GROTOWSKI, 2010b, p. 175).

Porém, é importante ter em vista que deve haver um caminho para o encontro com o outro. Deve haver uma disponibilidade, um primeiro desejo por parte do ator, algo que o mobilize em direção a esta “abertura” ao parceiro, um primeiro movimento que desperte o ser do ator. No início do desenvolvimento do Contato Improvisação, Steve Paxton se deparou com uma questão semelhante.

Pareceu-me que antes que eu pudesse começar a treinar os sentidos dos alunos, algo tinha que acontecer em seus cérebros. Ao reconhecer que nós não começamos a nos mover do zero, que primeiro nós temos um desejo ou uma imagem para colocar o sistema em ação, eu decidi que eu tinha que trabalhar na área de

⁵¹ Teatro dos Espetáculos, fase que compreende o período de 1959 a 1969, quando dos primeiros trabalhos profissionais de direção, até o último espetáculo “Apocalypsis cum figuris”. Nesta fase Grotowski trabalha sobre a necessidade de o teatro definir suas fronteiras, o que é específico do teatro. Ainda neste período, entre 1963 e 1965 quando da criação de “O Príncipe Constante”, ocorrem mudanças fundamentais no trabalho de Grotowski.

imagens, embora com cautela. As imagens deveriam ser, favoravelmente, "reais". Ou seja, eles não deveriam ser obviamente irreais.⁵²

Paxton percebeu que algo deveria acontecer antes, algo que preparasse os praticantes para aquele momento. Podemos entender esse momento inicial como o momento da disponibilidade, da abertura para o início do trabalho. Porém, temos de ter em vista que esta disponibilidade não parte exatamente de uma escolha, mas sim da ordem do sensível, do que é convocado pelos sentidos. Refletir sobre o quão voluntário é esse processo pode ser interessante.

O próprio processo, embora dependente até um certo ponto da concentração, da confiança, da entrega e da quase total absorção na técnica teatral, não é voluntário. O estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual *"queremos fazer aquilo"*, mas *"desistimos de não fazê-lo"*. (GROTOWSKI, 1987c, p. 15, grifo do autor)

É possível assim entender que esta disponibilidade requerida, essa predisposição – a disponibilidade psicofísica – não depende apenas da vontade do ator, mas, através do exercício e do jogo, engajando o físico, este estado de disponibilidade pode ser alcançado.

Neste ponto pode-se refletir sobre a prática do Contato Improvisação como propulsora do desenvolvimento dessa disponibilidade relacionada ao desejo, que envolve os sentidos e a mente, buscando "colocar o sistema em ação", utilizando as palavras já citadas de Paxton. Evidenciando esta questão, cito a participante Silvana Rodrigues:

A questão da gente se colocar integralmente pra prática, e de estar conectado 100%, eu tenho sentido pra outros ambientes, e às vezes é muito sofrido tu ver, tu constatas que o que a gente faz aqui é muito difícil e muito precioso porque, como eu disse, não é pela obrigação, o primordial é querer fazer. Mas isso é muito grande, a conexão, estar integralmente, cumprir as tarefas, e tu te mostrares enquanto ser, que falha, que muda, que luta...⁵³

⁵² "It did seem that before I could begin to train the senses of students, something had to happen in their brains. In recognizing that we do not begin to move from zero, that first we have a desire or image to launch the system into action, I decided that I had to work in the area of images, though cautiously. The images were to be, well, 'real'. That is, they were not to be obviously unreal". (PAXTON, 1997b, p. 256, tradução nossa)

⁵³ Silvana Rodrigues, depoimento, out. 2013.

Na fala da aluna percebe-se também esta disponibilidade relacionada a uma exposição, ao mostrar-se como se é, colocando-se integralmente no trabalho em conexão com os parceiros, questão presente nas falas de Grotowski, citadas anteriormente. Pode-se também avistar um sentido de comunhão criado no grupo, pois para que esta exposição aconteça, é necessário que haja uma confiança estabelecida entre os sujeitos que se colocam efetivamente para a experiência.

Estar em contato consigo mesmo pressupõe um desnudamento para o exterior, o mostrar-se tal como se é. Não representar-se, mas antes apresentar-se.

Durante a experiência empírica percebemos que antes de haver o contato de um ator com outro ator, era necessário um momento de contato consigo mesmo. Em nossa pesquisa esse momento inicial foi nomeado *Chegar em casa*⁵⁴. O *Chegar em casa* era o momento do ator “habitar” o espaço, ou seja, o momento inicial de reconhecimento do corpo naquele espaço, tempo e modo de estar de cada um. Um tempo de instauração da disponibilidade não só corporal, mas também espiritual, sensível.

Neste primeiro momento cada ator tinha a liberdade de escolher o que trabalhar, alongando-se, movimentando-se, deixando-se estar no chão, consciente da necessidade de o corpo estar preparado para o trabalho a seguir. Quando de trabalhos específicos, por exemplo, exercícios que iriam exigir mais de alguma parte do corpo, os atores eram avisados para que dessem especial atenção a tal parte. No *Chegar em casa*, o rigor e a espontaneidade também andavam juntos, já que cada ator organizava seu processo de chegada de acordo com suas próprias necessidades, porém com responsabilidade. A autonomia em dependência também se apresentava aqui, pois cada ator utilizava esse primeiro momento não apenas como um preparo individual, mas também pensando na segurança do colega, já que para se

⁵⁴ Alessandro Rivelino, ator, bailarino e facilitador de Contato Improvisação gaúcho, uma das referências de minha prática com o Contato Improvisação, iniciava os encontros – workshops e aulas de Contato Improvisação – utilizando esta expressão que ficou profundamente enraizada em mim, e que carinhosamente tomo de empréstimo em minhas práticas e aulas.

colocar disponível aos exercícios e jogos, é necessário confiar no parceiro, sabendo que ele está deveras preparado.

O *Chegar em casa* iniciava então com a chegada efetiva dos atores no espaço de trabalho, desenvolvia-se no momento seguinte, quando os atores eram convidados a uma caminhada, buscando reconhecer o espaço, o estado do próprio corpo neste espaço e os outros. Aqui se consolidava o contato consigo através do contato com o exterior. A caminhada geralmente seguia uma sequência simples: caminhada normal, caminhada alternando ritmos, caminhada com direcionamento a pontos específicos. Em seguida, era proposto algum exercício no qual o contato físico com o outro começava a ser desenvolvido. Um procedimento muito utilizado era a realização de massagens e manipulações, em duplas ou grupos. Mais do que relaxar os corpos, as manipulações serviam para ativar os atores ao mesmo tempo em que aproximava ao conhecimento das estruturas corporais.

Vale ressaltar que nas práticas de massagens e manipulações foi recorrente o uso de imagens de estruturas corporais, como imagens do esqueleto humano. Quando me aproximei do Contato Improvisação, eu cursava a disciplina “Anatomia”, junto ao Curso de Educação Física da UFRGS. Para mim, as conexões foram imediatas. Posteriormente, ao participar de festivais e cursos de Contato Improvisação com diferentes profissionais, encontrei alguns facilitadores que utilizavam imagens ou réplicas de ossos em suas aulas, auxiliando no entendimento da prática e evidenciando estruturas de difícil acesso ao olhar. Desde então, imagens do corpo humano permeiam minhas práticas e aulas, assim, sua utilização também se fez presente no Laboratório Experimental e na Prática de Verão.

Relaxando o que estava por demais tensionado e compensando o cansaço corporal da sequência de encontros, o toque tinha o poder de efetivar laços entre os parceiros e de consolidar nosso espaço de criação como um espaço de confiança. André Olmos registra em seu diário um sentimento vivenciado pelo grupo de atores, ao relatarem sentir nestes momentos “o corpo

vivo e entregue, confiança, respeito e bem estar/conforto”⁵⁵, fatores indispensáveis no trabalho com as práticas corporais aqui tratadas.

O *Chegar em casa*, momento do contato do ator consigo e com o espaço, na Prática de Verão durava geralmente 40 minutos. Esta duração não era uma regra rígida, e era modificada de acordo com a necessidade do grupo, por vezes com um tempo um pouco mais estendido, em outras reduzido. Esta questão do tempo se mostrou bastante importante na investigação empírica. Em ambas as práticas – Laboratório Experimental e Prática de Verão – um tempo do grupo foi sendo desenhado no andamento dos encontros. Com uma atenção especial a esse tempo, as propostas eram planejadas e ajustadas na execução do encontro, e o respeito ao tempo do grupo se mostrou um fator importante para o estabelecimento do contato. A sensibilização em relação ao tempo ocorria de maneira natural quando facilitadora e atores estavam efetivamente em contato.

Ainda tratando do contato consigo antes do contato com o outro, percebemos que era como se o ator, em contato com o espaço, pudesse visualizar a ele mesmo, em um encontro consigo. Sem música, o silêncio – um tanto barulhento pelos sons advindos do trânsito da rua em frente – e o toque do corpo com o chão e a troca com o espaço, pareciam permitir ao ator habitar efetivamente aquele espaço.

O trabalho sobre si mesmo permeia as diversas fases do trabalho de Grotowski. Fases essas que se fundam em modificações na trajetória de pesquisa do encenador. Ao refletir sobre a fase Parateatral⁵⁶, De Marinis afirma que

um componente essencial do trabalho sobre si mesmo é, justamente, o trabalho com o outro. O parateatro se baseia na convicção de que o indivíduo pode encontrar-se a si mesmo, pode descobrir-se e chegar a ser ele mesmo unicamente a partir da relação com outro ser

⁵⁵ André Olmos, diário de trabalho, 24/01/2014.

⁵⁶ Fase que compreende o período entre 1970 a 1978, marcada pela ausência de espetáculos. Buscando algo que estaria além do teatro, Grotowski propunha nessa fase a realização de reuniões com certa quantidade de pessoas, criando situações, experiências coletivas e extracotidianas.

humano. Encontrar-se a si mesmo com o outro, no outro e através do outro.⁵⁷

Segundo De Marinis, o fio condutor do trabalho de Grotowski é o trabalho do ator sobre si mesmo. O pesquisador afirma que,

além das diferenças existentes entre os diversos momentos – teatral e pós-teatral – das buscas de Grotowski e mais além da periodização – que por certo é legítima, porque existem grandes diferenças entre um momento e outro – podemos descobrir elementos de unidade que estabelecem uma clara continuidade. O elemento de continuidade mais importante é o conceito stanislavskiano do trabalho do indivíduo sobre si mesmo, fio condutor dos diversos momentos do trabalho de Grotowski.⁵⁸

Trabalho sobre si que, como continuará sendo evidenciado na sequência, não significa um trabalho individual, mas supõe o intenso contato com o outro.

No sétimo encontro da Prática de Verão, a nossa estrutura inicial foi modificada, sendo excluída a proposta da caminhada. Neste dia começamos a entender a importância do momento de contato consigo, e de como este contato se efetivava na troca com o espaço. Ou seja, que o contato consigo acontece quando o ator entra em contato com o espaço. Sobre o trabalho deste dia, segue relatos dos atores:

Pra mim demorou pra se estabelecer hoje alguma coisa que eu gostasse, parecia que eu não estava conectado... não sei se era isso. Eu não me sentia feliz com o que eu estava fazendo.⁵⁹

Naquele momento de... começou sozinho e então foi pras técnicas, de encontrar um colega, ali também eu achei... é que hoje o meu tempo estava mais lento assim, eu precisava de um tempo mais comigo. E aí foi um golpe: encontra alguém aí! E aí ficava “tá que

⁵⁷ “un componente esencial del trabajo sobre sí mismo es, justamente, el trabajo con el otro. El parateatro se funda en la convicción de que el individuo puede encontrarse a sí mismo, puede descubrirse y llegar a ser él mismo únicamente a partir de la relación con otro ser humano. Encontrarse a sí mismo con el otro, en el otro y a través del otro”. (DE MARINIS, 2004, p. 54, tradução nossa)

⁵⁸ “Más allá de las diferencias existentes entre los diversos momentos – teatral y posteatral – de las búsquedas de Grotowski y más allá de la periodización – que por cierto es legítima, porque existen grandes diferencias entre un momento y otro – podemos descubrir elementos de unidad que establecen una clara continuidad. El elemento de continuidad más importante es el concepto stanislavskiano del trabajo del individuo sobre sí mismo, hilo conductor de los diversos momentos del trabajo de Grotowski”. (DE MARINIS, 2004, p. 39, tradução nossa)

⁵⁹ André Macedo, depoimento, 23/01/2014.

saco”, e ou eu não propunha nada e deixava “tá propõe aí que eu faço”, ou, eu acho que foi com o André, que “não quero te ouvir, eu vou propor e acabar logo com isso”.⁶⁰

Eu achei que era só meu esse sentimento, mas realmente eu me senti meio desconectado, com mais dificuldade de fluir. [...] Eu me senti um pouco distante.⁶¹

Durante essa conversa, os atores são questionados sobre esta falta de contato: seria uma falta de contato entre eles que causava incomodo? Manuella Goulart responde que “acho que não entre nós, pra mim era comigo mesmo”⁶². E logo André Macedo e Alessandra Souza complementam: “era individual”⁶³, “de cada um consigo”⁶⁴. André Olmos acrescentou: “como se cada um estivesse no seu mundinho”⁶⁵.

Neste momento eu fiquei confusa, pois não estava achando que a questão de cada um estar “fechado em si” seria uma possibilidade de contato consigo, já que pelo discurso deles, isso não possibilitava um encontro com o outro. Após um momento de reflexão, questiono: “vocês estão falando de uma falta de conexão consigo pra então se conectarem com o outro?”. A resposta geral foi um aceno de cabeça e vários “isso!”. Para confirmar, pergunto: “isso – essa percepção – é de vocês todos?” Novamente, todas as cabeças acenam confirmando. Quando comento que neste dia eu havia modificado a proposta inicial, novamente todos disseram que este foi um fator de grande influência. Além da retirada da caminhada, neste dia eu não forneci indicações precisas sobre os exercícios a serem realizados – questão acerca da regra bem estabelecida, que merecerá um momento de atenção. Ainda sobre este dia, trago este excerto do diário de André Macedo:

⁶⁰ Alessandra Souza, depoimento, 23/01/2014.

⁶¹ André Olmos, depoimento, 23/01/2014.

⁶² Manuella Goulart, depoimento, 23/01/2014.

⁶³ André Macedo, depoimento, 23/01/2014.

⁶⁴ Alessandra Souza, depoimento, 23/01/2014.

⁶⁵ André Olmos, depoimento, 23/01/2014.

Hoje, todos comentaram sobre uma certa ausência, dificuldade e distanciamento nos jogos. Isso foi relacionado com o estabelecimento de contato consigo mesmo, em primeiro lugar. Aí posso estabelecer contato e comunicação com o outro.⁶⁶

Neste momento, parece oportuno apresentar as anotações e reflexões sobre esse encontro, a partir de meu diário de trabalho.

⁶⁶ André Macedo, diário de trabalho, 23/01/2014.

Encontro 07 23.01.14

Atores: 4 - Alessandra, André Macedo, André Olmos, Manuella.

Local: Studio I

Registros: Câmera PPGAC. Felipe Ravizon⁶⁷ registrando o jogo que levou à composição e a conversa final.

Para evidenciar a modificação na estrutura, segue o relato a partir das anotações de meu diário de campo e dos registros em vídeo.

Nosso encontro iniciou com o primeiro momento individual de sensibilização (1), seguido das atividades apresentadas a seguir, enumeradas conforme a sequência realizada.

2- Exercícios de Contato Improvisação livres: a partir do momento inicial de movimentação individual, indiquei aos atores que buscassem mobilizar as articulações e apoios no chão, passando para rolinhos e cambalhotas, buscando experimentar os diversos exercícios técnicos. Propus que iniciassem sozinhos e em determinado momento encontrassem um colega, propondo exercícios em nível médio e alto. Frisei essa questão de que experimentassem mais o nível médio e alto. [Aqui percebo que é importante um tempo para os atores experimentarem mais livremente, para que percam a “timidez” inicial de propor aos colegas, e cheguem a um momento de “brincar” mais com os exercícios. André Macedo é uma figura importante nessa dinâmica entre os atores pois, mais despojado, troca de duplas, vai brincando e tornando o momento mais “lúdico”, divertido. É um momento

⁶⁷ Profissional responsável pelo registro em vídeo, presente nos encontros dos dias 17, 23 e 31/01/2014.

prazeroso também, de experimentar mais livremente – *interessante que anotei isso no meu caderno, no momento da prática, e no final os atores relataram que não estavam tão à vontade, que foi “aprisionador” não ter as regras.* Mesmo no momento de experimentação mais técnica, atores já vão se encaminhando para a composição, para jogos que se parecem mais com composições. Em determinado momento em que estavam mais disponíveis, foram seguindo para movimentações mais livres, em contato, e acrescentaram a música].

3- Perceber o corpo – peso para chão: cada ator escolhe um espaço da sala, coloca-se em uma posição confortável, sentado ou em pé – o exercício era previsto para iniciar deitado, mas como eles sempre buscam muito o chão, indiquei apenas nível médio ou alto, para quebrar um pouco com o hábito deles. Nessa posição o ator fecha os olhos, e eu indico para soltar o peso para o chão, imaginando que há bolinhas de aço nas pontas dos dedos das mãos – e nos ísquios de quem está sentado – e que levam o peso para o chão.

4- Impulso de movimentos – ritmo 1 a 10: Aos poucos indico que os atores atentem para os impulsos de movimentos que passam a nascer no interior do corpo, e que lentamente sigam esses impulsos, o que leva a pequenas movimentações. Indico que um impulso de movimento leve a outro, e que quando encontrarem um parceiro em um toque no espaço, que sigam a movimentação com este parceiro. Em determinado momento indiquei as experimentações com os flashes dos olhos. [Novamente a questão de quanto intervir, e de quantas indicações são necessárias quando percebo que o jogo entre os atores “pegou”, quando eles já estão em estado de jogo. Nessa proposta, quando estão de olhos fechados, há uma busca pelo contato físico com o outro que é bastante

evidente. Atores jogando com pausas. O ritmo seguiu lento por bastante tempo, percebo que é um ritmo do grupo, mas não sei se pelo conforto e falta de proposta que “quebre” o que está instaurado. Talvez haja um conforto em estar na movimentação mais lenta, assim como em ficar no nível baixo ou com os olhos fechados. Hoje percebi que por mais que eu propunha que abrissem os olhos, nos flashes e mesmo quando fui indicando de a cada vez o olho ficar mais tempo aberto, alguns negavam bastante, seguindo de olhos fechados. Em determinado momento propus as indicações de ritmo, eles seguiam em ritmo lento, indiquei que aquele era o ritmo 1 do grupo, e que a partir de minhas indicações o objetivo era que chegássemos ao ritmo 10. Conforme eu fui indicando um aumento no ritmo, mais as movimentações – e talvez as propostas de cada um – foram se tornando individuais, e o contato físico foi se perdendo. Poderiam seguir com contato virtual, mas não me pareceu que isso aconteceu, pareceu que eles foram perdendo o contato, que talvez nem antes estivesse fortemente estabelecido. Em determinado momento André Macedo propôs um novo jogo – cantando rapidamente “1.2.3.4” – utilizando da minha indicação dos ritmos (1,2,3, etc.), ele passou a brincar com um quase “deboche” à minha indicação, e que contagiou os colegas que compraram o jogo dele, passando a estabelecer uma nova relação entre o grupo, um início de contato. Muito interessante essa qualidade – que já notei em outros momentos – do André criar um jogo próprio, seja quando não está satisfeito no jogo atual, quando a proposta parece “chata”, não sei ao certo, mas quando nada acontece para ele, parece que ele logo cria algo, inventa. Talvez seja uma capacidade relacionada à disponibilidade e abertura, uma disponibilidade em propor também, nem que seja a si mesmo – e essa qualidade tem a ver com a autonomia

do ator dentro do jogo, de não esperar uma indicação de fora para modificar um jogo que não está acontecendo, ou para criar algo novo, mas aproveitando todo e qualquer momento para dar o “salto”. No ritmo 7, os atores já não utilizavam mais o chão, estando sempre em nível alto. No 7 Ale propôs a música, iniciou uma brincadeira, e eles passaram a se divertir muito, porém como estavam em um ritmo mais rápido, não seguiram por muito tempo com o jogo, e estavam diminuindo o ritmo mesmo sem termos chegado ao 10. Quando chegamos ao 10 indiquei que com as possibilidades experimentadas, eles poderiam voltar a um nível confortável ao grupo, mas com o conhecimento de outros ritmos que poderiam ser utilizados e propostos. Aos poucos eles foram encontrando diversos jogos, e encaminhando para a composição. Demarquei o espaço da composição, um pouco menor hoje em relação aos outros dias. Em seguida, a partir de um jogo dos atores, solicitei que Manu iniciasse seu texto, e então coloquei o chapéu – objeto da Manu – no espaço. Foi interessante porque hoje me pareceu que muitos dos pontos levantados ontem na conversa, sobre quando propor ou não propor mas sim aproveitar o jogo que já está acontecendo, foram aparecendo na composição, como o momento em que eles deixaram a proposta acontecer, em uma suspensão, apesar de alguns atores não estarem participando diretamente, mas sempre estavam mantendo contato com o grupo e jogando junto. Neste momento havia uma atenção, concentração e disponibilidade dos atores – as competências. Em outro momento os atores passaram a brincar com o texto dos colegas, se apropriando. Em determinado momento, Ale estava falando seu texto para Manu, André Macedo estava um pouco afastado, mas percebeu quando Manu lentamente iniciou um movimento reagindo à Ale, e André Macedo passou a reagir também, acompanhando o movimento da Manu –

disponibilidade, ação-reação. Foi se criando um jogo muito forte, que por falta de empenho ou de que algum ator injetasse uma força – propondo mais ou modificando – se perdeu. Essa é outra questão, de como o ator percebe quando o jogo está se perdendo, em que é preciso uma nova proposta. Em seguida indiquei que André Macedo iniciasse seu texto, e foi muito interessante pois ele estava em outra atmosfera, e estava disponível, deixando que o texto fosse contagiado, e isso foi muito interessante. É interessante perceber quando o texto se deixa contaminar e modificar, pois geralmente quando proponho que o ator traga o texto e continue na ação e/ou atmosfera, ele inicia o texto mas sai da ação ou modifica a atmosfera voltando ao que é habitual para a sua forma de falar o texto. Na conversa final, André Macedo falou que estava muito concentrado em determinado ponto, com a atenção em um ponto específico, e que isso foi mantido quando ele iniciou o texto. Em determinado momento passaram a explorar mais o espaço, os níveis, jogando também com texto e música. Há uma consciência ampliada a respeito da composição].

Intervalo.

5- Conversa final:

Na conversa final os atores relataram a questão da falta de contato. Falaram que sentiam uma falta de contato consigo mesmos, e essa falta de contato consigo levava a não conseguirem estabelecer o contato uns com os outros. Também comentaram sobre como a liberdade da proposta dos experimentos do Contato Improvisação os aprisionou pois, sem uma regra eles não sabiam exatamente o que fazer, e também não tinham como dar o “salto”, já que não havia uma regra bem estabelecida para que eles pudessem rompe-la e ir além.

Ou seja, o que percebemos neste encontro é que a busca do interior envolve uma relação com o exterior. Como tratado no primeiro capítulo, sobre o contato com os objetos – no qual as modificações partem do ator, já que o objeto, apenas por si mesmo sem interferências externas, tende a permanecer igual – o mesmo acontece em relação ao espaço. É como se a troca com o espaço preparasse o ator para a troca com o outro ator, na qual haverá modificações de ambos os lados. No contato com o outro, a conexão do ator consigo é aprofundada, mas o primeiro contato do ator consigo é fundamental para que a disponibilidade ao contato com o outro se efetive. Esta conexão consigo, que como já citado ocorre na relação com o exterior, permite o retorno à noção de *companheiro imaginário*, já que o contato do ator com o espaço, que permite o contato consigo, pode deixar ver o encontro do ator com seu *companheiro seguro*.

Quando o ator começa a trabalhar através do contato, quando começa a viver em relação a alguém – não ao seu comportamento de palco, mas ao companheiro de sua própria biografia –, quando começa a penetrar no estudo dos impulsos do seu corpo, a relação desse contato, desse processo de troca, há sempre um renascimento do ator. [...]

Finalmente, o ator descobre o que eu chamo de “companheiro seguro”, este ser especial diante do qual ele faz tudo, diante do qual ele representa com as outras personagens, a quem ele revela seus problemas e suas experiências pessoais. Este ser humano – este “companheiro seguro” – não pode ser definido. Mas no momento em que o ator descobre seu “companheiro seguro” [...] observa-se uma modificação visível em seu comportamento. (GROTOWSKI, 1987f, p. 203)

Grotowski, em sua pesquisa a respeito dos exercícios físicos, ainda na primeira fase de sua pesquisa⁶⁸, utilizou também certas “posições ioga”, percebendo que estas conduziam

a uma segurança o próprio corpo, a uma adaptação natural ao espaço. [...] Começamos a pesquisar, a buscar diferentes tipos de contato nestes exercícios. Como poderíamos transformar os elementos físicos em elementos de contato humano? Representando com o próprio companheiro. Um diálogo vivo com o corpo, com o companheiro que evocamos em nossa imaginação. (GROTOWSKI, 1987f, p. 208)

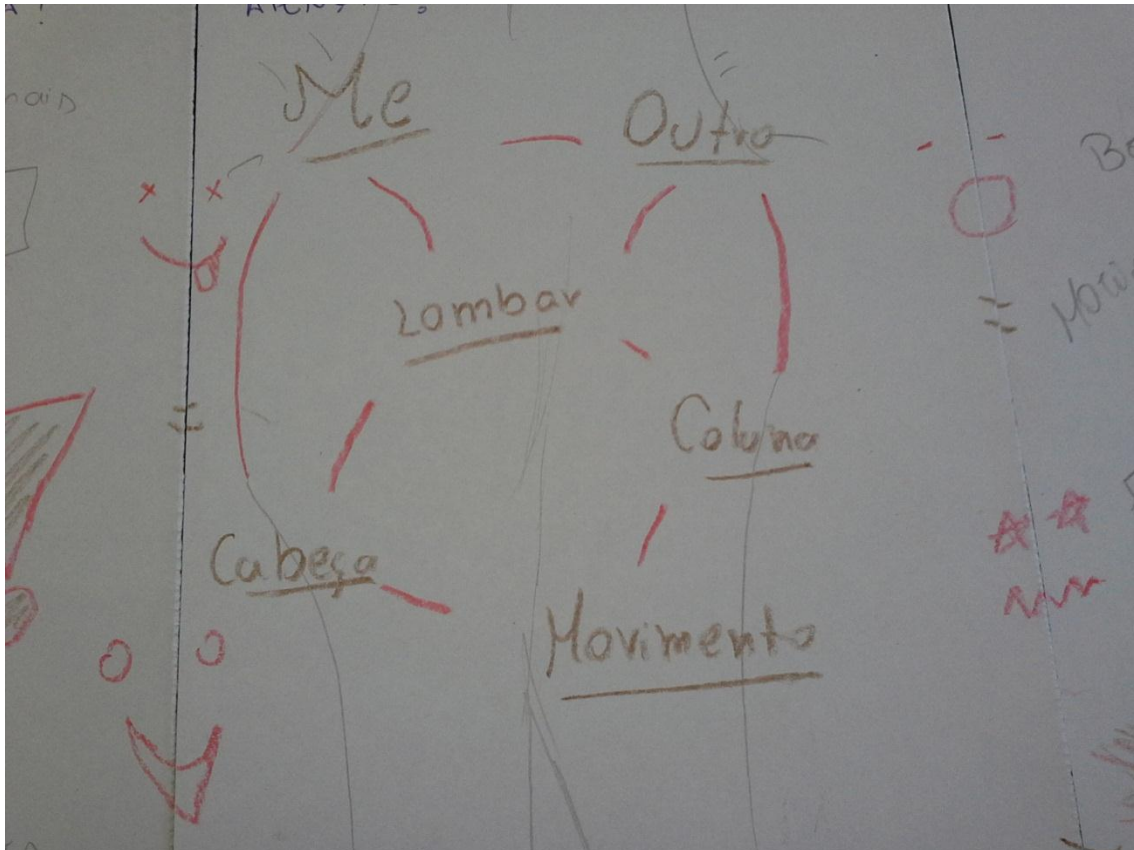
⁶⁸ Teatro dos Espetáculos, fase que compreende o período de 1959 a 1969, já citada anteriormente.

Para Grotowski esta relação com o exterior é bastante evidente. Em diversos momentos, Grotowski traz a ideia de que o ator “conversa” com o teto, com a parede, com o *companheiro imaginário*. Há sempre contato, sempre em relação ao exterior. Assim também para Stanislavski, ao trazer a noção de *círculo de atenção* (STANISLAVSKI, 2013, p. 116), tornando clara a relação do ator com o exterior. Na perspectiva do Contato Improvisação, isto fica bastante evidente quando Paxton afirma que a dança solo não existe. “O dançarino dança com o chão: adicione outro dançarino e você tem um quarteto: cada dançarino com o outro e cada um com o chão”⁶⁹.

Faz-se importante frisar então que o trabalho sobre si sempre está em relação ao outro, ao exterior. Não *para* o exterior, mas *em relação* ao exterior. É fundamental a clareza sobre esta diferença, pois ela aponta justamente a esta via de mão dupla que o *em relação* pressupõe, quando o interior reverbera no exterior e este por sua vez também reverbera no interior. Este aspecto aponta que o trabalho do ator *sobre si* não é um trabalho *para si*. Novamente falamos de doação, de contato. Lembramos Bachelard:

Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim. (BACHELARD, 1996, p. 217)

⁶⁹ “The dancer dances with the floor: add another dancer and you have a quartet: each dancer with the other and each with the floor.” (PAXTON, 1997d, p. 103, tradução nossa)



Registro de Manuella Goulart.

O contato do ator com ele mesmo na relação com o exterior seria um primeiro estágio para o contato com o outro. Segundo Grotowski, ainda tratando do *companheiro seguro – companheiro imaginário* –, ao estar em contato com o parceiro de cena, o ator projetaria sobre este o seu *companheiro seguro*, ampliando sua abertura e estando totalmente disponível ao parceiro, por este ser, a partir de então, seu próprio *companheiro seguro*. Desta forma, o *companheiro imaginário* seria um ser que tem a capacidade de unir interior e exterior, e de, através de um acesso muito profundo a elementos até mesmo desconhecidos conscientemente ao ator, o ligar a algo mais profundo: experiências, sentimentos, desejos, medos, traumas. Assim, no contato com o exterior, o ator estaria já em estado de pura reação em toda sua potencialidade, preparado para efetivar o contato com o outro.

