

TREINAMENTO DO ATOR
PLANO PARA A REINVENÇÃO DE SI



TATIANA CARDOSO DA SILVA

**TREINAMENTO DO ATOR
PLANO PARA A REINVENÇÃO DE SI**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Porto Alegre — 2009

TATIANA CARDOSO DA SILVA

**TREINAMENTO DO ATOR
PLANO PARA A REINVENÇÃO DE SI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UFRGS como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, sob a orientação da Profa. Dra. Marta Isaacsson de Souza e Silva.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Porto Alegre — 2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

TATIANA CARDOSO DA SILVA

TREINAMENTO DO ATOR PLANO PARA A REINVENÇÃO DE SI

Dissertação de Mestrado
Para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes – Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Banca examinadora:

- 1) Professor Doutor Renato Ferracini (UNICAMP)
- 2) Professora Doutora Inês Alcaraz Marocco (UFRGS)
- 3) Professora Doutora Mirna Spritzer (UFRGS)

Porto Alegre — 2009

Aos meus mestres.
Aos atores.

AGRADECIMENTOS

Muito obrigada, minha orientadora, Marta Isaacsson, pela ajuda constante, correções impecáveis, espírito crítico e pelo bom humor, na condução da minha experiência.

Muito obrigada, Renato Ferracini, por toda ajuda nessa caminhada. Desde a carta de apresentação ao PPGAC, até as valiosíssimas contribuições de amigo, colega e banca. Sinto-me em falta contigo, pelo tempo que não tive, para me dedicar, como deveria, a Deleuze e a Bergson.

Muito obrigada, Inês Marocco, pelo interesse que dedicou ao meu trabalho, pelos conselhos durante todo o percurso do mestrado, e pelas considerações precisas e finais da banca.

Muito obrigada a todos os professores, colegas e funcionários do PPGAC da UFRGS, especialmente à Mirna, pela sensibilidade e atenção ao meu processo, e também por ter aceitado fazer parte da banca final. À Silvia Ballestreri, pelas suas indicações deleuzeanas. Ao João Pedro Gil, pelo interesse ao trabalho.

Muito obrigada ao Departamento de Arte Dramática da UFRGS e à coordenação da UERGS/FUNDARTE, pelos espaços para o treinamento e para as apresentações das duas demonstrações técnicas da pesquisa.

Muito obrigada, Iben Nagel Rasmussen e Carlos Simioni, pelos ensinamentos preciosos, e por me apresentarem um ao outro: O Carlos à Iben pela primeira vez, e Iben, ao Carlos, pelo menos uma vez por ano.

Muito obrigada, Maria Lúcia Raymundo *in memoriam* e Irion Nolasco, pelas valiosas sementes plantadas.

Muito obrigada à dedicação e à cumplicidade de todos os atores que fizeram parte dessa pesquisa: Aline Marques, Cassiano Azeredo, Everton dos Santos, Fábio Castilhos, Giovanna Zottis, Lindon Satoru Shamizu, Marcelo Bulgarelli e Simone De Dordi.

Muito obrigada Marcelo Bulgarelli, por ter coordenado a produção do retiro e do DVD.

Muito obrigada Jackson Zambelli e Bianca Flores, pelos registros em vídeo.

Muito obrigada, Carol Peter, pela parceria à distância e por ter me apresentado o Michel Serres. Foi com vocês dois, que comecei a operar meu mestrado, e é com vocês, que termino esta dissertação.

Muito obrigada Oloir e Lucy, meus pais, por me salvarem tantas vezes, nessa e em tantas outras ocasiões, alimentando minha casa, meu filho e minha alma com seu amor e dedicação incondicionais.

Muito obrigada Nikolaj e Teodoro, por fazerem parte da minha vida e serem os responsáveis pelo impulso cotidiano para a reinvenção de mim mesma.

Tu queres que eu te fale da dança e do teatro!
Teatro na dança e dança no teatro.
Tu queres que eu te revele as minhas habilidades técnicas e meus segredos!
Ou talvez tu esperas que eu rasgue o coração de todos os personagens
que representei ao longo dos anos e os sirva,
ainda palpitantes, em uma bandeja, como uma dança macabra?
Talvez tu acreditas ter entendido, mas eu te digo:
De onde te sentas, de onde olhas, e com todos os cadernos do mundo
nunca serás capaz de capturar o segredo.
Atrás da máscara, do outro lado, dentro da dança mesma
Vive o grande país da sabedoria.
Dança, dança e entenderás...mas só então
Oh, paradoxo dos paradoxos,
As minhas palavras serão as tuas palavras, o teu falar como o meu falar
Somente uma sombra do real.

Iben/Trickster

RESUMO

Esta pesquisa busca ampliar os estudos sobre a formação do ator visando identificar e explorar princípios e procedimentos que promovam a autonomia técnica e criativa do ator no exercício profissional. A proposta de treinamento tem por base as práticas de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e das experiências junto ao grupo Internacional *Vindenes Bro*, dirigido por Iben Nagel Rasmussen. Por meio de um treinamento físico e vocal, realizado com oito atores, busca-se o aprofundamento do “exercício sobre si mesmo”, de forma a promover o acesso a um corpo-mente orgânico, a presença e a capacidade de composição de repertório próprio para a criação. O trabalho experimental, registrado em vídeo e acompanhado de questionários respondidos pelos atores e notas pessoais de cada membro do grupo, constitui a base da reflexão sobre o processo de recepção e apropriação dos exercícios propostos, reconhecendo as alterações e respectivas motivações ao longo da experiência. A reflexão teórica é também nutrida pelo pensamento de diferentes disciplinas.

Palavras chave:

Ator – treinamento – autonomia

ABSTRACT

The research is an attempt to extend the study of the formation of the actor, aiming at the identification and the exploration of principles and procedures which cultivate the technical and creative autonomy of the professional training of the actor. The training principles are built on the practises of Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski and Eugenio Barba and on the experiences achieved together with the international group *Vindenes Bro* (Bridge of the Winds) directed by Iben Nagel Rasmussen. By means of physical and vocal training, brought into practise by eight actors, this study aims at the exploration of “The Exercise On One Self” in order to achieve access to an organical “Body-Mind”, to the presence of the actor and to the capability to compose one’s own repertoire during the creation. The experimental work, video-recorded and accompanied by questionnaires answered by the students as well as by the personal annotations by each group member, constitutes the base for the reflection upon the reception and appropriation of the suggested exercises, recognising the alterations and individual motivations during the process. The theoretical reflexion is also nourished by other disciplines’ thinking.

Keywords:

Actor – training – autonomy

SUMÁRIO

1. Introdução	11
2. Ator autor de si	16
3. Quem (corpo) eu sou?	24
4. Diálogo com atores	32
4.1 Presença	43
4.2 Imanência	59
4.3 Formas em ação	66
4.4 Tornar-me contigo	86
4.5 Possibilidades de vida	106
4.6 Autonomia com dependência	119
5. Conclusão	132
6. Anexo	138
7. Referências	139

LISTA DE FOTOS

1. Capa. Everton E. Santo. Treino, janeiro 2008.
2. P. 16. Grupo de atores, na demonstração técnica. DAD, UFRGS. Abril 2008.
3. P. 24. Giovanna Zottis, na demonstração técnica. DAD, UFRGS. Abril 2008. Foto: F. León Kiran.
4. P. 32. Grupo de atores, na demonstração técnica. DAD, UFRGS. Abril 2008. Foto: F. León Kiran
5. P. 117. Lindon S. Shimizu, Marcelo Bulgarelli e Simone De Dordi. DAD, UFRGS. Abril 2008. Foto: F. León Kiran.

1. INTRODUÇÃO

Todos sabemos que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos:
a mais poderosa explicação das várias artes é que elas falam de temas que só podem começar a reconhecer
quando se manifestam em ritmos ou em formas.

Observamos que o comportamento dos seres humanos, de multidões, da história,
obedece a estes temas que se repetem.

Sabemos que trombetas destruíram os muros de Jericó,
reconhecemos que uma coisa mágica como a música
pode vir de homens de casacas e gravatas-borboleta brancas, que sopram,
repercutem, harpejam e arranham.

Apesar dos métodos absurdos que a produzem, reconhecemos o concreto através do abstrato,
compreendemos que homens e seus instrumentos desajeitados
são transformados por uma arte de posse.

Podemos fazer um culto de personalidade ao maestro,
mas sabemos que não é ele quem faz a música, é ela quem o está fazendo –
se ele está relaxando, entregue e sintonizado, então o invisível toma posse dele;
e através dele, chega ate nós.¹

Minha vontade de treinar partiu justamente de um senso de eliminação. Queria experimentar algo que fosse diferente do teatro que me constrangia, ou seja, aquele onde tudo já estava dado: a encenação seguia as determinações do texto dramaturgico, os atores seguiam as marcas dadas pelo diretor e a ação era criada através de improvisações que buscavam reproduzir apenas a primeira idéia que a fábula sugeria. Buscava um teatro que me colocasse à beira de um abismo, onde o próximo passo deveria ser inventado constantemente, onde criar fosse uma aventura, deixando, ou pelo menos tentando deixar para trás, tudo que fosse previsível. Eu queria fazer um teatro que eu não conhecia, nem sabia como fazer. Ao experimentar o treinamento do ator, percebi que ali deveria ser um bom ambiente para descobrir um teatro que eu não conhecia. Nas primeiras vezes que experimentei um processo artístico, que tinham, eminentemente, um caráter investigativo, eu obtive uma mostra de como eu poderia, por fim, guiar o meu processo pessoal. Eu experimentava no meu corpo, meu limite. Eu encontrava aquele ponto divisor de águas, onde

¹ Peter Brook, 1970, p. 39.

nada do que se faz pode ser menos, pela metade, quase ou pouco. Tudo era de uma intensidade, de uma profundidade, de uma verdade e de uma entrega absolutas. Corpo, alma, voz e energia integrados. Naquela experiência, eu conhecia e estava vislumbrando minhas potencialidades.

Minhas primeiras experiências com o treinamento me fizeram ver que os exercícios também eram feitos por um sentido de eliminação. Exercitar não para reproduzir, mas para reinventar. A perspectiva que um trabalho cotidiano sobre si mesmo dava, se aproximava das minhas questões de atriz em formação. Eu necessitava de um espaço para um trabalho que não fosse somente ligado à produção de espetáculos. Eu necessitava de um espaço para a pesquisa, para a investigação de que espécie de artista eu poderia ser, e conseqüentemente, de que arte fazer.

Mergulhar na própria “in-com-ciência”, ir a todas as direções de mim mesma, atirando-me em pequenos poços de satisfação por estar em consonância com meu desejo, experimentar a sensação de construir o próprio caminho, passo a passo, tropeço a tropeço. Ter a satisfação de procurar identificar minha própria fome, e encontrar – ou ver com meus próprios olhos que não tinha - meios de saciá-la. Era uma espécie de deslocamento de função. Ao invés de descobrir como fazer teatro, os exercícios me colocavam em disponibilidade para o teatro fazer-me, e fazendo-me, levá-lo a outras pessoas, a outros lugares.

O treinamento do ator acompanha, há muitos anos, minha caminhada como atriz e como orientadora de atores e esta dissertação nasce do desejo de aprofundar as questões que surgem com esta prática.

A presente pesquisa contemplou dois níveis, um experimental e outro teórico, podendo ser caracterizada como uma pesquisa em arte, qualitativa, tendo por foco o investimento na autonomia formativa e artística do ator.

O trabalho de campo, ou experimental, se deu com a proposição, condução, observação e interlocução de um treinamento físico a oito atores, com idade entre vinte e trinta e seis anos, que são nomeados aqui: Aline Marques, Cassiano Azeredo, Everton E. Santo, Fábio Castilhos, Giovanna Zottis, Lindon Satoru Shimizu, Marcelo Bulgarelli e Simone De Dordi. Todos estes atores haviam sido meus alunos na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul em convênio com a Fundação de Artes de Montenegro (UERGS/FUNDARTE). Os instrumentos de coleta de informações utilizados por meio da observação participante foram: entrevistas semi-

estruturadas, diários de trabalho e o registro em vídeo de grande parte da experiência, colhidos em diferentes momentos da pesquisa.

O segundo nível da pesquisa contemplou estudos teóricos e análise do conteúdo dos relatos dos atores e dos registros em vídeo produzidos ao longo do treinamento. A reflexão ganhou um viés interdisciplinar, na medida em que, em meus estudos, me cerquei de conceitos e princípios de diferentes áreas de conhecimento para abordar os desafios da arte do ator. Não considero ter eleito uma disciplina em particular, para conduzir minha reflexão e argumentação teórica, apenas relacionei alguns conceitos de ciências, como por exemplo, a Neurobiologia ou a Filosofia, ou os estudos da Antropologia teatral, para aproximar-me daquilo que era meu objeto principal: a minha prática e os próprios referenciais do teatro.

A pesquisa de campo foi realizada em encontros sistemáticos de três horas cada, perfazendo um total de cento e setenta horas, entre julho de 2007 e abril de 2008, em três fases distintas: uma fase de instrumentalização, em uma semana em julho – todos atores já conheciam a maior parte dos exercícios - uma fase de apropriação, durante todo segundo semestre de 2007 e uma fase de transformação, a partir de janeiro de 2008, que culminou em uma semana de trabalho, em regime intensivo de retiro. Estivemos juntos mais dois meses, em março e abril do mesmo ano, na preparação e apresentação de duas demonstrações técnicas levadas a público.

O registro em vídeo contempla um total de trinta e três horas, o que permitiu a análise das modificações ocorridas conforme a apropriação do treinamento, pelos atores. Acompanha esta dissertação, em anexo, um DVD, com uma seleção de imagens realizadas durante o trabalho de campo, depoimentos dos atores e cenas das duas demonstrações técnicas levadas a público, uma apresentada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, e outra na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul em convênio com a FUNDARTE, em Montenegro, ambas realizadas em abril de 2008. Faz parte do DVD também, uma sessão de treinamento, na íntegra, tal como se configurou nos últimos dias da pesquisa.

Cabe salientar que a intenção, minha e dos atores, não foi a de construir um “sistema” ou “método”, mas construir um espaço, onde a experiência do treinamento estivesse associada a uma reflexão crítica. Busquei que tal reflexão viesse embasada pelo referencial teórico que me acompanha na trajetória profissional, somado a pensadores da arte, das ciências humanas e da vida, de forma a contribuir para as discussões atuais sobre os princípios que sustentam a arte do ator.

Antes de avançar propriamente nas reflexões dessa pesquisa, parece-me oportuno fazer um pequeno desvio sobre minha história pessoal, resumindo as experiências de formação que foram e são responsáveis pelo modo como o treinamento foi proposto e é refletido aqui.

Formei-me como atriz no curso Bacharelado em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1991. Durante a faculdade, de 1989 a 1990, participei da pesquisa *As energias corporais no treinamento do ator*, coordenada pelos professores Irion Nolasco e Maria Lúcia Raymundo. Foi uma pesquisa eminentemente prática, sobre o método das energias corporais de Arthur Lessac. Era a primeira vez que eu experimentava uma pesquisa científica, sistemática, com um embasamento teórico e prático consistentes e com a regularidade e constância mínimas que uma pesquisa em arte exige. Aquela experiência reverbera diretamente neste estudo e influenciou muito o conteúdo abordado no trabalho prático.

Em 1990, tive minha primeira experiência de treinamento com Carlos Simioni, ator e pesquisador do grupo *Lume*, da UNICAMP, de Campinas. Simioni e o trabalho desenvolvido pelo LUME foram e são fundamentais para esta pesquisa, pois inspiram permanentemente minha maneira de fazer e pensar o teatro. Também foi através de Simioni que conheci Iben Nagel Rasmussen, atriz do *Odin Teatret* (Dinamarca), minha mestra. A partir de 1996, passei a integrar oficialmente o grupo *Vindenes Bro*, dirigido por Iben. É um grupo de pesquisa e trocas culturais sobre o trabalho do ator, formado por atores, bailarinos e cantores provenientes de diversos países, entre eles: Argentina, Dinamarca, Peru, Brasil, Itália e Cuba. O *Vindenes Bro* existe desde 1989 e ainda se mantém com encontros periódicos anuais que duram aproximadamente vinte dias. Uma de suas principais atividades é a prática de um treinamento físico a partir de exercícios que foram propostos por Iben e desenvolvidos pelo grupo ao longo do tempo. Além deste treinamento, o grupo compõe, reelabora e apresenta, a cada encontro, montagens cênicas e um concerto de canções do mundo. Em eventuais encontros, faz trocas culturais e artísticas com a comunidade em que se apresenta e oferece workshops para jovens atores do continente europeu.