É possível, dessa forma, também refletir sobre a questão da regra, ou do direcionamento, levar o ator a colocar sua atenção para um ponto específico, que o leva ao contato. Quando o ator passa a caminhar pelo espaço no *Chegar em casa*, com as indicações – bastante simples, de toda forma – de perceber

corpo, espaço e o outro, há uma consciência desses elementos que é despertada, e que leva o ator a se conectar com o exterior, a partir das suas percepções interiores. O interior conecta ao exterior e o exterior também leva à conexão com o interior.

Ontem tu falou uma coisa que foi super importante, e tem a ver com isso. E tu disse “saíam da movimentação”, porque a gente estava numa movimentação assim, que a gente adora fazer, e que não era nada, e a gente estava fazendo isso e tu disse: “trabalhem o encaixe então”. E foi incrível. [...] O que não era nada foi embora e ficou o peso, ficou uma forma.⁷⁰

Essa forma citada por Macedo pode ser entendida como conquistada a partir de uma concentração da atenção em um ponto específico, que leva o ator a se conectar com aquele ponto, e a abrir sua percepção para o que envolve sua movimentação a partir desta conexão. No contato com o exterior há um deslocamento do foco do ator para o jogo, porém sem que o ator se desconecte de si. Ou seja, o foco não é mais o ator ele mesmo, mas sim o ator em relação ao jogo.

2.3 A importância do facilitador do processo e das regras estabelecidas e a experiência das *Funções flutuantes*

Quem busca, sempre encontra. Não encontra necessariamente aquilo que buscava, menos ainda aquilo que é preciso encontrar. Mas encontra alguma coisa nova, a relacionar à coisa que já conhece.
Jacques Rancière, “O mestre ignorante”

Outro fator importante para que o ator estabeleça o contato com o exterior, é a participação do facilitador do processo, que parece ser

⁷⁰ André Macedo, depoimento, 23/01/2014.

fundamental ao menos em um primeiro momento⁷¹. Porém é imprescindível que o facilitador se coloque ele também em estado de jogo, buscando o contato com os atores, estando disponível e com uma escuta aguçada. Mais do que direcionar as propostas e composições, o facilitador aponta possibilidades e busca que se mantenha um “chão” em comum entre os participantes envolvidos no processo.

No Laboratório Experimental, estabelecendo referências artísticas em comum e buscando um processo criativo mais horizontalizado, no sentido de borrar fronteiras e flexibilizar hierarquias, Natália Soldera e eu desenhamos uma proposta a partir do cruzamento de nossas pesquisas. A partir de práticas de Contato Improvisação e da utilização de novas e antigas tecnologias visando evidenciar a intermedialidade da composição cênica, buscamos articular ambas as pesquisas em uma prática reflexiva compartilhada com os participantes.

Porém, no decorrer dos encontros do Laboratório Experimental passamos a evidenciar que algumas hierarquias referentes às diferentes funções presentes no processo criativo⁷², se mantinham ou se realçavam no momento das composições, e que nesses momentos havia uma perda do contato estabelecido no início do encontro. Nas propostas que exigiam funções delimitadas – determinados participantes ocupando a função de ator, outros a de encenador – evidenciavam-se os problemas da ordem de hierarquias já de certa forma solidificadas em alguns processos de criação. Esta constatação se deu a partir do compartilhamento de impressões a respeito da prática, tanto de observações minhas e de Natália, quanto de apontamentos dos participantes em relatos e conversas. Assim, acreditando que com o contato estabelecido entre as diferentes funções poderíamos chegar a uma flexibilização das

⁷¹ A partir da minha prática de atriz, creio que com o tempo há uma apropriação do ator sobre os mecanismos que envolvem o processo como um todo, ou seja, o estabelecimento do contato com o exterior, com o outro, direcionamentos, etc. Porém, como nossa investigação empírica teve um tempo limitado de realização, até o final de nossa prática a minha presença como facilitadora apresentou-se como fundamental.

⁷² Tratamos aqui, a partir do diálogo com Dubatti (2008), de quatro funções primordiais que constituem o fenômeno cênico: atuação, encenação, técnica e “espectação”.

hierarquias, desenvolvemos o procedimento criativo-pedagógico denominado *Funções flutuantes*.

O teatrólogo argentino Jorge Dubatti, aponta que

chamamos convívio ou acontecimento convivial à reunião, de corpo presente, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial cronotópica (unidade de tempo e espaço) cotidiana (uma sala, a rua, um bar, uma casa, etc. no tempo presente).⁷³

Assim, sob a influência dos apontamentos de Dubatti, desenvolvemos o que viria a se tornar o procedimento das *Funções flutuantes*. Delimitando espacialmente as quatro funções primordiais, demarcadas na sala com o auxílio de fita crepe (vide ilustração abaixo), os participantes foram estimulados a incorporar cada uma das funções, ao se colocarem em diferentes perspectivas territoriais do espaço da sala de encontro, bem como a apropriarem-se destas funções, investigando suas diferentes possibilidades criativas de jogo. Mantendo o contato com os parceiros, ocupar as diferentes funções passou a ser parte do jogo, eliminando então a cisão que se manifestava anteriormente e que inibia os participantes à criação.



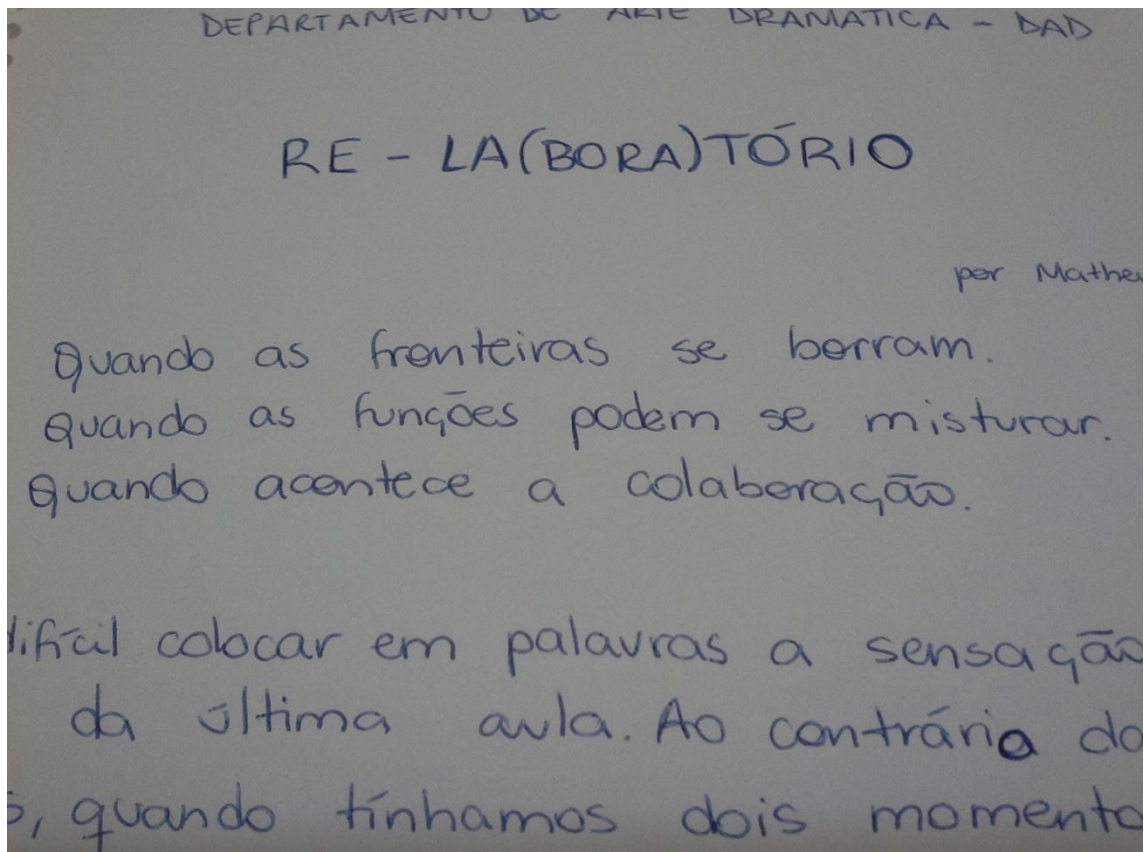
Ilustração da demarcação *Funções Flutuantes*.

⁷³ “Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente)”. (DUBATTI, 2008, p. 28, tradução nossa)

No procedimento, após a delimitação do espaço – utilizando variadas formas, sendo a mais recorrente um retângulo que mantinha uma parede no espaço cênico, liberando as bordas das paredes laterais para a acomodação dos espectadores, e com o espaço frontal destinado à técnica, incluindo toda a aparelhagem necessária: notebooks, projetor, câmera, caixa de som e demais materiais armazenados ao longo do semestre constituindo uma caixa de ferramentas – cada participante iniciava em uma das funções, e a qualquer momento, poderia trocar de função, sendo para tanto necessário apenas uma indicação verbal que evidenciasse a posição a ser ocupada na sequência, como por exemplo: “Fulano troca para atuação (ou direção, espectação, técnica)”. (BERSELLI; SOLDERA, 2014, s/p)

Desta forma, clareando o emaranhado de funções, e as explicitando no espaço, o ator era convidado a empreender o trânsito de uma função para a outra, o que “facilitou a compreensão dos participantes destas funções, e motivou desejos de ocupá-las, por suas especificidades e diferenças” (BERSELLI; SOLDERA, 2014, s/p). Com a incorporação das funções através do procedimento de *Funções flutuantes*, tornou-se possível manter o contato estabelecido entre todos os jogadores em todas as funções, sendo que o contato impulsionava as criações ao manter os participantes em um contínuo estado de jogo, independente da função ocupada no momento. Aponto como elemento importante para tanto, as regras serem claras e acessíveis a todos os participantes.

As *Funções flutuantes* foram importantes também por evidenciarem a necessidade de que o contato estabelecido se mantenha entre todos os participantes, incluindo então o facilitador do processo. Essa reflexão, que teve início nas práticas do Laboratório, quando por vezes eu também ocupava as funções explicitadas, foi aprofundada a partir de evidências que despontaram na Prática de Verão.



Registro de Matheus Melchionna.

Na Prática de Verão, no encontro em que percebemos que, pela falta de contato consigo o contato com o outro havia sido prejudicado, evidenciamos também outro fator extremamente importante e que diz respeito à clareza de regras dos exercícios, jogos e propostas. Neste sétimo encontro, buscando que o momento de exercícios pudesse ser aproximado do momento de primeira sensibilização individual, propus que os atores experimentassem livremente os exercícios de Contato Improvisação trabalhados anteriormente, em contato físico com o outro. Porém, excluí o momento inicial de caminhada, passando da proposta individual direto para o exercício de contato físico com o outro.

Para Alessandra Souza, foi “violenta” essa indicação, pois segundo ela ainda “não havia me percebido no espaço, como eu ia tocar o outro?”⁷⁴, evidenciando assim a necessidade do contato do ator consigo mesmo. Ao apresentar a proposta, também não forneci indicações precisas sobre quais

⁷⁴ Alessandra Souza, depoimento, 23/01/2014.

exercícios poderiam ser explorados, ou seja, uma mudança radical na nossa estrutura de trabalho.

André Macedo questionou a liberdade de escolha já no início do trabalho, me fazendo perceber esta liberdade como sendo uma opção prematura para este momento: “Às vezes o excesso de liberdade aprisiona”⁷⁵. Esta foi uma fala que me levou a uma reflexão sobre a importância da condução neste momento em que grupo, práticas e propostas ainda estavam se consolidando – estávamos no sétimo encontro. Esta foi uma constatação relevante, pois evidenciou a importância da regra bem estabelecida, e da necessidade de um maior direcionamento ao menos no início do dia de trabalho, levando em conta o contexto do grupo em questão, caracterizado por atores em formação.

A regra bem estabelecida é fator determinante para que os atores possam ultrapassá-la, transformando a regra inicial quando o exercício transforma-se efetivamente em jogo. Durante os encontros, os atores eram estimulados a esta possibilidade de ultrapassar a regra, sempre que a oportunidade se fizesse presente. Para tanto, não havia indicações exteriores, mas os próprios atores, em contato, encontravam o momento de transformação, que era fluido, contínuo, como nos momentos em que um jogo transformava-se em composição. Segundo Alessandra Souza, ainda sobre o sétimo encontro, a falta da clareza da regra impossibilitou a transformação, pois “sempre a gente tem uma regra, e aí a gente tem a liberdade de fazer ou não. E hoje não tinha essa regra e já foi direto pra liberdade, e aí foi como se não desse pra ‘quebrar’ nada”⁷⁶. Do diário de André Macedo, trago este excerto:

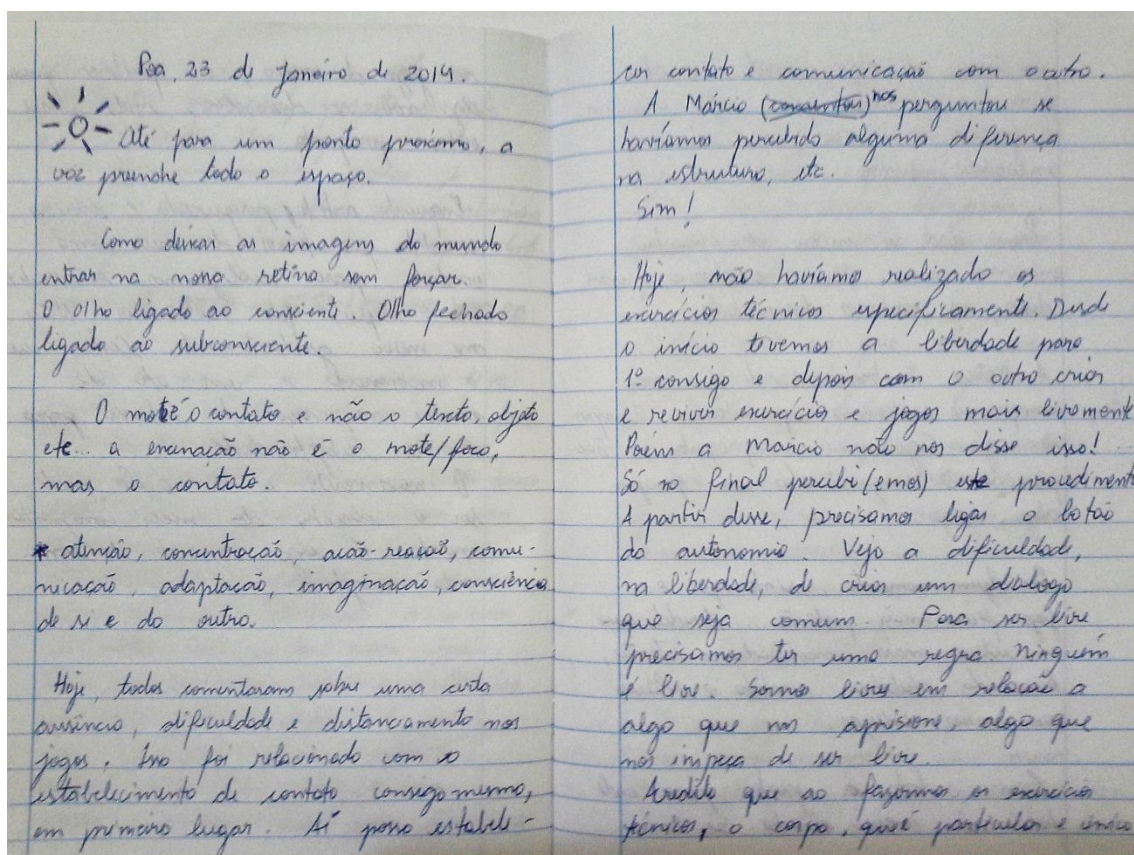
A Marcia nos perguntou se havíamos percebido alguma diferença na estrutura, etc. Sim!

Hoje, não havíamos realizado os exercícios técnicos especificamente. Desde o início tivemos a liberdade para primeiro consigo e depois com o outro criar e reviver exercícios e jogos mais livremente. Porém a Marcia não nos disse isso! Só no final percebi (emos) este procedimento. A partir desse, precisamos ligar o botão da autonomia.

⁷⁵ André Macedo, depoimento, 23/01/2014.

⁷⁶ Alessandra Souza, depoimento, 23/01/2014.

Vejo a dificuldade, na liberdade, de criar um diálogo que seja comum. Para ser livre precisamos ter uma regra. Ninguém é livre. Somos livres em relação a algo que nos aprisione, algo que nos impeça de ser livre.⁷⁷



Diário de André Macedo

A partir do contato, há um estado criativo que se coloca, mas que necessita de um direcionamento para efetivar a criação. Enquanto facilitadora, é imprescindível que eu me coloque em contato com os atores, buscando perceber sutilmente os momentos em que é necessário uma maior implicação minha, direcionando mais diretamente, e outros momentos em que posso silenciar, permitindo que os próprios atores direcionem a composição.

A partir das práticas desenvolvidas no Laboratório Experimental, a questão da possibilidade de experimentação e liberdade dentro do jogo, de criação sem orientações exteriores diretivas ou pré-estabelecidas, é explicitada na fala de Silvana Rodrigues:

⁷⁷ André Macedo, diário de trabalho, 23/01/2014.

Nas práticas no Laboratório não necessariamente tinha que sair pra algum lugar, não é o lugar quem manda. Quando a gente chega em um lugar, tá a gente chega e aí... Ao mesmo tempo tem um lugar que a gente quer chegar mas que muda muito. [...] Tu sabes que ali dentro tem outras unidades que nos interessam.⁷⁸

“Sair para algum lugar” pode ser entendido como a obrigação de ter um “produto” ao final da experimentação. A fala da participante explicita a possibilidade de a composição não ser guiada por decisões prévias, mas moldar-se no decorrer do jogo, com mudanças de direções, com o aproveitamento das situações inesperadas que surgem de dentro do jogo. Fator este que está em relação com a capacidade de articular o próprio repertório ao realizar escolhas. Refletindo sobre os processos vivenciados no Laboratório Experimental, Silvana Rodrigues aponta que “embora a disciplina tenha a espontaneidade muito presente, ela nos exige uma não ingenuidade em relação ao nosso trabalho, a consciência das escolhas mesmo quando ainda não temos claramente a consciência”.⁷⁹

Permitir-se brincar, inovar. Iniciar um processo sem saber ao certo qual o rumo será seguido. Unindo a espontaneidade ao rigor, é possível permitir que o ator se coloque de forma mais íntegra pelo prazer do jogo. Novamente trago um relato a partir das práticas do Laboratório Experimental:

Todos criam em um espaço caótico de imagens, textos, música, objetos... Não existem regras. Essa foi a minha descoberta mais feliz sobre a aula, eu realmente amo ter um tempo para criar “brincando” assim, infelizmente tive que sair mais cedo da aula mas me vesti como se estivesse em cena e ainda abri meu guarda-chuva e parece que criou-se uma imagem legal, e daí eu fui embora.⁸⁰

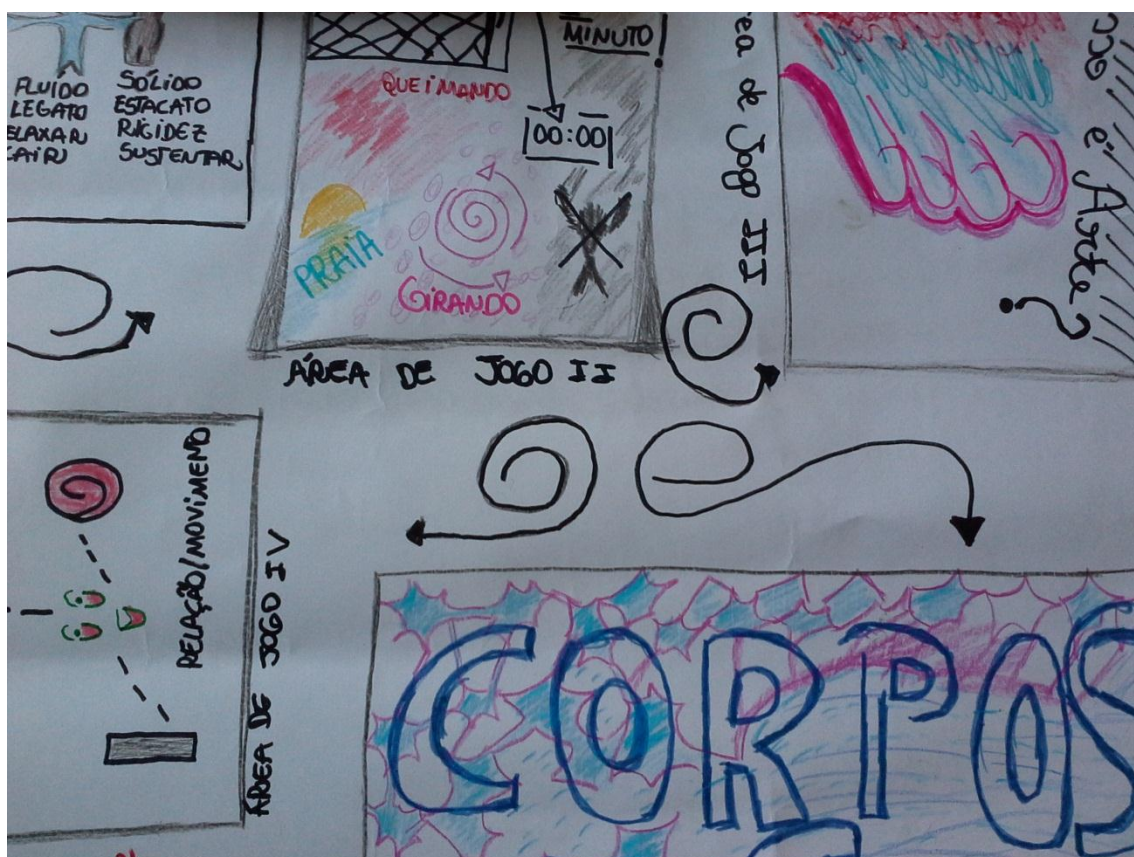
Faz-se importante frisar a afirmativa de Gabriela Nunes quando esta coloca que “não existem regras”. Discordo desta afirmativa, mas entendo o sentido da frase da participante. Ao expor a realização de um jogo sem regras, Gabriela Nunes busca apresentar o fato de que a composição não havia sido previamente delimitada. Existiam regras, mas estas não serviam para guiar o

⁷⁸ Silvana Rodrigues, depoimento, out. 2013.

⁷⁹ Silvana Rodrigues, avaliação final, dez. 2013.

⁸⁰ Gabriela Nunes, relato escrito, 09/08/2013.

jogo a um final específico, porém estavam presentes para permitir que o jogo acontecesse. O “espaço caótico” proporcionou possibilidades de criação justamente por estas regras simples, mas eficientes ao permitirem a liberdade aos jogadores. Ao afirmar que se vestiu “como se estivesse em cena”, Gabriela Nunes deixa claro que havia um espaço delimitado como “dentro” de cena. A delimitação, a convenção do espaço de cena é uma regra. Os elementos citados pela participante – imagens, textos, objetos – também fazem parte de outra regra do jogo: a possibilidade de determinados elementos serem utilizados pelo ator.



Registro de Carina Corá.

Esta pode ser uma questão pertinente, de como os sujeitos do processo de criação encaram as regras do jogo, e como estão conscientes desta regra. A autonomia de escolhas e a possibilidade de o ator definir o que ou quando determinados elementos entram no jogo de cena⁸¹ não significa que não

⁸¹ No decorrer dos encontros do Laboratório Experimental I, foi sendo constituído uma espécie de “arsenal”, elementos que poderiam ser utilizados nas composições: objetos, textos,

existam regras. Por mais flexíveis que possam ser, neste modo específico de composição, as regras existem e fazem parte do rigor da criação.

A descoberta desta flexibilidade das regras, de outros caminhos que não os usualmente conhecidos, a possibilidade de encarar o processo de criação como um espaço em que o “desconforto” e a não certeza do êxito estão presentes, em que o erro e fracasso não sejam encarados como problemáticos, são fatores imprescindíveis para a cena contemporânea. Disponibilizar um espaço para que o ator tenha a possibilidade de jogar “brincando”, de aproveitar cada nova situação, utilizando até mesmo o momento em que tem que sair da sala – que poderia ocasionar uma quebra na criação – como possibilidade criativa. Isso demonstra o quanto o ator está dentro do jogo, e mais, o quanto é interessante e prazeroso jogar e criar.

Ainda sobre as práticas desenvolvidas no Laboratório Experimental, Carina Corá coloca que

o Contato [Contato Improvisação] tem direcionamentos, e a partir deles pode-se brincar horas. O Contato não tem tanto julgamento e não nos faz racionalizar e pensar com antecedência no que fazemos, deixamos as coisas acontecerem. Tão naturalmente como o respirar e o bombear de sangue, mandamos energia e recebemos energia do outro. Não há um enunciado, um objetivo por trás. Quando realizamos jogos teatrais sabemos os objetivos dos mesmos, queremos jogar, mas seguimos as regras. No Contato, nos jogamos mais, chegamos a sonhar com nossos corpos.⁸²

Percebe-se neste depoimento a abertura que a prática dos jogos de Contato Improvisação possibilita, e como o ator, a partir dessa abertura, coloca-se de maneira mais disponível dentro do jogo, deixando “as coisas acontecerem”, reagindo ao outro e ao espaço. No depoimento de Carina Corá, novamente a questão das regras do jogo se faz presente. O interessante de refletir sobre a recorrência de comentários comparativos em relação à outras práticas que parecem, a partir dos depoimentos dos atores, apresentarem regras – como se no Contato Improvisação elas não existissem –, é a possibilidade apresentada por esta prática de o ator transcender as regras.

imagens, sons. De acordo com as propostas, os participantes faziam uso deste arsenal livremente, e também em relação às “funções flutuantes”, já citada anteriormente.

⁸² Carina Corá, relato escrito, dez. 2013.

Estas últimas, como trabalhadas nas práticas desenvolvidas na investigação empírica desta pesquisa, serviam não como limites arbitrários – oprimindo a criação – mas como balizadores que impulsionavam a criação, porém sem direcioná-la objetivamente ou previamente para um destino estabelecido.

Essa possibilidade evidencia também o risco e a ocorrência do que cotidianamente podemos chamar de fracasso. Nessas criações, sem a preocupação com uma excelência da forma e do significado, momentos de tédio e propostas sem êxito podem ocorrer. Porém, toda experimentação efetiva não traz consigo a certeza do êxito e um processo de criação deve abrir espaço para o desconhecido, para o risco. Nas palavras de Grotowski:

Outro fato muito importante para a ética criativa é correr riscos. A fim de criar, devemos, cada vez, correr todos os riscos do fracasso. Isto significa que não podemos repetir um velho caminho familiar. Na primeira vez que empreendemos um caminho, há uma penetração para dentro do desconhecido, um processo solene de busca, estudo e confronto, que evoca uma “radiação” especial resultante da contradição. [...] Na segunda vez que manipulamos o mesmo material, se empreendermos o caminho conhecido, já não teremos mais este desconhecido dentro de nós como ponto de referência; só ficaram os truques [...] Uma autopesquisa é simplesmente o direito da nossa profissão, nosso primeiro direito. Pode-se chamá-lo de ético, mas pessoalmente prefiro tratá-lo como parte da técnica. (GROTOWSKI, 1987d, p. 200).

O Contato Improvisação, ao propor a experiência da desorientação – em movimentos com inversões do centro de corpo, quedas, giros e outros movimentos virtuosísticos – propõe novas organizações corporais que nos instigam também a abandonar o já conhecido e passear por outros lugares. Sem uma predefinição sobre a direção dos movimentos, é possível descobrir novas possibilidades que talvez não fossem possíveis a partir de escolhas totalmente diretivas e que, no movimento improvisado em contato com o outro, são oferecidas. Até mesmo para o entendimento a respeito de algumas escolhas ou padrões recorrentes, a desorientação pode ser interessante ao permitir a reflexão sobre a qual orientação se está habituado.

Evidencia-se, assim, práticas que permitem que o próprio ator não se acomode no que é conhecido, mas seja convocado a novas e diversas

experimentações de si enquanto criador. Na pesquisa *Tuning scores*⁸³, Lisa Nelson⁸⁴ busca uma abordagem do movimento com uma grande importância para a auto-observação. Levando cada bailarino a perceber suas próprias estratégias de movimento, há a possibilidade de o bailarino reverter o que achava ser bom para si mesmo. Uma proposta para interrogar como “vivo no meu corpo” e como “organizo os meus movimentos” em “um sistema de retorno, de *feedback*, sua ação sempre tem uma consequência que você mesmo pode perceber”⁸⁵.

Reorganizar, desorientar, reequilibrar. Segundo Albright,

Ser desorientado é ser desfeito, fazer perder o equilíbrio. Mas também aponta para um conhecimento mais profundo que pode ser tirado de nossas memórias individuais incorporadas. Raramente pensamos sobre onde estamos até ficarmos perdidos. Para compreendermos o que nos orienta, nós precisamos experimentar a desorientação, aquela mudança de perspectiva espacial que pode nos ensinar o que nós damos por certo. (ALBRIGHT, 2013, p. 61).

O Contato Improvisação leva à percepção de um potencial do corpo que muitas vezes é esquecido nas práticas cotidianas. Sem a cobrança de chegar a um local específico, a prática desta forma de dança permite ao ator experimentar e, na experimentação, acessar uma potencialidade criativa através da concretude dos corpos em contato no espaço. Segundo Banes, no Contato Improvisação

o que resta é uma sensação contínua do potencial do corpo para inventar e descobrir, para recuperar o equilíbrio depois de perder o controle, para recuperar o vigor, apesar da dor e da desordem. A dança de Paxton diz-nos que, apesar de todos os seus problemas, perigos, inconsistências e falta de jeito, o mecanismo humano é

⁸³ “Tuning Scores are an intriguing way to investigate fundamental elements of performance, movement behavior, and communication, altogether. Originated by Lisa Nelson, the explorations illuminate how we compose perception through action; in other words, we learn how what we see is inextricably linked to how we see, through our multisensorial layers of observation. In tuning”, we practice together, using both movement and verbal calls. Through these, we communicate our desires, our imagination, and our memory, in a shared image space. And with this material, we compose live art, together”. Material disponível em <<<http://tuningscoreslog.wordpress.com>>>, consultado em 16/10/2014.

⁸⁴ Bailarina e *performer*, assim como Steve Paxton participou do movimento revolucionário ocorrido nos anos de 60/70 na área da dança.

⁸⁵ Material advindo de anotações da pesquisadora durante o “Encontro prático com Lisa Nelson”, realizado no Atelier Dudude, em Brumadinho/MG, em abril de 2014.

também uma máquina grande e elegante. Ele nos lembra que a graça do corpo está enraizada em seu repertório extraordinariamente variado de capacidades.⁸⁶

Porém, para que este espaço de descobertas se efetive, é de extrema importância que se estabeleça uma atmosfera de confiança no grupo. De forma que cada participante possa se abrir às possibilidades sem o receio do julgamento ou da crítica. Conforme Gabriela Nunes, em relatório sobre o Laboratório Experimental I:

Criamos um pequeno universo particular, onde estabelecemos uma conexão sincera, podíamos errar sem problemas, e a responsabilidade nunca era jogada de forma brutal sobre os ombros de um aluno.⁸⁷

Em contato, no entre criado na relação entre as pessoas que se colocam disponíveis em um determinado espaço e tempo, na criação deste “pequeno universo particular” o sensível ganha espaço. Transformando as competências ao mesmo tempo em que as desenvolvendo, atualizando-as e re-atualizando-as. Para além de um processo de criação totalmente direcionado, princípios do Contato Improvisação podem auxiliar o ator a unir efetivamente rigor e espontaneidade. Elementos da ordem do racional e da ordem do sensível.

Talvez seja possível articular o racional e o sensível não em termos de uma grande fissura e oposição, mas refletindo sobre como, de alguma maneira, a prática pode conduzir ao acesso a conteúdos da ordem do sensível, para além do reflexivo – algo primeiramente pensado a partir de uma lógica racional – mas deixando emergir conteúdos que estão em estado de potencialidade – latência – em um local mais profundo. Estes conteúdos posteriormente podem chegar ao que chamamos de racional, algo como deixar emergir a sensação e esta posteriormente ser racionalizada, posta em linguagem, por exemplo, ao se refletir sobre ela. Tende-se assim, à criação de um pensamento que coloca em contato também o racional e o sensível, de forma a que este último não exija a

⁸⁶ “What remains is a continuing sense of the body’s potential to invent and discover, to recover equilibrium after losing control, to regain vigor despite pain and disorder. Paxton’s dancing tells us that, for all its problems, dangers, inconsistencies, and clumsiness, the human mechanism is also a grand and elegant machine. He reminds us that the body’s grace is rooted in its extraordinarily varied repertoire of capabilities”. (BANES, 1987, p. 70, tradução nossa)

⁸⁷ Gabriela Nunes, relato escrito, dez. 2013.

exclusão do racional, mas em uma possibilidade de o ultrapassar em determinado momento, rompendo a barreira da lógica racional que pode se colocar como entrave à reação imediata – efetiva.

A partir das considerações apresentadas, aponto que houve, no decorrer do processo, uma necessidade de ajustamento em relação à minha prática de atriz que utiliza o Contato Improvisação nas suas criações e de facilitadora do processo de outros atores. Quando na função de atriz, tenho a possibilidade de direcionar a composição neste local que é “dentro” do espaço de atuação, convocando meus parceiros a me seguirem ou não. Porém, enquanto facilitadora, fora do espaço de atuação, preciso manter também um forte contato com os atores, estando conectada ao dentro para que minhas indicações não provoquem rupturas no que está sendo desenvolvido, mas sejam também uma convocação a determinado jogo a partir de direcionamentos. Quanto a estes últimos, também foi necessário estar alerta para que o meu habitual não tomasse conta, e para que eu também experimentasse e me deixasse ser conduzida a outros locais que não os conhecidos. Por isso, a importância do jogo, de estar em contato com os atores, para que minhas indicações também englobassem o sensível, para que rigor e espontaneidade da mesma forma estivessem presentes no espaço de atuação da facilitadora.

Vale ressaltar que esses direcionamentos, em nossas práticas, não se limitavam apenas a indicações verbais, sendo a colocação de um objeto no espaço de atuação também uma indicação, assim como a demarcação do espaço com a fita, a mudança de iluminação e a inserção de música ou imagem.

2.4 Procedimentos de criação: Improvisação e Composição em tempo real em busca de uma Composição imediata

No Contato Improvisação trata-se de uma forma de dança, específica em um determinado contexto da dança pós-moderna, que apesar de ser praticada em diversas modalidades e estruturas constitui-se com algumas particularidades: não apresentar uma escola definida, não trazer frases de movimentos a serem reproduzidas, postular a flexibilização de hierarquias, etc. Na prática desta dança o contato se coloca primordialmente como uma necessidade primeira de continuidade do movimento, uma necessidade de manter os corpos em movimento e com ao menos um ponto de contato. A princípio não se faz necessário outro objetivo além deste básico: manter o contato físico com o parceiro para continuar uma dança que em sua matriz não existe sem o ponto de contato. Neste sentido, o contato na dança Contato Improvisação não serve a outro propósito do que à dança em si. Não se coloca em favorecimento de outra coisa, mas sim no que é. Segundo Gil,

A dança não *exprime* portanto o sentido, ela é o sentido (porque é o movimento do sentido). [...] Sobrearticulando o corpo, o movimento dançado abre até ao infinito o leque dos gestos, quer dizer a organização dos movimentos em sequências que significam por si próprias, sem recorrerem à linguagem. (GIL, 2001, p. 97)

Se a improvisação, como usualmente utilizada no teatro, cria possibilidades que serão posteriormente buriladas em diversas retomadas, aqui cada nova experimentação é uma forma de aprimorar o que foi realizado anteriormente, porém sem haver o foco na repetição em busca de uma perfeição. É possível utilizar, como exemplo, o processo de criação a partir de Stanislavski, no qual o improvisado era importante enquanto procedimento de criação, e em que cada encontro se colocava como uma possibilidade de aperfeiçoamento do que havia sido realizado anteriormente. Uma utilização da improvisação de modo que a partir do momento em que algo improvisado é encarado como interessante, servirá de mote para os demais improvisos, que serão como que um desencadear deste inicial. Mas e isto não acontece no Contato Improvisação? Nessa dança cada praticante constrói um repertório de movimentos que podem ser acessados, ou padrões de movimentos a partir de uma memória prática, uma memória incorporada – tornada corpo – através da prática, implícita no fazer. Ao dançar com um parceiro fixo, por exemplo, determinados movimentos podem, aos poucos, tornarem-se recorrentes, e a

partir deles surgir a possibilidade de outros movimentos que têm este primeiro em sua origem.

No processo de criação de Stanislavski, a improvisação é utilizada para a composição de um personagem, a elaboração e desenvolvimento de uma situação ou mesmo os primeiros contatos com um texto dramático. Já na dança Contato Improvisação, a improvisação de movimentos está no cerne da própria criação. Ou seja, se em Stanislavski improvisa-se em um primeiro momento de criação, com a possibilidade de posteriormente poder haver um aperfeiçoamento, que poderá sobrevir ao improviso anterior e já influenciado pelas primeiras improvisações, no Contato Improvisação a dança atualiza a improvisação a cada execução. Em termos gerais, voltando ao apresentado anteriormente sobre um duo de contato dançando junto por um tempo considerável, por exemplo com um parceiro fixo ou recorrente, em ambos os casos há uma atualização da improvisação a partir de improvisações anteriores.

Porém, é necessário ter em vista outro ponto importante nessa aproximação e que aponta à ficção e não ficção. Esse ponto pode ser entendido a partir de Dubatti, ao afirmar que

Se o meio de criação da poíesis teatral⁸⁸ são as ações físicas e/ou físico-verbais, isto marca uma ampliação do conceito de teatro, que inclui a dança, os bonecos, o mimo, o circo, a narração oral, etc.⁸⁹

A partir deste ampliado conceito de teatro, para Dubatti, ao comparar o ator e o bailarino, uma especificidade seria a ficção, que em relação ao bailarino seria uma possibilidade – “mundos metafóricos (ficcionalis e não ficcionalis)”⁹⁰ – e para o ator uma condição – “mundos metafóricos ficcionalis”⁹¹.

⁸⁸ “El término involucra tanto la *acción de crear* – la fabricación – como el *objeto creado* – lo fabricado -.” DUBATTI, 2008, p. 31.

⁸⁹ “Si el medio de creación de la poíesis teatral son las acciones físicas y/o físico-verbales, esto marca una ampliación del concepto de teatro, que incluye la danza, los títeres, el mimo, el circo, la narración oral, etc.” (DUBATTI, 2008, p. 40, tradução nossa)

⁹⁰ “Mundos metafóricos (ficcionalis y no ficcionalis)”. (DUBATTI, 2008, p. 51, tradução nossa)

⁹¹ “Mundos metafóricos ficcionalis”. (DUBATTI, 2008, p. 49, tradução nossa)

No contexto das artes cênicas, o termo improvisação pode relacionar-se a diversos e diferentes métodos, com variados objetivos e formas de utilização. Talvez por isso muitos criadores optem pela nomeação de seus trabalhos utilizando os termos composições, criações, evidenciando o complemento “tempo real”.

Compor em tempo real pode confundir-se com a improvisação. Em um primeiro momento a aproximação poderia ser válida, já que não planejar as ações pode ser entendido como improvisado. Porém, com as utilizações do termo bastante presentes no contexto das artes cênicas, a aproximação deixa aparecer arestas.

O bailarino e pesquisador Hugo Leonardo da Silva, inicia sua investigação sobre estruturas coreográficas abertas à improvisação apresentando a problemática que envolve as nomenclaturas:

Tratamos de construções/criações de dança que se completam em “tempo real”, no ato da performance, para as quais admitimos que existe uma diversidade de estratégias e processos de trabalhos nos quais, nem sempre, o termo improvisação revela-se suficiente ou apropriado. (SILVA, 2009, p. 17)

O termo composição em tempo real vem sendo utilizado ao tratar de estruturas coreográficas ou processos de criação que sejam, de alguma forma, completados no ato da cena a partir de escolhas tomadas em relação a todos os elementos que integram a composição. Sem um planejamento anterior rígido de marcações e partituras, são propostas mais “abertas”, com ênfase às escolhas dos bailarinos/atores⁹² em tempo real.

Já o método de Composição em Tempo Real foi criado pelo bailarino, coreógrafo e pesquisador português João Fiadeiro a partir de 1995. Em seu blog, lê-se que o

objetivo central do método de "Composição em Tempo Real" é colocar o executante na posição de "mediador" e "facilitador" dos acontecimentos, inibindo a sua tentação de se impor através da vontade ou capacidade de os manipular. O seu único "ato criativo", a haver algum, resume-se à mestria com que gere a tensão, equilíbrio e

⁹² Como veremos, os artistas envolvidos no desenvolvimento de criações em tempo real relacionam-se geralmente com a área da dança.

potencial do material com que está a trabalhar, deixando que as coisas, a terem que acontecer, aconteçam por si.⁹³

No mesmo blog, pode-se encontrar o sistema operativo do método. Há alguns direcionamentos específicos: inicia-se fazendo um quadrado no chão, demarcado com fita, criando um espaço “dentro” e um “fora”. Todos os participantes iniciam fora, com foco no interior desse novo espaço criado. Sem combinações prévias ou planejamentos, uma pessoa entra no espaço, interferindo nele. A partir dessa primeira interferência, outra pessoa avança agindo sobre o espaço. Segundo os direcionamentos do sistema, quando a terceira pessoa agir,

estabelece-se um padrão que faz emergir uma “topologia” do lugar, que embora ténue já pode ser partilhada pelo grupo. Quanto mais cedo se partilhar este lugar comum, mais depressa se estabelece uma ideia de comunidade, um dos objetivos deste trabalho.⁹⁴

Assim, percebe-se que há uma organização inicial bastante específica no método de Composição em Tempo Real. Portanto, vale ressaltar que em nossas práticas esse sistema operativo não foi seguido, o que me permite afirmar que nossa utilização de composição em tempo real difere sutilmente do método de Fiadeiro, por mais que alguns pressupostos sejam compartilhados.

Se a improvisação pode levar a pensar em exercício, a criação em tempo real pode estar associada à ideia do jogo efetivo, do algo a mais que permeia a composição e que seria então um diferencial. Ainda assim, esbarra-se com ambas as palavras. Para Silva (2009, p.17), o “fator tomada de decisão” envolvido em cada criação determina a propriedade do uso do termo improvisação, uma vez que o contexto em que os parâmetros são negociados, e que dizem respeito a cada criação, podem “conceituar a própria ideia de improvisação” (SILVA, 2009, p. 141).

Delimita-se então, para este estudo, tratar da improvisação enquanto procedimento criativo que também pode ser utilizado na concretização da obra em tempo real – como, por exemplo, no último encontro do Laboratório

⁹³ Informações disponíveis no blog, endereço: <http://joaofiadeiro.blogspot.com.br>

⁹⁴ Informações disponíveis no blog, endereço: <http://joaofiadeiro.blogspot.com.br>

Experimental, quando convidados compartilharam da composição na função de espectadores. Ou seja, ao tratar de procedimento criativo não evidencio distinção entre processo e obra.

Marina Elias e Ligia Tourinho (2011) falam da improvisação enquanto estrutura dramática, tratando então de sistemas improvisacionais nos quais enquanto “a composição é realizada, também é simultaneamente compartilhada com o público. A composição dramática torna-se a própria obra”. Segundo as autoras,

as dramaturgias com caráter de processo parecem ser um tipo de modo de fazer dramaturgia que se propõe a elaborar uma obra cênica através de recursos atribuídos ao processo de criação. Ou ainda, parece ser a padronização de leis e procedimentos dispostos à execução de uma determinada tarefa artística, espetáculo. A perspectiva atual das dramaturgias contemporâneas parecem dizer respeito a protocolos de criação. Para cada processo podem ser adotados protocolos distintos. Não há como assumir um formato fixo de protocolo. (ELIAS; TOURINHO, 2011, s/p)

Referenciando a dramaturga de teatro e dança Marianne Van Kerkhove, as autoras citam dois

tipos de processo de criação dramática: um primeiro, o qual [Van Kerkhove] chama de dramaturgia de conceito, quando a estrutura é definida previamente pelo dramaturgo e pelo encenador. Um segundo tipo, com o qual se identifica uma dramaturgia com caráter de “processo”, em que a dramaturgia é construída ao longo da obra e a partir da multiplicidade de vozes, o material humano dos artistas que participam do processo e de uma variedade de materiais de diversas origens como: textos, movimentos, imagens de filmes, ideias, objetos, etc. Este modo de fazer dramaturgias com caráter de processo abre um campo múltiplo de possibilidades, tanto quanto artistas existirem e criações fizerem. Os modos de fazer variam tanto quanto os artistas da cena forem capazes de inventar e criar, passam a ser particulares de cada obra, de cada criador e seu contexto. Os artistas podem estabelecer modos de fazer comuns a várias criações ou completamente diversos entre cada uma delas. Todos esses modos de fazer são dramaturgias. (ELIAS; TOURINHO, 2011, s/p)

Daniela Guimarães também se interessa por essa dramaturgia da obra que é construída em tempo real. Em sua dissertação “Dramaturgias em tempo presente: *timeline* da improvisação cênica da Companhia Ormeu”, a autora parte da dança, mas se propõe a uma reflexão que amplia a questão para outras linguagens. Para a autora, que é improvisadora e diretora, “trata-se de um entendimento de Dramaturgia revisitado e expandido pelos pressupostos

contemporâneos de corpo, tempo e espaço, que se articulam pelas novas ações no mundo e na cena” (GUIMARÃES, 2012, p. 16).

Assim, a performance acontece pelas ações cênicas realizadas no instante presente, pautada nas descobertas individuais e coletivas em interação: aberta às incertezas, perturbações, instabilidades e acasos. Corpos e ambientes (luz/texto/objetos/música/outro corpo/imagem gerada, projetada e editada) que, através da Improvisação, contaminam e são contaminados e, nestas relações entre linguagens, estabelecem uma trama cênica a qual considero como a Dramaturgia da obra. (GUIMARÃES, 2012, p. 14)

A partir destas referências buscou-se expor um pequeno panorama a respeito da utilização do tempo real, para ser possível, então, delimitar o foco da pesquisa nas experimentações que se utilizam do tempo real no processo, e não com o objetivo da apresentação ao público. Ou seja, como modo de laboratório do ator, de desenvolvimento de diversas competências atreladas ao tempo real, e que se tornam possíveis de serem atualizadas em outros modos de fazer: que seja a organização de uma obra com uma proposta definida (mais fechada) – apresentando a recuperação de ações –, um pouco aberta à reorganizações em tempo real a partir de pré-estruturas ou mesmo uma obra totalmente aberta.

O tempo real aqui utilizado diz respeito ao instante presente. Então, ao utilizar a nomenclatura composição em tempo real, busca-se tratar de composições cênicas que não passam por um planejamento rígido, mas que se iniciam e desenvolvem no tempo presente. Estas poderiam ser nomeadas composições imediatas. Porém, ressalto que nossa investigação centrou-se mais no processo de criação, em detrimento a obra final. Ou seja, utilizamos estratégias de jogo com tempo real em composições que não visavam a se tornarem posterior obra.

No cruzamento destas estratégias – a maior delas sendo o não planejamento de ações que ocorriam em espaços determinados, com objetos e textos (por mais que estes últimos com grande abertura a modificações) determinados – com propostas de Contato Improvisação, desenvolvemos uma trajetória em busca da emergência de ações orgânicas do ator. Este cruzamento se mostrou bastante interessante na investigação por promover um processo de criação cênica em que quanto mais os atores se apropriavam das

práticas – aprofundando também suas competências técnicas – mais emergia a organicidade de suas ações.

Estas propostas – ambas evidenciando a tomada de decisão em tempo real – incitavam aos atores uma postura de presença e disponibilidade em vista das escolhas em tempo real, que exigiam que cada participante estivesse inteiro em cena, consciente de sua participação na composição como agente efetivo do processo. Com o contato estabelecido entre os atores, as práticas de compor em tempo real transformam o espaço de composição em espaço compartilhado, no qual cada ação reverbera em cada um e em todos.

Em nossas práticas, partindo de propostas do Contato Improvisação, a composição se desenvolvia a partir da concretude dos corpos no espaço, em detrimento a uma situação – personagens, história, local – pré-estabelecida, através do estabelecimento do contato. Há, nessas composições, uma certa estrutura, primária, que não é rígida, mas auxilia os atores ao iluminar alguma direção ou possibilidade – espaço delimitado, determinados objetos que podem ser utilizados, textos decorados. Porém, o diferencial parece ser o de a composição nascer da trajetória contínua entre uma proposta e sua sequência. De como um jogo, no tempo necessário estabelecido entre acordos não verbais envolvendo os participantes – atores e facilitadora – transforma-se em composição no contínuo dos corpos em contato.

Os atores, no contexto destas propostas, também apreendem um saber que diz respeito a aproveitar as oportunidades, quando há em alguma medida a intenção de compor, ou seja, uma tendência a uma composição: um objetivo em comum. Então o ator aproveita as possibilidades que emergem do jogo, e esta atitude por sua vez reforça este jogo, bem como o contato entre os atores.

Sentir, perceber que os outros também estão nesse estado de presença, de fluidez ou de um energético, muito similar ao teu, parece que isso potencializa ainda mais e te chama mais, até pra propor alguma coisa ou pra entrar no jogo do outro...⁹⁵

Em busca da melhor nomenclatura, tendo em vista o percurso e escolhas de estratégias experienciadas em nossa prática, utilizo então o termo

⁹⁵ André Olmos, depoimento, 31/01/2014.

composição imediata em busca de dar conta das propostas vivenciadas. Abordo, assim, um processo de criação que utiliza estratégias que relacionam procedimentos que não seccionam processo e produto. Porém, em nosso caso específico, nos centramos em encontros de criação em que não havia espectadores. Então, em nosso processo criativo, não entendemos esse produto apenas como aquele compartilhado com o espectador. Aqui, uma aproximação intensa ao Contato Improvisação, no qual o acontecimento já é, sem a necessidade de público, sem a preocupação com que haja público.

A partir da estratégia denominada composição imediata, a cada nova composição os participantes engajam-se na criação atualizando e reatualizando competências que são revisitadas a partir de um repertório próprio criado justamente a partir das experimentações anteriores. E revisitado, recriado, reorganizado a cada nova experimentação. Cada composição torna-se assim um laboratório, um espaço de experimentação do qual emergem elementos que são imediatamente incorporados pelo ator. Como aponta a bailarina, professora e pesquisadora Ana Carolina da Rocha Mundim,

criar em tempo real não significa partir de “lugar algum”. De seus laboratórios corporais, os intérpretes-criadores reúnem vocabulário, repertório, possibilidades de estados corporais e uso do espaço e tempo que servirão de referencial para a improvisação a ser realizada em cena. A composição em tempo real exige do intérprete criador, além de um domínio de seu próprio corpo, uma potencialização das relações coletivas e de ferramentas de composição, uma atitude de realizar escolhas e a confiança nas decisões tomadas. Conectar-se com o entorno, dialogar com as propostas por ele oferecidas (sons, gestos, lugares, situações, etc.) e perceber o outro (artista ou espectador) com a inteireza de um corpo que sabe posicionar-se mediante as ocorrências da vida tornam o intérprete-criador uma escritura poética em movimento. (MUNDIM, 2012, p. 105)

Os autores citados ao tratar de estratégias de criação que aqui defino por composições imediatas, geralmente trazem a perspectiva do momento de compartilhamento com o público. Como já explicitado, esse não foi nosso desejo primeiro. Aponto nossos encontros como laboratórios de criação a partir de estratégias de criações imediatas, com o objetivo de desenvolver o contato e assim possibilitar a emergência de ações orgânicas. Não excluo o momento de compartilhamento com o espectador, apenas afirmo que este não se

encontrava em nosso horizonte de pesquisa⁹⁶. Acredito que em uma sequência de experimentações, poderíamos vivenciar também este momento de contato com o público, sendo necessárias então escolhas no que concerne ao nível de abertura em relação à forma e significado, de acordo com os desejos e objetivos do grupo de artistas. Como abordado no último tópico deste capítulo, nossa prática também se aproximou de criações em que o desejo estava em recuperar ações previamente realizadas, demonstrando assim que as estratégias de criação escolhidas têm grande possibilidade de serem eficazes não só em composições imediatas, mas também em composições a partir de ações em certo nível previamente definidas.

As composições mais abertas em relação à significação pelo público, e que apresentam a tomada de decisão em tempo real no momento de contato com o público como primordial, dialogam com a última fase do trabalho de Grotowski⁹⁷. Na “Arte como veículo” o significado da forma não é objetivado.

Sob essa expressão, Grotowski afirmava o interesse de não mais separar processo e produto. Assim, no acontecimento da Arte como veículo, os sujeitos da recepção são considerados como testemunhas e os sujeitos da ação, performers, cujas ações, ao invés de representar tramas, apresentam um grau intenso de organicidade capaz de despertar na testemunha imagens e associações subjetivamente construídas. (ISAACSSON, 2014, s/p)

Nessa última fase, Grotowski se afasta da função de encenador como anteriormente vivenciada.

No Workcenter não há mais a busca do personagem. Mas se a ação é real, intensa, isso pode evocar no mental algum personagem [...]. Se o espectador não está bloqueado no nível mental, ele acompanhará a ação a partir de seu interior. (GROTOWSKI *apud* ISAACSSON, 2014, s/p)

Segundo DeMarinis,

⁹⁶ Esclareço que no Laboratório Experimental houve um momento de compartilhamento com o público. Porém, mais do que o caráter de “apresentação”, havia um desejo de abrir as portas às nossas experimentações.

⁹⁷ Arte como veículo, fase que compreende o período de 1983 a 1999, conforme citado anteriormente.

A ideia de “prática performativa” é mais ampla do que a ideia de teatro como espetáculo, de teatro como representação. Dentro das práticas performativas se encontra também a ideia de arte como veículo, embora não seja realizada para espectadores nem produza os espetáculos a que estamos habituados.⁹⁸

Nessa fase, Grotowski aponta para a não separação entre processo e resultado, e delega a composição ao espectador. Ou seja, em relação ao que se define aqui por composição imediata, para além de organizar o quadro, traçando escolhas que direcionariam o olhar do espectador, o que se apresenta é uma proposta de convocação para que cada espectador “edite” de seu próprio local a composição que está se colocando para ele. Há um sentido forte de compartilhar, e de colaborar, em um processo em que atores, espectadores e facilitador compartilham do jogo da composição.

Lisa Nelson, em sua pesquisa *Tuning Scores*, dá uma atenção especial ao sentido do olhar. Nas formas de olhar, nas escolhas que envolvem o que é visto, no tempo dedicado a olhar cada novidade que se apresenta a nossa frente. Nelson escolhe, assim, utilizar o termo “edição em tempo real”: “eu utilizo o termo ‘edição em tempo real’, não utilizo composição em tempo real, porque a composição já está no espaço”⁹⁹. Ao editar as imagens, o olhar, traçando trajetórias, enfocando ou desfocando determinados elementos, pode ser aproximado à lente de uma câmera. Uma lente que descreve espaços, que mapeia, distingue, seleciona. Em processos cênicos que escolhem trabalhar com um significado mais aberto à significação pelo público, cada pessoa fará sua edição do que é apresentado. Toda obra cênica permite em certo nível que cada espectador faça sua leitura, a partir do que é editado ao ser captado pelo olho – escolho olhar para o ator A ou B? Os outros espectadores chama minha atenção? – porém, em composições mais abertas, o espectador é convocado a atuar de forma mais efetiva, já que não há um preparo anterior que selecione

⁹⁸ “La idea de ‘práctica performativa’ es más amplia que la idea de teatro como espectáculo, de teatro como representación. Dentro de las prácticas performativas se encuentra también la idea del arte como vehículo, si bien no se realiza para espectadores ni produce los espectáculos a los que estamos habituados”. (DEMARINIS, 2004, p. 57, tradução nossa)

⁹⁹ Material advindo de anotações da pesquisadora, a partir de participação no “Encontro Prático com Lisa Nelson”, realizado no Atelier Dudude, em Brumadinho/MG, em abril de 2014.

estratégias que indiquem ao espectador o que deverá entrar em seu foco de visão a cada cena.

2.5 O contato como mote principal: a estrutura dos encontros – procedimentos e elementos

Na investigação empírica, após o momento nomeado *Chegar em casa*, eu propunha algum exercício ou jogo de Contato Improvisação, e no desenvolvimento deste, com o estado de jogo instaurando-se, com o contato entre os atores se consolidando, uma composição começava a desenhar-se no espaço. Como forma de delimitar o espaço cênico, criando novas possibilidades de composições a partir do elemento espacial, bem como visando o melhor aproveitamento do espaço e o registro das experimentações, foi utilizada fita crepe. Assim, o espaço era delimitado nas formas de retângulo – com a permanência no espaço cênico de três, duas ou apenas uma parede – ou ainda um quadrado no centro da sala – sem paredes no espaço de atuação. Na Prática de Verão, quando da percepção de que o contato havia sido estabelecido entre os atores, eu delimitava o espaço cênico com a fita, a partir de um código já estabelecido em parceria com os atores. A partir de então, ficava estabelecido um “dentro” e um “fora” de cena. Já no Laboratório Experimental I, o espaço era delimitado previamente, no início da aula, em virtude das *Funções flutuantes*, bem como da utilização de tecnologias

digitais¹⁰⁰ na área determinada para a função técnica, o que trazia a necessidade de um espaço fixo para essa função¹⁰¹.

A partir deste procedimento de criação, os atores em acordo a partir do contato estabelecido, tinham liberdade para jogar com este espaço delimitado. Muitas vezes o “fora” de cena também estava “dentro” do jogo – como exemplo há encontros em que um ator coloca-se “fora” de jogo, permanecendo em relação com os atores “dentro”, ou então um grupo de atores exclui outro ator, criando um jogo entre quem está “dentro” e quem está “fora” querendo “entrar”.

O contato era estimulado a partir dos exercícios e jogos de Contato Improvisação. Quando das composições, a indicação exterior, ou seja, minha indicação enquanto facilitadora do processo, sempre apresentava como ponto de partida uma indicação geral, muito frisada nos primeiros encontros: de que o mote para as composições era o contato. A partir deste, os atores também poderiam utilizar outros elementos, que foram solicitados a eles no decorrer dos encontros. Os elementos solicitados, em ordem, foram os seguintes: objeto, fragmentos de texto dramático ou não, música – letra decorada e som para ser reproduzido – e uma imagem.

Uma referência na organização inicial dos encontros da Prática de Verão foi o *Cycles Repère*, uma metodologia de criação desenvolvida por Jacques Lessard a partir do ciclo de criação coletiva RSVP (*Répondez, s’il vous plaît*) criado por Lawrence Halprin.

Em aulas de movimento no San Francisco Dancer’s Workshop, Jacques Lessard conheceu Anna Halprin, esposa de Lawrence Halprin, um arquiteto da Califórnia e autor do *The RSPV Cycles*. Este método (RSPV cycles) foi uma revelação para Lessard. Ele adaptou

¹⁰⁰ Na pesquisa da colega Natália Soldera, que compartilhou comigo da condução do Laboratório Experimental, a investigação se dá em torno do processo criativo do encenador teatral em composições intermediais. Estas composições, privilegiando encontros entre tecnologias digitais e as demais mídias tradicionais da cena (iluminação, cenografia, objetos cênicos), implicavam o uso de *notebooks* e projetores.

¹⁰¹ No Laboratório Experimental I ficávamos um pouco limitados pela escassez de recursos técnicos, e não exatamente pela utilização do material. Poucas tomadas na sala, a falta de extensões e cabos, e assim a dificuldade de mobilidade dos aparelhos por vezes limitavam nossas escolhas em relação ao espaço cênico.

os princípios descritos no livro e surgiu com uma nova forma de criar teatro – na qual emoções têm precedência sobre ideias.¹⁰²

A improvisação impulsionada por uma fonte sensível segue como centro das criações de Robert Lepage, encenador canadense que participou do Théâtre Repère, fundado em 1980 por Jacques Lessard, Irène Roy, Denis Bernard, Michel Nadeau e Bernard Bonnier “com o intuito de criar no Quebec um teatro de vanguarda em que os atores fossem criadores” (BARONE, 2001, p. 7) e utilizando para tanto o método no qual a criação parte de objetos concretos que são apropriados pela cena.

Ainda segundo Barone, nesta proposta, mais do que de uma ideia, o mote inicial parte de “uma fonte sensível (visual, tátil, olfativa, sonora), de um objeto que toque o criador e o conduza em sua composição” (BARONE, 2011, p. 07). Cabe ressaltar que essa proposta apresenta fases bastante definidas.

Os ciclos são divididos em quatro fases de criação que interagem entre si, sendo a primeira a da escolha do recurso, da fonte, de um objeto que toca o criador emotivamente, com o qual trabalhará. A esta fase, o Repère dá o nome de Ressource.

A segunda fase, chamada Partition, refere-se à exploração do recurso escolhido, através de improvisações, na busca da descoberta de novos modos de utilizá-lo, de como ele pode tocar emotivamente. Nesta fase, portanto, os criadores estão abertos ao inconsciente, para se deixarem levar pelos estímulos provocados pela fonte, no trabalho de livre improvisação.

A terceira fase, Évaluation, envolve crítica e remodelagem, na escolha consciente da proposta em si e de sua relação com os objetos. Os dois princípios que norteiam esta fase são: “criar é fazer escolha” e “fazer é compreender”.