Além de minha história relacionada à dança e outras experiências de formação, é a partir dessas influências principais, traduzindo-as numa forma particular minha, que hoje procuro estimular e propor para outros atores a construção de uma singularidade na própria formação, através de um treinamento.

Ao longo dos anos, como atriz e orientadora de atores, pude constatar que muitas vezes, falta um espaço e um tempo para o ator dedicar-se a seu aprimoramento técnico, desvinculado

de um resultado, que o ajude a encontrar uma certa autonomia no exercício de sua arte. Muitas vezes pude ver também, alguns exercícios - como por exemplo, a *dança dos ventos*, sobre a qual falaremos mais adiante² - serem executados como meros exercícios ginásticos, sem uma consciência da sua utilidade e sem uma apropriação criativa.

Tento me aproximar à idéia de treinamento de Jerzy Grotowski, não como um método para ensinar alguma coisa ao ator, mas mais como um terreno onde ele possa, por ele mesmo, se apropriar de alguns princípios para eliminar suas resistências.

Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. 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.³

Muito está por fazer e infinitas são as perguntas em um processo formativo para o ator, mas algumas pistas podemos encontrar através de uma prática diária de trabalho, sempre amparados pelo caminho já percorrido pelos nossos mestres ou outros atores e artistas.

Com este trabalho de pesquisa procurei observar, investigar e registrar como o ator pode, dedicando um espaço e um tempo para um treinamento pessoal, encontrar instrumentos, inspiração, soluções e novas perguntas para suas criações, através de um trabalho sobre si.

² Ver no capítulo *Presença*.

³ Jerzy Grotowski, 1976, p. 3.

2. ATOR: AUTOR DE SI



2. ATOR: AUTOR DE SI

Autonomia e autopoiese

O ator de teatro hoje está cada vez mais participante do processo de criação, deixando de ser um mero repetidor de texto e marcas, para se tornar um criador de sentido e um dramaturgo de ações. As atuais atribuições deslocam o ator de seu papel de intérprete das idéias de outros para além do terreno da interpretação ou da representação. O ator contemporâneo - talvez mais conectado com sua natureza primordial, de agente de um teatro em conexão profunda às suas próprias origens - entra perigosa e vertiginosamente no terreno da presentificação¹. Escolho esse termo para substantivar o modo da presença do ator, no evento teatral, onde sua ação é tratada, entre outras coisas, como uma experiência perceptiva, ou então como um ato de auto-referencialidade, para além da ilustração de situações e circunstâncias ou do jugo do texto ou do drama. Presentificar é colocar em evidência a própria corporeidade e suas qualidades expressivas, é ir além da representação ou interpretação. Muitos dos grandes diretores da cena contemporânea desenvolvem seus processos criativos em colaboração direta com seus atores, fomentando a expressão diferenciada e pessoal de cada um, através do treinamento do corpo, da voz, do movimento, da dramaturgia, ou no auto-exercício de eliminar os bloqueios à uma livre expressão.

Para que haja autoria no processo de criação, ou seja, para que o ator não seja simplesmente um fazedor de tarefas ou virtuose de uma técnica, é preciso que ele conquiste uma identidade artística, o que pode se dar através do desenvolvimento de sua autonomia, estabelecida através de um trabalho sobre si.

Mas a autonomia no trabalho do ator será concretamente possível ou até pertinente? Quando falamos em teatro entendemos uma arte coletiva, onde pessoas se associam em grupo para criar, independentemente se os projetos serão duradouros ou não. Nesse sentido, na maioria das vezes a criação se dá de forma colaborativa entre seus integrantes: ator, diretor, produtor, cenógrafo

¹ Presentificar, é pensar a presença no teatro conforme explora Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro pós-dramático*, na pg. 239: “Ela não pode ser objeto nem substância; não pode ser objeto do conhecimento no sentido de uma síntese realizada pela imaginação e pelo entendimento. Contentamo-nos com entender essa presença como *algo que acontece*, apropriando-nos assim de uma categoria teórico-cognitiva – e mesmo ética – para caracterizar o campo estético.”

e figurinista. A obra é composta com a participação de todos, isso sem falar no dramaturgo e na imprescindibilidade de um público. Cada vez mais o ator torna-se consciente da sua abrangência dentro deste processo e cada vez são mais tênues as fronteiras entre os agentes criadores dentro de um grupo de teatro. As divisões de funções se interpõem e o ator está apto a determinar o alcance de sua participação no processo criativo. Ora, olhando por este aspecto, de que serve procurar então, esta autonomia?

Edgar Morin dentro dos paradigmas do pensamento complexo, nos fala que “ser sujeito é ser autônomo, sendo ao mesmo tempo dependente”². É ter a capacidade de auto organizar-se, mas sem perder as suas relações, criando-se um novo paradigma: a autonomia e a dependência são possíveis de conviverem numa mesma singularidade e circunstância. Assim, a autonomia nos diferencia, mas também nos põe em dependência:

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 idéias existentes e refletir de maneira autônoma. (...) A autonomia alimenta-se de dependência³.

Então, se falarmos de autonomia não no sentido de individualismo, de onipotência, de primazia ou solidão, mas no sentido de tomar para si, de diferenciar-se, de apropriar-se, de tornar seu o que era de outro, aí sim, a autonomia poderá ser útil ao ator. Entendo diferenciar-se, como a capacidade de construir algo seu, quando o ator encontra modos particulares de operar e transformar. Diferenciar-se, para mim, é construir livremente, a partir de um ponto de partida, é trabalhar em direção à própria singularidade. Não é ser “diferente de” alguma coisa, mas ser capaz de diferenciar-se em si.

A diferenciação vem da repetição. Não a repetição de um modelo, mas em relação a algo que passa pelo pessoal, pelo único, como nos aponta Deleuze:

(...) a repetição é uma conduta necessária e fundada apenas em relação ao que não pode ser substituído. Como conduta e como ponto de vista, a repetição diz respeito a uma singularidade não permutável, insubstituível. (...) Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como

² Edgar Morin, 2003, p. 96.

³ Ibid.

conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma.⁴

A repetição não está ligada, segundo o filósofo francês, à reprodução do mesmo e do semelhante, mas à produção da singularidade e do diferente. A repetição é propulsora da diferença. No momento que eu repito, eu pego para mim, eu roubo. Sendo meu, eu guio e transformo. Assim, diferenciar-se, para o ator, torna-se não só um objetivo a ser alcançado, mas a condição de seu próprio processo, em constante devir, conforme afirma Ferracini: “A única coisa que pode se repetir dentro de um treinamento, é justamente o processo de diferenciar-se. É isso que se repete. Nada mais poderia se repetir em um treinamento.”⁵

Um ator que se diferencia, se possui e, portanto, é capaz de doar-se, de transformar-se, de considerar toda sua integridade física, mental, social e espiritual como substância única, em processo de vir a ser e de tornar-se. Neste sentido, Jacques Copeau inspira a condição do ator artista:

Se o ator é um artista, ele é de todos os artistas o que em maior grau sacrifica sua pessoa ao ministério que exerce. Ele não pode dar nada se não se possui, se dar não em efígie, mas de corpo e alma, e sem intermediário. Tanto sujeito quanto objeto, causa e fim, matéria e instrumento, sua criação é ele mesmo.⁶

Através da construção de um treinamento técnico é possível que o ator delimite um terreno pessoal e estruturante, onde ele possa desenvolver sua própria subjetividade. Neste espaço, através da disciplina, da perseverança, de um espírito curioso e determinado, o ator, mesmo sozinho, é capaz de olhar para si como criador e criação, como outro - personagem ou texto - e como si mesmo. No entanto, ser criador, quando nos referimos à arte do ator, é também ser o operacionalizador. Fazer e criar são duas ações que se interpenetram constantemente, por isso, técnica de ator não se restringe somente a um domínio mecânico de execução. Isso, porque uma

⁴ Gilles Deleuze, 1988, p. 22.

⁵ Renato Ferracini em seu parecer, na banca de qualificação deste trabalho, realizada em 29/08/2008, no Departamento de Arte Dramática, na UFRGS, em Porto Alegre. Renato é ator, pesquisador e professor. Integrante do grupo teatral LUME, de Campinas, SP.

⁶ Jacques Copeau, 1928, apud Registres I, 1974, p. 205.

das peculiaridades do fazer artístico para todos os artistas do palco é o fato de sua arte ocorrer no momento em que estão ali, presentes e vivos diante seu público. Como nos coloca Burnier⁷:

A técnica de ator não deve ser apenas físico-mecânica, como a de um halterofilista, mas *humana, em-vida* ou seja, algo que permita estabelecer um elo comunicativo entre o humano em sua pessoa e o que seu corpo é e faz e, ao articular esse processo, projetá-lo, comunicando-o para seus espectadores. A técnica de ator, portanto, só existe, a nosso ver, na medida em que abre caminhos para um universo eminentemente humano e vivo, tanto para o ator quanto para o espectador. Do contrário, ela seria apenas ginástica a preparar o corpo para uma atividade puramente física, na qual os aspectos humanos e subjetivos estariam resguardados ou adormecidos.⁸

Dessa maneira, a palavra técnica vincula-se à capacidade operativa do artista, sendo ela quem fomenta sua relação com a *energia criadora*⁹. A palavra autonomia vem do grego, *autos*, que significa si próprio, e *nómos ou nomia*, que significa lei. Autonomia predispõe a capacidade de governar-se por si mesmo, de criar suas próprias leis. O ator também é criador quando é capaz de promover os mecanismos para a sua formação, sendo capaz de construir sua própria técnica.

Entende-se por técnica o reconhecimento, também, de aspectos que são inerentes à cultura e à identidade do ator, idéia que será desenvolvida no corpo do trabalho. Como explicita Mauss:

Chamo de técnica um ato *tradicional eficaz* (e vejam que, nisto, não difere o ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja *tradicional e eficaz*. Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. É nisso que o homem se distingue, sobretudo, dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente pela sua transmissão oral.¹⁰

A técnica do ator, o aprender como fazer, pode se dar em dois principais âmbitos: o instrumental e o expressivo. Dentro do aspecto instrumental a técnica conduz para o terreno do como fazer, do como operacionalizar e visa uma *finalidade*. No aspecto expressivo, a técnica

⁷ Luís Otávio Burnier foi ator, diretor e pesquisador. Fundou e dirigiu o grupo LUME, da UNICAMP, de Campinas, SP.

⁸ Luís Otávio Burnier, 2001, p. 25.

⁹ Ibid, p. 24.

¹⁰ Marcel Mauss, 1974, p. 217.

refere-se ao modo de dizer ou expressar alguma coisa, uma idéia ou estado espiritual, uma atividade simbólica e visa uma *necessidade*¹¹. Chauí, comentando Aristóteles, afirma que em todo devir natural se observam várias causas, entre elas a finalidade e necessidade. Em um ser, “a matéria é a causa material”¹², ou seja, aquilo de que a coisa é feita, como a madeira é de uma mesa, por exemplo. “A forma é a causa formal dos seres”¹³, como a mesa pode ser a forma da madeira, por exemplo. A forma de um ser está relacionada ao ato, à atualidade. A matéria está relacionada à potência, ao que ela pode vir a ser, conforme Chauí:

Ora sabemos, por experiência, que as coisas mudam e que os seres mudam de forma, isto é, se trans-formam. A semente é uma forma que se transforma em árvore; o ovo é uma forma que se transforma em pássaro; a madeira é uma forma que se transforma em mesa, em cadeira, em porta (...) Por que há mudança no devir? Responde Aristóteles: porque é da natureza da matéria alterar-se, mudando de forma. Assim, o princípio da mudança (do devir, ou do movimento, *kinesis*) é a matéria. Por isso os seres compostos de matéria e forma mudam ou estão submetidos ao devir.¹⁴

Se falarmos da organização dos seres vivos, a finalidade e a necessidade agem ao mesmo tempo e naturalmente. Para o devir ator, a técnica desperta, para um finalidade e através de uma necessidade, o que já está em potência, contido na matéria corpo.

Pesquisas atuais em Biologia apontam que uma das formas de determinar se o ser vivo é um ser vivo, está em observar como eles se organizam enquanto classe¹⁵. É a particularidade dessa forma de organizar-se, enquanto ser vivo capaz de gerar outro, produzindo de modo contínuo a si próprio, que o define como tal. A essa forma de organização os neurocientistas chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela chamaram *autopoiese*¹⁶. *Auto* quer dizer “si mesmo” e se refere à autonomia dos sistemas auto-organizadores, e *poiese*, que vem da mesma raiz de “poesia”, significa “criação”. Logo, *autopoiese* significa “auto-criação”. Os seres vivos são uma *rede contínua de interações moleculares* que produzindo *a si mesmos, especificam seus próprios limites*¹⁷. As

¹¹ Marilena Chauí. 2002, p. 397.

¹² Ibid, p. 395.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Categoria para classificação dos seres vivos (Biologia).

¹⁶ Humberto R. Maturana e Francisco J. Varela, 2005, p. 55.

¹⁷ Ibid, p. 46.

relações que os seres vivos fazem para existir são como uma rede de processos de produção. A função de cada componente dessa rede é participar da produção e da transformação de outros componentes, assim, toda rede continuamente produz a si mesma. Os seres vivos são unidades autônomas, distintas, mas iguais em sua forma de organizarem-se, conforme explicam Maturana e Varela:

os seres vivos se caracterizam por produzirem de modo contínuo a si próprios.(...)
E os componentes moleculares de uma unidade autopoietica celular deverão estar dinamicamente relacionados numa rede contínua de interações.¹⁸

Sem nenhuma pretensão de tentar interpretar a *autopoiese* em toda sua complexidade, podemos tomar emprestado o termo, para refletir como essa forma de organização está também presente no trabalho do ator, enquanto um ser que, ao transformar-se, gera a si próprio e que ao gerar-se, se auto-recria. Auto criar-se através do exercício sobre si mesmo, na aquisição de uma técnica, num constante estudo e aperfeiçoamento da sua arte. Não se trata apenas de reconhecer na autonomia a dependência, de criar condições para desenvolver sua capacidade operativa e colocar-se em conexão com a energia criadora, mais que isso, o ator porta na natureza do seu ofício ser a obra e o obreiro e entranha na sua especificidade de artista uma condição auto-transformativa. Como os seres vivos.

Em um organismo vivo, o metabolismo celular acontece através de uma série de transformações químicas concretas em uma rede de interações que o produzem e são produzidas por ele. Podemos pensar que a capacidade de auto gerir-se enquanto artista e enquanto criação promove autonomia ao ator, assim como o ser vivo autopoietico de Maturana e Varela:

(...) Um sistema é autônomo se é capaz de especificar sua própria legalidade, aquilo que lhe é próprio. Não estamos propondo que os seres vivos são os únicos entes autônomos; certamente não o são. Porém é evidente que uma das propriedades mais imediatas do ser vivo é sua autonomia.¹⁹

O que faz os seres vivos autônomos é a *autopoiese*. A peculiaridade dos seres vivos, assim como dos atores, é que seu único produto são eles mesmos. A autonomia do ator acontece quando

¹⁸ Humberto R. Maturana e Francisco J. Varela, 2005, p. 52.

¹⁹ Ibid, p. 55.

o seu processo criativo, embora influenciado pelo processo de outros elementos, conserva certo grau de liberdade em relação àqueles, diferenciando-se. Autonomia para o ator é a capacidade de guiar-se por si mesmo com independência, apesar de estar em relação. Ser livre para determinar suas próprias escolhas e operacionalizar seu próprio processo de trabalho, capaz de ser responsável pela criação de sua própria técnica e pelo acesso ao seu poder criativo. Autonomia com relação. Autonomia com dependência.