Estas três fases são anteriores à representação em si, chamadas dentro dos ciclos, de “pré-representacionais”. A última fase constitui-se justamente a da representação (Representation - juntando-se a sílaba inicial de Ressource, as consoantes iniciais de Partition e Évaluation e finalmente a sílaba inicial de Representation, chega-se ao nome dos ciclos: Repère). Sendo a representação uma troca com o público, o texto nunca se fixa, estando sempre aberto a essa troca e aos novos elementos que ela traz à encenação. Assim, os ciclos interagem entre si, pois um novo elemento se configura como um novo recurso, que deve ser explorado e avaliado, num ciclo ininterrupto de criação. O espetáculo, visto assim, é sempre novo e mantém-se criativo, mesmo quando da fase de suas apresentações públicas. (BARONE, 2011, p. 7/8)

¹⁰² “In movement classes at San Francisco Dancer’s Workshop, Jacques Lessard met Anna Halprin, the wife of Lawrence Halprin, a California architect and author of *The RSVP Cycles*. This method (RSVP cycles) was a revelation for Lessard. He adapted the principles outlined in the book and came up with a new way to create theatre – one which emotions take precedence over ideas”. (VERDIER, 2009, p. 18, tradução nossa)

Em nosso processo, não seguimos exatamente as fases propostas pelo Cycles Repère, antes, nos apropriamos do princípio inicial da escolha de elementos e a exploração deste em novas formas de utilização na cena. Como evidenciado anteriormente, o mote principal centrava-se no estabelecimento do contato, com os parceiros, espaço e objetos. Assim, os elementos serviam como motes “acessórios” ao contato, auxiliando na manutenção deste e gerando desdobramentos nas composições.

Os objetos, sons das músicas e imagens – estas últimas não sendo muito exploradas, pela questão do tempo – eram os elementos inseridos por mim. Já os textos e as letras de músicas eram elementos que, para além da minha solicitação pela sua utilização, os atores poderiam utilizar segundo suas próprias escolhas. Talvez por isso, os elementos mais utilizados foram estes dois últimos. Com o andamento dos encontros, cada ator também passou a se apropriar dos textos dos colegas, o que permitia jogos interessantes, com mesclas e trechos deslocados de sua organização inicial.

Geralmente o texto era solicitado após já haver algum contato entre os atores. Porém, com o passar dos dias e com os atores se apropriando em relação aos elementos, houve momentos em que texto e música eram utilizados para promover ou aprofundar o contato – este um ponto importante, pois o texto era utilizado para estabelecer o contato, e não uma situação. O contato desenvolvido através do texto possibilitou a criação de um espaço para além do real imediato, porém não determinado pelas “circunstâncias” do texto. Ou seja, o texto era utilizado para avançar em direção a desdobramentos a partir de um primeiro contato estabelecido, mas a atmosfera criada a partir do contato direcionava a criação, e não a situação explicitada no texto. Os atores, jogando com o texto a partir do contato, não tinham a preocupação com uma possível representação do texto, fato evidenciado, por exemplo, nas composições *Gato preto/Lady Macbeth* e *Hospício*¹⁰³.

¹⁰³ Composições desenvolvidas no sexto encontro (*Gato preto/Lady Macbeth*) e no décimo segundo encontro (*Hospício* e *Gato preto/Lady Macbeth* - recuperação).

O texto – falado ou cantado – evidenciou-se então como uma possibilidade de criar, desenvolver ou aprofundar o contato através de um dos elementos do contato real: a escuta. Em diversos momentos os atores buscavam estabelecer um jogo através do texto, convocando os outros atores para esse jogo. O texto foi um elemento interessante para perceber como o contato levava a modificações dos atores em cena.

Eu tenho uma memória emotiva muito forte desse texto [texto utilizado pela atriz durante o processo], e ontem quando eu falei a primeira vez, eu ainda sentia muito o que ele me lembrava, esse texto, mas aos poucos foi mudando, e eu comecei a ver o texto de outras formas, a usar outras nuances, conseguindo me separar dessas memórias e criar outras.¹⁰⁴

Nesse depoimento de Manuella Goulart fica evidente como o contato entre os atores modifica o texto. Quando consegue ultrapassar a forma rígida e já fixada de falar o texto, a atriz sai de um automático da fala, colocando o texto também como parte do jogo, e assim passível das mais variadas modificações. Na sequência do relato, a atriz também comenta como percebeu que, assim como no jogo com objetos, quando há o contato ela se modifica no jogo, modificando sua relação com o texto e assim as memórias relacionadas a este. Alessandra Souza teve uma percepção parecida: “No início eu falava o texto em blocos, e conforme eu ia reagindo ao jogo, ele ia se modificando. E então eu nem me preocupava mais em como dizer o texto, só deixava ele sair e ele ia se transformando”.¹⁰⁵ Na sequência dessa fala de Alessandra Souza, André Macedo comenta que as reações da atriz, quando esta falava o texto para ele, o levavam a modificações também, criando uma situação muito estabelecida. Segundo o ator, ele percebia o texto direcionado para ele, de maneira muito orgânica.

Em outro momento, Alessandra Souza observou a música como uma possibilidade de desenvolver o contato entre os atores, relatando que “às vezes quando eu estava muito ‘perdida’ eu começava a cantar, sabendo que os outros iam cantar comigo e todo mundo ia estar na mesma sintonia. Parecia

¹⁰⁴ Manuella Goulart, depoimento, 23/01/2014.

¹⁰⁵ Alessandra Souza, depoimento, 17/01/2014.

que era uma 'bengala', e eu utilizava".¹⁰⁶ Ou seja, a atriz descobre uma estratégia para desenvolver ou aprofundar o contato entre os participantes. Assim, além de apontar para o uso do texto como estímulo ao contato, também evidenciamos um aspecto da autonomia do ator, que se desenvolve no contínuo dos encontros, quando da instrumentalização e apropriação do trabalho pelos participantes.

Os procedimentos realizados no dia-a-dia dos encontros, ao se repetirem criando uma certa estrutura no desenvolvimento de uma sequência de trabalho, permitem a instrumentalização dos participantes. Os procedimentos, assim, são apropriados pelo grupo todo, e não apenas individualmente. Há uma apropriação e um saber desenvolvidos através da prática, que possibilitam e capacitam à transformação dos elementos apropriados pelos participantes também quando do encontro com outros grupos, em outros processos que os participantes podem vir a integrar.

2.6 Recuperar o frescor a partir do contato: a partitura de impulsões

No sexto encontro da Prática de Verão, a partir dos jogos e exercícios descritos no envelope de cor laranja, imagens muito fortes foram criadas, e estas reverberaram na composição que foi se desenhando no espaço. Na conversa final, os atores comentaram muito sobre imagens que se formaram nos jogos e na composição final, e de como as imagens criadas a partir das formas de organização corporal dos colegas os convidavam a modificações. Sobre o jogo "Árvore – tronco e folhas", Manuella Goulart comentou como a imagem do colega a influenciava:

A forma como tu paras, ou a forma como o teu corpo está no espaço, às vezes tu modificas toda a tua energia, e tu viras, sei lá, um

¹⁰⁶ Alessandra Souza, depoimento, 23/01/2014.

personagem. Eu via a Amanda [dupla com quem realizou o jogo] como bruxa, como gato. [...] Só uma posição do pé muda tudo.¹⁰⁷



André Olmos, Alessandra Souza, Amanda Gatti e Manuella Goulart: Árvore – tronco e folhas.



André Macedo, Alessandra e Manuella: Ativo e passivo em porcentagens no nível baixo.

¹⁰⁷ Manuella Goulart, depoimento, 22/01/2014.

“Árvore – tronco e folhas”: duplas organizadas no espaço. Um ator é o tronco, estando livre para movimentar-se, com exceção dos pés que devem estar fixos no chão. O outro ator é a parte das folhas, estando com uma mão presa ao ombro do parceiro tronco. Esta mão não pode soltar o ombro do colega. A dupla busca movimentações neste limite de um não retirar a mão e o outro não perder o contato firme dos pés com o chão. Em determinado momento acrescentamos os textos, primeiro apenas um ator falando, em seguida passando a pergunta e resposta até chegar a um fluxo¹⁰⁸. [Foi interessante perceber como em alguns momentos o movimento reverberava no texto, e como o jogo de um ator com seu texto interferia no jogo do outro – aqui 3 competências: ajustamentos, disponibilidade e ação-reação. A dupla Manu e Amanda estava em um jogo muito forte, muito estabelecido, um contato bastante evidente. No momento em que solicitei que trocassem de funções ainda em jogo, foi quase imperceptível a troca delas, tão forte a consistência do jogo. Esta dupla tinha um jogo muito interessante, e que chamava a minha atenção e do André Macedo – que ficou observando neste momento. Havia momentos em que trocavam olhares entre elas, e momentos em que o foco estava para locais do espaço. Locais específicos do espaço, e então se criava uma atenção diferenciada entre a dupla, e que chegava para quem estava assistindo, sendo difícil não manter o olhar nessa dupla – outras competências: atenção, concentração. Já André Olmos e Ale tinham o olhar e o texto mais para “dentro”, numa troca que acontecia na dupla mas não chegava ao exterior, não era compartilhada com o exterior. Me questionei sobre como o ator pode jogar com essas duas qualidades, ora com um jogo mais íntimo –

¹⁰⁸ Jogo que pode ser visualizado no DVD que acompanha a dissertação.

sem esquecer o exterior – e ora mais expansivo, mais aberto. A Amanda nesse jogo modificou bastante a forma como falava seu texto. Nessa dupla havia uma atenção muito grande sobre o movimento e o texto, muito interessante. Já na dupla do André Olmos e Ale, faltava que um dos atores resistisse ao outro, que criasse alguns momentos de tensão, pois quase em todos os momentos um ator aceitava a proposta do outro e assim mantinham sempre o mesmo ritmo e formas de movimentar, que já eram “conhecidas” e não surpreendiam um ao outro.

“Ativo e passivo em porcentagens no nível baixo”: duplas. Um ator está na função passiva, deita colocando todo peso para o chão. O parceiro deita com a cabeça apoiando em alguma parte do corpo do primeiro ator. Ficam imóveis até o segundo ator ter o impulso de iniciar um movimento, e então inicia muito lentamente, em 10% de vigor. Aos poucos vai aumentando para 20%, 30%, etc. sempre mantendo ao menos um ponto de contato. Em determinado momento eu indico que o primeiro ator inicie uma movimentação, também atento à porcentagem de vigor de seus movimentos. Em determinado momento atores entram em um fluxo na movimentação, e o salto para que a proposta inicial se transforme em outra *coisa* depende de cada ator. Neste fluxo de movimentos dos atores, em determinado momento demarquei o chão com a fita, deixando novamente metade da sala como espaço para a composição. Ainda estavam nas relações do trio e da dupla, até que André Macedo propôs um movimento que uniu o grupo todo. Em determinado momento solicitei que Amanda iniciasse seu texto e, pelo jogo que estava sendo criado, indiquei que Manu era o gato – o texto da Amanda traz a figura de um gato e Manu movimentava-se de forma lânguida,

o que me remetia à figura de um felino. Foi-se formando uma composição muito rica. Houve um momento em que Ale, André Macedo e André Olmos estavam em uma movimentação mais lenta, numa atmosfera mais densa, em movimentos circulares ao redor da Amanda e da Manu, e Manu com movimentos mais ágeis, como um gato. Momento muito interessante para retomar].

Ou seja, a partir dos corpos em contato, reorganizando-se e ajustando-se em relação aos outros, se estabeleceu fortemente a ação-reação, e esta se manteve na composição. É interessante ter em conta também a importância das imagens a partir da ação-reação, conforme citado anteriormente por Manuella Goulart.

Vale lembrar que para Grotowski a associação a uma imagem não significa “dar sentido” à imagem, mas aponta a algo mais profundo com o qual o ator se conecta. Cazabat, professor e diretor, cita Grotowski:

A forma é sempre a utilidade. A imagem da forma é sua maneira de ver a forma, e então, a imagem engana. A forma não é a imagem da forma. As duas formas podem ser semelhantes na imagem, mas a utilidade de cada uma delas pode ser bastante diferente.¹⁰⁹

A partir das imagens suscitadas, de gatos e bruxas, relacionadas à maneira de nosso grupo “ver a forma”, ou seja, de acordo com o que emergiu para o grupo a partir de suas referências e repertórios, chegamos ao texto “La Señora Macbeth”, obra dramática da escritora argentina Griselda Gambaro (2003)¹¹⁰. Resolvemos, então, retomar a composição em outro momento, buscando trazer trechos do citado texto, mas utilizando como mote as imagens e a atmosfera que haviam sido criadas neste sexto encontro.

Além das imagens criadas neste encontro, foi interessante perceber a atenção dos atores sobre a composição, sua percepção apurada sobre as imagens criadas pelos colegas e por eles próprios, sobre o desenvolvimento do jogo e a trajetória do encontro. André Olmos relatou, ao final do encontro, que percebeu na composição que havia três jogos diferentes acontecendo, mas que todos estavam em relação, “por mais que um não interferisse diretamente no outro. Mas havia uma relação entre os três”¹¹¹.

¹⁰⁹ “La forma siempre es la utilidad. La imagen de la forma es su manera de ver la forma y entonces la imagen engaña. La forma no es la imagen de la forma. Las dos formas pueden ser similares en la imagen, pero la utilidad de cada una de ellas puede ser bien distinta”. (GROTOWSKI *apud* CAZABAT, 2000, p. 18, tradução nossa)

¹¹⁰ Manuella Goulart já havia trabalhado com este texto em uma disciplina da Graduação em Teatro e André Macedo havia assistido uma composição resultante do trabalho.

¹¹¹ André Olmos, depoimento, 22/01/2014.

Assim, em nosso décimo segundo encontro, buscamos retomar a composição chamada *Gato preto/Lady Macbeth*, assim nomeada por evidenciar o cruzamento de dois textos principais envolvidos na atmosfera que buscávamos retomar: “O Gato Preto”, conto de Edgar Allan Poe (2010) selecionado pela atriz Amanda Gatti, e “La Señora Macbeth”, texto já citado. Amanda havia ficado responsável por decorar um trecho selecionado deste último texto. Após o intervalo, assistimos a gravação da composição registrada no sexto encontro. Indiquei que os atores colocassem sua atenção sobre as imagens formadas pelos corpos em contato no espaço. Após a leitura do trecho selecionado, retomamos um jogo realizado no primeiro momento do encontro, o “Toque de nuvem”. A primeira parte do encontro deste dia, incluindo a descrição do referido jogo, é apresentada no envelope a seguir, pois acredito que – como apontado em minhas anotações – o contato criado nesse primeiro momento do encontro foi fundamental para a retomada da composição.

Dia 12 31.01.14

Atores: 4 - André Macedo (não estava se sentindo muito bem, ficou apenas observando), André Olmos, Amanda, Manu.

Local: Studio I

Registros: Júlia Lüdke¹¹²; Felipe Ravizon ¹¹³.

Atividades:

- 1- Movimentos individuais.
- 2- Caminhada normal / Caminhada com focos / Caminhada com estímulos.
- 3- Caminhada em duplas / peso, ritmos, trajetórias, encaixes: a partir da movimentação em duplas, indiquei em determinado momento que os atores permanecessem mantendo ao menos um ponto de contato com os parceiros – trio. [Atores iniciaram em nível baixo, permanecendo assim por bastante tempo, e mantendo o ritmo lento. Decidi dar mais tempo para a proposta, buscando assim possibilitar que atores se “encontrassem”, pudessem “estar” efetivamente neste espaço da sala e em contato com os parceiros, sem muitas indicações verbais da minha parte – em torno de 20 min. Em determinado momento André Olmos foi passando para o nível médio, depois nível alto, buscando manter o contato com as atrizes e aproveitando as posições corporais delas. Logo retornaram ao nível baixo. Neste momento fiquei me controlando bastante para não interferir propondo a exploração de outros níveis. André Olmos é sempre bastante propositivo nestes momentos de exploração de Contato Improvisação mais livre. Depois de um tempo passaram a

¹¹² Profissional responsável pelo registro em foto, presente nos encontros dos dias 22 e 31/01/2014.

¹¹³ Profissional responsável pelo registro em vídeo, presente nos encontros dos dias 17, 23 e 31/01/2014.

explorar o nível médio e então nível alto. Foi interessante isso de deixar mais tempo para essa experimentação de movimentos em contato físico pelo espaço, os atores, com o tempo de experimentação, buscaram passar a níveis diferentes pela própria necessidade do movimento, de exploração de movimentos. Como se o tempo fosse necessário para “esgotar” as possibilidades de um nível e assim passar a outro. Às vezes percebo que a falta de um conhecimento mais profundo da técnica de Contato Improvisação limita um pouco os movimentos, ou as possibilidades de movimentações. Às vezes percebo que um ator está tentando propor um movimento ao outro, mas pela insegurança o movimento não se desenvolve, a proposta não desenvolve – como em apoios em nível alto, carregamentos (há muito poucos). Também há muitas pausas e movimentos lentos, acredito que pelo mesmo motivo da falta de conhecimento mais profundo da técnica – mas isso é aceitável, já que para o conhecimento da técnica também é necessário um maior tempo de prática, e com a prática se adquire o conhecimento e a segurança com os movimentos – o que geralmente acontece com pessoas com pouca prática de Contato Improvisação. Em determinado momento solicitei que um ator saísse, permanecendo a dupla no espaço. Dupla – Amanda, Manu. Indiquei que dupla explorasse mais o espaço, os níveis e ritmos. Logo elas passaram ao nível alto, aumentando o ritmo, mas como estavam apenas “cumprindo as ordens” direcionadas por mim, logo voltaram ao ritmo habitual. Foi interessante perceber a dupla buscando encaixes corporais, trazendo alguns elementos mais técnicos. Depois de aproximadamente quatro minutos de dança do duo, solicitei que mais um ator saísse, ficando um ator apenas, explorando o espaço e chão – Amanda.]

4- Toque de nuvem: exercício em que os atores movimentam-se pelo espaço buscando manter o contato virtual. Esse exercício requer bastante atenção, para que o contato com o parceiro não se perca, e inicialmente é o olho que está bem ativo para ver e perceber onde está o ponto de contato. [Iniciamos com uma dupla – Manu e Amanda – pois em trio me pareceu que seria mais complicado, para que os atores pudessem ter essa primeira percepção do exercício e entendê-lo. Aos poucos os atores foram entrando em um jogo com ritmo diferente do habitual, brincando com distâncias, às vezes estando em contato mais próximos, às vezes mais distantes. Então indiquei a entrada do André Olmos, e foi bastante fluida. No início percebi que atores buscavam um contato mais “fácil”, do contato virtual pelas extremidades do corpo – mãos e pés. Aos poucos indiquei que utilizassem todo o corpo como possibilidade desse contato virtual. Também indicava o ponto de contato como ponto de atenção de cada ator, sempre aberto também aos pontos de contato com o espaço. Interessante que nesse exercício os atores se mantinham mais no nível alto e em ritmo menos lento, diferente do que usualmente acontece. Em alguns momentos eu percebia como se houvessem fiozinhos de energia a conectar os atores, e foi interessante perceber isso. Aqui começou a haver uma qualidade de contato diferenciada, com um contato muito forte sendo estabelecido entre os atores. Em determinado momento os atores foram para o nível baixo, e em ritmo mais lento – houve um jogo com os pés. André Olmos trazendo mais elementos técnicos – cambalhotas – jogando com a técnica de maneira fluida. Em determinado momento indiquei o contato real. Indiquei que quando houvesse um impulso muito forte de tocar fisicamente o outro, quando esse impulso surgisse o ator poderia o seguir. Então

indiquei a possibilidade de jogar entre os dois toques: real e virtual, passando de um ao outro. Elementos para jogar: flash do olho, espaço, níveis, ritmos, pausa, toque real e toque virtual. Novamente estipulei um tempo para deixar os atores experimentarem e explorarem esse jogo. A questão do tempo foi um ponto interessante. Possibilitar um tempo maior de experimentação é uma estratégia que auxilia muito os atores, pois com o tempo expandido parece que uma “preocupação” deles é deixada de lado, e eles se permitem entrar mais no jogo. Tempo de 15 min. O tempo é muito importante para que os princípios dos jogos se estabeleçam, e para que propostas iniciem e se esgotem, e então novas possibilidades surjam, havendo também os momentos de espaço “vazio”. Estes últimos são muito importantes para que o ator perceba os momentos em que “nada” acontece, de como lidar com eles e de que eles podem sim estar presentes. Em torno de 8 min após o início da experimentação, os atores começaram a jogar mais com ritmos, a explorar o espaço, os níveis, com pontos de atenção que eram perceptíveis. Eu por vezes apontava à estes pontos de atenção, para que estivessem estabelecidos e que atores percebessem todos esses pontos – parceiro, espaço. Percebi que quando dou uma indicação, por exemplo do ponto de atenção, os atores logo seguem essa indicação, quase interrompendo algum jogo instaurado. Então é necessário um tempo para que a indicação seja “atendida” entrando no jogo, ou para que atores retornem ao jogo. Delimitei o espaço com a fita crepe na metade da sala. Havia um contato muito forte entre os atores, e percebi que era o momento certo de delimitar o espaço, quase uma indicação para que eles seguissem os impulsos de composição que já estavam visíveis em seus corpos e nas relações. André Olmos pegou a fita e delimitou outro espaço dentro do espaço já delimitado: ao

redor das atrizes, como que criando um quadrado no qual elas estivessem “encerradas”, cercando as atrizes neste espaço. Em determinado momento ele próprio entrou no quadrado. Indiquei que Manu falasse seu texto. Logo começou então um jogo com os textos de todos, Manu começou a mesclar os textos, e logo os outros atores entraram no jogo, misturando os textos, improvisando novas falas, mas muito fluidamente, com o texto muito conectado às ações dos atores, reverberando nas ações, com os atores em reação. Foi muito interessante, pois foi um dos momentos em que o texto entrou de maneira mais fluida, sendo realmente mais um mecanismo de contato entre os atores. Começou então um jogo muito forte, que se manteve, com os atores jogando com uma atmosfera instaurada e reagindo muito. Enquanto espectadora, eu passei a perceber uma atmosfera de “hospício”, de três loucos trancafiados em um pequeno espaço, relembrando momentos e histórias de suas vidas, confundindo com as histórias dos outros, e o jogo era orgânico, muito vivo. Cada ator entrava muito no jogo do outro, e não havia momentos vazios, momentos sem propostas, as propostas nunca chegavam a se “esvair”, os atores sempre encontravam novos jogos, estavam muito presentes ao momento. Atores improvisando muito com o texto, a partir de todos os textos, e eles improvisavam textos sem quebrar com o jogo instaurado, sem antecipações. Foi interessante perceber os atores realmente agindo-reagindo, e não fazendo de conta. Nomeei a composição de *Hospício*].

Intervalo, seguido da retomada do “Toque de nuvem” e recuperação da composição *Gato preto/Lady Macbeth*¹¹⁴.

¹¹⁴ Composição que pode ser visualizada no DVD que acompanha a dissertação.

Com a retomada do jogo “Toque de nuvem”, o contato entre os atores foi evidenciado rapidamente. Em virtude das propostas do primeiro momento do encontro terem estabelecido um contato efetivo e forte entre os atores, um estado que se manteve apesar do intervalo, este foi rapidamente reestabelecido a partir da retomada do “Toque de nuvem”.

O contato se manteve de uma proposta à outra, apesar do intervalo. Evidenciando, assim, como um contato potente atingido no início do trabalho se mantém na continuidade das propostas, independente de pausas e alterações de propostas. Para André Olmos isso acontece porque o contato atingido implica um estado corporal diferenciado, que permanece apesar das pausas.

O Contato Improvisação te permite entrar em um estado de presença, de contato com o outro, muito aguçado, muito sensível. Então, ah, se vai sair, se vai parar, quando volta o corpo já está com toda a informação ali, então quando retoma, basta um pouquinho e o corpo já começa a se organizar, se coloca naquele estado de novo, aberto pro jogo, pro ambiente, pra si.¹¹⁵

Quando o contato virtual, a partir do jogo, foi mesclado ao contato real, os atores já estavam na atmosfera da composição. O jogo que se criou foi bastante consistente, com atores agindo e reagindo de maneira muito orgânica. Não foi necessário que eu indicasse aos atores a retomada das imagens criadas pelos corpos, ou que evidenciasse algo a respeito da composição anterior. A atmosfera daquela composição já estava instaurada, os atores estavam recuperando o jogo de forma muito genuína, através de um novo jogo, muito vivo, que se fundava no antigo.

Ou seja, utilizamos os jogos do Contato Improvisação para criar o contato, e a partir deste havia o objetivo de recuperação de uma criação anterior. Se no tópico anterior refletiu-se sobre a criação e composição em tempo real, aqui busca-se que esta reflexão se expanda, abarcando também a ideia de recuperar uma criação realizada anteriormente. O que foi evidenciado na prática é que com o contato estabelecido nossa preocupação ao recuperar a cena não estava em repetir as ações anteriores, mas recuperar algo primitivo, algo que estava antes da ação, e isso nos levou a recuperar o impulso.

¹¹⁵ André Olmos, depoimento, 31/01/2014.

Recuperando este – o que, como citado, aconteceu com poucas indicações exteriores – a ação chegou ao exterior de forma muito próxima à realizada na primeira composição. Ou seja, evidenciamos que há uma possibilidade de recuperar composições, sem talvez o foco na excelência da forma, com a importância sobre o impulso, não sobre a ação externa, esta se apresentando como uma consequência. Se quando se pensa em recuperar a ação exterior, trabalha-se com uma partitura de ações, o que se evidencia aqui é uma partitura de impulsões¹¹⁶.

Marta Isaacsson, citando Grotowski ao relacionar o comportamento orgânico às impulsões, aponta que

do ponto de vista da prática, o comportamento orgânico pressupõe “o surgimento de um movimento interior, sob a pele, que antecipa e se prolonga na ação: são as impulsões” [GROTOWSKI, 1997, s/p]. As impulsões constituem, portanto, elemento de caráter psicofísico que determina e acompanha a manifestação orgânica. Para Grotowski, a organicidade pressupõe uma “vida de impulsões anteriores à montagem, anteriores à composição da forma” [GROTOWSKI, 1997, s/p], algo que antecede e subjaz ao comportamento humano lhe atribuindo autenticidade. (ISAACSSON, 2014, s/p)

Apesar de a recuperação de ações não ser o foco da pesquisa, nesse encontro evidenciamos a possibilidade da retomada de uma determinada estrutura mantendo a organicidade das ações dos atores. André Olmos aponta que,

mesmo em uma cena mais “estruturada”, com algumas informações já pré-definidas (posição, “clima”, texto), o estado de presença, atenção e consciência atingido individual e coletivamente faz com que nossas ações sejam tão orgânicas e autênticas quanto no primeiro momento em que as executamos.¹¹⁷

Ressaltamos, porém, que nosso interesse não estava em repetir ações e movimentações corporais, mas sim recuperar o jogo que havia sido estabelecido em um primeiro momento. A atmosfera desse jogo, rapidamente recuperada quando do contato estabelecido entre os atores, parece estar relacionada aos impulsos das ações. Com a intenção dos atores em recuperar

¹¹⁶ Faz-se importante frisar que o trabalho com a partitura de ações também envolve as impulsões, porém neste estudo, não abordamos partituras de ações.

¹¹⁷ André Olmos, depoimento, 31/01/2014.

a composição, o forte contato entre eles possibilitou o despertar dos impulsos, que já estavam inscritos nos corpos a partir da forte experiência anterior. Manuella Goulart traduz em imagem a fluidez da recuperação da composição: “é como se fosse uma carcaça e tu colore ela de novo, a cada vez”¹¹⁸.

¹¹⁸ Manuella Goulart, depoimento, 31/01/2014.

3 – Impulso criador

É daí que as coisas emergem de verdade; é nisso que o nosso trabalho se desenvolve sempre hic et nunc, em cada momento dos ensaios. Aí está o valor. Se hoje, sexta-feira, à hora tal, o milagre dos atores emerge, se isso emerge, então eu sou o espectador e olho, estou fascinado. O problema não é absolutamente se servirá para alguma coisa ou não. Hoje aquilo existe e isso é importante. O que sucederá depois? Será esquecido talvez. Será esquecido, mas as marcas permanecerão em nós.
Grotowski, “O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969”

3.1 Contato como fundador da ação-reação

Em contato toda a ação passa a ser reação, pois se cria o entre que é nutrido pelas reações de ambos os lados. Assim, quando Stanislavski diz que no palco o ator deve estar aberto a reagir a tudo o que o cerca, pode-se perceber essa noção de estar disponível ao contato e a manter este contato com todos os elementos da cena. Quando o contato efetivamente se estabelece, toda ação constituirá uma reação, já que sempre decorrente da relação com algo ou alguém real ou imaginário.

No Contato Improvisação, quando se constata que a dança efetivamente aconteceu – quando os dançarinos não mais estão preocupados com os movimentos a fazer, mas entram em um fluxo de movimentos em relação – o que se percebe são os dois dançarinos envolvidos de tal maneira em pequenos ajustamentos, buscando sempre manter algum ponto de contato, sendo que o que é visto são reações. Reações ligadas ao entre criado pelo contato, cuja origem pode não ser visível, já que promovidas pelos dois, no entre. José Gil problematiza este momento em que a dança efetivamente acontece:

o que é que faz “pegar” o movimento, quando no início os movimentos de cada corpo não “agarravam” os do outro? (...) Trata-se de facto de descrever as condições de *captura* recíproca de dois corpos no CI. Porque os movimentos de um bailarino vão ao mesmo tempo comandar e obedecer aos movimentos do outro bailarino; cada um antecipa e adivinha os movimentos do outro como se fossem os seus próprios movimentos, como se os movimentos do outro se

desenrolassem segundo a carta dos seus movimentos actuais. (GIL, 2001, p. 144)

Assim Gil entende o momento da dança em que os corpos efetivamente dialogam, sem que um bailarino comande e um seja comandado, mas quando ambos entram em um estado que entendo como de contínuas reações. Não há mais um bailarino agindo e o outro reagindo, mas ambos reagem em um *continuum* de movimentos improvisados, com o objetivo em comum de manter um ponto de contato.

Acredito ser importante destacar a palavra utilizada por Gil “agarrar”, pois ela conduz a um conceito de Stanislavski que sem dúvida aproxima os momentos de criação do ator em cena e no Contato Improvisação. O verbo “agarrar” remete imediatamente a uma imagem bastante física, a uma ação explícita. Stanislavski, ao problematizar a questão de quando uma cena efetivamente acontece, com a “verdade” tão almejada pelo mestre, traz a ideia de “agarrador”. O professor da ficção criada por Stanislavski para escrever sobre seu método de criação, Tórtsov, responde da seguinte maneira quando questionado sobre o agarrador:

É aquilo que um buldogue tem nas mandíbulas. Nós atores temos de ter a mesma capacidade de agarrar com os nossos olhos, ouvidos e todos os nossos sentidos. Se um ator tem de ouvir, que o faça atentamente; se deve cheirar, que cheire com força; se tiver de olhar para alguma coisa, use os olhos de fato. (STANISLAVSKI, 2013, p. 259)

Em ambos os casos trata-se do momento em que a ação ocorre efetivamente, ou seja, é reação. A dança “pega” quando o duo de Contato Improvisação está em um verdadeiro contato no qual ambos reagem continuamente.

Aqui é possível perceber a grande questão do contato, que se coloca neste entre criado. Um entre que diz respeito ao ator e seu ponto de contato – como já mencionado: objeto, espaço, o outro. A organicidade da ação está diretamente em relação a este estar em contato efetivo, que pressupõe um não fazer de conta, mas efetivamente agir.

A partir das considerações estabelecidas até então, entendo o contato como propiciador/propulsor do impulso criador, já que é o entre criado no contato que promove o impulso, um impulso emocional e físico, que se

transforma em reação. O impulso a partir do contato será reação porque há uma troca entre os envolvidos, na qual os dois se modificam, uma troca motivada por uma ação anterior. Há algo que move em cada lado, quando a troca se efetiva, criando outro algo novo.

Quando, através do exercício com o toque físico em um primeiro momento, o corpo é engajado na ação buscando o agir e reagir, mas com o objetivo sendo apenas manter um ponto de contato e movimentar-se pelo espaço, pode-se atingir em determinado momento – quando a dança “pega” – um estado em que os *partners* estão em reação, reagindo através de reflexos, associações pessoais, em diálogo com o outro, e não com a mente como guia primordial.

Segundo Paxton,

Quando essas referências visuais mudam rápido demais para que nossa consciência (relativamente lenta) possa compreender, como nos giros, cambalhotas e outros movimentos desorientadores, algo de reflexo e de muito mais rápido que a consciência assume o comando. [...] A vertigem e a náusea, creio, são sinais que nos avisam que atingimos o limite entre esses dois aspectos do controle físico – consciente e reflexo. Quando nós nos mantemos propositadamente nessa fronteira, tornamo-nos nosso próprio sujeito de pesquisa. Submetemos nossos reflexos a estímulos de forma que nossa consciência possa vê-los sobressaltar-se.¹¹⁹

3.1.1 Disponibilidade passiva: corpo como canal de impulsos

Para Grotowski, o ator encontraria o estado de “pura” reação ao se propor a “não fazer” – a *via negativa* – ou seja, quando o ator se colocasse em

¹¹⁹ “When this visual reference changes too rapidly for our (rather slow) consciousness to comprehend, as in spinning, rolling, and other ‘disorienting’ movement, something reflexive and much faster than consciousness takes over. [...] Dizziness and nausea are, I think, signals that we have reached the borderland between these two aspects of physical control – conscious and reflexive. When we linger in the borderland on purpose, we become our own experiment. We are subjecting the reflexes to stimuli so our consciousness can watch them jump”. (PAXTON, 1997b, p. 257, tradução nossa)

estado de disponibilidade, não procurando o que fazer, mas estando aberto às possibilidades. Assim, reagindo o ator não buscaria conduzir o processo,

mas relacioná-lo com experiências pessoais, e ser conduzido. O processo deve nos possuir. Nestes momentos, devemos ser internamente passivos, mas externamente ativos. [...] Se ele [o ator] se resigna, porém, a “não fazer” esta coisa difícil, e reporta-se a coisas que são verdadeiramente pessoais e as exterioriza, encontrará uma verdade muito difícil. Essa passividade interna confere ao ator uma chance a ser aproveitada. (GROTOWSKI, 1987f, p. 205)

Grotowski assim traz a noção de *disponibilidade passiva*, ou seja, o ator que se coloca disponível à criação, mas sem comandar exatamente – ou rigidamente – este processo. É possível também entender essa noção a partir da ideia de um estado psicofísico do ator em que o corpo e a mente estão disponíveis, sem que uma ordem racional determine ou estabeleça direções. Hardwood também fala desse estado em que a mente, no Contato Improvisação, está mais calma e então se torna mais fácil tomar as decisões apropriadas. “Se estiver agitado por dentro e a mente cheia de coisa, talvez seja difícil tomar as decisões apropriadas. Quando a mente está calma e em paz, se pode mover muito rápido e o corpo assume” (HARDWOOD, 2012, p. 166). Grotowski, por exemplo, na primeira fase de seu trabalho¹²⁰, utilizava uma série de exercícios físicos com o intuito de retirar os bloqueios do ator, em busca dessa reação pura e profunda que não fosse determinada por escolhas advindas de uma consciência reflexiva.

Uma das características do trabalho com o Contato Improvisação, já citada anteriormente, é a capacidade de se estar no aqui-e-agora, sem antecipar movimentos, ações, desejos, mas permitindo-se estar onde se está, em contato com o outro. A *disponibilidade passiva* é uma boa definição para este “estado” da mente presente aqui-e-agora: “o estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo” (GROTOWSKI, 1987c, p. 15).

Os exercícios do Contato Improvisação propiciam o estado de uma “passividade ativa” justamente pela questão do contato. “Fui no fluxo e... a

¹²⁰ Teatro dos Espetáculos, fase que compreende o período de 1959 a 1969, conforme já apresentado anteriormente.

mente seguiu o fluxo. E foi até bom deixar a mente não comandar”¹²¹, foi um dos depoimentos de Manuella Goulart, que por vezes relatava sua dificuldade ao refletir demasiadamente sobre suas ações e assim comandar racionalmente as propostas, sem conseguir se colocar inteiramente no momento da ação. Conforme registrado em seu diário de trabalho nos comentários sobre um exercício proposto no quarto encontro¹²²: “Preciso parar de me antecipar em alguns momentos para aproveitar mais o que é feito”¹²³. O antecipar citado pela atriz pode ser relacionado a um planejamento da ação, que impede a reação. Amanda Gatti, no sexto encontro da Prática de Verão, reportou estar em um fluxo tão fortemente estabelecido, em um exercício de contato com texto, percebendo que seus movimentos não eram planejados, mas sim reações aos estímulos externos.

No Contato Improvisação a disponibilidade é relacionada a uma ampliação dos sentidos ligada a uma tranquilidade por parte do praticante. E pode ser evidenciada na relação entre queda e percepção do tempo e do espaço, bastante enfatizada por Paxton. Segundo ele, é importante a calma para perceber as sutis variações de percepção temporal, perceptíveis nos momentos de queda, por exemplo.

A adrenalina deve vir de alguma causa orgânica, e então deve ter uma calma no topo disto, para que o pontapé de adrenalina - o que você sente quando você quase cair - possa ser apreciado, e observado calmamente. Isso muda a sua percepção de tempo, e é uma das sensações mais agradáveis em todo o modo do Contato [Contato Improvisação]. Isso acontece comigo quando eu estou perfeitamente imóvel e apenas ciente da ligeira queda do corpo. Há uma verdadeira sensação de perigo estando imóvel, se você prestar atenção a isto. (PAXTON *apud* BANES, 1987, p. 66)

Observar e apreciar as sensações calmamente está relacionado a uma não antecipação das ações, ou seja, uma não reflexão prévia sobre o agir que pode provocar uma lacuna entre o refletir e o agir. Em contato com o outro, sou levado a tomar decisões em conjunto, decisões que são tomadas no momento

¹²¹ Manuella Goulart, diário de trabalho, 16/01/2014.

¹²² Encontro realizado no dia 17/01/14. O exercício em questão é o “Jogo 4 toques: entrar/ponto/girar/deslizar”, descrito na p. 55, envelope de cor azul.

¹²³ Manuella Goulart, diário de trabalho, 17/01/2014.

presente sem espaços para antecipações: refletir/agir. É necessário estar disponível ao outro, passiva, e ao mesmo tempo ativamente para reagir. Na verdade, estabeleço esta divisão ativa e passiva apenas para melhor ilustrar os estados, pois que no momento da criação, quando o contato efetivamente é estabelecido, no reagir, há atividade e passividade complementando-se em uma unidade difícil de ser desmembrada.

Para Anne Bogart, diretora e pesquisadora, a mente consciente deve estar ocupada com alguma outra “coisa” para que a espontaneidade e a naturalidade possam “chegar sem ser impedidas” (BOGART, 2011, p. 130). No Contato Improvisação, podemos refletir sobre essa “ocupação” ser justamente manter o contato físico – real ou virtual – com o parceiro. Ou, conforme apontado a partir de Grotowski, a mente em estado de *disponibilidade passiva*.

A realização deste ato ao qual nos referimos – a autopenetração, a revelação – exige uma mobilização de todas as forças físicas e espirituais do ator, que está num estado de ociosa disponibilidade passiva que torna possível um índice ativo de representação. (GROTOWSKI, 1987g, p. 32).

Neste estado, o que se encontra é a reação do ator. Ao estar presente no aqui-e-agora, agindo e reagindo em contato com o parceiro, o praticante de Contato Improvisação não antecipa os movimentos, mas desenvolve a dança em um acordo gerado entre os participantes. Com isso, seu corpo se torna um canal de impulsos em direção ao exterior, impulsos que são reações orgânicas.

3.1.2 Então quem dá os comandos? – A consciência como observadora

Steve Paxton, refletindo sobre as primeiras experiências da prática quando ele e seus parceiros estavam interessados em compreender as questões que envolviam os movimentos reflexos e as tomadas de decisões, aponta sobre um determinado movimento de rolagem:

O ato de impulsionar o corpo para o rolo é um pouco assustador, e muitas pessoas têm os olhos abertos antes e depois do rolo, mas no

movimento quando estão suportando peso em seu pescoço e ombros, eles têm os olhos bem fechados, e eles não estão cientes de que isso é assim.¹²⁴

O momento em que o praticante está concretizando o rolo, e que Paxton notou como o instante em que as pessoas tinham os olhos fechados, foi percebido como um *gap*.

No modelo de trabalho, eventos de emoções e desorientações os quais foram sentidos em conjunto com um *gap* na consciência foram considerados sintomáticos de que os sentidos não estavam prontos para relatar o que estava acontecendo à consciência, que, ao invés eles estavam reportando à parte reflexa da mente e do corpo.¹²⁵

Para Paxton, significava que algo acontecia e era rápido demais para que a consciência pudesse acompanhar. E então Paxton utiliza a imagem do queijo suíço, para ilustrar os *gaps*, os momentos em que há uma lacuna no trajeto da consciência: os buracos do queijo seriam esses *gaps*, e a parte “boa” do queijo, seria a consciência vígil intencional.

Podemos trazer a imagem de um ator que vai realizar uma cambalhota. Se o ator, antes do movimento, refletir sobre como vai chegar ao chão, que parte do corpo o toca primeiro, qual o movimento do ombro e... não veremos uma cambalhota. Isso porque este movimento deve ser ágil, respondendo a um estímulo, o ator reage ao espaço – no caso da cambalhota, ao chão – aproveitando as leis da gravidade para desenvolver o movimento. Para Gil (2001, p. 157), “se nos tornamos demasiado conscientes do nosso gesto, aumentaremos consideravelmente as probabilidades de o falhar”. Há uma inteligência corporal engajada no ato de realizar o movimento. Deve-se pensar com o corpo inteiro, como aponta Grotowski:

Se se pensa, deve-se pensar com o corpo, No entanto, é melhor não pensar, e sim agir, assumir riscos. Quando falo em não pensar, quero dizer não pensar com a cabeça. Claro que se deve pensar, mas com

¹²⁴ “The act of propelling the body into the roll is slightly scary, and many people have open eyes before and after the roll, but in the movement when they are taking weight on their neck and shoulders, they have their eyes squeezed shut, and they are not aware that this is so”. (PAXTON, 1997b, p. 259, tradução nossa)

¹²⁵ “In the working model, events of the emotions and disorientations which were felt in conjunction with a gap in awareness were considered to be symptomatic that the senses were not quite ready to report what was happening to the consciousness, that instead they were reporting to the reflexive part of the mind and body”. (PAXTON, 1997b, p. 259, tradução nossa)

o corpo, logicamente, com precisão e responsabilidade. Deve-se pensar com o corpo inteiro, através de ações. (GROTOWSKI, 1987h, p. 174)

Ao trabalharmos com o exercício “toque de nuvem”, evidenciando o contato virtual, há uma exigência de engajamento da atenção do ator no início do exercício que pode ser percebida como um direcionamento mais pragmático dos movimentos, com uma maior reflexão sobre o movimento a ser realizado – uma reflexão anterior ao movimento. Porém, no desenvolvimento do exercício como a movimentação com o parceiro no contexto pergunta-resposta é rápida, o tempo para refletir antes de realizar o movimento, sem que se perca a conexão com o parceiro, é mínimo, na medida em que os movimentos passam a evidenciar a resposta-resposta: “no início parece que dá um nó mental, e daí justamente pra ti sair desse nó, tu te desapegas da mente e deixa só o corpo e daí... daí não dá mais pra segurar”¹²⁶. Ou seja, o corpo em estado de reação.

Grotowski explicita que:

Se começam a usar detalhes precisos nos exercícios “plásticos” e dão o comando a vocês: agora devo mudar o ritmo, agora devo mudar a sequência dos detalhes etc., não liberarão o corpo-memória. Justamente porque é um comando. Portanto é a mente que age. Mas se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando continuamente o ritmo, mudando a ordem, quase como pegando os detalhes no ar, então quem dá os comandos? Não é a mente nem acontece por acaso, isso está em relação com a nossa vida. (GROTOWSKI, 2010b, p. 173)

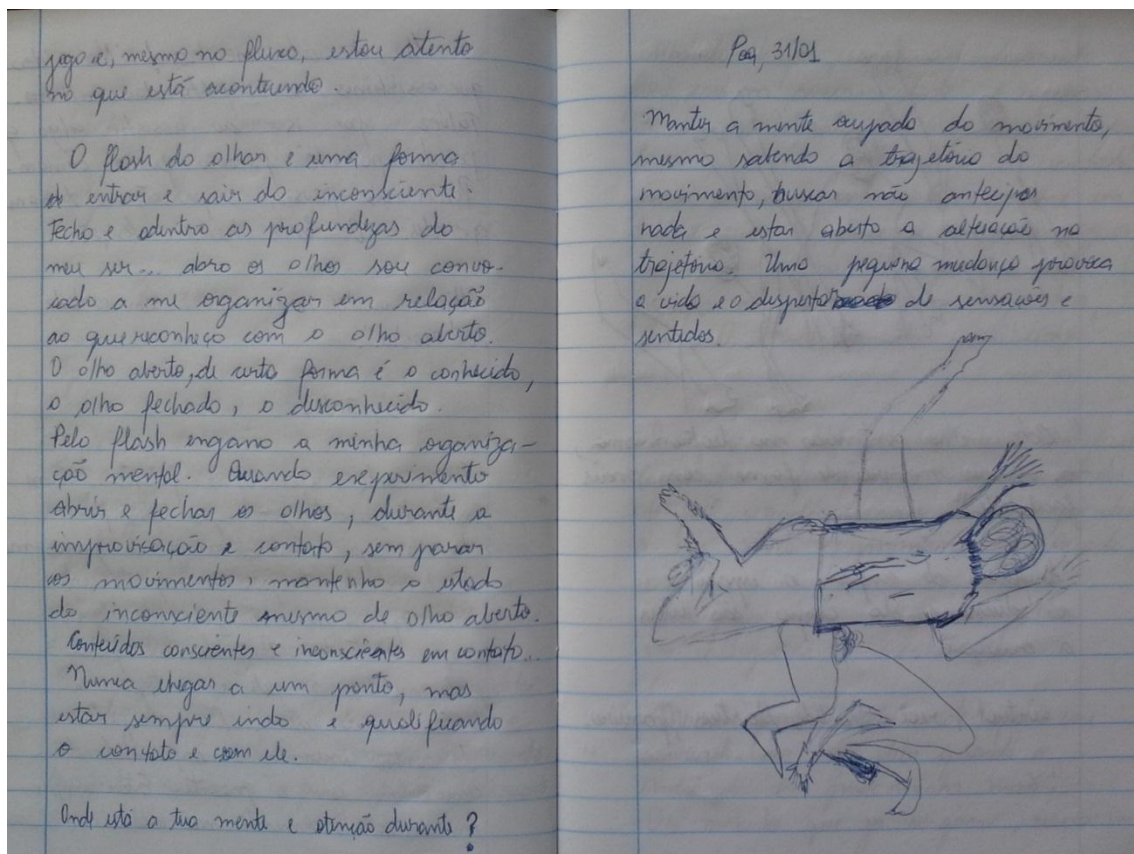
Assim, para Grotowski é o *corpo-memória* que motiva a reação, este só sendo liberado quando do não comando pela mente. “Nosso inteiro corpo é uma grande memória e em nosso ‘corpo-memória’ criam-se vários pontos de partida” (GROTOWSKI, 2010b, p. 172). Entende-se que na liberação do *corpo-memória* – ou *corpo-vida* – a consciência reflexiva ocupa um local de observação mais do que de atuação. Assim é no Contato Improvisação, no qual

a consciência aprende a ser uma “testemunha serena” do surgimento do desconhecido, em vez de o bloquear, daí uma capacidade de aprendizagem imensamente maior. A dança-contato procura novas alianças, novas circulações entre os níveis de organização

¹²⁶ André Olmos, depoimento, 31/01/2014.

conscientes e inconscientes que determinam a emergência do movimento. (SUQUET, 2008, p. 535).

Segundo Grotowski, “Se o ator está consciente de seu corpo, não pode penetrar em si mesmo e revelar-se. O corpo deve ser libertado de toda resistência. Deve, virtualmente, deixar de existir” (GROTOWSKI, 1987g, p. 31). O ator aqui tem de estar preparado para uma verdadeira entrega. Segundo Grotowski, “devemos nos dar totalmente, em nossa mais profunda intimidade, com confiança [...] humildemente, sem defesas” (GROTOWSKI, 1987g, p. 33). Para tanto, há a demanda do contato: “o ato do corpo-vida implica na presença de um outro ser humano, a comunhão das pessoas” (GROTOWSKI, 2010c, p. 206).



Diário de André Macedo.

José Gil, ao escrever sobre a comunicação dos corpos no Contato Improvisação, analisando o exercício “Cabeça a cabeça”, coloca que há uma troca de energias que se transmitem

imediatamente, por contato; e inconscientemente. Mas, como vimos, a inconsciência do conteúdo transmitido é acompanhada pela

consciência do processo de transmissão. Melhor: paradoxalmente, é a própria consciência do contato das cabeças (ou dos corpos) que *permite* ou *provoca* a <<comunicação>> entre inconscientes. (GIL, 2001, p. 138)

Segundo Gil, há um modo de consciência diferente da consciência reflexiva e que ele vai nomear, a partir do diálogo com relatos e reflexões de Steve Paxton sobre a prática do Contato Improvisação, de consciência do corpo. A partir das reflexões de Paxton sobre a Pequena dança¹²⁷, Gil afirma que

ter a consciência dos movimentos internos produz dois efeitos: a consciência amplia a escala do movimento, experimentando o bailarino a sua direção, a sua velocidade e a sua energia como se se tratassem de movimentos macroscópicos; e a própria consciência muda, deixando de se manter no exterior do seu objeto para o penetrar, o desposar, impregnar-se dele: a consciência torna-se *consciência do corpo*, os seus movimentos enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com a sua plasticidade e continuidade próprias. (GIL, 2001, p. 134)

Assim, para Gil (2001, p. 159/160), a consciência de si torna-se consciência do corpo.

A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma consciência do corpo. [...] supõe um estado de muito grande vigilância dos movimentos corporais, sem implicar a sua vigilância seca e superegóica a fim de os tornar perfeitos. [...] A consciência do bailarino dissemina-se no corpo, dispersa-se, multiplica-se em inúmeros pontos de contemplação internos e externos; e, ao mesmo tempo, desvanece-se parcialmente enquanto consciência clara de um objeto, deixando-se arrastar pela corrente do movimento.

José Gil aponta que a consciência do corpo traria como diferencial o “avesso da intencionalidade”.

Por exemplo, não se *tem* consciência *do* corpo como se tem de um objeto percebido. Aqui, toda consciência não é “consciência de”, o objeto não surge “em carne e osso” diante do sujeito, pelo contrário, a consciência do corpo é a impregnação da consciência pelo corpo. (GIL, 2004, p. 14, grifos do autor)

Na fenomenologia, intencionalidade e consciência são inseparáveis (JANZEN, DECASTRO, GOMES, 2013), e em uma proposta de abordagem de

¹²⁷ Apresentada no envelope de cor amarela, p. 158.

consciência em relação a pesquisas que aprofundam os estudos da consciência associados à psicologia fenomenológica ou descritiva – em especial a uma corrente de pesquisa chamada fenomenologia experimental¹²⁸ – segundo pesquisadores do Laboratório de Fenomenologia Experimental e Cognição – LaFEC – da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, temos que:

entende-se por consciência a relação que se estabelece entre um ato de apreensão e um objeto apreendido, manifesto no imediato do que se vem a conhecer, e do saber o que se conhece. Esta seria uma justificativa ao uso do termo autoconsciência. O ato se constitui no direcionamento da consciência para o objeto ou conteúdo mental em modalidades perceptuais, atencionais, imaginativas ou evocadas. (JANZEN; DECASTRO; GOMES, 2013, p. 77)

Apontando assim uma diferença entre o proposto por José Gil. Porém, nos interessa a partir dos estudos destes pesquisadores, ligados a fenomenologia experimental, o estabelecimento da ocorrência de atos pré-reflexivos e atos reflexivos. Segundo estes autores, o ato pré-reflexivo ou espontâneo diz respeito à experiência consciente, enquanto que o ato reflexivo ou objeto da atenção é chamado consciência da experiência. Ainda segundo Janzen, DeCastro e Gomes (2013, p. 82):

Os movimentos antecedem e determinam a experiência consciente e só posteriormente vem a ser reconhecidos e controlados pela consciência da experiência. Em outras palavras, a experiência consciente constitui-se na ação corporal que é o momento vivido de se movimentar. A seguir, transforma-se progressivamente em consciência da experiência no controle voluntário do fluxo encadeado dos movimentos.

O contato proporciona uma reação efetiva que não passa primordialmente por direcionamentos pré-definidos ou seja, tratamos então de reações que são atos pré-reflexivos. E aqui proponho então uma aproximação dos conceitos à afirmativa de José Gil exposta anteriormente. À “consciência do corpo”, Gil (2004, p. 17) complementa que “não nasce de uma operação que modifica o regime normal da consciência vigil, mas que constitui uma espécie de regime subjacente a todo o estado de consciência, mesmo o da mais pura

¹²⁸ Tendência em psicologia que buscou correlacionar os pressupostos da psicologia filosófica husserliana com os interesses da psicologia empírica.

consciência reflexiva”. Ou seja, uma consciência que acompanha os movimentos na reação aos estímulos: um ato pré-reflexivo. Antes de haver um ato reflexivo, o corpo, engajado na prática de responder aos movimentos do corpo do parceiro, reage aos estímulos do outro e do ambiente, estimulando ele também o parceiro. No estado pré-reflexivo encontra-se conteúdos que estão disponíveis à consciência a partir da experiência, da memória, etc. Assim, nas reações do ator ao parceiro, o que teríamos seriam atos pré-reflexivos, mas voluntários – o que os diferenciaria de um ato involuntário pela presença do senso de agência – por uma inteligência do corpo em relação aos movimentos. Esta última pode ser entendida como uma racionalidade prática, uma inteligência do corpo em relação à determinada prática, na qual a própria prática alimenta essa inteligência.

Janzen, DeCastro e Gomes apontam que

a proficiência de movimentos ocorre em situações nas quais a pré-reflexividade e o controle voluntário são os movimentos determinados pelas *affordances*¹²⁹, conjuntamente às ações de grande destreza. Neste caso, a proficiência da consciência da experiência reverte para a agilidade espontânea e o estado de prontidão pré-reflexivo habilitando o organismo para responder a ações inesperadas. São exemplos, a proficiência na direção de um automotor, a resposta a lances difíceis no esporte, a defesa corporal frente a situações inesperadas, ou a criatividade estética nos movimentos de uma dança. (JANZEN; DECASTRO; GOMES, 2013, p. 82)

A partir de práticas que levam ao estabelecimento do contato, todo o ser do ator está engajado em manter o contato e a troca com o parceiro, traçando escolhas em tempo real, através de todo o corpo como centro perceptivo, e com uma consciência ampliada a partir da prática. Nos atravessamentos entre informações advindas de corpos, espaço e tempo, o ator desenvolve repertórios que permitem novas e maiores explorações a cada revisitação da prática.

¹²⁹ “Na psicologia ecológica o comportamento é guiado por pistas ambientais disponíveis (*affordances*), diretamente percebidas, sem necessidade de representações mentais ou computacionais. Uma distinção entre a teoria ecológica e o behaviorismo é a noção de *affordances*, isto é, propriedades efetivamente presentes no ambiente, inicialmente livres de efeitos e independentes do organismo” (JANZEN; DECASTRO; GOMES, 2013, p. 79). As *affordances* podem ser entendidas como informações que o ambiente disponibiliza.

Segundo Paxton, a “consciência pode viajar através do corpo. É um processo análogo ao de focar algo com os olhos no mundo externo. De maneira análoga à visão periférica, é uma consciência global do corpo com todos os sentidos abertos”¹³⁰. Temos então a ideia de uma consciência que viaja pelo corpo, uma consciência que não é consciência “de algo”, como de um objeto exterior, mas uma consciência incorporada que se constitui na relação do corpo com o mundo.

Seguindo esta reflexão, podemos pensar na consciência relacionada a uma reversibilidade interior/exterior. Se a consciência viaja pelo corpo, e está em relação ao interno/externo, a fronteira, onde interior e exterior se sobrepõe, o local justamente da reversibilidade, onde os conteúdos se mesclam, é a pele. Para José Gil (2004), a pele é chamada de “zona fronteira”.

Vemos o mundo do exterior do interior, da zona de fronteira que separa o nosso corpo do espaço que o rodeia. Isso faz de toda zona fronteira, a pele, uma consciência – como se víssemos o mundo a partir de cada ponto da nossa pele. (GIL, 2004, p. 25).

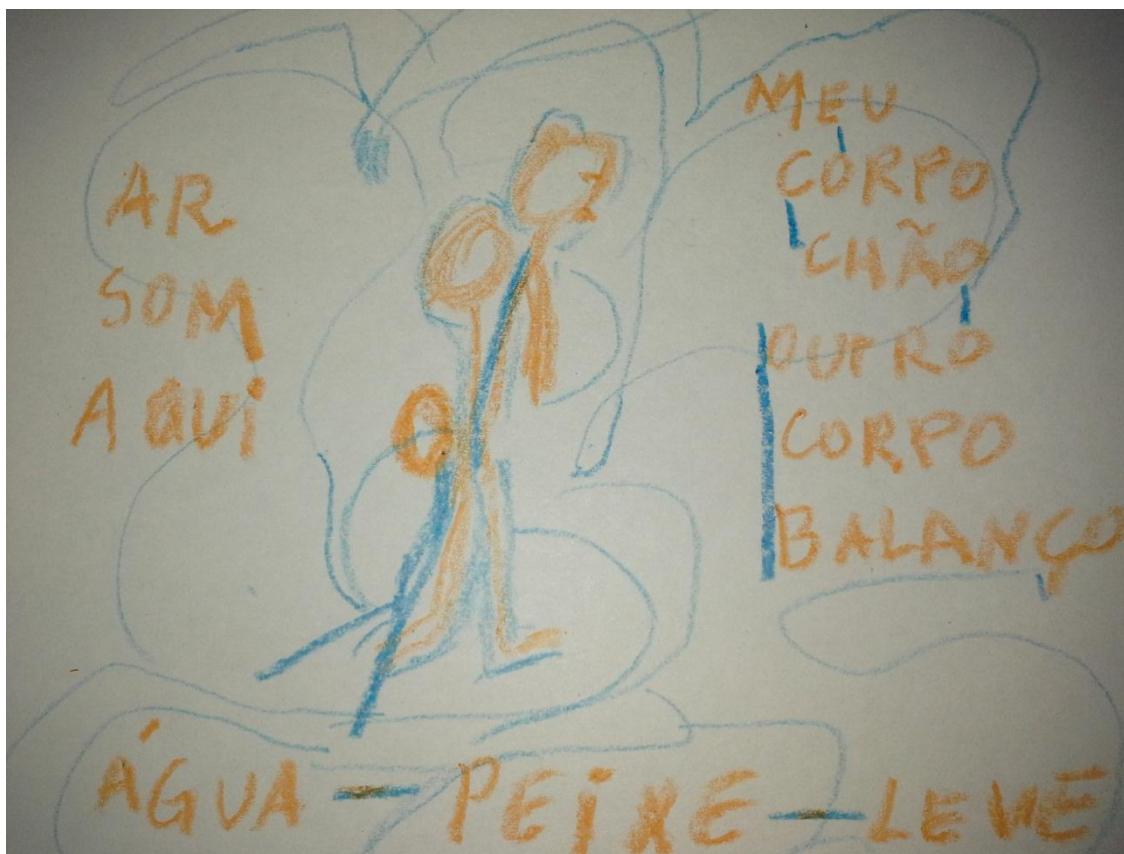
No contato do ator com o exterior e com os demais parceiros, a consciência é incorporada – tornada corpo – pois há um fluxo contínuo de troca ocorrendo nesta fronteira. Com o contato estabelecido, esse fluxo vai possibilitar ainda a troca de outros conteúdos: conteúdos inconscientes.

A partir das práticas de Contato Improvisação, há uma força maior que une as pessoas em contato, um “mundo” – realidade para além do real imediato – cria-se a partir das trocas entre as percepções mais internas de cada parceiro, que são externalizadas em contato com o outro. Dois mundos internos encontram-se no espaço externo, possibilitando a emergência de novas imagens que já estão presentes em potência.

O treinamento físico do Contato enfatiza a liberação do peso do corpo sobre o chão ou sobre o corpo do colega. No Contato, a experiência das sensações internas e do fluir do movimento entre dois corpos é mais importante que formas específicas ou posições formais. Os dançarinos aprendem a se mover com a consciência da comunicação física implícita na dança. (ALBRIGHT, 2012, p. 23)

¹³⁰ “The consciousness can travel inside the body. It is analogous to focusing the eyes in the external world. There is also an analogue for peripheral vision, which is the awareness of the whole body with senses open”. (PAXTON, 1997b, p. 256, tradução nossa)

Segundo Paxton, “quando se começa a incluir reflexos e outros tipos de manifestações inconscientes, algo mais está guiando. A consciência pode apenas observar o que acontece” (PAXTON *apud* NEDER, 2010, p. 05).