3. QUEM (CORPO) EU SOU?



3. QUEM (CORPO) EU SOU?

Treinar não, confrontar.

O estudo contemporâneo sobre o corpo remete a uma não separação entre corpo e mente e entre corpo biológico e corpo cultural. O corpo não é mais visto como um instrumento, como uma máquina, ou como uma estrutura que já nasce pronta, fixada, mas sim como algo que se revela, aberto a mudanças, como um processo vivo, em constante transformação. Um corpo individual, diferenciado, mas permeado pelo meio, pelas suas experiências em ação com o mundo, em relação. Para o ator, o trabalho sobre si mesmo pode dar instrumentos para a potencialização deste corpo, sensibilizando-o a inserir sua própria singularidade na configuração de um treinamento personalizado.

Grotowski e Barba, referências sobre o que entendemos hoje por treinamento do ator, ao afirmarem a importância da realização de um treinamento pessoal, revelam uma compreensão deste corpo em consonância com estas teorias. Ambos, a partir de suas comunidades específicas - no caso, seus dois grupos de teatro, o Teatro Laboratório e o Odin Teatret - deixaram com suas experiências práticas, muitos caminhos úteis ao ator que queira confrontar-se consigo mesmo em treinamento e que queira desenvolver essa idéia de corpo integrado em si e com seu meio. Neste espaço e neste tempo em que o ator se coloca para averiguar, desenvolver ou inventar suas possibilidades enquanto *performer*, um universo infinito de experiências se configura. Nos dois grupos referidos, ocorreu, ao longo do tempo, uma forma de treinamento que passou de um âmbito coletivo, quando todos atores executavam os mesmos exercícios, para um treinamento mais personalizado, tentando respeitar as diferenças individuais de cada ator.

A alteração dos detalhes técnicos de cada exercício, aprendidos inicialmente de forma fria, proposta por Grotowski a seus atores, aponta para o entendimento de um “corpo-vida”¹. Os passos que deveriam guiar o ator em treinamento eram repetir, assimilar e transformar. E para esta transformação acontecer, o ator deveria obedecer a alguns princípios, que o permitisse não destruir, mas apropriar-se do que tinha, aproximando-o da sua essência, do fluxo de vida, da fecundidade. Segundo Grotowski, “a primeira coisa essencial é fixar um certo número desses

¹ Jerzy Grotowski, 1969, apud L. Flaszen (Curadoria), 2007, p. 173

detalhes e torná-los precisos. Depois, reencontrar os impulsos pessoais que podem encarnar esses detalhes; ao dizer encarnar, entendo: transformá-los.”² Essa transformação se dava em um processo que consistia, entre outros aspectos, em perceber e seguir impulsos internos, superar dificuldades, insistir em um caminho, encontrar sua subjetividade (ritmo, emoção, memória, história, cultura) e deixá-la manifestar-se em corpo, em vida: “Dar ao corpo uma possibilidade. Dar-lhe a possibilidade de viver e de ser irradiante, de ser pessoal”³. Mas nossa personalidade ou personalidade, aquilo que nos caracteriza como indivíduos, vem influenciada por muitos aspectos, como explica Damásio:

O que em geral designamos como “personalidade” depende de várias contribuições. Uma contribuição importante provém dos “traços”, cujo conjunto com frequência é denominado “temperamento” e que já são detectáveis por ocasião do nascimento. Alguns desses traços são transmitidos geneticamente, outros traços são moldados por fatores do desenvolvimento inicial. Outra cota importante provém das interações únicas que um organismo vivo e em crescimento mantém com um meio específico, nos aspectos físicos, humanos e culturais.⁴

O desprender-se dos automatismos da vida quotidiana, tal qual propõe o treinamento pela via negativa de Grotowski, nos indica uma reverência ao corpo criativo. Nos primeiros tempos do seu teatro laboratório, as indicações de treinamento de Grotowski, aos atores, tinham como objetivo a aquisição de “destreza criativa”⁵. Os atores deveriam se perguntar: “como eu posso fazer isso?”⁶ Mas, anos mais tarde, todos exercícios que eram criados na tentativa de dar uma resposta a essa pergunta, foram deixados de lado para que o ator se perguntasse então, o que devia “não fazer”, através de um processo de eliminação. O foco já não era mais dar ao ator destreza criativa ou aptidão técnica, mas sim atravessá-lo por uma “via negativa”. Não mais simplesmente “treinar” para adquirir, mas sim para “confrontar”⁷, eliminando hábitos antigos, despindo o ator daquilo que o impedissem de tocar seu germe criativo ou sua singularidade.

² Jerzy Grotowski, 1969, apud L. Flaszen (Curadoria), 2007, p. 171.

³ Ibid, p. 170.

⁴ António Damásio, 2000, p. 285.

⁵ Jerzy Grotowski apud E. Barba, 2006, p. 52.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

Mas, para chegar a esta etapa da “via negativa”, a primeira fase foi, antes, exaustivamente explorada. Um exemplo desse processo de transformação se deu em relação ao uso dos exercícios de pantomima. Grotowski e seus atores praticaram alguns elementos pantomímicos, executaram-nos durante muito tempo até tornarem-se precisos, depois os mudavam a tal ponto que já não eram mais reconhecidos como a pantomima clássica. Os elementos eram transformados e superados pelos impulsos vivos do ator. Eles começaram a transformar, no momento em que os atores percebiam que estes exercícios estavam sendo realizados apenas como um estereótipo, impedindo até, que seus impulsos individuais viessem à tona, ou que os guiassem. Uma das suas descobertas foi que, através dos movimentos com o corpo, deveriam estabelecer uma série de formas fixadas nos seus mínimos detalhes e executá-las com precisão. Depois, encontrar os impulsos pessoais, que poderiam encarnar-se nesses detalhes, e encarnando-os, transformá-los.

A alteração de encaminhamento do treinamento para um modo diferenciado para cada ator também ocorreu em outra experiência de grupo. No primeiro período de existência do Odin Teatret, todos os atores treinavam os mesmos exercícios diariamente juntos, num ritmo coletivo. Com o passar do tempo compreenderam que o ritmo pessoal era diferente para cada indivíduo. Alguns atores tinham um ritmo vital mais rápido, outros mais lento. Identificaram que há uma variação, uma pulsação, como a dos batimentos cardíacos, da respiração, do olhar, que era diferente para cada um. Assim, se o ritmo orgânico era diferente, o treinamento também deveria ser. Cada ator passou, então, a decidir e elaborar seu próprio treinamento⁸. Também a motivação era diferenciada. O que levava o ator a querer superar-se, partia de uma necessidade individual e era ela que decidia a forma deste treinamento.

Para Barba, o ator deveria partir de cada exercício, apreendido de maneira quase fria, assimilado pacientemente e, depois de um longo trabalho, uni-lo, fundi-lo a outros até se transformar numa onda. Este é o “caminho que leva ao treinamento individual modelado segundo o próprio ritmo orgânico, segundo as próprias necessidades, segundo as próprias motivações”⁹.

Grotowski, por sua vez, sugeria ao ator executar “ações simples aplicadas”¹⁰ a si mesmo ou seja, executar toda técnica aprendida, mas agregando algo seu, pessoal, criativo. Produzir essa “linha de impulsos vivos, que faz com que o ator seja irradiante”¹¹. Já Barba, em relação a essa

⁸ Eugenio Barba, 1991, p. 56.

⁹ Ibid, p. 55.

¹⁰ Jerzy Grotowski, 1969, apud L. Flaszen, 2007, p. 168.

¹¹ Ibid, p. 169.

abertura a si mesmo, às reações do próprio corpo, fala da necessidade do ator ter confiança nos próprios reflexos: “O ator deve ser levado pela sua inteligência física, é o corpo inteiro que pensa e este pensamento já é ação, reação”¹².

Esses procedimentos assinam o amadurecimento sobre a questão do corpo biológico unido ao corpo cultural. Um corpo que pensa e age, realizando ações reveladas por impulsos internos. Grotowski falava especificamente da base inferior da coluna (mais abdômen e a base do corpo) como o ponto de partida dos impulsos, mas sem esquecer de perceber muitos outros, que se manifestam por meio do corpo-memória. “Não é que o corpo tem memória. *Ele é memória.*”¹³ Se conserva a precisão dos detalhes, o corpo pode agir em condições livres do pensamento, algo externo a ele pode agir, variando ritmos, executando mudanças ou ainda “pegando no ar” outros detalhes. É o “corpo-memória” ou o “corpo-vida” que agem¹⁴.

O “corpo-memória” e o “corpo-vida”¹⁵ dizem o que fazer com as experiências ou com as possibilidades de experiências da vida. Aproximar a encarnação de nossa vida, nos impulsos. Grotowski pontua:

Certos detalhes dos movimentos das mãos e dos dedos irão se transformar, mantendo a precisão dos detalhes, em uma volta ao passado, a uma experiência na qual tocamos alguém, talvez uma amante, a uma experiência importante que existiu ou que poderia ter existido.¹⁶

O detalhe existe, mas é superado. Entra no impulso, na motivação. “O corpo-vida” traz os detalhes presentes na precisão externa e os libera. “Entre as margens dos detalhes, passa agora o rio de nossa vida”¹⁷.

Neste aspecto, Damásio corrobora ao falar de “registros abstratos de potencialidade” que esperam para serem liberados no corpo:

Toda nossa memória, herdada da evolução e disponível ao nascermos ou adquirida desde então pelo aprendizado – em suma, toda nossa memória sobre coisas, propriedades das

¹² Eugenio Barba, 1991, p. 54.

¹³ Jerzy Grotowski, op cit, p. 173.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

coisas, pessoas e lugares, eventos e relações, habilidades, regulações biológicas, tudo - existe na forma dispositiva (ou seja, *implícita, oculta, inconsciente*), aguardando para tornar-se uma imagem explícita ou uma ação.¹⁸

Se corpo é memória, memória para mim, é a duração das experiências no corpo, que podem estar constantemente se atualizando. No momento da lembrança, não entro numa espécie de “túnel do tempo” para o passado, mas, como Ferracini afirma, ao comentar Bergson, faço que, “presente, passado, espaço e mesmo o futuro imediato” coexistam “na consciência do corpo presente a um só tempo.”¹⁹ É o passado que pode se atualizar, em ato ou em consciência. Independente da nossa vontade, a memória continua existindo, conforme afirma Bergson:

Com efeito, enquanto aparelhos motores são montados sob influência das percepções cada vez mais bem analisadas pelo corpo, nossa vida psicológica anterior continua existindo: ela sobrevive - procuraremos demonstrá-lo - com toda a particularidade de seus acontecimentos localizados no tempo. Constantemente inibida pela consciência prática e útil do momento presente, isto é, pelo equilíbrio sensório-motor de um sistema estendido entre a percepção e a ação, essa memória aguarda simplesmente que uma fissura se manifeste entre a impressão atual e o movimento concomitante para fazer passar aí suas imagens.²⁰

Ao passar por estas fissuras, a memória atualiza-se e se torna criação. Memória é criação.

A criação, a manifestação do novo se dá, também, por quem somos, com nosso corpo reaprendendo o tempo todo quem é, numa construção de identidade móvel, fluídica. Como sugere Guattari, unificando para entender: “Identidade é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável”²¹. Cada ator deve, mais do que compreender quem ele é, deixar fluir no corpo quem ele possa ser, em potência. Relevando seus aspectos pessoais, reverenciá-los para transformar-se em criatura nova, viva ou em novas vidas. Reconhecer as nossas identidades, como afirma Hall:

¹⁸ António Damásio, 2000, p. 419.

¹⁹ Renato Ferracini, 2006, p. 121.

²⁰ Henri Bergson, 2006, p. 107.

²¹ Félix Guattari, 2000, p. 69.

as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos “viver”, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências únicas e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais. Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente.²²

Mas como o ator pode encontrar sua singularidade, sua subjetividade, deixando-a manifestar-se em ação ou imagem, no corpo? Como pode ter a coragem de mergulhar em suas próprias águas, ao usufruir de sua impermanência concreta? Através do exercício sobre si o ator pode abrir um espaço e um tempo para lançar-se ao desbravar de seu rio, que nunca é o mesmo. Às vezes furioso, às vezes plácido, às vezes turvo, às vezes cristalino. Nas águas – e pedras, e terra - do seu ser/corpo o ator pode procurar seus impulsos pessoais e reverenciar seu “corpo-memória”. Por meio da práxis, do fazer, o ator pode aplicar pequenas ações a si mesmo e corporificá-las, recheando-as com seus desejos, suas fomes, suas paixões, suas dores ou seus lampejos de felicidade. Tanto os aspectos mais subterrâneos ou inconscientes, quanto os mais recentes e de experiências mais claras à consciência.

Assim, também, o “corpo próprio”²³, de Merleau-Ponty, revela um modo de existência ambíguo: “Sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório do meu ser total”²⁴. Já Mauss, nos sugere que “todas nossas maneiras de agir são adquiridas”, que talvez não exista uma “maneira natural” de agir.²⁵ Ou, novamente Ponty, “ser corpo é estar atado a um certo mundo”²⁶. Mas nosso corpo, além de um corpo histórico, biológico, social, também é um corpo criador, um corpo que em estado de potência criadora, transborda todos estes corpos.²⁷

O ator deflagra, na especificidade de sua arte, tanto na criação de um espetáculo quanto nos seus estudos formativos, o desenrolar de um processo, de um fazer, de uma prática. Talvez inspirados pela experiência de Grotowski, o ator deva encontrar, junto com a sua “via negativa”,

²² Stuart Hall, 1997.

²³ Maurice Merleau-Ponty, 2006, p. 268.

²⁴ Ibid, p. 269.

²⁵ Marcel Mauss, 1974, p. 216.

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, op cit, p. 205.

²⁷ Renato Ferracini, 2006, p. 82. Ferracini usa o termo “corpo-subjétil”, para caracterizar justamente este corpo em Estado Cênico, capaz do transbordamento de todos os corpos, um corpo-em-vida: “Nem um corpo somente mecânico e formalizado, nem um corpo somente “vivo”, informe e caótico; nem um comportamento cotidiano puro, nem um comportamento extracotidiano puro, mas um corpo ao mesmo tempo formal e orgânico(...)”.

uma via dupla, de aquisição, mas também de abandono. No processo de aquisição técnica e de desvelamento de quem se é, muitos fios sutis se tramam, se confundem, se enroscam, se desfazem. Para o ator, em um processo de treinamento, é difícil determinar com precisão, quanto de seu facilita sua arte ou quanto de seu, limita, perturba e o impede de prosseguir. Por ser o ator, agente e ação ao mesmo tempo, por seu corpo ser explorador e explorado, revelador e revelado, às vezes os limites entre o que pode e deve agregar e o que pode e deve abandonar, são confusos. Mais uma vez o paradoxo bate à porta do ator em formação, e como artesão de uma matéria viva, que muda constantemente, talvez seja importante reconhecer essa impermanência e fazê-la trabalhar para si, acolhendo-a, tentando ir junto com ela. Na percepção dos próprios lampejos de intensidades, ou em seu agenciamento, quem (corpo) se é, está aberto e pedindo para ser expresso constantemente.

A práxis, para o ator, pode funcionar como alavanca, como trampolim para “disposições”²⁸, ou seja, esses conteúdos que ainda não se tornaram nem forma nem imagem, que estão aguardando um agenciamento, um processo, que os torne, de alguma forma, material para a construção de ações. “Disposições” são os conteúdos formadores da base do conhecimento ou “registros abstratos de potencialidades”²⁹. Damásio coloca: “Ao contrário dos conteúdos do espaço de imagens, que são explícitos, os conteúdos do espaço dispositivo são implícitos”.³⁰

Reconhecer o próprio corpo incompleto em sua plenitude, pode fazer o ator encorajar-se na prática diária, no desvelamento de si, no desmembrar de suas finitudes e limites, num contínuo abandonar de automatismos, daquilo que o afasta da vida, da fecundidade. Absorver as diferenças, as particularidades e o que o torna o ato único. As experiências propostas por Grotowski e Barba deram boas pistas ao ator contemporâneo em formação. Através do reconhecimento e aproximação aos impulsos e ritmo pessoal é possível gerar uma técnica orgânica e sensível. Uma técnica não aprisionadora ou delimitadora de uma estética, mas liberadora de uma corporalidade plena de potência criativa.