Registro de André Macedo

Assim, a consciência como observadora¹³¹ pode promover o acesso a outras imagens que não só as “primeiras” (e talvez mais concretas, imagens que têm um referencial concreto que apenas está ausente no momento), mas imagens mais profundas. A partir do que desenvolvemos ao tratar dos conteúdos inconscientes compartilhados no momento da dança, quando há uma consciência do compartilhar, mas não necessariamente do conteúdo a ser compartilhado, podemos citar Durand, para quem

¹³¹ Conforme citação de Steve Paxton, apresentada na p. 159 (envelope amarelo): “The consciousness-as-observer” (PAXTON, 1997b, p. 256). Em entrevista a Steve Paxton, Fernando Neder – *performer* e facilitador de Contato Improvisação – fala da “mente como observadora” (NEDER, 2010, p. 05) ao comentar uma das respostas de Paxton, ao que este concorda.

qualquer manifestação da imagem representa uma espécie de intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa. Daí ela possuir o status de símbolo e constituir o modelo de um pensamento indireto no qual um significante ativo remete a um significado obscuro. (DURAND, 1998, p. 36)

Estas imagens podem ser potência para a criação permitindo ir além de um real imediato. Ainda segundo Durand,

a ideia e as experiências do “funcionamento concreto do pensamento” comprovaram que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias mas, também, na penumbra da noite de um inconsciente, revelando, aqui e ali, as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética. (DURAND, 1998, p. 35)

Nesse sentido, o que nos interessa ao processo de criação do ator é que com a consciência como observadora, o que emerge é uma ação orgânica. Segundo Isaacsson,

O conceito de organicidade se vê seguidamente definido pelo parâmetro dos comportamentos da criança e do animal (muitas vezes o do gato), remetendo então a organicidade à realização de algo previamente não elaborado, à emergência natural de uma corrente de impulsos biológicos que se encontra, em princípio, bloqueada no homem adulto. Mas por que razão bloqueada? Percebe-se em várias experiências teatrais sobre a arte do ator, o pressuposto de que a emergência dos impulsos biológicos é inibida pelo controle da mente. Dentro desse entendimento, o homem só se expressa de forma orgânica na medida em que aprende a tornar seu mental passivo ao controle do corpo. Em outras palavras, existe manifestação orgânica quando a mente passiva abre espaço ao corpo para ser ativo. (ISAACSSON, 2004, p. 81)

Ou seja, a partir da prática do Contato Improvisação, quando a consciência aprende a ser “testemunha” – quando o ator coloca a intenção em manter o contato com o parceiro – com o corpo reagindo aos movimentos do parceiro na efetivação do estado de jogo, sem que a consciência reflexiva direcione os movimentos, há o espaço para a emergência de impulsos efetivos, o acesso à imagens que estão em estado latente, e então a ocorrência de ações orgânicas.

Este estudo não teve foco central em questões da mente e da consciência, mas a partir da investigação empírica este foi um ponto que se destacou apresentando relevância à pesquisa. Acredito que os estudos acerca da consciência mereceriam maior aprofundamento, sendo necessária pesquisa

específica que abordasse um recorte de autores em busca de esclarecer o que se entende por consciência. Nesta pesquisa, autores e participantes da investigação empírica por vezes tratam de consciência e mente como algo similar. No presente estudo não houve um aprofundamento a respeito de diferenças que envolvem os termos, assim os discursos trazidos por vezes apontam a ambos conceitos¹³². Também parece relevante observar a possibilidade de aprofundamento sobre o conceito de *affordances* em relação às reações apontando à organicidade.

3.2 O imaginário na criação nos atravessamentos entre rigor e espontaneidade – Processo de criação como espaço de descobertas

Todo método que não se abre no sentido do desconhecido é um mau método.
Grotowski, “Em busca de um teatro pobre”

Para Grotowski, que postulava a dupla rigor e espontaneidade na criação teatral – forma e fluxo de vida – a estrutura permite ao ator maiores

¹³² Por ora, tendo em vista um rápido esclarecimento vale ressaltar apenas a distinção entre consciência e mente, visto que no cotidiano podemos facilmente confundir uma com a outra. “Para alguns não-especialistas, consciência e mente são praticamente indistinguíveis, tanto quanto consciência e consciência moral, consciência e alma ou consciência e espírito. [...] Entretanto, é preciso esclarecer um ponto. A ciência ajuda-nos a fazer distinções entre fenômenos, e agora é capaz de distinguir com êxito diversos componentes da mente humana. Consciência e consciência moral são, de fato, distinguíveis: quando falamos em consciência, referimo-nos ao conhecimento de qualquer objeto ou ação atribuída a um self, ao passo que a consciência moral concerne ao bem ou mal que podem ser discernidos em ações ou objetos. Consciência e mente também são distinguíveis: consciência é a parte da mente relacionada ao sentido manifesto do self e do conhecimento. A mente não é apenas consciência, e pode haver mente sem consciência, como descobrimos em pacientes que possuem uma mas não a outra”. (DAMÁSIO, 2000, p. 46/7)

possibilidades e descobertas, como se, em limites estreitos, a criação do ator fosse potencializada.

Um processo de criação artística que busca a organicidade das ações do ator em cena conjuga, ou necessita conjugar, em um mesmo espaço, tempo e corpo, rigor e espontaneidade. Rigor ligado à disciplina, a movimentos precisos, ações precisas, definições formais. Espontaneidade relacionada ao agir e reagir através de impulsos, a uma disponibilidade física e psíquica que permita ultrapassar limites individuais e dar “vida” às ações engendradas em cena sem esquecer o aspecto sensível.

A prática do Contato Improvisação auxilia a transformar o processo de criação em um espaço de experiências, de descobertas. Criando a partir da concretude dos corpos no espaço, outros elementos não tão controlados por uma ordem completamente racional possibilitam desestabilizar formas já conhecidas, truques amalgamados ao ser do ator. Albright traz uma imagem interessante, ao falar de suas aulas conta que sugere aos alunos que imaginem o mundo invadindo suas cabeças “em vez de os olhos tendo que se esforçar para captar o mundo visualmente” (ALBRIGHT, 2013, p. 58). É um momento de possibilidade de relação diferenciada com o exterior. De quebra de formas de relação já estabelecidas.

Grotowski, ao tratar do período de seu trabalho em que sua busca estava centrada na organização de exercícios e pesquisa do treinamento físico¹³³, cita que estava procurando “um determinado método de formação capaz de dar objetivamente ao ator uma técnica criativa que se enraizasse na sua imaginação e em suas associações pessoais” (GROTOWSKI, 1987i, p. 107). Grotowski sempre manteve uma preocupação em deixar claro que estes exercícios não deveriam ser realizados como tarefa ou atividade física, mas que deveriam engajar todo o ser do ator, por isso sua preocupação em fazer emergir a imaginação do ator.

Mesmo durante os exercícios de aquecimento, o ator deve justificar cada detalhe do treinamento com uma imagem precisa, real ou imaginária. O exercício só é corretamente executado se o corpo não

¹³³ Durante a fase Teatro dos Espetáculos: 1959 a 1969.

opuser nenhuma resistência durante a realização da imagem em questão. (GROTOWSKI, 1987i, p. 109)

Em sua pesquisa, Grotowski enfatiza a questão da imaginação. Nos exercícios e jogos que propõe aos atores, a imaginação de cada um é elemento primordial para que o “estado de jogo” se estabeleça e o ator se coloque totalmente presente no momento da criação.

A ação-reação, em Grotowski, está totalmente ligada ao imaginário, este seria como uma ponte entre a cena “externa” e as associações pessoais, o interno do ator. Separar a criação nessas noções de externo e interno não me parece o mais adequado, porém, em vistas de tentar entender melhor estas questões ligadas ao processo de criação e às associações pessoais, valho-me desta separação, consciente de sua limitação.

De acordo com Grotowski, o contato com o exterior promove o surgimento das recordações e associações do ator. “Penetrando em sua relação com os outros – estudando os elementos de contato –, o ator descobrirá o que está nele. Deve dar-se totalmente” (GROTOWSKI, 1987f, p. 202). Esta emergência de recordações também foi evidenciada na investigação empírica. Por vezes o relato dos atores, após as composições, trazia a citação de algum momento que havia sido muito forte, mas que não era explicável, o qual o ator não sabia a origem. Comentário que segue na trilha de Grotowski, para quem as recordações podem ser fruto da imaginação e mesmo nem sempre serem recordações reconhecíveis biograficamente.



Registro de Alessandra Souza

Na comunicação dos corpos em contato, há o envolvimento de associações do ator, associações a conteúdos íntimos e por vezes inexplicáveis racionalmente. Conteúdos do imaginário do ator que, através dos exercícios que seriam como um processo de descortinar, podem ser acessados pelo ator. O Contato Improvisação, ao estabelecer o “entre” no contato do ator com o espaço, permite um acesso a escolhas e decisões que são tomadas de “dentro”, no estado de jogo, em razão das associações daquele momento. Estas associações são já um impulso criativo. O “entre” do contato pode possibilitar as associações, o desnudar-se, o descortinar conteúdos. Os elementos atualizados na criação potencializam-se neste momento de contato.

Neste momento, compartilho um encontro do Laboratório Experimental I, ocorrido no dia 27.09.2013. Segue relato da aula, a partir das anotações de meu diário de campo:

Após o momento inicial de movimentos individual iniciamos a aula com a proposta de caminhar pelo espaço, percebendo o outro, o espaço e a si mesmo. As mudanças no espaço, nos outros, em si mesmo. Em determinado momento, iniciamos uma dinâmica de sempre haver uma pessoa parada no espaço, enquanto as outras seguiam caminhando. Em seguida havia duas pessoas paradas, até o momento em que apenas uma pessoa caminhava. Com as trocas dinâmicas entre estar parado e estar em movimento, instigamos também para a percepção das velocidades, das trajetórias, das posturas corporais.

Neste momento o chamado *Chegar em casa* está se consolidando, chegamos ao momento de estar em casa, de habitar a casa. O contato estabelecido entre o ator e o exterior, que se iniciou no *Chegar em casa* e foi se desenvolvendo na caminhada, ainda não estabeleceu-se entre os *partners* atores – porque o espaço também é um *partner* – mas o terreno está sendo preparado.

Em determinado momento propus que todos parassem no espaço. Com o corpo em uma estrutura organizada sobre o eixo, fechamos os olhos e passamos a perceber as pequenas oscilações corporais, os pequenos movimentos internos que mantinham o corpo na posição em pé, na aparente imobilidade. A *Pequena dança*. Depois de um tempo, sugeri que deixássemos os pequenos desequilíbrios do corpo se expandirem, nos levando a pequenos deslocamentos pelo espaço. Abrindo os olhos, esses deslocamentos passaram a ser realizados em relação a um colega. Em contato com o *partner*, o desequilíbrio levava ao movimento em uma nova dança que, em um contato virtual, criou um jogo muito intenso, e sensível, entre os *partners*.

Na *Pequena dança*, o ator dirige sua atenção aos pequenos movimentos internos, quase imperceptíveis ao olhar externo. Há uma atenção do ator sobre ele mesmo que é diferenciada e que leva a uma consciência da integridade do corpo, de uma unidade.

O estar imóvel foi útil. A ideia básica era estar em pé e observando o corpo. Este era um exercício por si só, mesmo sendo bastante reduzido. O que se exercia ali, no interior do corpo em pé, é o hábito de observação; um movimento de consciência perceptível através do corpo. Neste exercício, há encontros com as partes do corpo as quais reagem ou respiram enquanto observamos. Parece claramente ser um subsistema, a consciência, examinando outros. Os outros subsistemas não são, obviamente, ligados à consciência que se questiona, exceto que o encontro acontece no que se chama de 'meu corpo'. A consciência-como-observadora considera os outros subsistemas como separados dela mesma. ¹³⁴

Então os movimentos começam a se expandir, a “crescer” para o exterior, mas com o germe do pequeno movimento muito vivo, sendo ele a comandar. Assim o interior passa a dialogar com o exterior. O corpo adapta-se reagindo com deslocamentos que visam manter a posição vertical. Quando do compartilhar, ao abrir os olhos e passar a deixar o desequilíbrio corporal acontecer em relação a um parceiro, interno e externo estão imbrincados no movimento, que iniciou na consciência do ator sobre si.

Os corpos, em duplas, compunham no espaço da sala. Na finalização da dança, o exercício seguinte, de composição, já foi sendo organizado. Buscamos o mínimo de rupturas.

¹³⁴“The stand was useful. The basic event was standing and observing the body. This was an exercise in itself, though a very reductive one. What gets exercised in there, inside the standing body, is the habit of observation; a noticeable movement of consciousness through the body. Within this exercise there are encounters with parts of the body which tick along or breathe along as we watch. It clearly seems to be one sub-system, consciousness, examining others. The other sub-systems are not obviously connected to the wandering consciousness, except that the encounter happens in what one calls “my body”. The consciousness-as-observer regards the other sub-systems as separate from itself”. (PAXTON, 1997b, p. 256, tradução nossa)

No exercício de composição: atores em “cena” – dentro do espaço destacado como espaço de atuação – e técnicos e diretores no espaço “fora” de cena. Ações iniciaram “dentro” de cena e os técnicos e diretores davam estímulos – vídeos projetados, algumas indicações verbais, colocação de objetos em cena. Uma composição seguida de outra foi sendo criada. Sem cortes bruscos, sem finalizações, mas com pontes entre um experimento e outro.

Com os registros em vídeo e foto falhos (infelizmente não há bons registros dos encontros do Laboratório, por trabalharmos com projeções de imagens havia pouca iluminação para uma boa captação com os equipamentos disponíveis), resta a memória para relembrar momentos poéticos de criação, como a cena que nomeei “A bergamota, o que eu não posso falar”. Nesta composição, em determinado momento três *partners* estavam em cena, sentados lado a lado. Em contato efetivo. A partir de indicações dos *partners* que estavam “fora” de cena – técnicos e diretores em contato também – um ator de cada vez iniciou um relato sobre algum acontecimento de suas vidas – um acontecimento recente. O contato neste momento foi potencializado. Havia uma tamanha entrega e abertura dos atores naquele momento, e um contato entre *partners* “dentro” e “fora” de cena, que era como se essa separação não existisse. Criou-se um momento muito forte, com uma criação acontecendo no aqui-e-agora do contato entre as pessoas naquela sala. Os relatos – por mais simples que fossem – foram tão profundamente exteriorizados que, em meu local “de fora”, foi como se eu tivesse realmente partilhado daquele momento das histórias, como se aquelas fossem também as minhas histórias.

É possível falar de uma atmosfera, de uma aura que naquele momento retirou as camadas que nos separavam e nos colocou em outro espaço e tempo, compartilhando efetivamente de um momento único. Quando a composição foi finalizada, nós simplesmente não sabíamos explicar o que havia acontecido, todos, sem exceção, estávamos maravilhados, tocados por uma magia de algo que havia sido construído sem seleções prévias. Através dos exercícios realizados no início da aula estabeleceu-se um contato efetivo entre os *partners* que propiciou uma apropriação de todos os elementos no espaço, a partir de uma primeira apropriação da ordem dos próprios corpos no espaço compartilhado, e que tornou a composição muito fluida, com todos muito pertencentes a ela. Houve um estado de jogo contínuo, algo que passa por um elemento da ordem do sensível e que é difícil de ser descrito, mas muito forte como experiência, e que iniciou no contato de cada ator com ele mesmo em relação ao espaço. Contato que foi expandindo-se no decorrer do exercício.

Nesta aula tornou-se muito evidente para mim que o contato realmente promove um encontro efetivo entre os atores, rompendo barreiras e efetivando uma real conexão. Do contato consigo e com o espaço, passando ao contato com os parceiros construiu-se um encontro sincero, desarmado. O momento que nomeei de *A bergamota, o que eu não posso falar* evidenciou para mim que, através do contato criado entre os *partners*, um impulso muito forte promove uma potência criativa que envolve os participantes – dentro e fora de cena.

Aqui, recorde Grotowski:

Procurem nas próprias recordações momentos de intenso clímax físico, que sejam bastante preciosos para serem partilhados com os outros. [...] O choque da sinceridade será demasiado forte. Vocês estarão desarmados e relaxados diante de uma tarefa que é demais para vocês, diante de uma tarefa que quase os esmaga. Se isto acontecer, será um grande momento, e isto é o que eu quero dizer quando afirmo que, através de meios concretos, é possível atingir o que é pessoal. (GROTOWSKI, 1987e, p. 192)

Enquanto pesquisadora, tendo experimentado por vezes o toque deste “pessoal” e “sincero” dentro da cena, perceber sua efetivação, senti-lo como propositora – por mais que nesse momento da aula essas funções não

fizessem diferença – foi mágico. Mesmo agora, quando imagens, sensações e sentimentos revivem em mim na rememoração daquele momento único, é difícil encontrar as palavras certas para descrevê-lo ou tentar explicitá-lo. Neste dia, conteúdos para além dos visíveis e explicáveis foram trazidos à tona através do contato estabelecido entre os *partners*. Reconheço que há uma parcela da prática cênica que é simplesmente incapturável pelo texto, esse “invisível” que é da ordem da experiência.

Para Grotowski, “O ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo –, deve ser capaz de manifestar até o menor impulso” (GROTOWSKI, 1987g, p. 30). Esta parte mais íntima referida por Grotowski pode ser entendida como o conteúdo mais profundo de seu ser, o conteúdo que está na “penumbra da noite de um inconsciente” (DURAND, 1998, p. 35), e que pode ser atingido no momento da criação, quando o ator se coloca em um estado diferenciado do cotidiano. Ainda segundo Grotowski, o símbolo é o impulso, e é essencialmente uma reação humana.

O símbolo é o impulso claro, o impulso puro. As ações dos atores são, para nós, símbolos. Se se deseja uma definição clara, [...] quando não percebo, isto significa que não existem símbolos. Eu disse ‘percebo’, e não ‘compreendo’, porque compreender é uma função do cérebro. Muitas vezes, podemos ver, durante a peça, coisas que não compreendemos, mas que percebemos e sentimos. Em outras palavras, eu sei o que eu sinto. Não posso defini-lo, mas sei o que é. (GROTOWSKI, 1987e, p. 193)

Segundo Durand, o símbolo “não é do domínio da semiologia, mas daquele de uma semântica especial, o que quer dizer que possui algo mais que um sentido artificialmente dado e detém um essencial e espontâneo poder de repercussão”. (DURAND, 1997, p. 31). Há um elemento forte aqui presente que é da ordem do sensível.

Há uma conjunção entre o corpo físico e o imaginário do ator que, em um sentido do ser unificado, é convocada no processo de criação. Durand, ao expor o conceito de “trajeto antropológico” (DURAND, 1997, p. 38), conjuga o imaginário a partir de tensionamentos entre intimações biopsíquicas e coerções históricas, sociais, culturais, etc., relacionado de forma particular e específica a cada sujeito, e contendo elementos da ordem do sensível. Assim sendo, em

um processo de criação que busque acessar estes conteúdos, levando o ator a um contato consigo mesmo – com seu *companheiro imaginário* –, há de se levar em consideração as especificidades e singularidades de cada ator, entendendo que a possibilidade de utilizar uma forma única e estabelecida para todos não será eficiente.

Parece, desta forma, ser de grande importância entender as implicações do imaginário no processo criativo, até mesmo para compreender como as aproximações a estes conteúdos podem ser levadas a emergir a partir de uma abordagem do sensível relacionada ao contato.

É possível então levantar um questionamento sobre como o imaginário é acessado no Contato Improvisação. O Contato Improvisação, ao movimentar as hierarquias dos sentidos, tirando o olhar de seu local privilegiado – ou seja, de sentido principal – mobiliza a mente em uma reorganização na busca de orientação. Nos momentos em que a dança “pega”, em que o duo está efetivamente em contato sem um líder, há uma “consciência do corpo” (GIL, 2001, p. 134) que ganha espaço e que é diferente da consciência reflexiva. Ou seja, conforme explorado anteriormente, tenho consciência do movimento que realizo – o movimento conscientemente observado – mas não é a consciência reflexiva quem dirige o movimento.

O estado de jogo, a reação, pressupõe uma ordem para além do reflexivo no topo dos comandos, mas, no improviso do jogo aqui-e-agora, abre espaço para desorientações e reorientações rapidamente efetivadas. Segundo Albright, “ao trabalhar com desorientação, meu corpo pode se abrir para lugares e ideias que a minha mente tem dificuldade em encontrar por conta própria”. (ALBRIGHT, 2013, p. 62). Como, por exemplo, no momento da perda de controle, dos “pontos cegos” ou “*gaps*” (ALBRIGHT, 2013, p. 60).

Na prática do Contato Improvisação há a presença de imagens mais próximas de uma concretude do movimento e do corpo, mas buscando mobilizar a consciência, ou “descentrando-a”, tirando-a do local comum que privilegia uma ordem racional – a mesma que nos faz ter como posição privilegiada e guia maior o olhar. Por outro lado, é evidente que com o avanço dos conhecimentos acerca do corpo, e dos mecanismos para visualização do interior desse corpo, que possibilitam o acesso a imagens de órgãos e

estruturas internas, incorpora-se toda uma gama de imagens e projeções que ampliam nossa noção do que seja “corpo”. Assim, dotados de um repertório de imagens sobre o ser, ao engajar o corpo em práticas corporais que, como o Contato Improvisação, colocam uma atenção às percepções do corpo em relação ao ambiente aqui-e-agora, é evidente a atuação desse imaginário do corpo.

Segundo Bachelard, a imaginação nasce justamente da relação do nosso corpo com o mundo. Ao tratar da superfície do ser, Bachelard (1996, p. 225) conclui que “o homem é o ser entreaberto”, pois na troca com o exterior que o homem se constitui. É no atravessamento de corpo, memória e imaginação que o imaginário se constitui em direção a uma transcendência.

Nas práticas desenvolvidas com os atores, um aspecto do rigor se apresentava na tarefa de estabelecer e manter o contato, enquanto que a espontaneidade estava relacionada à emergência da imaginação, esta última alterando a qualidade do contato ao permitir uma criação para além do real imediato. Assim, percebe-se que o contato, objetivo, promove a emergência de elementos do imaginário, um imaginário sensível, muitas vezes desconhecido conscientemente. Ainda seguindo Bachelard,

O que se evidencia aqui é que o aspecto metafísico nasce no próprio nível da imagem, no nível de uma imagem que perturba as noções de uma espacialidade comumente considerada capaz de reduzir as perturbações e de devolver o espírito à sua posição de indiferença diante de um espaço que não tem dramas a localizar. (BACHELARD, 1996, p. 222)

Percebe-se então o poder do imaginário de modificar o exterior a partir justamente do jogo de forças entre interior e exterior. A imaginação, segundo o filósofo, não é a capacidade de formar imagens, mas de deformá-las e transformá-las. “A imaginação aumenta os valores da realidade” (BACHELARD, 1996, p. 23). Transformando então o real imediato, a imaginação é criadora e não apenas reprodutora.

O imaginário, auxiliando a forjar uma realidade para além do real imediato, pode ser relacionado então ao que Jorge Dubatti chama de “salto

ontológico”, quando o ente poético “funda um *novo nível do ser*, produz um *salto ontológico*”¹³⁵. Ainda sobre o salto ontológico, Dubatti expõe que ele

destaca-se no contexto da vida cotidiana e propõe uma fricção ontológica com o ser do mundo, revelando por tensão, contraste, fusão parcial ou diálogo, a presença ontológica do mundo. O ser poético do teatro revela o ser não poético da realidade, e assim, conduz à percepção, intuição, ou ao menos à memória da presença do real.¹³⁶

Através da ação dos corpos no espaço, cria-se um universo diverso do cotidiano. “A ação corporal da poíesis estabelece um espaço de alteridade que se recorta e separa do cronotopo cotidiano e que não a preexiste, surge com ela: *a cena*”.¹³⁷ Sempre a partir do encontro dos corpos dos atores no espaço, em convívio no tempo presente, é que se dá a poíesis.

A poíesis, enquanto processo de produção, se produz no teatro a partir do *trabalho territorial* de um ator com seu corpo presente, vivo, sem intermediação tecnológica, no cronotopo cotidiano. A origem e o meio da poíesis teatral é a *ação corporal in vivo*. Não há poíesis teatral sem corpo presente.¹³⁸

No contato dos corpos no espaço, há o confronto sutil entre o interno de um ator em relação ao exterior e ao interno do outro ator – este último também em relação ao exterior. Para Bachelard (1996, p. 221), o “ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro. O exterior e o interior são ambos íntimos, estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade”. Na reversibilidade entre corpos e mundo,

¹³⁵ “funda un *nuevo nivel del ser*, produce un *salto ontológico*”. (DUBATTI, 2008, p. 35, grifo do autor, tradução nossa)

¹³⁶ “se recorta contra el fondo de la vida cotidiana y plantea una fricción ontológica con el ser del mundo, que revela por tensión, contraste, fusión parcial o diálogo, la presencia ontológica del mundo. El ser poético del teatro revela el ser no poético de la realidad, y a través de ésta, conduce a la percepción, intuición o al menos el recuerdo de la presencia de lo real”. (DUBATTI, 2008, p. 46, tradução nossa)

¹³⁷ “La acción corporal de la poíesis funda un espacio de alteridad que se recorta y separa del cronotopo cotidiano y que no la pre-existe, surge con ella: *la escena*”. (DUBATTI, 2008, p. 34, grifo do autor, tradução nossa)

¹³⁸ “La poíesis, en tanto proceso de producción, se produce en el teatro a partir del *trabajo territorial* de un actor con su cuerpo presente, vivo, sin intermediación tecnológica, en el cronotopo cotidiano. El origen y el medio de la poíesis teatral es la *acción corporal in vivo*. No hay poíesis teatral sin cuerpo presente”. (DUBATTI, 2008, p. 32, grifo do autor, tradução nossa)

no encontro de corpos – corpos impregnados ou formados de imagens, memórias, sensações, desejos e projeções – que o imaginário é engajado, propiciando a criação de outras realidades que não são simulações. Relembro o depoimento de Amanda Gatti, citado no envelope de cor rosa¹³⁹, quando esta comenta que na composição “tem horas que eu não sei o formato que eu sou”, apenas para rapidamente evidenciar essa transformação da realidade, que foi visível em diversos encontros de nossas práticas.

O interessante é perceber que essa transformação, e a criação de uma realidade para além do real imediato, não necessitava de indicações prévias ou de determinações específicas acerca dessa nova realidade. Os atores não tinham textos a serem seguidos – o improviso a partir de um texto específico ou situação estabelecida por um texto – ou situações pré-estabelecidas que guiassem as improvisações. A partir do encontro dos corpos em contato no espaço, o imaginário de cada um – que com o tempo criou um imaginário do grupo – era engajado a partir da busca pelo contato com o parceiro.

Segundo Bachelard (1996, p. 31), “o espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha”. É possível reconhecer então a efetividade da busca de Paxton no trabalho com as imagens buscando colocar o “sistema em ação”, citado quando tratou-se da disponibilidade ao processo e o trabalho do ator sobre si, no segundo capítulo desta dissertação. No Contato Improvisação, imagens corporais são evocadas frequentemente, sempre em relação ao exterior, e este pode ser mais um indício da efetividade da prática corporal em direção ao trabalho do ator em uma composição cênica.

3.3 A organicidade das ações e o repertório sensível-funcional do ator: fomentando uma bagagem que se inscreve no corpo

¹³⁹ Página 71.

No processo de criação, buscando o encontro entre rigor e espontaneidade, o pensamento racional deve, por momentos, ser colocado de lado para que o espontâneo encontre espaço para se instaurar e desenvolver.

Assim, pode-se questionar a origem das escolhas no momento da criação. Enquanto atriz, não sei se é possível definir os momentos em que direciono objetivamente minhas escolhas e quando estas ocorrem tão imbricadas na criação que já não há a possibilidade de separação. Talvez no momento da criação artística, este pensamento possa ser aproximado a um pensamento espontâneo, não determinado em relação a um fim específico. Por outro lado, este pensamento espontâneo pode ser questionado a partir de uma reflexão sobre sua existência estar condicionada a experiências anteriores e ao que já é conhecido do sujeito em questão.

Steve Paxton aponta que,

os hábitos (de situações, a percepção da situação em que cada um se encontra, as opções que se podem avaliar, as ações tomadas) se referem ao passado, é claro. E quanto ao futuro, do qual só sabemos que é desconhecido? Ou do presente, no qual não sabemos exatamente como será o futuro? Somos animais de hábitos, e sim, até mesmo criaturas que se adaptam. As improvisações não são sempre amplas e vazias de conteúdo, tal como se sugere em suas premissas. Ao final podem ser de grande escala e por isso são inimagináveis, mas também podem ser minúsculas, como na seleção das palavras, no olhar ou na vestimenta. Sim, a mente se baseia em seus encontros, e uma vez construída, se dá por firmemente estabelecida. Mas a construção não termina exatamente aí. Embora lentamente, continua a acumular.¹⁴⁰

O improviso e as ações desenvolvidas no processo de criação, apesar de lidarem diretamente com acasos e possibilidades que se colocam no momento do ato, não se colocam como “vazios” em sua origem. As reações do sujeito ator têm uma filiação, são ações que se desenvolvem a partir das suas

¹⁴⁰ “de acuerdo en que los hábitos (de situaciones, la percepción de la situación en que se encuentra uno, las opciones que se pueden valorar, las acciones tomadas) se refieren al pasado, por supuesto. ¿Qué pasa con el futuro, del que sólo se sabe que se desconoce? ¿O del presente, en el que no sabemos exactamente cómo será el futuro? Somos animales de costumbres, y sí, incluso criaturas que se adaptan. Las improvisaciones no son siempre amplias y vacías de contenido, como se sugiere en sus premisas. Al final pueden ser a gran escala y por esto son inimaginables, pero pueden ser también minúsculas, como en la elección de las palabras, en la mirada o en la indumentaria. Sí, la mente se basa en sus encuentros, y una vez construida, se da por firmemente establecida. Pero la construcción no termina exactamente ahí. Aunque poco a poco, se sigue acumulando”. (PAXTON *apud* SALAS, 2014, s/p, tradução nossa)

experiências anteriores, de uma espécie de “bagagem” corporal, emocional. Este repertório do ator está ligado à criação e desenvolvimento do sujeito. Tudo que este viu, ouviu, praticou, experimentou inscreve-se em uma experiência que cria e deixa marcas em seu ser enquanto ator. Quanto mais práticas, técnicas e experimentações nesta “bagagem”, mais possibilidades a cada nova situação.

Assim, no processo de criação, é esta “bagagem” que é acionada. Uma bagagem que está em constante mudança, crescendo sempre, a cada nova experiência adquirindo volume. A bagagem vai se inscrevendo no corpo, deixando suas marcas e relacionando-se com o que já estava ali inscrito, com estas próprias marcas tornando-se, por sua vez, bagagem. Como tatuagens, o corpo vai ganhando novos detalhes, cores e riscos a cada nova experiência.