²⁸ António Damásio, 2000, pp. 418 e 419.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

4. DIÁLOGO COM ATORES



4. DIÁLOGO COM ATORES

Eu deixarei que morra em mim o desejo de amar os teus olhos que são doces.
 Porque nada te poderei dar senão a mágoa de me veres eternamente exausto.
 No entanto a tua presença é qualquer coisa como a luz e a vida
 E eu sinto que em meu gesto existe o teu gesto e em minha voz a tua voz.
 Não te quero ter porque em meu ser tudo estaria terminado.
 Quero só que surjas em mim como a fé nos desesperados
 Para que eu possa levar uma gota de orvalho nesta terra amaldiçoada.
 Que ficou sobre a minha carne como nódoa do passado.
 Eu deixarei... tu irás e encostarás a tua face em outra face.
 Teus dedos enlaçarão outros dedos e tu desabrocharás para a madrugada.
 Mas tu não saberás que quem te colheu fui eu, porque eu fui o grande íntimo da noite.
 Porque eu encostei minha face na face da noite e ouvi a tua fala amorosa.
 Porque meus dedos enlaçaram os dedos da névoa suspensos no espaço.
 E eu trouxe até mim a misteriosa essência do teu abandono desordenado.
 Eu ficarei só como os veleiros nos pontos silenciosos. Mas eu te possuirei como ninguém porque
 poderei partir. E todas as lamentações do mar, do vento, do céu, das aves, das estrelas.
 Serão a tua voz presente, a tua voz ausente, a tua voz serenizada.¹

A arte de ator é a arte de recriar a vida, não apenas imitá-la. Ou, poderíamos dizer, a arte de manifestar a vida criada. Como diria Artaud: “A arte não é a imitação da vida, mas a vida é a imitação de um princípio transcendente com o qual a arte nos volta a pôr em comunicação”², assim, poderíamos recriar a vida através da ação. O ator, criatura em si, corpo, mente, alma e o que mais quisermos ou pudermos nomear para compor o homem. Ator é também criatura apta a recriar-se, através de outras vidas. Vida que ele tem, que ele é, ou a vida que ele pode fazer surgir, no momento presente. Germinar ou criar é atributo da natureza, e é meta do ator acionar e cultivar esse atributo, conhecendo e se aproximando de quem é. Uma das características da natureza de um ser, como define Durozoi, é ser um “princípio que dirige” o seu desenvolvimento, o que já indica o termo grego *phusis*, o qual traz “a idéia de uma germinação”³. Num sentido

¹ Vinícius de Moraes, *Ausência*.

² Artaud apud J. Derrida, 1995, p.153.

³ Gérard Durozoi, 1996, p. 336.

mais particular, dizemos ser da natureza de alguém, as características próprias de um indivíduo, que o distingue dos outros. Cada ator busca aproximar-se de uma forma humana, em si mesmo moldável, como uma matéria exercitável e apta a transformações. Um hibridismo aculturado, conquistável, possível de ser. A vida autêntica do espírito humano, da qual falava Stanislavski; a centelha de vida, de Peter Brook; o estado de verdade, de Grotowski; a busca de uma outra realidade, perigosa e típica de Artaud ou a busca pela convenção consciente de Meyerhold, são axiomas dos mestres do teatro, perseguidos pelos atores. Uma conexão direta com a vida, com aquilo que anima, impulsiona e inspira o ator, determinando o caráter da sua ação, querendo ser viva e orgânica, buscando a essência do ato de presentificar. E a fertilidade ou a germinação do ato pode se dar justamente no momento em que o ator está disposto a conhecer sua própria natureza, seus meandros, suas articulações e seus mistérios.

Aperfeiçoar-se, colocar-se em confronto consigo mesmo, auto observar-se e superar limites, desafiar-se, adquirir aptidão, desenvolver a auto consciência, criar material para a cena, encontrar meios para desenvolver e guiar o próprio trabalho. Estes foram alguns dos objetivos que levaram os atores desta pesquisa a quererem participar da experiência do treinamento. Ao serem inquiridos sobre o porquê de se colocarem em uma prática como esta, os atores participantes, nos primeiros dias desta pesquisa, deram respostas, tais como:

O treinamento do ator, para mim, serve para construir auto conhecimento físico e mental, e para constantemente descobrir e desconstruir caminhos que o corpo toma no decorrer do processo. Serve para conhecer, superar, respeitar, mas não ser escravo, dos próprios limites. O treinamento pode ser um meio de criação artística e é, para mim, uma maneira de obter prazer e auto estima. Considero o treinamento do ator um desafio muitas vezes difícil e doloroso, que me instiga a auto superação e não desistência.⁴

O treinamento do ator serve para uma permanente revelação de potenciais corporais individuais. Estes potenciais que surgem de um cosmos corporal desconhecido onde, através de uma profusão de energias que alavancam os impulsos internos, é possível emergir com ações reveladoras de sentidos.⁵

⁴ Aline Marques, questionário, julho de 2007.

⁵ Everton E. Santo, *idem*.

Treinamento do ator é a preparação antes de ir à a cena. Ele não possibilita somente variedade, mas qualidade do material cênico. Treinamento do ator é explorar as possibilidades corporais, vocais e mentais, numa seqüência sistemática de exercícios.⁶

O treinamento é como um degrau para alcançar o ápice do meu organismo, no qual a consciência e o instinto estejam unidos. Serve para que o corpo esteja realmente apto para criar, no mais alto grau de compromisso, ou seja, criar verdadeiramente, sinceramente.⁷

Para mim o treinamento serve para descobrir e desafiar-me. Com ele descubro as possibilidades do meu próprio corpo. Verifico meus limites e tento ultrapassá-los. Significa apropriar-me de uma técnica e tentar superá-la, o que não considero possível sem prazer, diversão, deleite ou disponibilidade.⁸

O treinamento do ator serve para aperfeiçoar e desenvolver meu trabalho. Dá instrumentos para que eu possa me desenvolver como artista, me coloca em contato direto com meus meios de criação. É uma forma de tornar-me consciente de meu processo.⁹

Nota-se que em todas as respostas, aspectos pessoais e técnicos são levantados conjuntamente. Para o ator, colocar-se em treinamento, significa descobrir-se não só como artista, mas também enquanto pessoa, o que me faz relacionar ao que nos ensina Grotowski, sobre a arte, como algo que vai além de um “estado da alma”, como uma inspiração ou algo extraordinário, ou de um “estado do homem”¹⁰, referindo-se à uma profissão ou a alguma função social: “A arte é um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos torna capazes de emergir da escuridão para uma luz fantástica”¹¹. Para mim este período de prática foi escrito em movimentos circulares que desenhavam o ator emergindo do homem e o homem emergindo do ator, bem como, deste homem-ator, o corpo, a mente e a voz emergindo uns nos outros. Neste estudo, a palavra treinamento refere-se tanto à exploração de aspectos físicos quanto vocais, pois

⁶ Simone De Dordi, questionário, julho de 2007.

⁷ Fábio Castilhos, *idem*.

⁸ Giovanna Zottis, *idem*.

⁹ Cassiano Azeredo, *idem*.

¹⁰ Jerzy Grotowski, 1992, p. 211.

¹¹ *Ibid*.

ambos foram praticados de forma integrada e indissociável. Os princípios que guiam a prática do corpo e da voz foram os mesmos, no objetivo original de reescrever um corpo-voz pessoal, mas revelado em suas múltiplas possibilidades.

O treinamento vocal desenvolvido nesta pesquisa baseou-se em princípios semelhantes aos da exploração das ações físicas. Nossa busca foi por ações vocais, ou seja, a voz dirigida ao espaço com objetivos diversos de vibração e intensidades, com intenções geradas no corpo, com impulsos e a base partindo, sobretudo, do abdômen. Buscávamos uma voz não impostada, ou modulada em determinados clichês de entonação ou projeção, mas uma voz pessoal livre, viva, ativa, entoada com uma força que viesse “de dentro”, em direção ao externo. Iben transmitiu aos atores do *Vindenes Bro* sua experiência com os “ressonadores vocais”, pesquisa desenvolvida por Grotowski, onde o som deveria ser amplificado por caixas de ressonâncias no próprio corpo. Lembro que nas minhas primeiras experiências com Iben, quando um de nós cantava uma canção - com a voz que conhecíamos de nós mesmos, ou seja, aquela habitual, ela ia apenas colocando sua mão em determinados lugares do nosso corpo, enquanto nos movíamos e cantávamos. Iben ia sutilmente propondo uma soltura e integração do corpo e da voz, estimulando que “colocássemos som” em diversos lugares no corpo. Lembro do efeito que isso gerava em nós que, pouco a pouco, tentando colocar a voz no corpo, liberávamos uma voz desconhecida, que não sabíamos que era nossa, uma voz mais potente, mais inteira, mais vibrante, a qual jamais ouvimos antes. No presente estudo, procurei propor situações semelhantes aos atores, quando, a emissão da voz era experimentada nas mudanças de posições corpóreas, mudanças de apoios, com a respiração passeando entre abdômem e peito, os pés agarrados no chão, com a coluna como um tubo de ar, com a laringe relaxada, os braços e pernas ajudando a voz a sair, sempre direcionando em relação ao espaço, ou além dele, como estímulos. A voz era mais um membro, mas um agente gerador de movimento e ação, como uma perna ou um braço. Todas as operações tentavam acender a percepção que voz é corpo e corpo é voz: A ação vocal, os ressonadores, as proposições de imagens que inspiravam vozes diversas, como a voz de lava de vulcão, a voz de crianças que brincam na praia, a voz de feirante vendendo frutas, a voz de gelo, de vento no mar, ou de montanha de terra, entre tantos outros procedimentos, serviam de mote, de brincadeira e desafio às nossas intenções, num exercício sempre prazeroso em descobrir a personalidade do próprio corpo-voz.

Ao dispor-se a um trabalho sistemático e cotidiano sobre si mesmo, é inevitável deparar-se com condições que são próprias do humano. O ator emerge do homem e o homem emerge do ator. O ator, predisposto a um trabalho sobre si, sabe que encontrará momentos de satisfação artística, mas também, muitas dificuldades. Descobrir e reconhecer seus próprios limites não é uma tarefa fácil, pelo contrário, pode causar sofrimento e dor. Sofrimento ligado a frustrações que podem vir, por exemplo, de aspectos físicos ou psicológicos. Mas ao mesmo tempo, as mesmas dificuldades que causam a dor podem ser as que geram grande prazer, pela constatação de sua superação. Superar as próprias dificuldades revela o ser, ressignificando-o, dando uma outra perspectiva, e por isso, provoca uma sensação de plenitude, de satisfação. Barba pontua que:

O treinamento não é uma forma de ascetismo pessoal, uma dureza hostil em relação a si mesmo, uma perseguição do corpo. O treinamento é um teste que coloca a prova as próprias intenções, até onde se está disposto a empenhar toda a própria pessoa naquilo em que se acredita e que se afirma; a possibilidade de superar o divórcio entre intenção e realização. Esse trabalho cotidiano, obstinado, paciente, com frequência no escuro, às vezes até em busca de um sentido, é um fator concreto de transformação cotidiana do ator como homem e como membro do grupo¹²

Este teste, esta prova que o ator se coloca, pode ser feita com prazer. O treinamento pode acontecer com a cor, com a atmosfera, com o ambiente que atores e guia, quiserem criar, sempre em relação, uns com os outros. Eu, como condutora e observadora, fui tão responsável pela determinação do “caráter” que a experiência adquiriu, quanto os próprios atores. Por ser um diálogo constante entre as percepções sobre o trabalho, é necessário que haja uma predisposição ao outro. Enquanto condutora do processo, uma atitude de respeito e cumplicidade foi fundamental para o bom encaminhamento da pesquisa, ainda mais devido à fragilidade e exposição as que os atores se colocam no ato de desmanchar suas limitações. Para eles, o treino é um momento de desvelamento, de abertura, de sensibilidade aflorada, de sentidos abertos, de auto-revelação, e bem por isso, merecedor de respeito e cuidado. O importante é que se estabeleça uma predisposição a ouvir, e não uma imposição de ideias, por parte de quem conduz. Mesmo considerando que meu papel não era de direção cênica, mas de orientação, na forma de conduzir, mais uma vez Grotowski é inspirador:

¹² Eugenio Barba, 1991, p. 59.

O ator só pode ser orientado e inspirado por alguém que se entrega de todo coração à sua atividade criativa. O diretor, enquanto orienta a inspiração do ator, deve ao mesmo tempo permitir ser orientado e inspirado por ele. Trata-se de um problema de liberdade, companheirismo, e isto não implica falta de disciplina, mas num respeito pela autonomia dos outros. O respeito pela autonomia do ator não significa ausência de lei, falta de exigências, discussões intermináveis, e a substituição da ação por contínuas correntes de palavras. Ao contrário, o respeito pela autonomia significa enormes exigências, a expectativa de um máximo de esforço criativo e de um máximo de revelação pessoal.¹³

Orientar o ator à sua autonomia o faz libertar-se e lhe dá coragem. O ator adquire a capacidade de conhecer seu corpo e suas necessidades. Reconhece, por exemplo, que quando há algum problema físico concreto o impedindo de ir adiante, ele deve aprender a estabelecer, para si próprio, estratégias de superação. Se existe uma dor ou dificuldade específica, ele não precisa desculpar-se a ninguém, pois é o responsável pelo seu processo. Durante o treinamento apareceram várias dificuldades, de toda ordem, como por exemplo: dores físicas, pelo grande empenho corporal que o trabalho exige; dificuldades ligadas à capacidade de concentração ou de separação entre o que acontece em sala e as preocupações diárias da vida cotidiana; dificuldades com a resistência física e o cansaço; medos e fraquezas que podem se revelar; expectativas consigo mesmo e com o grupo; um senso crítico exacerbado, julgador, punitivo, que cria uma imobilidade frente a obstáculos; um juízo, uma racionalidade que oprime, e tantas outras dificuldades que vão aparecendo, conforme o ator traça seu plano de si. Observar-se, prestar atenção ao próprio ritmo e às próprias particularidades, estar aberto, faz o ator encontrar por si mesmo, as melhores formas de relacionar-se com os problemas do processo. As descobertas e as conquistas são ainda mais prazerosas, quando ele reconhece suas debilidades e descobre meios para superá-las. Seguem abaixo, relatos sobre algumas dessas dificuldades, e como os atores se relacionaram com elas:

Hoje eu estava com gripe e um pouco de febre. Fui treinar na medida do possível. Foi interessante, que durante o treino eu não tive nenhum mal estar, estive disposta, senti prazer. Fiz coisas que ainda não tinha feito: *energético* mais dinâmico, mais rápido. Acho que o fato de eu não ter nenhuma expectativa em relação ao treino e o fato de não temer, de confiar na minha capacidade de dosar a energia, me ajudou.¹⁴

¹³ Jerzy Grotowski, 1992, p.213.

¹⁴ Aline Marques, diário de trabalho, 4/04/2008.

Para mim, eu acredito que o meu maior bloqueador foi a dificuldade da mente se conectar com o resto do treinamento, ou seja, preocupações do dia-a-dia muitas vezes não me deixavam estar totalmente presente. O desapego total dos problemas cotidianos na hora do ato ainda é um grande obstáculo que devo superar.¹⁵

Penso que seja necessário transcender mais a forma. Ser mais ágil, mais furacão. Sinto falta de um furacão em mim. Às vezes me sinto uma menina, criança, insegura, sem certezas ou verdades. Me sinto insegura com questões, me julgo, me critico, e nem sei se isso me ajuda ou me prejudica.¹⁶

A grande dificuldade física do cansaço e a superação em não parar, mesmo segurando o vômito. Pude perceber as micro-motivações que me conduziam durante o encontro. Foi fundamental a decisão de não ceder para a dor, mesmo ela sendo forte, até conseguir superá-la tornando-a coadjuvante no trabalho. A conquista em cada gota de suor derramado. Tive a consciência do momento em que se percebe que se “é dançado”, como se fosse levado por algo, por uma força, mesmo quando o corpo parece que não aguenta mais.¹⁷

Hoje o corpo estava cansado, foi uma semana puxada, a que passou, mas mesmo assim não desisti, lutei de verdade.¹⁸

Às vezes acho que não vou conseguir, e por isso, nem tento. Como é bom encorajar-me e fazer. Nem sempre estamos bem. Assim é a vida. Não estar sempre bem faz parte, precisamos aprender a conviver com o não confortável.¹⁹

Apesar das dificuldades, para mim e para os atores, foi fundamental saber instaurar um clima de prazer e de alegria durante o treinamento. Sobre esse aspecto, algumas percepções dos atores:

A coisa mais importante do treinamento pra mim é o prazer. Por mim podia ser sempre assim. Eu queria que essa fosse a minha vida. Que eu ganhasse dinheiro com isso. Tem as dificuldades, mas é só alegria.²⁰

¹⁵ Lindon Satoru Shimizu, questionário final, janeiro de 2008.

¹⁶ Aline Marques, diário de trabalho, 5/09/2008.

¹⁷ Cassiano Azeredo, idem, 15/09/2007.

¹⁸ Fábio Castilhos, idem.

¹⁹ Simone De Dordi, idem.

²⁰ Aline Marques, diário de trabalho, 14/07/2007.

Treino por prazer. Porque eu quero fazer isso. Para me descobrir.²¹

Senti que o clima estava bastante descontraído, mas sem ser qualquer coisa. A dança dos ventos, principalmente, estava muito divertida. Acho que o caminho é esse, experimentar. E principalmente divertir-se, não sofrer, ou ter extrema seriedade.²²

O treinamento me traz um prazer inquestionável, muda minha vida, meu sono, minha percepção das coisas. Como se dignificasse minha escolha pelo teatro.²³

O prazer é um dos sintomas para determinar se o treinamento foi uma experiência produtiva ou não. Não quero dizer com isso que todos devam treinar sorrindo, mas sim, estabelecer um vínculo profundo com o que pretende desenvolver. É importante encontrar dentro de si uma motivação real, concreta, física, pois isso vai dando um rumo para a pesquisa individual a cada dia. Superar as dificuldades, manter a disciplina dos treinos e lançar-se a desafios constantemente, vem acompanhado de uma sensação de ser apto a promover dignidade ao próprio ofício. Conforme perceberam Simone e Satoru, logo nos primeiros dias de treino:

Depois dessa semana tenho outro olhar para com meu trabalho. Sinto, não sei se estou certa, que apesar do teatro ser sempre coletivo, este trabalho é muito particular. Só cabe a mim transformá-lo. Percebi que exige muito empenho, é uma tarefa diária, que exige persistência. E essa é a maior transformação pessoal. Estou disposta a ter persistência. Não me conformaria em fazer o tipo de teatro que estava fazendo.²⁴

Sinto-me mais digno pelo contato comigo mesmo.²⁵

O prazer de aprofundar-se na própria arte condiciona ao ator algumas escolhas, algumas decisões. Como por exemplo, a escolha por um ambiente e um grupo que faça ecoar, mesmo em parte, as suas aspirações individuais, propiciar-se um espaço, um tempo, e parceiros, que viabilizem a experimentação. Quer dizer, decidir pelo auto-comprometimento e disciplina, determina uma atitude ética frente ao próprio trabalho. Entendo por ética, uma tomada de

²¹ Giovanna Zottis, diário de trabalho, 14/07/2007.

²² Simone De Dordi, idem, 10/09/07.

²³ Ibid, 13/7/2007.

²⁴ Simone De Dordi, questionário, julho de 2007.

²⁵ Lindon Satoru Shimizu, diário de trabalho, 14/07/2007.

posição, uma escolha de como agir junto com os outros, em direção a um bem comum. No caso do treinamento, essa ética passa por uma disponibilidade de estar “trabalhando junto”, de acordo com regras estabelecidas coletivamente, no interesse em compartilhar um trabalho em parceria:

Disciplina, disponibilidade, vontade, abertura, para mim são os principais elementos que o trabalho me dá. Não adianta a pessoa ter um alto grau de sensibilidade se não tiver esses elementos. São essas características que, para mim, no treinamento, irão fazer desenvolver minha sensibilidade e criatividade.²⁶

Da reverência à Dionísio ao exercício mais técnico, há que se encontrar disciplina, escuta e comprometimento.²⁷

Os elementos essenciais para o bom aproveitamento da experiência do treinamento foram a *disponibilidade, a doação e a fé* que o grupo depositou nestes dias de trabalho. Outro fator essencial também foi a afinidade de vontades do grupo, que se constrói da necessidade de cada colega experimentar, aprofundar e descobrir o seu caminho, seus desejos, anseios e dificuldades em relação ao seu fazer artístico, de maneira coletiva.²⁸

Muitas vezes, esse trabalho silencioso, às vezes tão solitário - mesmo em grupo - que pode ser o treinamento do ator, remete aos olhos dos outros, ou seja, de quem não treina, uma certa descrença, um certo ceticismo sobre a sua real importância. Se estar diante do público, criar espetáculos, é o fim do ator, então por que dedicar tanto esforço a um treinamento que ninguém vê? Acredito que, se houver uma resposta para essa pergunta, essa passa por um sentimento de inconformidade de quase revolta, que guia os atores que não se satisfazem com aquilo que já está estabelecido. Mais do que alguém que quer chamar a atenção para si, aproximo esse ator da idéia de Kantor: “um rebelde, um contraponto, um herege, livre e trágico, por ter ousado ficar só com sua sorte e seu destino”²⁹. São os atores que têm uma sede de si, uma curiosidade fresca, pulsante, uma atitude transparente sobre seu corpo, suas emoções, suas aspirações. Eles têm um desejo de não serem meros repetidores, simplesmente, um desejo de serem autores - mesmo sabendo da autoria um bem diluído entre os outros agentes do processo. O treinamento pode funcionar

²⁶ Lindon Satoru Shimizu, diário de trabalho, 14/07/2007.

²⁷ Everton E. Santo, questionário final, janeiro de 2008.

²⁸ Marcelo Bulgarelli, questionário, julho de 2007.

²⁹ Tadeuz Kantor. *Le Théâtre de la Mort*, pp. 85-90.

como um laboratório para a fé do ator. Fé como crença, como capacidade em acreditar. Acreditar em si, em seus companheiros, em seus desejos, em seus ideais, em sua capacidade de trabalho. Mnouchkine fala sobre o “dom de credulidade”³⁰ dos atores. Nós podemos acreditar ou não nos atores. Os atores podem acreditar ou não no que estão fazendo, e isso remete diretamente aos espectadores. A fé, em sua possibilidade de aprofundamento na arte, é imprescindível ao ator. Através da sua capacidade em acreditar, o espectador acreditará também, e se concretizará aquilo que o ator almeja: a partilha de algo seu, precioso, com o espectador. Mas esse desejo de partilhar, não é suficiente, como coloca Ferracini:

Essa vontade de partilha, em si mesma, não determina um bom trabalho de ator, mas determina a vontade de trabalho, e esse trabalho cotidiano, sistemático é o que pode, um dia, vir a determinar qualidade. E esse desejo ou ambição, essa vontade quase telúrica é, justamente, o combustível que faz que eu trabalhe, na *práxis*, por uma constante revolução pessoal, unitária, minha e do ser humano que me assiste; revolução essa, que acomete o homem diante de uma obra artística.³¹

Poderia referir-me a alguns aspectos no trabalho do ator. Primeiro, um aspecto interno, que seria sua *psiqué*, suas emoções, sentimentos, sua mente, sua alma ou sua hereditariedade. Depois, um aspecto externo, que pode ser seu meio, sua cultura, sua sociedade, sua tradição. E um intermediário, que não está dentro nem fora. Um entre, que se pode atribuir a um ir e vir, a uma conexão e interpenetração de todos, ao espaço entre um e outro ator, entre o ator e o espectador, ao corpo, ao contato, à troca, à comunicação, à manifestação, à formação de uma realidade que está em mudança, num constante vir a ser. Mas prefiro me referir ao ator, sem divisões, a um entrelaçar de desejos e práticas que nos leva a falar da vida do ator que não é divisível, que é íntegra. Minha inspiração para o treinamento é fazer os atores se aproximarem de uma possibilidade de si, ampla, generosa, abundante e fértil. Assim, busquei inspirar os atores, a descobrirem as linhas e o espaço para o estabelecimento de um plano de reinvenção de si. Nos seguintes capítulos, tentarei registrar como isso se deu.

³⁰ Ariane Mnouchkine, 2007, p. 25.

³¹ Renato Ferracini, 2006, p. 34-35.

4.1 PRESENÇA

O ator (...) é o fator essencial da encenação;
 é ele que viemos ver,
 é dele que esperamos as emoções que viemos procurar
 Se trata, então, de fundamentar a encenação a todo custo,
 sobre a presença do ator, e para isso,
 liberá-la de tudo aquilo que está em contradição com esta presença.¹

Cativar a atenção do público atraindo seu olhar, tornar-se visto, crescer ao olhar do espectador, ser notado ou sentido, são objetivos que o ator busca incessantemente no desenvolver de sua técnica. Pode-se dizer que ter presença é uma das qualidades mais almeçadas pelos atores. Segundo Patrice Pavis, ter presença é “saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um “que” que provoca imediatamente a *identificação* do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente”². Já Dario Fo refere-se à presença como algo inerente ao indivíduo. Ele diz: “Eu acredito que presença é, na origem, algo de natural. (...) Elas (as pessoas com presença) projetam alguma coisa sobre seus gestos, talvez por sua maneira de ser, que nos chama a atenção. Enquanto outros, não.”³ E, ainda, completa Fo, para o ator, este impacto inicial de chamar a atenção, não deve ser suficiente. O ator deve saber como sustentar esta capacidade de atração⁴. Também, para Bob Wilson o conceito de presença está ligado a algo único, individual: Ele afirma que “isto é particular a cada indivíduo, é o que no final das contas faz com que o trabalho nos toque.”⁵ Wilson observa, no entanto, que mesmo sendo intrínseco em cada pessoa, para o ator, talvez seja necessário que seja algo mais, aproveitando suas palavras, “trata-se de ter confiança no que se faz, de conhecer seu corpo, sua voz, de conhecer o que é

¹ Adolphe Appia apud M. de Marinis (curadoria), 1997, p.70. “L’attore (...) è il fattore essenziale della mezza in scena; è lui che noi veniamo a vedere, è da lui che aspettiamo l’emozione che siamo venuti a cercare. Si tratta dunque ad ogni costo di fondare la messa in scena sulla presenza dell’attore, per far cio, di liberarla da tutto cio che è in contraddizioni con questa presenza.”

² Patrice Pavis, 1999, p. 305.

³ Dario Fo apud J. Feral, 1997, p. 101.

⁴ Ibid, p. 102.

⁵ Bob Wilson apud J. Feral, op. cit., p. 339.

único em si. (...) É algo misterioso.”⁶ Essa parcela de presença como um mistério, mas não como algo inatingível, também é notada por Peter Brook, para quem “a presença do ator, aquilo que dá qualidade ao seu ato de escutar ou de olhar, é uma coisa misteriosa, mas não indecifrável.(...) Ele pode descobrir essa presença num certo silêncio em seu íntimo.”⁷ Para ampliar a reflexão, as contribuições de Richard Schechner e de Eugenio Barba, são também importantes. Para o primeiro, presença está associada à noção de eventualidade, “quando o espectador percebe que o ator pode não só mudar o que ele está fazendo, mas que ele pode também ser o autor desta mudança, não que tenha de mudar, mas que ele pode eventualmente fazê-lo.”⁸ E, na visão de Eugenio Barba, presença “é o que age sobre o espectador”, uma “maneira de recriar a vida sobre a cena”, criando “artificialidade” e “organicidade” ao mesmo tempo. O ator deve criar uma forma de fazer com que o espectador “veja uma coisa que não é somente conhecimento intelectual, mas que está enraizada em seu sistema nervoso e faz apelo a sua energia sensorial, intelectual, física, muscular”⁹.

Na nossa linguagem de trabalho, estar presente ou ter presença, quer dizer muitas coisas, entre elas uma capacidade de estar pleno no aqui e agora, no momento, de agir com precisão, com organicidade e com os sentidos “afiados”. Quer dizer, também, ser capaz de concentrar a atenção em algo, sem perder o que acontece à sua volta. Ou ainda ser capaz de interessar-se por um caminho dentro do processo de treinamento e criar os próprios recursos para desbravá-lo. E, ainda mais, nesse sentido, presença tem a ver com a capacidade de direcionar a própria energia pelo espaço. Pode-se dizer que estes são meios para instaurar no ator este “que”, este estado que provoca o interesse daquele que vê. Mas estes seriam apenas os aspectos que estão no topo de algo mais subjacente.

Na perspectiva desta pesquisa, um dos aspectos compreendidos e então explorados, que podem ser propulsores da presença refere-se à atenção diferenciada. Para refletir sobre isso, recorro a dois exemplos práticos, onde a atriz Aline foi agente e meu olhar testemunha. O primeiro exemplo ocorreu durante o percurso do trabalho de campo desta pesquisa e o segundo ocorreu alguns anos antes, em 2006, quando fui professora de Aline em uma disciplina na UERGS/FUNDARTE, universidade onde atuo como professora.

⁶ Bob Wilson apud J. Feral, op. cit., p. 339.

⁷ Peter Brook, 1999, p. 63.

⁸ Richard Schechner apud J. Feral, 1997, p. 289.

⁹ Eugenio Barba apud J. Feral, op. cit., p. 79.

Mas antes preciso destacar, já que a premissa para análise é o meu olhar, que naturalmente este vem carregado de minha subjetividade, ou seja, quem eu sou e quem estou, enquanto indivíduo, pesquisadora ou professora, influencia a descrição. Mas ainda assim, buscarei a luz da “transparência” invocada por Sontag, como aquela que “significa luminosidade da coisa em si, das coisas que são o que são”¹⁰. No momento de descrição e análise do trabalho físico, executado por outros atores, é necessário, além do exercício de um olhar transparente para ser fiel aos fatos, uma certa imparcialidade para nos aproximarmos com objetividade das “coisas que são”. Como toda pesquisa em arte, essa observação de fatos acaba sendo afetada por qualidades que, às vezes, nos escapam, como por exemplo, aquelas “qualidades que pertencem especificamente ao movimento(...) que nos falam secretamente.”¹¹ Tentarei direcionar minha descrição dos fatos, mesmo que este trabalho não se trate de crítica em arte, perseguindo “um bombardeio de precisão de estilo, e uma evocação da natureza essencial do trabalho – uma visão filtrada por uma visão e sensibilidade particulares”¹².

No treinamento proposto no trabalho de campo, um dos exercícios mais exigentes fisicamente é o exercício do *samurai*¹³. O ator é instruído a acionar uma carga muito forte de energia nos movimentos, que devem ocorrer no espaço de forma direta, assertiva e decidida, semelhante à figura do tradicional guerreiro oriental, com uma energia masculina e potente, procurando exercitar um estado de alerta e prontidão maiores que os habituais ou cotidianos. Satoru, outro dos atores desta pesquisa, articula muito bem essa energia, por já trazer na sua história corporal uma longa experiência com o karatê e com os princípios da arte marcial do oriente. Em um jogo de relação entre o samurai de Satoru e o samurai de Aline, pude observar um ajuste de intensidades por parte de Aline. Naquele momento do treino, por ela apresentar maior dificuldade e menor liberdade que ele na execução formal dos passos e no domínio técnico da energia, Aline se via quase que obrigada a fazer uma espécie de compensação, através de uma intensificação da sua atenção sobre seu “guerreiro adversário”. Essa intensificação era visível através de um aumento no nível de tensão muscular, de uma maior aderência dos seus pés no chão, de uma agudez maior no olhar, de uma seriedade na expressão do rosto, de uma pequena inclinação do tronco para frente e da instauração de um estado corpóreo geral mais ativo e alerta.