A pele historiada traz e mostra a própria história; ou visível: desgastes, cicatrizes de feridas, placas endurecidas pelo trabalho, rugas e sulcos de velhas esperanças, manchas, espinhas, eczemas, psoríases, desejos, aí se imprime a memória; por que procurá-la em outro lugar; ou invisível: traços imprecisos de carícias, lembranças de seda, de lã, veludos, pelúcias, grãos de rocha, cascas rugosas, superfícies ásperas, cristais de gelo, chamas, timidez do tato sutil, audácias do contato pugnaz. A um desenho ou colorido abstrato, corresponderia uma tatuagem fiel e sincera, onde se exprimiria o sensível. (SERRES, 2001, p. 18).

Michel Serres auxilia a imaginar a história pessoal como tatuagem adentrando a primeira camada, invadindo músculos, chegando ao centro dos ossos. A algum centro da experiência, envolvendo todo o corpo. Constituindo-se o corpo é constituída esta bagagem. E a cada experiência, uma nova marca é agregada ao corpo, a experiência se inscreve no corpo, formando um “conhecimento” acessível de imediato quando outras experiências estiverem em vias de serem constituídas. Como se essa bagagem estivesse sempre disponível a servir de suporte ao mesmo tempo em que está aberta a agregar novos conhecimentos adquiridos no momento da experiência.

Entre a vida cotidiana e a vida do palco existem diferenças que vão além de haver público e atores. Na vida não sei o que me espera, estou sempre em contato com o inesperado, assim, a cada novo momento há uma espontaneidade nas ações. No teatro as ações já estão delimitadas do início ao fim, e esse foi um dos grandes questionamentos de Stanislavski, como trazer a

vida da “primeira vez” de uma ação ao palco, fugindo do faz de conta, da pura repetição.

Aqui, voltamos à questão do contato. O contato, em relação aos constantes ajustamentos, pode servir de impulsionador para este estado de desconhecer o que está para acontecer, do inesperado. Ao estar em contato efetivo com algo ou alguém, me coloco disponível para os ajustamentos e trocas com este outro no exterior, e assim as reações passam a não depender apenas de mim, mas deste entre criado através do contato. Em contato, devo agir no momento presente junto ao outro, do contrário o contato se perde.

Estar em contato me coloca em um estado de ouvir verdadeiramente o outro, deixar que suas palavras me invadam, misturem-se ao meu universo interior e criem ainda um terceiro elemento. O contato pressupõe, assim, também uma generosidade, uma disponibilidade para a troca, que se estabelece justamente neste entre.

Quando as palavras do outro chegam a mim – assim como as imagens do espaço externo, ou os toques do companheiro de cena, as trocas de energia – eu me deixo modificar, e modificando-me as modifico também, bem como ao outro que emitiu as palavras. Já não somos mais os mesmos, e o que se cria nesse instante é compartilhado, nem de um, nem do outro, mas pertence a ambos e em relação a este espaço e este tempo.

“Com quem, ou com o quê, você esta em comunhão neste instante?” (STANISLAVSKI, 2013, p. 235) pergunta o diretor Tórtsov, personagem criado por Stanislavski, e que representaria ele próprio em seus escritos sobre a arte do ator. Estar em comunhão é estar disponível para as trocas que se fazem necessárias em um contínuo intercâmbio entre os parceiros de cena. Rubem Alves poetiza essa comunhão ao tratar da “importância de saber ouvir os outros: a beleza mora lá também. Comunhão é quando a beleza do outro e a beleza da gente se juntam num contraponto...” (ALVES, 2005, s/p.).

Estar em contato é estar em comunhão, aceitar habitar um espaço compartilhado com o outro no qual ambos estão disponíveis para as afetações que decorrerão deste contato. “Basta que duas pessoas entrem em contato direto, para que logo ocorra um intercâmbio natural, recíproco. Eu tento emitir para vocês meus pensamentos e vocês se esforçam por absorver algo da

minha ciência e experiência” (STANISLAVSKI, 2013, p. 242). Nas palavras do mestre russo vislumbramos esse esforço mútuo para que a troca efetivamente aconteça no momento da criação.

Assim, o contato pode ter importância em seu momento de execução, no momento de estar em contato, mas também no seu desencadear, no que ele pode vir a evocar. Refletindo sobre um *continuum* – conjunto de elementos tais que se possa passar de um para outro de modo contínuo – como na dança Contato Improvisação, o contato estaria em constante troca de “mecanismos”. Sempre se renovando em contínua reação, não chegando mais a um ponto zero – ponto em que não há contato – sempre haveria desencadeamentos amparados por novos contatos, com estes novos contatos trazendo novos elementos ou revigorando os que já estavam em movimento. Desencadeamentos que não ocorrem de maneira linear e unilateral, mas multi, pluri, em diversas direções e com diversas interferências.

Ao se colocar em contato com o outro, o ator aceita compartilhar sua “bagagem”, deixá-la disponível ao outro nesta relação de troca mútua, adaptando-se ao outro no momento presente, relacionando seu repertório ao aqui-e-agora da nova situação. Colocando-se em risco ao permitir-se à abertura a novas possibilidades que apresentam o desconhecido criado neste “entre”. Esta bagagem pode ser entendida como os subsídios com os quais o ator se apresenta ao processo de criação. Nessa pesquisa, junto aos atores, compreendemos como atualizar estes subsídios disponibilizando-os ao processo atual.

Contatou-se que acessar essa bagagem é um exercício constante, exercício que liga disponibilidade com desejo de aprendizagem, pois que o processo de criação é um processo de constante aprendizagem, reorganização de ideias, de entendimentos, de pré-conceitos. Uma aprendizagem constante que requer um exercício constante, uma prática sistemática. Assim, uma possibilidade de acesso à “bagagem” pode estar relacionada ao estar efetivamente em contato com o outro, com o espaço, com tudo o que cerca os participantes no processo criativo.

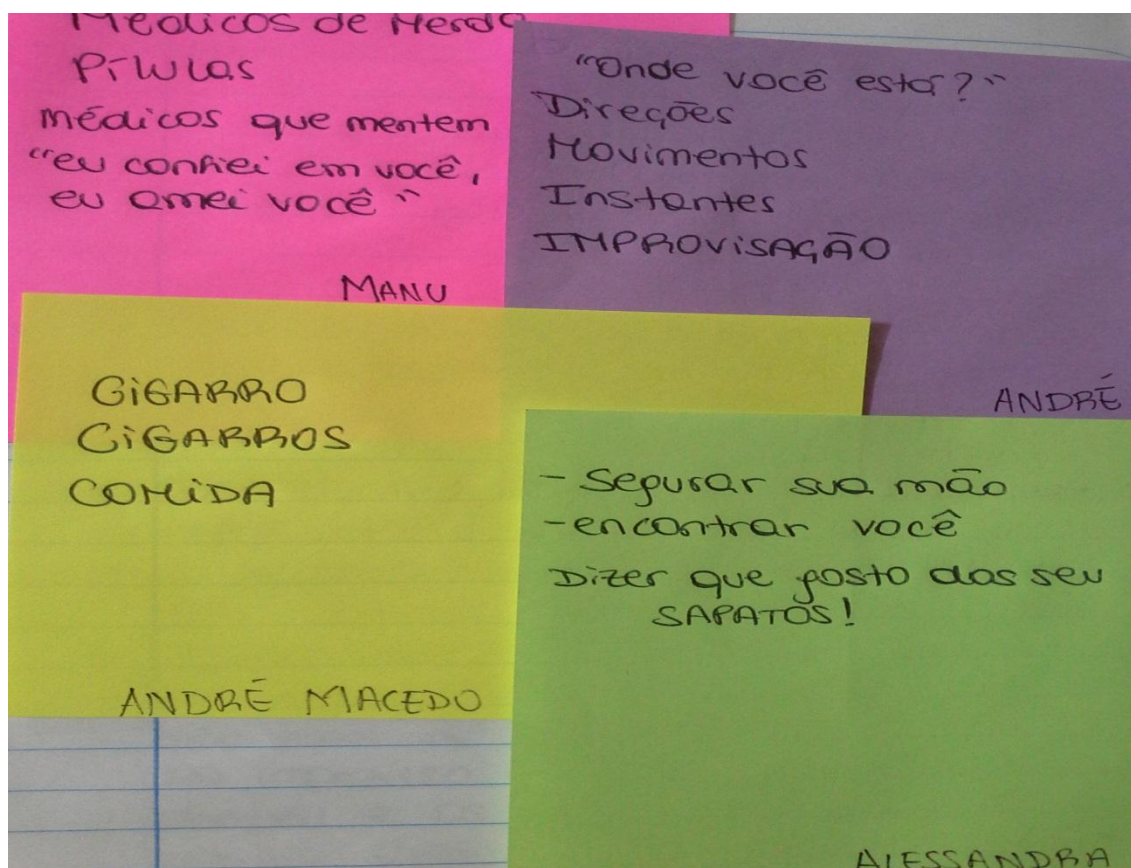
Em seus escritos sobre o processo de criação do ator, Stanislavski deixa clara a sua preocupação com que o ator se exercite diariamente, praticando

“constantemente, para alcançar uma verdadeira disposição criadora em todas as ocasiões” (STANISLAVSKI, 2013, p. 317). Através da prática constante o ator descobre e trabalha sobre os mecanismos que transformam suas competências artísticas em estado de disponibilidade criativa.

Nos procedimentos de criação de que Stanislavski se vale, as competências do ator são colocadas como fundamentais, porém isto não significa que a cada momento o ator tenha de fazer uso de todas as suas competências ou de que um ator com mais ou menos competências técnicas esteja mais disponível em determinada cena. Da mesma maneira no Contato Improvisação, a competência técnica não garantirá que a dança “pegue”.

Talvez este ponto clareie um pouco uma questão que permeia o Contato Improvisação, de que mesmo pessoas sem grandes conhecimentos da técnica específica possam dançar. De toda forma, não se pode questionar o quanto o conhecimento e o estudo da técnica auxiliam e potencializam o momento de criação. A questão central do contato está diretamente relacionada com as competências técnicas discutidas anteriormente. Através do aprofundamento nos conhecimentos técnicos o entrar em contato efetivo passa a ser uma competência menos alegórica e mais corporal. Assim também as criações imediatas. Ao improvisar, seja no momento compartilhado com o público ou na sala de ensaios, o repertório de ator é subsídio à criação, sendo que

as escolhas em tempo real se dão a partir de um vocabulário, de um repertório e de uma memória corporal, colecionados pelos estudos técnico-criativos e realizados em laboratório de pesquisa, e pela experiência do corpo em movimento. (MUNDIM, 2012, p. 110).



Registro de Amanda Gatti

Suzi Weber aponta para o capital corporal dos praticantes:

Na dança, o corpo é uma dimensão fundamental que concentra um dos principais capitais da dança: o capital corporal. O capital corporal do bailarino compreende elementos como dimensões, forma, aparência, mas também as técnicas corporais em dança - de interação e de interpretação cinestésicas - do qual é portador. A aquisição desse capital inclui formação e experiência. (WEBER, 2009, s/p)

Há um repertório particular e próprio a cada ator, bem como um repertório do grupo, que é constituído no decorrer dos encontros, na incorporação de técnicas e práticas. Assim, os diferentes repertórios de cada ator não constituem um problema para a criação. O que foi evidenciado nos processos aqui tratados aponta que um ator com mais ou menos competências técnicas prévias encontrava o mesmo espaço e possibilidades criativas, já que o próprio processo criativo possibilitava o desenvolvimento de competências.

Essa evidência relaciona-se a um processo que buscou flexibilizar determinadas hierarquias, valorizando uma horizontalidade nas relações entre o grupo. Essa horizontalidade é marcada não apenas pelo acomodamento,

mas pelo atrito, pelas diferenças, pelas arestas que se mantiveram durante o processo. Desse atrito nasce material para a criação. No sexto encontro, a partir da observação do jogo *Árvore – tronco e folhas*, André Macedo apontou a diferença entre uma dupla em que uma atriz surpreendia a outro na resposta de movimentos, enquanto que na outra dupla os atores sempre concordavam com o movimento proposto pelo colega:

quando um parceiro surpreende o outro, seja quebrando o jogo ou realizando um movimento inusitado, como isso é potente, chama a atenção de quem vê, exige uma reorganização do parceiro de cena e o espectador fica querendo saber o que vai acontecer.¹⁴¹

Essa percepção evidencia o estar presente no momento da ação, fator que proporciona que os atores não antecipem suas ações ou escolhas e nem entrem em um fluxo de apenas concordar com o movimento proposto pelo colega. As respostas de movimento, assim, são compartilhadas com o espectador no momento mesmo em que acontecem, não antes. Na sequência de sua fala, André Macedo também comenta que o negar propicia suspensões, mostrando que um parceiro está em jogo com o outro, está ouvindo, e dessa forma o que se vê não é uma pausa vazia, mas um momento preenchido de possibilidades. Para André Olmos, “a suspensão abre um espaço vazio, mas que está completo, completo de algo que ninguém sabe o que é”.¹⁴² O negar, nas práticas passou a ser recorrente quando um sentido de confiança se estabeleceu entre o grupo.

Há um ponto interessante, sobre quando os atores estabeleceram um contato efetivo, e começaram a criar jogos em que o “negar” passou a acontecer mais. Ou seja, criou-se uma relação em que cada ator se sentia “confortável” a não apenas seguir no jogo dos parceiros, mas negar esses jogos, não no sentido de “finalizar” o jogo, mas no sentido de alimentá-lo ao ir contra, “puxando o tapete” do colega. Nos encontros do Laboratório Experimental e da Prática de Verão, este momento do “negar” chegou para mim como um “ápice” do contato, de quando há uma relação tão forte

¹⁴¹ André Macedo, depoimento, 22/01/2014.

¹⁴² André Olmos, depoimento, 22/01/2014.

estabelecida, que o ator confronta os parceiros, buscando aprofundar o jogo e ser ele mesmo confrontado por outras reações dos colegas. Também me parece evidenciar a autonomia com dependência. Ao assumir uma escolha que coloca o jogo em risco, mas estando em uma relação muito estabelecida com os parceiros.

A questão do afeto foi levantada como fundamental para convocar o outro a determinados jogos, à provoca-lo, à negar a proposta do outro sem receios. Tirar o outro de sua zona de conforto, ou força-lo de determinada forma a sair de seus registros habituais ou do acesso a repertórios mais conhecidos. Para efetivar estas propostas, os atores perceberam que o contato, envolvendo o afeto, tornava essas possibilidades mais presentes. Esta foi uma percepção interessante, pois nos levou também a perceber que quando um ator se propõe a desafiar o outro, ao mesmo tempo ele está se desafiando também. Convocando o parceiro a um jogo, o próprio ator é automaticamente convocado a se colocar efetivamente na proposta. “Quando busquei provocar e influenciar o André [Olmos] com nuances do texto, desafiando-o a sentir outros ritmos, sensações, o jogo todo foi modificado. Eu havia mergulhado e no final tinha sofrido todas as transformações”.¹⁴³

Grotowski diz se interessar pelo ator pelo fato de este ser um

ser humano. Isto envolve dois pontos principais: primeiro, o meu encontro com outra pessoa, o contato, o sentimento mútuo de compreensão, e a impressão criada pelo fato de que nos abrimos para um outro ser, que tentamos compreender-lo; em suma, uma superação da nossa solidão. Em seguida, a tentativa de entender a nós mesmos através do comportamento de outro homem, de encontrar-se nele (GROTOWSKI, 1987d, p. 104).

Assim, podemos perceber o afeto relacionado à abertura ao outro, à aceitação de si e do outro, ao estabelecimento do contato. Fatores indispensáveis quando da concentração de um grupo de pessoas com o objetivo na criação cênica. Cazabat reflete sobre o trabalho de grupo relacionado à construção de algo sólido, mas vivo, mutável:

¹⁴³ André Macedo, diário de trabalho, 24/01/2014.

a companhia ou grupo não é uma meta, um fim em si, mas um lugar ou continente sempre sendo criado, um organismo vivo que funciona como uma alavanca, um quadro em que o trabalho encontra sua área de fertilidade pois há menos espaço para a autocomplacência, para nos deixarmos enganar pelo "original" que em nós aparece, um lugar para descobrir o que não se conhece. É o lugar de encontro que se constrói permanentemente, onde o trabalho que fazemos em suas diversas áreas e diferentes níveis de organização diferenciados e ao mesmo tempo complementários, funcionam como uma ferramenta complementar para nos abirmos.¹⁴⁴

O cuidado com o outro se mostrou um fator importante na investigação empírica desta pesquisa. O encontro com o outro se estabelecia também no toque, na descoberta do outro corpo, um fator importante para o estabelecimento e manutenção do contato, permitindo o desenvolvimento das competências técnicas à medida em que cada ator, ciente do cuidado com o outro – de si para com o outro, do outro para consigo – colocava-se então mais disponível ao espaço e ao colega.

Para André Macedo, há uma importância de haver o momento de manipulação e massagem do corpo do outro, para conhecer a estrutura corporal, mas também por esse encontro dos dois corpos, de uma conexão, de tocar e se deixar ser tocado pelo outro. Nos momentos de massagem e manipulação, geralmente um ator se coloca mais passivo em relação ao outro. É uma relação diferenciada da que ocorre quando ambos reagem às proposições do outro. E há um despertar dos sentidos diferenciados, uma percepção e escuta do próprio corpo que é manipulado pelo parceiro. Para André Macedo, “cada toque tem a força de acordar a pele e os sentidos. A pele como a porta para os sentidos e a alma. Retribuir tocando, conhecendo”¹⁴⁵.

¹⁴⁴ “la compañía o grupo no es una meta, un fin en sí mismo, sino un lugar o continente que siempre se está creando, un organismo vivo que funciona como una palanca, un marco donde el trabajo encuentra su zona de fertilidad pues hay menos margen para la autocomplacencia, para dejarnos engañar por lo “novedoso” que en nosotros aparece, un lugar para descubrir lo que no se conoce. Es el lugar de encuentro que se construye permanentemente, donde el trabajo que hacemos en sus diversas zonas y planos de organización diferenciados y al mismo tiempo complementarios, funcionan como una herramienta para abrimos”. (CAZABAT, 2000, p. 20, tradução nossa).

¹⁴⁵ André Macedo, diário de trabalho, 14/01/2014.

Conclusão

Cómo se conserva para su estudio el trabajo de un actor, el gran generador del acontecimiento teatral? Las grabaciones de audio o audiovisuales, las fotografías, sus notas y testimonios, nunca están a la altura de la complejidad de su trabajo en el acontecimiento teatral, lleno de infinitos detalles, resoluciones, matices y componentes simultáneos. El trabajo del actor, en tanto cultura viviente y acontecimiento, es incapturable en su complejidad. Jorge Dubatti, "El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino"

Há evidentes diferenças entre processos de criação em contexto profissional e contexto amador ou não profissional. O contexto profissional permite um ganho por proporcionar um processo contínuo – com a possibilidade de uma carga horária satisfatória – que é diferente de encontros espaçados e com duração de poucas horas. No contexto de pesquisa acadêmica, esta é uma realidade constante. Sem recursos para a manutenção de um grupo de atores, geralmente a pesquisa se desenvolve com atores que estão também no meio acadêmico, ou em período de formação, e que se dispõem a participar do processo voluntariamente. Essa realidade implica menos horas de trabalho, visto não ser possível exigir uma dedicação integral dos participantes que geralmente estão envolvidos em diversas atividades ao mesmo tempo¹⁴⁶.

Ao tratar do processo de criação no contexto acadêmico, a nível geralmente investigativo, há peculiaridades e situações de trabalho diversas das que encontradas no contexto profissional. A partir da investigação empírica desta pesquisa, evidenciei também a dificuldade em observar um processo de criação – nesta pesquisa calcado em experimentações sem a necessidade de uma obra compartilhada com público – no qual se está inserido de maneira direta na sua condução. Sendo a facilitadora do processo de outros atores, conduzindo esse processo ao mesmo tempo em que o analisando, não só as

¹⁴⁶ Esclareço que estas considerações advêm de uma impressão subjetiva a respeito dos processos citados.

questões relativas ao ator me atravessaram, mas as concernentes a todo o processo: organização das atividades, dos locais de ensaio, da disponibilidade de equipamentos, etc.

Ao analisar um processo no qual sou a facilitadora, há também escolhas realizadas a partir de meu olhar: o que decido abordar na reflexão e o que opto por suprimir. Isso implica uma honestidade para com o trabalho e uma sinceridade no relato das atividades: os problemas que assumo que ocorreram, as escolhas que não deram certo, as maneiras de resolução de conflitos. Sendo uma só pessoa, analisando e organizando, o que analiso interfere na organização, e vice-versa.

Há ainda a questão de saber lidar com as projeções a respeito do andamento da pesquisa. Ao iniciar um processo, tenho alguma ideia do que ele poderá vir a tornar-se futuramente. Na medida em que os encontros acontecem, apontando elementos novos, preciso estar atenta para também não passar a direcionar o processo a partir do que eu, enquanto pesquisadora, gostaria de refletir. Como não manipular o processo de acordo com o que quero apresentar na reflexão de caráter mais científico? Sem a presença de outro observador – já que no processo em questão os atores estavam mais envolvidos na criação, com poucas oportunidades de observarem com um olhar “externo” – é necessário uma honestidade, realizando um exercício de desnudamento, de mostrar o processo tal qual ocorre, sem possíveis filtros ou adornos. Se não há outro observador para colocar à prova minha visão sobre o processo, há uma necessidade ainda maior de tentar enxergar o processo como ele é, em sua essência.

Féral, ao tratar da Genética Teatral¹⁴⁷, aponta que

o campo de análise genético não é apenas o campo dos documentos arquivados visíveis, mas, também, dos invisíveis, apagados, que apenas a memória ou a observação podem identificar. Assim, realizar uma análise genética consiste também em fazer surgir correções, supressões, aquilo que é considerado importante na genética dos

¹⁴⁷ A Genética Teatral constitui disciplina na qual, a partir de documentos diversos tais como: planos, rascunhos, versões, notas, pesquisas, diários de bordo, fotos e vídeos, busca-se refletir sobre a gênese das criações teatrais, evidenciando as etapas do trabalho em direção à obra cênica. O foco da análise do processo não é o de recuperar as cenas, refazer, mas refletir sobre a formação e desenvolver ou manter uma memória da criação.

textos, mas que, frequentemente, se encontra distante na análise da encenação teatral. (FÉRAL, 2013, p. 573)

Assim, ao conduzir e observar um processo criativo, faz-se necessário estar atento à origem das escolhas, aos elementos elencados e também abandonados durante o processo, aos erros e possíveis complicações do percurso. Ao pesquisar o processo de criação cênica, também se aponta para a vulnerabilidade e transitoriedade da obra acabada, do considerado produto final. Ao expor uma trajetória de processo, evidencia-se a importância de cada etapa presente na construção da obra, e o grande universo que é criado pelo grupo de pessoas envolvidas na criação. Por isso também, meu interesse no processo criativo para além da necessidade de uma obra, mas enquanto laboratório de criação que aponta inúmeros fatores que certamente influenciariam uma futura obra.

Há uma memória implícita que diz respeito aos modos de planejamento, condução, e realização do processo criativo. Apresentando as relações estabelecidas entre artistas, relações de poder que em algumas criações são bastante rígidas, evidencia-se um aspecto que pode apontar para processos mais ou menos rígidos, de funções mais ou menos fixas, permitindo uma reflexão sobre quais são as funções artísticas envolvidas em cada processo de criação e de que forma elas são ocupadas. Nos experimentos de exploração de práticas do Contato Improvisação levando ao desenvolvimento do contato e demais competências técnicas do ator, realizados junto aos grupos de atores, evidenciava-se uma prática em que a horizontalidade sugeria uma flexibilização de funções e assim de hierarquias no processo. Por outro lado, esse modo de condução do processo está relacionado também à quantidade de funções envolvidas e o modo destas operarem, as quais são resultado das escolhas e trajetórias dos artistas envolvidos.

Neste estudo, evidenciou-se a possibilidade da utilização de práticas de Contato Improvisação para o estabelecimento do contato entre os atores, contato este apresentado, a partir da reflexão – em atravessamentos de prática e teoria, esta última encontrando suporte no diálogo com Stanislavski, Grotowski e Augusto Boal – como competência primordial do ator, e relacionado a outras competências necessárias à criação. Apresentamos

também a necessidade de o ator estabelecer primeiramente o contato consigo mesmo, na relação com o espaço, para em seguida ser possível o estabelecimento do contato com o outro.

Através da investigação realizada com grupos de atores, no Laboratório Experimental e na Prática de Verão, apontamos para um processo de criação, subsidiado por práticas que flexibilizam hierarquias, pautado por procedimentos que conduzem a um comportamento orgânico do ator em cena. Entendemos que a emergência da organicidade é favorecida no desenvolvimento da elasticidade dos sentidos: o conjunto de competências técnicas, incluindo a maior delas, que seja o contato, e que aproxima o ator de atingir a unidade psicofísica, esta última necessária para a emergência de impulsos originando as ações orgânicas.

A organicidade aqui foi evidenciada em composições imediatas e também na recuperação de composições – com base na partitura de impulsões – através do contato estabelecido a partir de exercícios e jogos nos quais a intenção do ator estava em manter o contato com os parceiros – atores, espaço, objetos –, e que apontava à ação-reação decorrente de uma consciência diferenciada. Essa proposição a respeito da consciência foi aqui explicitada no cruzamento de conceitos como *disponibilidade passiva* e *corpo memória*, a partir de Grotowski, *consciência tornada corpo*, a partir de José Gil, *experiência consciente*, a partir de estudos da fenomenologia experimental, e *mente como observadora* a partir de apontamentos de Steve Paxton. Longe de esgotar a questão, lancei pequenas pistas que trazem latente o desejo de uma continuidade reflexiva.

Nas estratégias desenvolvidas nesta pesquisa, evidenciaram-se modos de fazer teatral em que a flexibilidade das propostas conduziu a possibilidades diversas de criação nas quais cada participante foi convocado a efetivamente ocupar seu lugar no processo criativo, apontando à autonomia com dependência, na qual a relação com o outro e com o exterior é elemento primordial, mas em que cada ator também se coloca como agente do processo: decidindo, propondo, refletindo.

A experiência evidenciada no desenvolvimento do procedimento criativo/pedagógico nomeado *Funções flutuantes*, e o desenvolvimento de uma

trajetória dos encontros: *chegar em casa/exercício/jogo/composição*, apresentando uma sequência de propostas em direção ao desenvolvimento de um estado criativo ampliado, apontam para possibilidades diversas de condução e experimentação de processos cênicos.

Ao trazer o Contato Improvisação, prática que reconheço ter origem na dança, ao teatro, busquei estabelecer uma relação interdisciplinar entre Dança e Teatro, afirmando uma possibilidade, no plano da técnica, de entrelaçamento.

A partir das demandas advindas dos diferentes contextos da cena contemporânea, faz-se importante refletir e experimentar distintos meios de condução e construção dos processos de criação. Parece ser de extrema relevância conduzir pesquisas a respeito do processo de criação do ator que evidenciem práticas, procedimentos e possibilidades de propostas centradas no desenvolvimento de competências do ator no trabalho sobre si. Lançando luz sobre um elemento primitivo do ator, há a aproximação a práticas cênicas contemporâneas nas quais se aponta à dissolução do personagem e à flexibilidade ao que diz respeito à apropriação de diversas funções relacionadas aos processos criativos. Assim também, aponta-se à possibilidade de flexibilização em relação a possíveis eficiências exigidas dos sujeitos que se colocam à criação – ou a exclusão de possíveis deficiências –, ampliando o acesso de diferentes corpos e saberes a partir do desenvolvimento e constituição de uma base em comum a partir de competências implicadas no contato.

Acresce-se a isso a escassez de materiais a respeito de práticas corporais que flexibilizam e facilitam o acesso dos mais diversos sujeitos – com seus amplos interesses e possibilidades – mas os quais mantêm, por vezes, seus conhecimentos e desdobramentos reflexivos restritos aos encontros práticos, não sendo registrados em moldes tradicionais que, apesar de muitas vezes rígidos, possibilitam um amplo acesso e uma difusão de informações e pesquisas. Acredito que refletimos na prática e praticamos na reflexão, que a prática alimenta e sustenta a teoria, e com o mesmo acontecendo no inverso.

Nesta pesquisa, os materiais advindos da investigação empírica nutriram e auxiliaram a ampliar questões que já se apresentavam previamente, mas também apontaram muitos elementos novos à reflexão. A cada encontro, a

partir das propostas compartilhadas com os atores – e escolhidas a partir da definição de objetivos encontrados e selecionados junto à investigação teórica – questões eram apresentadas, ampliadas, desdobradas, problematizadas. A prática lançava aspectos que a teoria auxiliava a desmembrar e esclarecer, assim como a teoria evidenciava elementos detalhados e esmiuçados na prática. Assim, o *contato* entre teoria e prática parece ser ideal, visto que o acesso às reflexões escritas é sem dúvida mais amplo do que o acesso a práticas e processos de criação que, pela sua origem e natureza, necessitam de certo isolamento e proximidade, ou simplesmente não apresentam meios de alcance como os possíveis a documentos textuais.

Nos atravessamentos entre os campos distintos de estudo que compõem a pesquisa, seguindo sob o amparo da relevância da presente investigação, parece interessante o desdobramento da pesquisa no desenvolvimento de um processo que apresente uma proposta definida de encenação, com foco na criação de composições a serem recuperadas. Ou seja, como já apontada a possibilidade neste estudo, agora aprofundar buscando o contato e entendendo sua importância no trabalho com cenas que se mantêm e as quais se revisita dentro de um contexto maior. Com atores instrumentalizados a partir de jogos e exercícios aqui evidenciados, pode ser interessante acompanhar um processo desta ordem, que permita aprofundar algumas questões aqui apresentadas, bem como problematizá-las em um diferente contexto, que seja o de compartilhamento de trabalho junto a um encenador.

Ainda como pontos a uma continuidade de estudo, apontamos no diálogo com outras disciplinas, a possibilidade de aprofundar os estudos a respeito da consciência e seus processos, na relação com a psicologia fenomenológica (e seus cruzamentos com estudos da cognição), buscando um maior entendimento acerca das tomadas de decisão e escolhas realizadas pelo ator no processo de criação, aprofundando as relações aqui tecidas no que tange à consciência, e assim à emergência da organicidade e inteligência da prática. A relação apontada sobre os repertórios de movimentos habituais aos atores e bailarinos – apontada, por exemplo, brevemente no diálogo com Lisa Nelson – parece também ponto apto a ser aprofundado, assim como a questão

dos sentidos e do olhar – também vislumbrados rapidamente a partir da pesquisa de Nelson.

Os estudos do imaginário parecem campo fértil a um aprofundamento investigativo, justamente pelo imaginário, como já evidenciado, influenciar sobremaneira e estar em forte relação ao processo de criação do ator. Com maiores reflexões, podemos entender mais sobre as vias de acesso ao imaginário e como, no processo criativo, auxiliar o trajeto do ator na construção de realidades para além do real imediato e concreto, mas fundadas na corporeidade e materialidade.