¹⁰ Susan Sontag, 1987, p. 23.

¹¹ Deborah Jowitt, material didático.

¹² Ibid.

¹³ Este exercício será descrito no capítulo *Tornar-me contigo*.

Isso obrigava Satoru, por sua vez, a redobrar sua atenção e provocava nele, também, em reação, um estado de prontidão ainda maior do que havia demonstrado antes. Na carência de um domínio técnico absoluto do *samurai*, Aline viu-se obrigada a acessar aquilo que para ela era possível no momento, numa espécie de auto-defesa natural: uma maior atenção aos movimentos de Satoru. Como se invocasse, fisicamente, uma antiga estratégia de luta: “se não posso atacar, saberei me defender.” O resultado era uma relação equilibrada, onde os dois jogavam com equanimidade de forças. Especificamente neste momento do confronto entre samurais, a atenção instaurada deflagrava uma intensificação de todos os aspectos que estavam postos à prova: o tônus muscular, a relação consciente com o chão, a participação da coluna e o olhar decidido. Era como se a figura do samurai houvesse sido aumentada em suas dimensões. Porém, alguns anos antes, eu pude presenciar um estado de atenção diferenciada na mesma atriz, através de diferentes sinais corporais, com outros níveis de graduação de tônus e energia, e outra configuração do seu olhar. Agora me valho da memória para lembrar e descrever o segundo exemplo.

Muito antes de Aline participar deste grupo de pesquisa de mestrado, ainda na UERGS, trabalhei como técnica teatral, a criação de bufões¹⁴, numa disciplina chamada Oficina montagem III. Lembro de um dia em especial, durante o processo da montagem, ainda no período de laboratório de criação dos bufões, quando eu jogava com os alunos me colocando no papel da figura dominadora, autoritária, que mandava naquele bando de desvalidos e renegados. Eu dava instruções para que eles corressem pela sala em bando. Meu objetivo, com aquela corrida, era acordá-los, fazer os alunos entrarem em estado de trabalho, tirá-los da preguiça e da letargia. Eles corriam, por alguns instantes, e depois se sentavam em grandes bancos enfileirados. Ao se sentarem, eu conversava um pouco com cada aluno, tentando fazer vir à tona suas lógicas bufonescas e provocando respostas rápidas e espirituosas às minhas questões. Como a turma era grande, enquanto eu conversava com um, os outros ficavam esperando sua vez, e eu percebia que isso fazia com que a energia do grupo sedimentasse. Por isso eu propunha as corridas alternadas às entrevistas. Quando a entrevista acabava, eu pedia que corressem novamente. Depois de ter mandado os bufões correrem cerca de quatro ou cinco vezes, determinei: Corram! No meio de todos os alunos corredores obedientes, vi os olhos da bufa de Aline, que fazia de conta que corria com seus pés, sacudia os ombros para me mostrar que se esforçava, e sem sair do lugar sorria

¹⁴ Bufões são seres marginalizados, grotescos, espertos e sagazes. Assim como o clown, o bufão é um caráter teatral muito rico, entre outros aspectos, para o jogo e revelação criativa do ator.

para mim maliciosamente, como quem diz: “Tô correndo”. Neste momento eu, como professora, percebi que tinha que mudar de exercício. Que minha metodologia não servia mais para acordar os alunos. Que uma mente afilada tinha se elevado do grupo e me feito perceber que aquela correria não surtia mais o efeito esperado. Enquanto para a maioria da turma talvez a corrida fosse só uma transição para a próxima entrevista, para a atriz consciente do momento presente, porém, era terreno para o jogo, para a proposição, para a transgressão, para a vida crítica inerente ao bufão. A aluna se conectava diretamente comigo, não só se deixando observar, mas também me observando enquanto propositora. Aline facilitou que meu olhar visse o que a princípio, poderia ter passado despercebido. Assim como a “descrição, na melhor das hipóteses, não é simplesmente sobre a aparência. Ela fala sobre o que está oculto num trabalho”¹⁵, também a observação deve ser capaz de abarcar o que aparentemente não se vê. Impossível enxergar tudo, mas é fundamental discernir o que nos interessa. O que é importante desvelar e iluminar, para nos aproximarmos das nossas questões sobre a arte do ator.

No primeiro exemplo, através da sua capacidade de impor-se, ao abrir espaço para si no jogo do samurai, e também no segundo exemplo, ao atrair o meu olhar, na condução dos bufões, Aline estava atenta ao que acontecia no aqui e agora do momento. Ou seja, nos dois casos, ela estava presente no presente: o *hic et nunc*¹⁶ de Grotowski, invocado. No primeiro caso ela estava atenta ao seu colega de jogo, acordando suas reações e, no segundo caso, atenta à mim e à ação de correr, subvertendo-a. Nos dois exemplos eu, enquanto testemunha, era seduzida por Aline, que se destacava dos demais, ao atrair meu olhar. Nos dois casos, Aline ampliou sua atenção, mas os sinais corpóreos desta atenção, se manifestaram de forma diferenciada.

Podemos entender a palavra atenção como uma capacidade de engajar o espírito fixamente em algo, como um estado de alerta, de cuidado e de prontidão. Para Damásio a atenção precede a consciência, e é necessária para acionar os seus processos, que por sua vez, orientam a atenção para um foco. Atenção e consciência não são a mesma coisa e podem se influenciar mutuamente.¹⁷ É possível relacionar essa capacidade do ator de abarcar muitas informações externas e internas de forma integralizadora, como uma capacidade que vem ligada à ampliação da sua atenção, e conseqüentemente, da sua consciência. Atenção e consciência que perpassam

¹⁵ Deborah Jowitt, material didático.

¹⁶ Jerzy Grotowski, 1968, apud L. Flaszen 2007, p. 131.

¹⁷ António Damásio, 2000, p. 124.

seu estado corporal e suas ações. O ator cômico do momento presente, agindo e reagindo aos acontecimentos em que está inserido, dando respostas rápidas e novas, pode melhor manifestar sua presença. Cabe salientar que não quero dizer com isso que a consciência condiciona a presença, mas apenas como um aspecto que pode ajudar o ator na sua articulação e manifestação.

A presença pode ser vista como uma força inerente a alguns atores capaz de atrair o espectador. Porém, não como algo estabelecido, imutável: “não se trata de algo que está, que se encontra aí, à nossa frente. É uma contínua mutação, crescimento que acontece diante de nossos olhos. É um corpo-em-vida.”¹⁸ E este “corpo-em-vida” é uma ampliação do corpo que vive, ou seja, do corpo cotidiano. “Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador.”¹⁹ É corpo integrado à mente. Quando Aline criou diferentes respostas à instrução do exercício, ela transpôs a automatização de seu comportamento, abriu novas possibilidades de ação, gerou mudanças no seu estado corporal e na forma de encarar a relação com o outro, com o espaço, e com o olhar de quem a assistia. Transpor a automatização do comportamento e ser capaz de instaurar outras respostas ao meio, vem em consequência de uma atitude alerta. Estar alerta e acordar os sentidos foram estímulos constantes dados aos atores, durante o treinamento praticado na presente pesquisa. Francisco Varela afirma que através de uma

atitude alerta, o praticante de presença plena/consciência aberta pode começar a interromper os modelos automáticos de conduta condicionada (especialmente pode liberar-se do apego automático quando surge o esforço). Isso aguça a aptidão para estar alerta e expande o campo de atenção até a consciência plena(...).²⁰

A maior absorção ou apreensão da natureza da experiência alimenta a vontade e a aptidão para renunciar aos hábitos e abre espaço para respostas imprevisíveis.

Para o ator, esta consciência plena, além de acontecer através de uma atenção diferenciada, por meio deste “olhar ao externo” em conexão com suas reações, também pode acontecer através de um “olhar dissipado”, em que o “perceber” é mais enfatizado que o “ver”. Assim, essa consciência pode ser definida como percepção, mesmo considerando percepção não só como consciência. Nosso corpo “rege e governa, pelas suas implicações, a complexidade, a

¹⁸ Eugenio Barba, 1995, p.54.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Francisco Varela, 1997, p. 150.

contingência e a fugacidade aparentes de nossa vivência mais banal”²¹. Percebemos conforme nossa subjetividade, nossa memória ou nosso gosto. A presença ou a capacidade de estar presente, pode estar intimamente ligada à qualidade da nossa forma de perceber e traduzir o mundo.

Para continuar falando de presença, invoco a capacidade de outra aluna, Giovanna, de atrair meu olhar, nos momentos finais da sua *dança dos ventos*. A beleza natural de Giovanna se ampliava ao final da dança, quando seu olhar se tornava mais brilhante, seu rosto corado assumia uma expressão de quase sorriso, o peito receptivo, os braços levemente afastados do tronco, as mãos tonificadas e abertas, como se das palmas irradiasse substância fluídica. As pernas produzindo pequeníssimos desequilíbrios, o peso do corpo levemente direcionado para frente, com uma atitude de suspensão, de quase enlevo. Como a aparição de Afrodite, no *Nascimento de Vênus*, de Botticelli, recém saída das águas, deixando-se apenas ser, para que toda a natureza contemple sua beleza. Assim também o ator, nestes momentos de plenitude, de consciência enfocada, mas receptiva, pode experimentar a sensação elementar de deixar-se ser contemplado. Tal como no quadro, quando o deus do vento sopra o ar que move os cabelos da deusa, deixando-a ainda mais bela, a forma e a emanção da energia da dança dos ventos, faz voar a alma do ator, tornando-o mais sedutor para quem o observa, mesmo que o movimento esteja acontecendo internamente no corpo, em segredo.

Minha proposta aos atores, nos momentos finais da dança, era procurar conservar toda a qualidade do movimento feito ao máximo pelo espaço, com deslocamentos, ações e suas mudanças de direção, tamanho e vibração, só que executando-os internamente, com a forma externa reduzida. Conservar o mesmo impulso, mesmo ritmo e a mesma intenção de irradiação como quando a dança era feita em plenitude pelo espaço, porém executar tudo, com a forma sintetizada. O resultado disso era um corpo dilatado. A dilatação corporal vinha associada à presença.

O corpo dilatado é um corpo quente mas não no sentido emocional ou racional(...). O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõe o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se mais e opõe-se com mais força, num espaço mais amplo ou mais reduzido²².

²¹ Michel Bernard, 1991, pp. 17-24.

²² Eugenio Barba e Nicola Savarese, 1995, p. 54.

Acredito que naqueles momentos finais da dança, toda musculatura de Giovanna registrava aquela sensação. Assim a atriz, ao repetir e trazer a consciência daquele estado, poderia resgatá-lo mais tarde, conforme sua vontade, mesmo sem precisar passar necessariamente por todo o processo.

Para dar continuidade à nossa reflexão, quero resgatar aqui alguns aspectos relativos à *dança dos ventos*, quanto ao contexto em que ela aparece e aos seus objetivos. A *dança dos ventos*²³ foi criada por Iben e seus atores, a partir de um passo que Caroline Beering, atriz dinamarquesa, ex-integrante do *Vindenes Bro*, trouxe ao grupo, nos seus primeiros anos de existência. Caroline aprendeu aquele passo com o grupo *Gardjenize* na Polônia. A partir daquela base, o grupo de Iben desenvolveu uma série de princípios que deu o formato da *dança dos ventos* hoje. Estabeleceram uma repetição contínua do passo aprendido e acrescentaram algumas ações que deveriam ser realizadas no mesmo ritmo, através de deslocamento pelo espaço. Com o passar do tempo, a dança foi se configurando a partir de uma base em três passos: um que vai em direção à terra, o próximo em direção ao céu e um terceiro, de retomada, que faz a ligação entre os dois. O tempo da dança é ternário, com ênfase no primeiro passo, e deve ser feito procurando instaurar uma qualidade de energia similar ao movimento do vento. A respiração acontece assim: primeiro passo, expiração, direciona peso para a terra; segundo passo, inspiração, em parte empurra o peso para o chão, produzindo uma espécie de alavanca, e em parte, direciona o corpo para o céu; e terceiro, inspiração também, de ligação entre os dois anteriores. Fazer a *dança dos ventos* é bailar com um passo base, improvisando algumas ações e deixando-se guiar pela imagem de correntes de ar leves e dinâmicas, que empurram o corpo através de um deslocamento fluido e ativo pelo espaço. Para que a dança seja eficaz, deve ser feita durante um longo período de tempo. Eu diria, para quem está começando, não menos de quinze minutos. A duração da dança varia muito em cada sessão de treinamento. Nas nossas sessões ocorria entre trinta minutos e uma hora, tendo excedido este período, em algumas situações.

Importante ressaltar que a *dança dos ventos*, enquanto exercício, não assume uma função restritamente aeróbica. Pode-se dizer, no entanto, que é um exercício aeróbico, se for feita no mínimo, por vinte minutos e com uma velocidade regular, mas não tem essa finalidade única,

²³ Sobre a descrição morfológica da *dança dos ventos*, bem como da *resistência* e do *samurai*, podemos encontrar o primeiro registro em português que se tem acesso, no livro *A arte de ator*, de Luis Otávio Burnier, 2001 e depois em *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*, de Renato Ferracini, 2001.

mecanicista. Entre as funções da dança, desenvolvidas pelos atores do *Vindenes Bro*, destaca-se uma forma de produzir e direcionar a energia pelo espaço, entendendo energia a forma como o ator manipula seu poder, sua “potência nervosa e muscular”²⁴. A dança funciona também como um meio de acionar um estado corpóreo quente, ativo, expandido, pode ser uma maneira eficiente de criar ações com dinâmicas e formas diversas e serve como um ponto de partida para a criação de diferentes figuras ou personagens. A dança serve como um meio elucidativo para proposição de relação e jogos entre os atores, desde o lançamento e recebimento de uma massa imaginária de energia, até diálogos e interações de vidas produzidas. Entendo por vidas produzidas todo estado corpóreo produzido pelo ator que vá além da expressão puramente técnica, de momentos fragmentados de movimentos. Quando o ator entra em uma atmosfera que já se configura com uma lógica própria de ação, diferente daquela mais racional e cotidiana. Como vidas produzidas, também entendo estas possibilidades de criação de figuras, de seres²⁵ que podem se tornar personagens.

O ator em posição de imobilidade, mas ativo, foi um tema muito explorado no período prático da pesquisa, e outro elemento propiciador da presença. Iben, ao conduzir o treinamento no *Vindenes Bro*, nos indicava que nos momentos de realizar o *stop* - uma parada no movimento - durante a *dança dos ventos*, toda a vida acionada nos movimentos grandes pelo espaço, deveria permanecer internamente, apesar da imobilidade. Ela nos inspirava com a imagem dada por Grotowski, sobre a “imobilidade ativa”: “O stop não deve ser mecânico, mas deve ser como uma cascata congelada”²⁶. Ou seja, o ator se empenha na manutenção do equilíbrio de forma dinâmica e flexível ao momento presente. Parar cheio, pleno, não como uma folha em branco vazia, mas repleta de possibilidades. Aproveito as palavras de Iben:

Não esqueçam nunca que durante o stop o peso está sempre sobre só uma perna, nunca no meio e nunca sobre as duas. É importante que no momento do stop na dança, a ação não morra dentro de vocês. Quando pararem, a tensão não deve desaparecer do corpo. Inserir um stop não significa parar e se colocar “em posição”. (...) o “estômago” não deve morrer nunca.²⁷

²⁴ Ferdinando Taviani, apud Barba e Savarese, 1995, p. 74.

²⁵ Ver *seres ficcionais*, no capítulo *Possibilidades de vida*.

²⁶ Jerzy Grotowski apud F. R. Rietti, 2001, p. 20.

²⁷ Iben Nagel Rasmussen, 2001, p. 20.

Iben refere-se ao estômago por ser esta região muito importante ao executar a dança. É da região do estômago e abdômen de onde a respiração parte, e é dessa região que vem o centro da força para a execução do passo e das ações. Para executar a parada na dança, é necessário invocar um grande empenho da energia, a fim de reter os movimentos sem “morrer” na posição imóvel, sem perder a produção da energia e todas as qualidades de vida adquiridas em movimento. Para que o corpo consiga parar, deve fazer o pé de apoio aderir muito intensamente ao chão. Apoiar-se em um só pé, determina o uso de um desequilíbrio arriscado, que chama todos os sentidos do ator para manter-se nesta posição. Isso pode proporcionar a manutenção da energia da dança, mesmo durante uma parada. Essa mesma imobilidade ativa era exercitada em outros dos nossos exercícios desenvolvidos em treinamento: o *energético* e a *resistência*²⁸:

Hoje, no stop do energético e na resistência, procurei imediatamente uma posição de desequilíbrio, e isto me ofereceu um alicerce importante para sustentar uma energia diferente e alcançar certos estados e imagens. Isto aconteceu pouco, logo se esvaiu, mas percebo que pode ser um caminho interessante no qual posso percorrer a partir de agora.²⁹

Em muitos momentos do treinamento nesta pesquisa, principalmente ao final da dança e em momentos do outro exercício praticado pelo grupo denominado *energético*, pude flagrar este estado corpóreo dilatado do ator na imobilidade. O *energético* acontece num crescendo de movimentos rápidos, em algumas etapas. Cada etapa termina com uma parada brusca destes movimentos vigorosos pelo espaço, e acontece depois de uma contagem regressiva comum para todo o grupo, que estimula o ator a “ir além” do cansaço e do seu próprio ritmo. Nessa interrupção dos movimentos o ator testa a manutenção da energia. É como se o corpo, empenhado em continuar em ação, mesmo na imobilidade, lutasse para reter o que não poderia ser retido. O objetivo é que o ator conserve a intenção de continuar executando os movimentos livres, rápidos e amplos, mas tudo internamente, sem desenvolvê-los pelo espaço e sem deslocamentos. No *stop*, o ator deve instaurar o domínio do corpo com os dois pés fortemente aderidos ao chão, mesmo estando num “equilíbrio precário”³⁰. Ou seja, parar ativamente e agir passivamente. Tanto na

²⁸ Descrição morfológica do *energético*, no capítulo *Formas em ação*, e da *resistência*, no capítulo *Possibilidades de vida*.

²⁹ Marcelo Bulgarelli, diário de trabalho, 29/08/2007.

³⁰ Eugenio Barba, 1995, p.34.

dança dos ventos, quanto no *energético*, a parada funciona como um momento para a sensação de sentir-se. Depois de fazer o fogo correr pelas veias, pelos músculos, pelos ossos, simplesmente ser. Desfrutar da sensação que vem como consequência da “vida mexida”, agitada e ativada dentro e fora do corpo, no espaço. Assim como a percepção da calma aumenta depois de um forte temporal, a dilatação pode ser bem melhor percebida depois de o ator ter passado por esta chama, que o tenha esquentado. Mas, a manutenção e irradiação desta energia podem se dar tanto instantes após sua produção, quanto por muito tempo após, bastando que o ator constitua uma memória muscular para manifestá-la. Everton descreve sua tentativa de manutenção da energia através de uma tensão distribuída pelo corpo:

No *energético*, na primeira contagem, sempre tenho grande dificuldade em compreender como posso emanar energia pelo corpo, para que irradie e não se esgote no espaço. Como controlar ou transformar o aparente cansaço em alimento para o corpo? Na terceira contagem busquei conter a energia, parecendo que sairia pelas mãos e talvez pelos chacras da cabeça, pois sentia pressões no organismo, passando esta “tensão” para o resto do corpo no momento da parada e principalmente no topo da cabeça. Consequência: os braços e o peito ampliaram, abriram, e percebi os olhos abrirem com vivacidade, surgindo ao natural um leve sorriso. Não defino se irradiava externamente, mas a sensação interna era suave e intensa ao mesmo tempo.³¹

Especificamente, em ambas as situações mencionadas, em Giovanna, depois de executar a dança e em Everton ou Marcelo, através da sua imobilidade ativa, meu olhar era atraído. A “vida mexida”, o desequilíbrio, a tentativa de manutenção da energia, “acendiam” seu ser e os tornavam presentes, seduziam meu olhar.

A presença, no nosso percurso prático, também pode ser percebida, conforme já mencionado como uma capacidade de irradiação, de iluminação corpórea. O corpo aberto ao fluxo da energia, se expandindo em todas as direções. Uma “linha de impulsos vivos (...) quase invisíveis, que tornam o ator irradiante, que fazem com que, mesmo sem falar, fale continuamente, não porque quer falar, mas porque é sempre vivo.”³² Essa irradiação vem associada ao uso que o ator faz das próprias energias, acendidas em treinamento. Com frequência, muitos dos meus

³¹ Everton E. Santo, diário de trabalho, 15/09/07.

³² Jerzy Grotowski, 1969, apud L. Flazsen, 2007, p. 169.

mestres e professores usavam a imagem de “criar faróis ou jatos de luz no próprio corpo”³³ e experimentar, através de movimentos lentos e ampliados, o direcionamento dessa luz pelo espaço. Talvez eles usassem essa imagem inspirados em Stanislavski, que nomeava de “raios” as “correntes invisíveis que usamos para nos comunicarmos uns com os outros”³⁴. A relação em torno do termo é quase inevitável, mesmo no caso da emanção da energia, no corpo em treinamento, ainda não se tratar de uma intenção específica ou uma construção de sentido. Stanislavski chamava “irradiação”³⁵, a manifestação destes raios, que para o ator, deveriam funcionar tanto dirigindo-se para fora, a algo externo, quanto para dentro, numa capacidade de absorção, de recebimento. Para tentar explicar essas correntes invisíveis aos atores, o mestre russo usava termos como: “hipnotizar”, “envolver outra pessoa em seus desejos”, “absorver do parceiro alguma coisa vital”, “intercâmbio de correntes paralelas”, “elo invisível entre sujeito e objeto”³⁶. No âmbito do treinamento não existia a presença de espectadores, mas posso relacionar tal capacidade de emissão e absorção dessas correntes invisíveis, ao uso das tensões no corpo e à capacidade de entrega e atenção do ator ao meio. Em outras palavras, ativar concretamente tensões, que fazem a energia se expandir e iluminar o entorno com a própria luz corpórea, como comenta Aline: “Adorei imaginar que raios saíam do meio dos meus olhos, peito, mãos. Foi muito concreto. Me senti com super poderes.”³⁷ Para isso, é necessário ao ator, saber distinguir as tensões que podem impedir esse livre fluxo da energia. “Se o corpo não está “desbloqueado” para a irradiação, a energia fica trancada no interno e “morre na casca”, se desgasta em si, não chegando a nenhum ponto, fica pesado e pode “apodrecer na raiz”³⁸. Quando o ator aprende a identificar no seu próprio corpo, quais são as tensões nocivas e quais as tensões úteis, torna-se mais apto a esse poder de irradiação. Até mesmo, quem sabe, fazer gerar, a partir destas tensões musculares, um mote, uma inspiração, para tentar enxergar além e lançar-se à questão sobre uma tensão mais abrangente: aquela que leva à plenitude da experiência. Grotowski, ao falar sobre seu processo de treinamento, menciona que “tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento,

³³ Em aula, Simioni nos estimulava com a imagem de faróis que saíam pelo corpo e iluminavam o espaço. Já o professor Irion nos propunha a imagem de jatos de luz. Principalmente dos olhos, peito, quadril, palmas das mãos e centro das costas.

³⁴ Constantin Stanislavski, 2006, p. 253.

³⁵ Ibid, p. 258.

³⁶ Ibid, pp. 255 e 257.

³⁷ Aline Marques, diário de trabalho, 29/08/2007.

³⁸ Everton E. Santo, idem, 24/07/2007.

pelo desnudamento do que há de mais íntimo”³⁹. Através de uma “total doação de si mesmo”, a “integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator” emergem “numa espécie de transiluminação”.⁴⁰ Podemos imaginar que este ator, como uma usina, empenhado em fazer vibrar em si esta capacidade de irradiação, possa estar apenas começando a gerar algo ainda maior em si, ou seja, essa manifestação possível da “integração de todos seus poderes”⁴¹.

É possível perceber no ator a capacidade de ser/estar presente, também através de uma não ação, de uma ausência de movimento, ausência esta, menos povoada por tensões, que da imobilidade ativa, por exemplo. Uma não ação como uma manifestação de quietude corporal e energética. Apesar de a musculatura estar empenhada internamente em manter ativas muitas regiões musculares através de micro movimentos internos, tanto para a manutenção de um “equilíbrio precário”⁴², quanto para a execução reduzida dos movimentos recém feitos amplamente, a presença pode ser percebida através de uma atitude delicada, suave. Apenas com abertura dos sentidos, sem um estado de alerta ilustrativo, o que algumas vezes ocorria nas sessões de treinamento, na tentativa do ator em “parecer” presente. A presença pode acontecer não somente associada a um grande empenho do esforço, mas também a uma aparência de “quase relaxamento”, leve. Nessa atitude, a consciência não se detém em um ponto ou pensamento, mas liberta-se para o aqui e o agora. A mente e o corpo transparecem a calma do lago, como a analogia de Tohei à mente zen para a prática do aikido:

“Se sua mente está aberta e receptiva, tal a calma superfície de um lago, que reflete em primeiro lugar a lua, e depois um pássaro que voa e deles não conserva nenhum traço, depois que passaram, mas está sempre pronta a captar mesmo a mais leve brisa, assim você será não apenas capaz de perceber qualquer movimento de seu oponente, mas também de acuradamente refletir o tom de qualquer movimento a seu redor.”⁴³

Isso era visível, nas nossas sessões de treinamento, quando, em grupo, entre os atores, acontecia uma suspensão, um silêncio, uma qualidade real de escuta e de olhar que gerava uma atmosfera viva e alerta, mas ao mesmo tempo serena. Nas primeiras sessões de treinamento, na

³⁹ Jerzy Grotowski, 1992, p.14.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² Eugenio Barba e Nicola Savarese, 1995, p. 39.

⁴³ Koichi Tohei apud Shunryu Suzuki, 1976, pp.79-89.

nossa pesquisa prática, era através do meu comando que o grupo se dirigia para um ou outro exercício, ou então era estimulado a permanecer mais tempo em determinado ponto. O ator se deixava levar pela minha condução, pois assim centrava sua atenção em si mesmo, na relação com o outro ou nos aspectos técnicos enfocados no momento. Gradativamente, na passagem dos dias, conforme o grupo se apropriava dos exercícios e percebia a dinâmica geral de cada sessão, eu procurava não direcionar todo o tempo, deixando para o próprio grupo se auto-conduzir na exploração e na mudança dos exercícios. A intenção era observar o que poderia acontecer nestes espaços de não-proposição da minha condução externa. Nas primeiras tentativas em que isso ocorreu, eu observava uma inquietação nos atores, um certo incômodo, ao perderem a “voz guia” de fora. Eles não sabiam o que deveriam fazer, o que deveria acontecer no percurso do treino, qual o próximo passo a seguir. Mas depois de um certo período de prática, quando acontecia a “ausência do guia”, após alguns minutos, o grupo entendia que era necessário uma escuta e uma disponibilidade maior, entre todos, para que uma nova voz guiasse: a voz do grupo.

Quando o ator, em treinamento, se coloca nestas regiões de suspensão da ação, quando ele passa por um aquecimento de estado, de trabalho, quando as preocupações da vida cotidiana ou as dificuldades dos exercícios já não o perturbam, aí ele pode se fazer disponível. Não em uma tentativa superficial de demonstrar atenção, dilatação, irradiação ou prontidão, mas sim, num estado de presença essencial, que poderia formar a base para o seu poder criativo. Nesses momentos o ator é capaz de reativar o que conquistou no dia a dia do trabalho - sempre em relação com o grupo - e caracterizar a cada nova aquisição técnica, a sua autonomia.

A palavra “presença” também aparecia na nossa linguagem de pesquisa, como o uso que o ator faz da energia. Conforme Iben, ao relacionar as diferentes qualidades de energia produzidas nos exercícios, como diferentes tipos de presença:

Observando os vários exercícios de treinamento do *Ponte dei Venti*⁴⁴ se pode claramente distinguir as diversas qualidades de energia, no *verde*⁴⁵, nos exercícios de *fora-do-equilíbrio*⁴⁶, na *dança dos ventos* e no *samurai*: não é mais que diferentes tipos

⁴⁴ *Vindenes Bro* ou *Ponte dos Ventos*.

⁴⁵ *Verde* é o nome usado no *Vindenes Bro* para o mesmo exercício que nesta pesquisa chamamos de *resistência*. Era chamado de verde, por ser feito com faixas desta cor.

⁴⁶ *Fora-do-equilíbrio* é um exercício que consiste em provocar um desequilíbrio com todo o corpo, e recobrá-lo caindo em uma posição estável. Depois, direcionar todo impulso retido na queda, em lançamentos ou desenhos de ações pelo espaço. Este exercício não fez parte do treinamento proposto para a presente pesquisa.

de presença, de diversos modos para o ator estar presente. Uma presença forte e dura, uma presença mais doce...⁴⁷

O tipo de exercício pode provocar um tipo de energia, e essa, por sua vez, uma qualidade de presença. A atenção, a dilatação, a imobilidade, a irradiação ou o direcionamento da energia, por exemplo, se revelam de diferentes formas ao executar a *dança dos ventos*, a *resistência* ou o *samurai*.

Todas essas formas de ser ou estar presentes, tratados até agora, referem-se mais a uma “presença que não representa”⁴⁸, como diria Decroux, mesmo não se tratando, aqui, de seu *mimo corporal*. Uma presença que não representa, ou seja, uma folha em branco, onde textos possíveis serão escritos. Paradoxalmente, o ator presente está à espera de algo que não está. Alguém está em relação a algo que não está. Uma presença, relacionada a uma ausência. Isso não significa que diante do público, aqueles aspectos técnicos referidos sejam deixados de lado, e não significa, também, que as manifestações dessa presença não possam, em si, serem usadas como mais um elemento para a construção de sentido, articulado a outros tantos, na construção da cena. Yoshi Oida⁴⁹, ao revelar o paradoxo da presença/ausência, no trabalho do ator, diz que:

Interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exibir ou exibir minha técnica. Em vez disso, é revelar, através da atuação, “algo mais”, alguma coisa que o público não encontra na vida cotidiana. O ator não demonstra isso. Não é visivelmente físico mas, através do comprometimento da imaginação do espectador, “algo mais” irá surgir na sua mente. Para que isso ocorra, o público não deve ter a mínima percepção do que o ator estiver fazendo. Os espectadores têm de esquecer o ator. O ator deve desaparecer.⁵⁰

Das quatro “presenças” do teatro: a presença física do ator, a presença física do público, a presença invocada - ponte entre ator e público, ou ainda, o momento presente do evento teatral, procurei tratar mais, aqui, do terceiro desses aspectos: a presença invocada e exercitada pelo ator. O desenvolvimento da atenção, o uso pleno das tensões, o alerta, a prontidão, o aflorar de um corpo-em-vida, a capacidade de dilatação corpórea, o uso e manipulação da energia, a

⁴⁷ Iben Nagel Rasmussen, 2001, p. 10.

⁴⁸ Etienne Decroux apud G. Azzaroni, 1990, p.117.

⁴⁹ Um dos atores do International Centre of Theatre Research, dirigido por Peter Brook.

⁵⁰ Yoshi Oida, 2001, p.21.

imobilidade ativa, o “equilíbrio precário”, a iluminação corpórea, o silêncio corporal e a mente aberta, são alguns dos caminhos propiciadores do desenvolvimento da presença para o ator. Esses caminhos aparecem no exercício da consciência de si próprio, mesmo que seja um si próprio casual, em movimento e em transformação. No período do treinamento prático desta pesquisa, testemunhei em muitos momentos os atores neste “estado de possibilidade”⁵¹ tratado por Lehmann, abrindo portas para a reconstrução permanente de suas realidades. Fui testemunha da presença como um segredo possível. Algo misterioso, “mas não indecifrável”⁵² que faz os atores, criativos e sedutores, capazes de revelar “algo mais” no decorrer de sua arte.