O imaginário evidenciado a partir dos jogos de Contato Improvisação também aponta a uma continuidade investigativa. Refletir sobre a importância das imagens no processo de criação, e de como o imaginário passa pelo corpo pode ser interessante tendo em vista a cena contemporânea e suas peculiaridades, que exigem novos modos de desenvolver antigas competências e novos modelos de processo de criação. Pensando a emergência do imaginário a partir das experiências corporais em contato, sabendo já que o encontro eu/outro traz novas possibilidades de compreensão do real. Já se evidenciou, no diálogo com Bachelard, que o imaginário forja uma realidade, deformando as imagens primeiras, e que este já está engajado no rigor dos exercícios e jogos do Contato Improvisação – através das premissas de manter um ponto de contato a partir da indicação/regra do jogo.

Enlaçada pela prática e pela teoria – no convívio com os participantes da investigação empírica ou na solidão da escrita – busquei neste percurso de pesquisa investigar procedimentos, detalhar práticas, compreender elementos relativos ao processo de criação do ator tendo em vista a organicidade de suas ações a partir de práticas de Contato Improvisação, forma de dança sutil e despretensiosa – por isso mesmo mágica aos meus olhos – que já permeava meu processo criativo enquanto atriz. O local de facilitadora do processo de outros atores iluminou variadas questões, que apresentei nesta dissertação, e os atravessamentos decorrentes desse novo posicionamento – o de facilitadora – seguem reverberando em mim através de novos questionamentos, ideias, e interesses que me instigam a seguir pesquisando a respeito do trabalho do ator, essa arte que só se concretiza quando do contato com o outro.

Referências

ALBRIGHT, Ann Cooper. Caindo na memória. *In: Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Organização Marta Isaacsson (Coordenação); Clóvis Dias Massa; Mirna Spritzer; Suzane Weber da Silva. Editora AGE: Porto Alegre, 2013, p. 49-67.

ALBRIGHT, Ann Cooper. Movendo-se através da diferença: dança e deficiência. *In: Revista Cena*, nº 12, PPGAC/UFRGS, Porto Alegre, 2012. Porto Alegre, UFRGS, 2012.

ALVES, Rubem. *Escutatória*. Disponível em:

<<<http://pontodetransicao.com.br/biblioteca/Escutatoria.pdf>>>. Consultado em 26/06/2013.

Arena conta Arena 50 anos. *Depoimentos*: Augusto Boal. Direção geral e coordenação de Isabel Teixeira. 15 de setembro de 2004. Disponível em <<<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>>. Consultado em 12/11/2014.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. [Tradução de Antonio de Pádua Danesi]. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. [Tradução de Antonio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BANES, Sally. Steve Paxton: Physical Things. *In: Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin, 1987, p. 57-70.

BARONE, Luciana. Processo colaborativo: origens, procedimentos e confluências interamericanas. *In: 20 anos de interfaces Brasil-Canadá*. Organizadores: Sérgio Barbosa de Cerqueda, Lícia Soares de Souza, Ana Rosa Neves Ramos, Elmo José dos Santos. Salvador: EDUFBA: ABECAN, 2011.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica. *Intercom* (São Paulo. Online), v. 33, 2010, p. 125-143.

BARROS, Eduardo Portanova. A sociologia romântica e o imaginário na obra de Michel Maffesoli. *In: Educere Et Educare: Revista de Educação*. Vol.8, nº 16 jul./dez. 2013, p. 321-328.

BERSELLI, Marcia; SOLDERA, Natália. Funções flutuantes e o artista multidisciplinar. Paper apresentado em: Ciência, desenvolvimento, sociedade. X Salão de Ensino UFRGS; 20 a 24 de outubro de 2014, Porto Alegre.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BOAL, Augusto. Depoimento. “Os Ulisses retomam Ítaca – Depoimentos – Augusto Boal”. In: *Odisséia do Teatro Brasileiro*. GARCIA, Silvana (org.). São Paulo: SENAC, 2002, p. 237-268.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOAL, Augusto. *Teatro legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. [Tradução de Anna Viana]. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CARDOSO, Tatiana. *Treinamento do ator: plano para reinvenção de si*. Mestrado/UFRGS. Porto Alegre, 2009.

CAZABAT, Diego. Esa provocación llamada Grotowski. In: *O teatro transcende*. Ano 09, n. 09. Blumenau: FURB, Divisão de Promoções Culturais, 2000, p. 16-22.

Contact Improvisation Source Book: collected writings and graphics from Contact Quaterly dance journal 1975-1992. Massachusetts: Contact Editions, 1997.

Contato Improvisação Brasil. Disponível em <<<http://contatoimprovisacao.wix.com/cibr>>>. Consultado em 23/09/2014.

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. [Tradução de Laura Teixeira Motta]. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DE MARINIS, Marco. *La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral*. [Traducción: Silvina Díaz, Claudia y Adriana Castagnini]. Buenos Aires: Galerna, 2004.

DECASTRO, Thiago Gomes; GOMES, William Barbosa. “Como Sei que Eu Sou Eu?” Cinestesia e Espacialidade nas Conferências Husserianas de 1907 e em Pesquisas Neurocognitivas. *In: Revista da Abordagem Gestáltica/ Instituto de Treinamento e Pesquisa em Gestalt-Terapia de Goiânia – Vol. 17, n. 2 (2011) – Goiânia: ITGT, 2011.*

DERDYK, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.

DONADEL, Márcia. *Disponibilidade para criar: o trabalho de Arthur Lessac como preparo para a improvisação*. Mestrado/UFRGS. Porto Alegre, 2012.

DUBATTI, Jorge. *Cartografía Teatral: introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

DUBATTI, Jorge. *El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino*. Palestra realizada no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, em 30 de maio de 2014.

DURAND, Gilbert. *As estruturas Antropológicas do Imaginário*. [Tradução de Hélder Godinho]. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. [Tradução de Renée Eve Levié]. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. [Tradução de Sonia Cristina Tamer]. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIAS, Marina; TOURINHO, Ligia Losada. Dramaturgias em improvisação: Protocolos de Criação nas artes da cena. XII Congresso Internacional da ABRALIC – Centro, Centros – Ética, Estética. UFPR/Curitiba, 2011. Disponível em

<<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0786-1.pdf>>. Acesso em 13/08/2014.

FÉRAL, Josette. A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos. *In: Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 566-581,

maio/ago. 2013. Disponível em: <<<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>>. Acesso em 25/09/2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. [Coordenação Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos]. 4ª ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.

FIADEIRO, João. Composição em tempo real. Disponível em <<http://www.joaofiadeiro.blogspot.com.br>>. Acesso em 01/09/2014.

Física: Ensino Médio. Vários autores. 2ª ed. Curitiba: SEED-PR, 2006.

FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*: Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GAMBARO, Griselda. *La Señora Macbeth*. Buenos Aires: Norma, 2003.

GIL, José. Abrir o corpo. *In: Corpo, arte e clínica*. Tânia Mara Galli Fonseca e Selda Engelman (Organizadoras). – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 13-28.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. [Trad. Miguel Serras Pereira]. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

GINOT, Isabelle. Para uma epistemologia das técnicas de educação somática. *In: O Percevejo On line*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2010. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1446/1250>>. Acesso em 03/08/2013.

GROTOWSKI, Jerzy. Conferência inaugural realizada no Théâtre des Bouffes du Nord, 24/03/1997. Collection College de France: Jerzy Grotowski, anthropologie théâtrale - La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel. Paris: Villefrance-du-Perigord: Le livre qui parle, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. [Tradução de Aldomar Conrado]. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. 1987a [1967]. "A Técnica do Ator". *In: GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 176-185.

GROTOWSKI, Jerzy. 1987b [Abril, 1967]. “Ele Não Era Inteiramente Ele”. *In:* GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 92-100.

GROTOWSKI, Jerzy. 1987c [1965]. “Em Busca de um Teatro Pobre”. *In:* GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 13-22.

GROTOWSKI, Jerzy. 1987d [1967]. “Investigação Metódica”. *In:* GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 101-106.

GROTOWSKI, Jerzy. 1987e [Jan, 1966]. “O Discurso de Skara”. *In:* GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.186-198.

GROTOWSKI, Jerzy. 1987f [Dez, 1967]. “O Encontro Americano”. *In:* GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 199-209.

GROTOWSKI, Jerzy. 1987g [1964]. “O Novo Testamento do Teatro”. *In:* GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 23-46.

GROTOWSKI, Jerzy. 1987h [1966]. “O Treinamento do Ator (1966)**”. *In:* GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 145-175.

GROTOWSKI, Jerzy. 1987i [1959-1962]. “O Treinamento do Ator (1959-1962)”. *In:* GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 107-144.

GROTOWSKI, Jerzy. 2010a [Maio, 1969]. A voz. *In:* FLASZEN, L e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969: Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, p. 137-162.

GROTOWSKI, Jerzy. 2010b [Maio, 1969]. Exercícios. *In:* FLASZEN, L e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969: Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de*

Eugenio Barba. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, p. 163-180.

GROTOWSKI, Jerzy. 2010c [Verão de 1970]. O Que Foi. In: FLASZEN, L e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*: Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, p. 199-211.

GROTOWSKI, Jerzy. 2010d [Out, 1968]. Teatro e Ritual. In: FLASZEN, L e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*: Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, p. 119-136.

GUIMARÃES, Daniela Bemfica. Dramaturgias em tempo presente: *timeline* da improvisação cênica da Companhia Ormeu. Mestrado/UFBA. Salvador, 2012.

HARDWOOD, Andrew; ZACHARIAS, Paula. Condições climáticas do Contato-improvisação. In: *Cena, corpo e dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade*. Org. Antonia Pereira, Marta Isaacsson e Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012.

ISAACSSON, Marta. Os desafios da arte do ator. In: *Cena*. Vol. 3, n.3, novembro de 2004. Porto Alegre: UFRGS / Instituto de Artes / Departamento de Arte Dramática, 2004, p. 77-85.

ISAACSSON, Marta. Viagem investigativa sobre o ator-performer: múltiplas estações na via da organicidade. In: *Grotowski e Estados Alterados de Consciência*. Uberlândia: EDUFU, 2014. (prelo)

JANZEN, Marcos Ricardo; DECASTRO, Thiago Gomes; GOMES, William B. Ação corporal e as reversões entre consciência e movimento: o realismo fenomenológico. In: *Revista da Abordagem Gestáltica - Phenomenological Studies* – XIX(1): 76-84, jan-jul, 2013. Disponível em <<<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v19n1/v19n1a10.pdf>>>. Consultado em 09/06/2014.

KERKHOVE, Marianne van. Le processus dramaturgique. In: KUYPERS, Patricia. *Nouvelles de Danse*. n. 31. Bruxelas: Contredanse, 1997, p. 18-25.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança. *In: Movimento*. Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.89-110, maio/agosto de 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. [Tradução de Tânia Pellegrini]. 12ª ed. Campinas: Papirus, 2011.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* [Tradução de Paulo Neves]. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LIMA, Tatiana Motta. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski. *In: Revista Sala Preta*. N. 5, 2005, p. 47-67.

MAUSS, Marcel. Noção de técnica corporal. *In: Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU, 1974. Vol. II.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. [Tradução de Dulce Matos]. 2ª ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

MORIN, Edgar. *O método 3: o conhecimento do conhecimento*. [Tradução de Juremir Machado da Silva]. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2008.

MUNDIM, Ana Carolina. A composição em tempo real: um lugar de convívio artístico, político e afetivo. *In: Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea*. Uberlândia: Composer, 2012, p. 99/117.

MUNDIM, Ana Carolina; MEYER, Sandra; WEBER, Suzi. A composição em tempo real como estratégia inventiva. *In: Revista Cena*. UFRGS, v. 13, 2013.

NEDER, Fernando. Steve Paxton. *In: O Percevejo On line*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2010. Disponível em <<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1443>>>.

Consultado em 08/12/2013.

NEWTON, Isaac. *Princípios: princípios matemáticos de filosofia natural*. [Tradução de Triste Ricci... [et.al.]]. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1990.

NOVACK, Cynthia J. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.

PAXTON, Steve. A definition. 1997a [1978/79] *In: Contact Improvisation Source Book: collected writings and graphics from Contact Quaterly dance journal 1975-1992.* Massachusetts: Contact Editions, p. 37-38.

PAXTON, Steve. *About reasons to be a mover.* Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=a82Qy62bUTc&feature=youtu.be>.

Consultado em 11/08/2014.

PAXTON, Steve. 1997b [1993]. Drafting interior techniques. *In: Contact Improvisation Source Book: collected writings and graphics from Contact Quaterly dance journal 1975-1992.* Massachusetts: Contact Editions, p. 255-260.

PAXTON, Steve. *Material for the Spine: a movement study.* DVD-rom, Bruxelas: Contredanse, 2008.

PAXTON, Steve. Q & A. 1997c [1980/81]. *In: Contact Improvisation Source Book: collected writings and graphics from Contact Quaterly dance journal 1975-1992.* Massachusetts: Contact Editions, p. 67-69.

PAXTON, Steve. *Queda depois de Newton.* 1983. Disponível em: <<http://entrandoemcontato.blogspot.com.br/p/sobre-contato-e-mais.html>>.

Consultado em 27/07/2013.

PAXTON, Steve. Still Moving. 1997d [1985]. *In: Contact Improvisation Source Book: collected writings and graphics from Contact Quaterly dance journal 1975-1992.* Massachusetts: Contact Editions, p. 103.

PIZARRO, Diego. *Fazendo contato: a dança Contato-Improvisação na preparação de atores.* Mestrado/UnB. Brasília, 2011.

POE, Edgar Allan. O Gato Preto. *In: Histórias Extraordinárias.* [Tradução de Antonio Carlos Vilela; Ilustrações de Poly Bernatene]. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2010.

PROUST, Sophie. Les écrits de l'assistant à la mise en scène. *In: Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor (sous la dir. de), Genèses théâtrales,* Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 73-86.

PROUST, Sophie. Les processus de création de quelques metteurs en scène new-yorkais. *In: Jeu, Dossier L'œuvre en chantier,* sous la dir. de Marie-Andrée Brault, 2010, n° 136, p. 82-88.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. [Tradução de Lílian do Valle]. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Com um prefácio e o ensaio “Da companhia teatral à arte como veículo” de Jerzy Grotowski. [Tradução de Patricia Furtado de Mendonça]. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. [Tradução de André Telles]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. [Tradução de Cássia Raquel da Silveira]. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALAS, Roger. Steve Paxton: “He vivido cada sonido”. *In: El País*. Madrid, 14 ago. 2014. Disponível em <<http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/05/babelia/1407259863_820362.html>>. Consultado em 29/09/2014.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. [Tradução de Eloá Jacobina]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SILVA, Hugo Leonardo da. *Poética da Oportunidade: estruturas coreográficas abertas à improvisação*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SILVA, Suzane Weber da. *Les pratiques du danseur-créateur vis-à-vis des pratiques dominantes en danse contemporaine: trois études de cas*. Tese de doutorado. Université du Québec à Montréal, Montreal, 2010.

SILVA, Suzane Weber da. The Sunday Project: por uma prática reflexiva e colaborativa. *In: Repertório: Teatro & Dança*. Salvador, ano 13, n. 14, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. [Tradução de Pontes de Paula Lima]. 19ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. [Tradução de Pontes de Paula Lima]. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. [Tradução de Pontes de Paula Lima]. 30ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. [Tradução de Paulo Bezerra]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. *In: CORBIN, Alain; COURTINE, J. Jaque; VINGARELLO, Gedges. História do Corpo*, 3. As mutações do olhar. O século XX. Rio de Janeiro: Vozes, 2008, p. 535.

Tuning Scores Log: a collective location for tuning scores reports and reflections. Disponível em <<<http://tuningscoreslog.wordpress.com>>>. Consultado em 15/10/2014.

VERDIER, Marie-Claude. *Study Guide: The Blue Dragon*. [Translated by Pamela Levac]. Ottawa, ON: National Arts Centre, 2009.

WEBER, Suzi. Andrew de Lotbinière Harwood: um "velho lobo" do contato-improvisação. *In: Antônia Pereira; Marta Isaacsson; Walter Lima Torres. (Org.). Cena, Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012, p. 149-156.

WEBER, Suzi. Entrevista com Andrew Hardwood e Ray Chung. *In: Revista Cena*, nº 13, PPGAC/UFRGS, Porto Alegre, 2013. Porto Alegre, UFRGS, 2013.

WEBER, Suzi. Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea. *In: Anais V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. 2009. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pesquisadanca/Suzi_Weber_-_Corpo_social_corpo_dancante.pdf>

WEBER, Suzi. Mobilidade das práticas corporais e artísticas na dança contemporânea: três estudos de caso frente às práticas dominantes. *In: Revista Cena*, nº 12, PPGAC/UFRGS, Porto Alegre, 2011. Porto Alegre, UFRGS, 2011.

Anexos

Anexo I – Proposta de trabalho e Conteúdo programático Laboratório Experimental de Teatro I

Proposta de trabalho

O Estágio Docente, realizado ministrando a disciplina Laboratório Experimental, busca articular procedimentos e práticas de criação e composição teatral em um diálogo entre atuação e encenação. Através de exercícios, jogos e práticas advindas da técnica de dança Contato Improvisação e da composição em tempo real, pretende-se articular procedimentos que permitam aos alunos/atores explorar experimentações envolvendo corpo, espaço, objetos, texto e tecnologias de produção de imagens, buscando reconhecer e analisar as relações que se estabelecem durante as experimentações. A partir destas experimentações, busca-se também problematizar a questão do contato – contato entre atores bem como entre o ator e os elementos acima citados – na cena teatral, como possível impulsionador para o ator chegar a uma organicidade de suas ações em cena. Ao explorar o universo da criação teatral tanto sob o viés do processo do ator quanto do encenador, pretendemos aproximar as relações entre as duas instâncias e observar os possíveis e prováveis ajustamentos decorrentes destas aproximações. A possibilidade de troca e convívio com os alunos da Graduação em Teatro possibilitará um aprofundamento de questões pesquisadas e desenvolvidas pela mestranda junto ao Programa de Pós-Graduação, bem como uma interessante experiência na área do ensino e docência. Além disso, acreditamos ser de grande interesse aos alunos da Graduação a oportunidade de estabelecer um diálogo diferenciado entre atores e diretores em um processo que prioriza as experimentações de composições com diversos elementos da cena teatral e que reflete sobre práticas teatrais contemporâneas.

Conteúdo programático

Semana: 1-2

Título: Práticas do ator

Conteúdo: sensibilização e consciência corporal.

Semana: 3-6

Título: Experimentos de composição e de Contato Improvisação

Conteúdo: Exercícios de Contato Improvisação e experimentações de composição a partir do corpo no tempo-espaço da cena.

Semana: 7-10

Título: Práticas em relação

Conteúdo: Experimentos de composição articulando a presença das tecnologias de produção de imagem.

Semana: 11-15

Título: *Jams*

Conteúdo: Experimentos de composição colocando em relação diversos elementos da criação teatral (corpo, espaço-tempo, luz, música, cenografia, objetos, novas e antigas tecnologias de produção de imagem, de reprodução de som).

Anexo II – Pré-cronograma Prática de Verão

Ideia inicial: 4 turnos semanais – 3h / 3 semanas + 4ª semana para finalizações.

I. Evidenciar competências - atenção, concentração, ação e reação, comunicação, adaptação, imaginação, consciência de si e do outro, disponibilidade corporal (corpo e voz). Competências são necessárias previamente ou são desenvolvidas na prática do Contato Improvisação? Quais? Em que “grau”?

II. A questão do contato: tempo necessário para se estabelecer e a questão da “disponibilidade” prévia. Qual a diferença – e se são visíveis – das escolhas realizadas quando há contato? Os atores se sentem mais disponíveis para criar quando o contato está estabelecido? Em contato as ações dos atores são mais orgânicas? (Este ponto nas “recuperações” de cenas também pode ser problematizado – algo que no Laboratório Experimental não foi vivenciado). Como os atores percebem essa “disponibilidade” – o impulso criador – estando dentro do jogo?

III. Autonomia e “autogerenciamento/direcionamento” dentro do jogo. Com o contato estabelecido, quanto é necessário um “guia” que direcione a criação? Como os atores em contato podem “direcionar” a criação?

Primeira semana:

- Aspectos técnicos (estrutura corporal; exercícios nos 3 níveis; rolamentos; suportes; jogos com pré-estruturas). {Aqui já vou poder ter contato com a questão das competências técnicas – com relação a serem necessárias previamente e/ou serem desenvolvidas no processo, bem como quais competências, e modos de desenvolvimento}.

Segunda semana:

- Exercícios e jogos aprofundando a questão do contato; pequenas composições; *Jams* de criação de ator; texto dramático.

Terceira semana:

- Exercícios e jogos com direcionamento para criação de pequenas cenas (sem estrutura, com pré-estrutura e estruturas mais definidas) a partir do texto.

Quarta semana:

- Finalizações. Mostra para convidados.

Anexo III – Os sujeitos da Investigação Empírica (Projeto piloto) Laboratório Experimental I



Participantes do Laboratório Experimental I. Da esquerda para a direita: Jéssica, Matheus, Marcia, Silvana, Leonardo, Gabriela, Natália e Carina.

Carina Corá – Graduanda em Teatro Bacharelado / Habilitação Interpretação Teatral.

Gabriela Poester Nunes – Graduanda em Teatro Bacharelado / Habilitação Interpretação Teatral.

Jéssica Lusia – Graduanda em Teatro Bacharelado / Habilitação Direção Teatral.

Leonardo Jorgelewicz – Graduando em Teatro Bacharelado / Habilitação Direção Teatral.

Matheus Melchionna – Graduando em Teatro Bacharelado / Habilitação Direção Teatral.

Silvana Rodrigues – Graduanda em Teatro Licenciatura.

Anexo IV – Os sujeitos da Investigação Empírica Prática de Verão – Trajetórias e motivações

Alessandra Souza

Sempre tive contato com o palco. Quando pequena fiz ballet e na adolescência comecei a fazer teatro na escola. Quando entrei para o curso de teatro na UFRGS, ainda era muito crua. Senti necessidade de trabalhar melhor minha expressão corporal e busquei fazer atividades além da disciplina de expressão corporal. Fiz disciplinas com o foco no treinamento da antropologia teatral, clown, dança teatro, voltei para o ballet e atualmente faço parte de um grupo de danças gregas. Essas práticas corporais deram um novo registro ao meu corpo. Tenho consciência do que faço, de modo que não me machuco mais fazendo essas práticas, sinto que sou mais ágil e tenho mais flexibilidade. O contato improvisação é um dos responsáveis por essa consciência. A primeira vez que experimentei esta técnica não foi nada agradável. Foi em uma disciplina de expressão corporal. Talvez na época eu não tivesse maturidade para entender o funcionamento disso. Eu nem via o contato como uma técnica e não acreditava que as pessoas pudessem gostar de fazer essas práticas em aula. Para mim era só ficar se esfregando nos colegas e pronto! Minha tarefa era andar pelo espaço e quando encontrasse um colega tinha que me esfregar nele. Felizmente fiz uma disciplina no curso de dança que abordou e me fez enxergar a técnica no contato. Iniciamos entendendo a pequena dança, o esforço que o corpo faz para se manter equilibrado na vertical e os pequenos movimentos que para quem está de fora talvez nem seja perceptível. Depois encostávamos um corpo no outro e ficávamos apenas escutando e era então que a pequena dança de um corpo e a pequena dança do outro formavam uma só. Foi fazendo esse exercício que compreendi o próprio nome "contato e improvisação". Esse jogo de perguntas e respostas entre um corpo e outro. Não tem nada daquela esfregação toda.

Quando a Marcia comentou sobre seu projeto e sua proposta para os encontros eu quis participar, pois já estava livre dos preconceitos com o contato e fiquei curiosa para ver como trabalharíamos o texto nessa prática.



Amanda Gatti

Comecei na música com cinco anos de idade, participava de fanfarras mirins e marciais, era a mascote da Banda São João, tocava escaleta, lira e bumbo. Com o tempo fui me tornando tímida, então com dez anos entrei na minha primeira oficina de teatro. Desde pequena tinha costume de ir em peças, um deslumbre, digamos que mágico para os olhos de uma criança. Comecei a atuar mesmo aos quatorze anos em peças infantis e continuo até hoje. Com o tempo vi que precisava crescer na área e descobrir esse campo todo da arte. Fiz oficinas, cursos, continuei cantando, entrei no coral cênico da UFRGS e reiniciei no ballet clássico. Desde o começo eu busco todos os tipos de arte que se possa expressar, trabalho também com produção, em um núcleo de intervenção e agora que acabou o colégio pretendo cursar faculdade de teatro.

Sobre estar na prática do contato improvisação: meu interesse veio de entender mesmo sobre, experimentar, conhecer mais profundamente. Já havia feito duas curtas oficinas sobre, mas esse trabalho de agora me deixa claro e ansiosa desde o princípio. Estou trocando com os colegas, sentindo, tendo certa consciência corporal, entendendo os apoios, os movimentos e sinto uma forte energia, uma atenção e equilíbrio com o outro. Minha motivação é que cada aula seja cada vez melhor e ajude no meu ser que atua para o presente e futuros trabalhos.



André Macedo

Minha relação com a técnica de contato improvisação foi iniciada, principalmente, na disciplina de corpo III, no curso de Licenciatura em Teatro, na UFRGS. A partir dessa primeira experiência, a qual foi muito positiva, busquei maneiras de conhecer, apropriar e desenvolver a técnica. Digo isso em relação à prática da técnica, já que, até o momento, não possuo grande conhecimento teórico a respeito.

O conhecimento da técnica se deu em workshops que comecei a frequentar com ministrantes de diversas nacionalidades. Para apropriação e entendimento dos princípios contidos na técnica, no ano de 2010, iniciei uma investigação em conjunto com Marcia Berselli, também estudante do curso de teatro, paralelamente as atividades acadêmicas. Durante esse tempo, constatei que a técnica do contato improvisação poderia ser utilizada com recurso de preparação e formação atoral. No ano de 2012, pude experimentar o contato improvisação numa disciplina na Universidade Técnica de Lisboa. Ao retornar a Porto Alegre, ingressei num processo de criação teatral que tinha um tema central baseado em estórias de morte e a improvisação sobre elas, do qual se criou o espetáculo “Quando eu tinha”, apresentado na UFRGS, na Casa de Cultura Mario Quintana, no Projeto Novas Caras vinculado a Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre e na Universidade Federal da Fronteira Sul. A ideia de desenvolver e aprofundar esses conhecimentos me motivou a participar da presente pesquisa.



André Olmos

Meu nome é André, tenho 27 anos e sou graduado em psicologia. Meu interesse pelas artes não tenho como indicar quando se iniciou, mas, com certeza, desde que comecei minha caminhada na graduação me sentia chamado a explorar este campo, pois já percebia a forte relação/diálogo existente entre estas disciplinas. Já a minha trajetória no campo das artes iniciou em 2011, quando participei de algumas jams de Contato Improvisação (CI). Fiquei muito impressionado com esta dança, com sua potência em me levar a estados de presença e atenção muito ampliados (sentido e percebido através do corpo) e de ter que me confrontar com alguns medos e inseguranças para poder praticá-la. A partir daí comecei a explorar mais e transitar pela área artística. No ano de 2012 participei do meu primeiro festival de CI, chamado Transformando pela Prática, experiência que me deixou ainda mais apaixonado e entusiasmado com a dança. Neste ano também fiz aulas regulares de CI, além de participar do festival Sul em Contato e outras oficinas que aconteceram. Em 2013, continuei com a prática do CI através das *jams* que aconteciam com frequências diversas na cidade, além de algumas aulas e participação em oficinas variadas e novamente o Sul em Contato. Foi neste ano também que me interessei em experimentar o teatro. Primeiramente fiz um curso de iniciação em Clown e no segundo semestre um curso de iniciação para atores. Estas duas vivências me deixaram mais próximo do corpo do ator, que se difere do bailarino/dançarino, mas que também possuem muitas relações. Ainda dentro do campo artístico, me interesso e brinco um pouco com a fotografia. Uma arte na qual “uso” enquanto *hobby*, mas que me leva a um estado de presença e atenção muito próximo ao que eu encontro no teatro e na dança.

Sobre minha motivação de participar deste processo: hoje em dia todo e qualquer evento que esteja relacionado ao CI faz com que eu me sinta chamado para participar e colaborar. Na verdade, não só relacionados ao CI, mas todo e qualquer evento relacionado a processos de criação e pesquisa, tendo o corpo como veículo me motiva. O espaço desta pesquisa específica me motivou por poder aliar o CI e a prática do ator, em uma investigação

voltada para o corpo e para o(s) estado(s) que podemos alcançar no desenvolvimento da criação e como isso se expande para a cena propriamente dita.



Manuella Goulart

Desde criança eu tive uma aproximação com as artes. Recordo que, aos 4 anos, fui questionada sobre o que eu gostaria de ser quando crescesse. E eu, prontamente: "bailarina".

Mãe: Não tem bailarinas do teu tamanho. Tu não caberia numa roupa daquelas. (Sim, eu era acima do peso).

Eu: Então... atriz!

Mãe: Tu teria coragem de aparecer com pouca roupa na tevê? De ficar em frente à uma câmera?

Sim, mãe. Eu teria. Tanto é que, aos 17 anos, perdi 17kg e disse:

"Quero fazer teatro. Não quero fazer Direito. Nem quero ter uma vida que não fui em quem escolheu, mas tu. Não tenho vergonha de câmeras, nem de

público, nem de palco, muito menos de caber num figurino apertado. Passarei no vestibular".

Passei em 1º lugar. Não fiz cursinho. Estudei em escola pública. Vim para a UFRGS.

Aos poucos, eu fui me aproximando da dança. Mesmo tendo, ainda, vozes em minha mente que diziam:

"Você não caberia numa roupa daquelas",

"Você é muito dura",

"Você não dança, só se sacode".

Então, numa aula de corpo, fui apresentada ao Contato Improvisação. Era dança? Teatro? O que era?

Recordo que não havia gostado. Talvez por ter praticado com pessoas que não soubessem o essencial para pôr em prática. Era contato "em demasia". Se é que me entende...

"Eu preciso entender realmente o que é Contato Improvisação. Retirar essas memórias de minha mente. Retirar essa experiência, não tão proveitosa."

Por isso que estou aqui. Estou aqui me alimentando de memórias proveitosas, enriquecedoras. Obrigada.



Anexo V – DVD

Anexo VI – Modelo de autorização

AUTORIZAÇÃO

Eu, _____, CPF
_____, autorizo Marcia Berselli a utilizar os meus depoimentos, imagens e afins, relativos à participação na Pesquisa Empírica – Laboratório Experimental I ou Prática de Verão – em sua dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS).

Porto Alegre, ____ de _____ de 2014.

Assinatura do participante