⁵¹ Hans-Thyges Lehmann, material didático, p.18.

⁵² Peter Brook, 1999, p. 63.

4.2 IMANÊNCIA

A manifestação do corpo do ator contemporâneo em estado de presentificação dirige-se a uma auto-referencialidade acionada através do trabalho sobre si. Com o deslocamento da função do corpo, de agente de significação única pré-estabelecida para um “corpo próprio”¹, que gera uma abertura maior de significados, acentuam-se os aspectos pessoais já contidos na natureza do ser-ator. A dimensão física do corpo subjetivo como ponto de partida para a encenação abre possíveis relações com um corpo que busca o “plano de imanência”² deleuzeano, um estado puro de criação. Em um processo de construção técnica individual, através da utilização de um corpo-mente orgânico e do uso ampliado das capacidades corpóreas, ao acender energias e manobrar seu corpo com liberdade e precisão, o ator busca o acesso a um plano de vida e de criação.

As reflexões sobre o teatro contemporâneo apontam para a criação de outros paradigmas. No que se refere à desconstrução do dramático para o pós-dramático, o ator passa a se voltar mais para sua individualidade, para uma maior escuta do próprio corpo. Reverencia amplamente suas possibilidades pessoais em detrimento a uma forma modelar de representação e presentifica mais do que representa. A ação do ator tende para uma manifestação mais aberta a significações, do que em direção a um significado único pré-estabelecido. No lugar da representação de ações de dramas fechados, geralmente determinado pelo dramaturgo, a ênfase está na manifestação da ação acontecendo no momento presente, aos olhos do espectador.

Nesse sentido, a presentificação na cena do movimento imediato é o primeiro passo da teatralidade e a representação de um referente exterior vai cedendo espaço a uma obra que é gerada a partir do interior do próprio processo. O ator, com toda sua complexidade, bem como os outros elementos de composição do teatro, é matéria palpável para o sentido da obra. No contexto de uma ação galgada pelo presente, aberta a significados e plena de corporeidade, o ator contemporâneo se abre a outros horizontes.

Quanto à valorização no tempo presente, o corpo é o ator e o ator é o corpo. A dimensão física passa a ser o ponto de partida da encenação e não seu ponto de chegada. Entre outras

¹ Maurice Merleau-Ponty, 2006, p. 268.

² Gilles Deleuze e Félix Guattari, 1992, p.49.

características do teatro pós-dramático podemos citar ainda a ênfase no processo e não no resultado, a ausência de hierarquia entre os elementos cênicos através da instauração da simultaneidade e fragmentação, o impulso, ao invés da informação, e a experiência compartilhada no lugar da experiência transmitida. Um outro tratamento é dado ao gesto, destituindo-o de significados pré-concebidos. “Os atores não reproduzem, mas re-ativam”³, sendo eles mesmos a manifestação de um “poder próprio do existente”⁴. Nesse contexto, o ator se configura de forma semelhante à análise de Guhéry sobre o bailarino pós-moderno, o qual, embalado pela fenomenologia, tenta libertar-se da idéia de “corpo-objeto” para reinventar o “corpo próprio”⁵:

O corpo próprio não é observável, ele é o lugar onde desabrocha minha subjetividade e constitui o mediador graças a quem estou em relação com as coisas e com o outro. No entanto, o corpo próprio é um corpo *vivido*, que encontra seu sentido na própria materialidade de sua existência.⁶

O corpo do ator é o lugar que contém sua subjetividade, o elo profundo entre seu interior, através do registro das próprias experiências, e o exterior, através do ambiente e dos outros. Usar o corpo, ser o corpo, manifestar o gesto, criar em estado puro, aberto à presentificação livre, desprende o ator da obrigatoriedade de reprodução de um referente externo e faz sua atenção se conectar ao que está mais próximo, a si mesmo. Pegar e corporificar instantes fugazes de impulsos, de sensações, emoções, de dinâmicas, num primeiro momento fazem dar ao corpo formas, as quais serão tratadas mais tarde como cena, seja através da montagem ou da colagem, da performance ou do espetáculo, do teatro ou da dança. A ação do ator vai se revelando na reverência a seus aspectos internos e externos, em auto-referência ou, se preferirmos, através da “auto-dramatização da *physis*”⁷. A palavra *physis* está relacionada à natureza, mas uma natureza manifesta em realidade não acabada, em constante movimento e transformação. Relaciona-se a um fundo eterno, imperecível, de onde tudo brota e para onde tudo retorna, a própria origem, a manifestação.

³ Jean-Frédéric Chevallier, 2004, p. 4.

⁴ Gilles Deleuze apud J. F. Chevallier, 2004, p. 4.

⁵ Merleau-Ponty apud S. Guhéry, 2004, p. 45.

⁶ Sophie Guhéry, 2004, p. 45.

⁷ Han-Thies Lehmann apud S. Guhéry, 2004, p.52.

Dessa forma, há um deslocamento no papel do corpo: não há mais a necessidade da transcendência, de buscar algo fora de si mesmo, pois se eu sou o corpo e o corpo sou eu e se meu corpo sou eu e também o outro, há uma afirmação da própria subjetividade. Acontece, então, a busca pela imanência. Vale destacar que o termo imanência vem dos termos latinos *in* e *manere*, que, juntos, têm o significado original de existir ou permanecer no interior, ou aquilo que está contido na própria natureza - ou ainda mais - a permanência, a persistência, a capacidade de residir na própria essência do todo. Mas no ator, como no homem, os aspectos internos e externos influenciam-se, mutuamente, em constante mudança.

Em um processo de construção técnica, o ator busca esse ambiente puro e original de criação. Essa busca implica, primeiro, em criar um corpo ágil, presente, aberto, flexível e inteligente, isto é, capaz de resolver as dificuldades com habilidade. Depois, trabalhar sobre a precisão do movimento, acordando esses momentos fugazes de vida, seja através da atualização da ação, seja através da virtualização de seu processo criativo. No ator, a capacidade de estar presente está intimamente relacionada à fecundidade de seu processo criativo. Como ativar, como acessar essa *physis*, ou como buscar a imanência? Como instaurar um estado físico propício para a criação, estando sensível às transformações e seguindo o fluxo de vida?

Como objeto de reflexão, podemos focalizar um exercício técnico habitual, um jogo corporal entre dois atores, apenas uma improvisação através de um diálogo de ações sem um tema pré-estabelecido. Neste contexto, então, a priori, cada ator desenvolve seu repertório próprio a partir de uma seqüência de movimentos previamente criada e aperfeiçoada por ele, para depois pôr em confronto, ou em harmonia. Acontece a improvisação, e nela o inesperado, mas, sobre uma base fixa, precisa, que, conforme o andamento do jogo, vai se transformando e adquirindo novos ritmos, novas formas, novas dinâmicas. Apenas nesse ato, de ator com ator, confrontando ou pactuando seus repertórios individuais, agindo livremente, abertos à escuta do outro e à própria escuta, abre-se uma rede de possibilidades. Aqui, em cada pergunta e em cada resposta de movimento, pode acontecer algo diferente. Os diferentes impulsos, formas e matizes de duas dimensões em ação e em relação podem abrir portas inusitadas e surpreendentes. O ator, completamente dedicado em lançar seu repertório ao outro e ao espaço, se liberta de seus padrões recorrentes, de seus clichês e entra em terrenos sutis e originais de manifestação do movimento.

Os dois atores diferenciam-se em suas integridades e ampliam, transformam, fluidificam suas singularidades, e cada um, a sua maneira, mais do que manifestar algo que já estivesse latente, “plasmando o possível”⁸, torna-se outro, atualizando-se, produzindo “qualidades novas, transformando idéias, provando o devir que leva de volta ao virtual”⁹. Segundo Pierre Levy, virtualizar significa problematizar, abrir possibilidades. Quanto à palavra virtual, vem do latim *virtualis*, que é igual a *virtus*, que significa força, potência. Virtualizar significa, assim, criar atrito, problematizar. É “uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado”¹⁰. Talvez o ator, mais do que dar soluções, em sua “vertigem exata”¹¹ cria possibilidades para algo que possa vir a ser.

8O ator se depara com a sensação de um si separado, estranho. Parecendo ser uma experiência mística, ele sente algo além de si, quando, na verdade - se formos pensar o corpo como subjetividade inscrita - é um si original, que se manifesta como se fosse outro. Parece outro, porque era desconhecido, mas podemos pensá-lo, já contido no seu ser. No mesmo ator, universos diferentes se conectam: uma substância etérica que pairava, num não lugar, em um não tempo, atravessa o seu corpo, fundindo-se com ele. Um corpo que veio sendo aberto pela repetição, acordado pela reação, lapidado pela precisão, e que invertido dos processos habituais da lógica cotidiana, se liberta e cria sua coerência própria. Nesse ponto de contato, tudo é impulso e dilatação. Mesmo o não agir. O silêncio é um impulso para o vazio, mas um vazio potencial, um silêncio potencial. E é neste instante fugaz, escorregadio, que pode acontecer a criação. Do movimento ao ato, da potência ao ato, através do movimento. Seria algo como empreender uma dura caminhada até o topo da montanha, por um caminho, às vezes conhecido, às vezes não, só para ter o prazer de beber da vertente. Ou melhor, além de beber, seria como se juntar à vertente, sendo-a. O ator galga os exercícios do treinamento e se deixa possuir pela sensação nascente, pulsante, viva, prazerosa de um outro si, desconhecido, às vezes doloroso, mas bem vindo, porque é puro e instiga. Assim, o corpo se abre para buscar a imanência.

Longe de querer compreender o “plano de imanência” deleuzeano em toda sua complexidade, podemos supor que, em muitos momentos do trabalho físico, ao acender

⁸ Gilles Deleuze apud P. Levy, 1996, p. 15.

⁹ Pierre Levy, 1996, p. 17.

¹⁰ Ibid, p. 17-18.

¹¹ Alain Badiou, 2002, p.94.

suas energias e manobrar seu corpo com liberdade e precisão, o ator busca este plano puro e incomensurável, em que “uma vida” é a “imanência absoluta: ela é potência e beatitude completas”¹²:

A imanência não se remete a Alguma coisa como unidade superior a toda coisa, nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas: é quando a imanência não é mais a imanência a outra que não ela mesma, que podemos falar de um plano de imanência. Assim como o campo transcendental não se define por um Sujeito ou por um Objeto capazes de o conter. Diremos da pura imanência, que ela é UMA VIDA, e nada mais. Ela não é a imanência à vida, mas a imanência não está em nada e é em si mesma uma vida.¹³

O processo de criação deste ator que age de acordo com a lógica de uma corporeidade sua, permeada a virtualidades, deflagra constantemente estes instantes fugazes de encruzilhadas potenciais, os quais, em si mesmos, fazem os acontecimentos atualizarem-se. “O acontecimento imanente se atualiza num estado de coisas e num estado vivido que faz com que ele ocorra.”¹⁴ Ao abandonar o controle racional ordinário e cotidiano e deixar-se permear pelo calor da fricção de um acontecimento desconhecido, ou pelo medo frio de um impulso arriscado já impossível de voltar atrás, o ator se lança à sua própria capacidade de transformação, conforme relata Marcelo, um dos atores participantes do jogo em questão:

Não é uma questão de perceber e ou sentir algo, mas sim de ser algo, estar inteiro no aqui e agora. É como se e a necessidade de existir fosse sustentada e preenchida por cada instante de vazio. Não é nada psicológico, emocional, racional...é verdade, consciente, sagrada, humana, corporal...é a sensação real de que cada fibra de minha musculatura se encaixa com o chão, o ar, o vento, a temperatura, o cheiro, o outro, os outros.¹⁵

Zourabichvili destaca que um “afluxo incessante de pontualidades de todas as ordens, perceptivas, afetivas, intelectuais, cuja única característica comum é a de serem aleatórias e não ligadas”¹⁶ aparecem no plano de imanência, que seria, conforme diz Deleuze, como um “corte no

¹² Gilles Deleuze, 1997, p. 15-19.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid

¹⁵ Marcelo Bulgarelli, diário de trabalho, 09/01/2008.

¹⁶ François Zourabichvili, 2004, pg. 40.

caos”¹⁷. Através desse corte, de uma abertura, de uma exposição, de um instante de escolha, uma dessas determinações poderia ser manifesta.

O plano de imanência é como um corte do caos, e age como um crivo. O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações do que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e desaparecem.¹⁸

Na exploração exaustiva de formas e no desenrolar infinito de vibrações e energias corporais o ator pode se deixar levar por “determinações” que aparecem: uma imagem que toma conta do espaço, uma postura da coluna, um ritmo renitente em uma mão, uma atmosfera no olhar, um impulso que insiste, uma emoção que arrebatava ou uma ação surpreendentemente interrompida. Mas, essas formas recheadas, ou bem poderíamos dizer, essas ações psicofísicas, vêm e vão, se esboçam e se esvaem. O trabalho de retê-las, para bem poder retomá-las, fazendo-as se tornarem uma espécie de repertório, já é outra etapa no trabalho do ator. Depois de mergulhar na velocidade do caos de determinações aleatórias, o ator verificará quais lhe serão úteis, mesmo que, de antemão, não saiba exatamente como e para quê. Há sempre um ambiente de caos, de abertura de possibilidades, de não premeditação no processo criativo do ator, que se deixa portar ao desconhecido, fazendo manifestar suas possibilidades no corte deste caos.

Ao praticar os exercícios em treinamento o ator põe em atividade um estado de presença total, de incandescência, de irradiação, que permite o acesso ao estado criativo. Ao exercitar sua corporeidade, ele materializa potenciais que podem ser “pescados” de um não lugar, de um não tempo e fazer compor a forma outra, a energia outra, a resposta outra, que ele jamais havia pensado ou acreditado ser capaz de realizar. Grotowski¹⁹ afirma que ao ator não é necessária uma consciência do corpo, mas saber não ser destacado do corpo. O autor afirma, ainda, que não é necessário saber como fazer, mas como não hesitar frente ao desafio, deixando para a nossa natureza, tanto quanto seja possível, o modo de como fazê-lo²⁰. Instaurado em si mesmo, pleno em sua natureza, experimentando seu corpo no máximo de suas possibilidades, o ator homem se abre a novas regiões de si, implodindo a idéia de sua pele como limite e acendendo a capacidade

¹⁷ Gilles Deleuze apud F. Zourabichvili, 2004, p. 40.

¹⁸ Ibid, p. 39.

¹⁹ Jerzy Grotowski, 2007, p. 201.

²⁰ Ibid.

de transformação, de um movimento não identificável, mas concreto, porque é corpo, e mais concreto ainda, porque é sentido.

4.3 FORMAS EM AÇÃO

A crença em uma materialidade fluida da alma
 é indispensável para o ofício do ator.
 Saber que uma paixão é material, que está sujeita às flutuações plásticas da matéria,
 outorga um império sobre as paixões, ampliando nossa soberania.
 Alcançar as paixões por meio de suas próprias forças ao invés de considerá-las
 abstrações puras confere ao ator a maestria de um verdadeiro curandeiro.
 Saber que a alma tem uma expressão corporal permite ao ator
 alcançar a alma em sentido inverso e redescobrir seu ser
 por meios de analogias matemáticas.¹

Mas o que significa forma?
 Toda vez que volto a esta questão sou levado inevitavelmente à *sphota*,
 uma palavra da filosofia indiana clássica, cujo significado está no seu som-
 uma ondulação que aparece de repente na superfície das águas tranquilas,
 uma nuvem que emerge no céu claro.
 A forma é o virtual que se torna manifesto, o espírito que se faz carne,
 o som primordial, o *big bang*.²

Treinar se parece às vezes, como aquela aventura que fazemos ao nos deixar perder pelas ruas de alguma cidade na qual entramos pela primeira vez. Pode ser que, durante a visita, algumas ruelas nos pareçam familiares, ou algum canto lembre uma velha casa conhecida, de algum tempo já vivido, ou lugar visitado. Outros lugares podem ser mais escondidos e de difícil acesso, ou outros, ainda, completamente novos, desconhecidos. Ao viajar se conhece paisagens outras. Ao treinar faz-se conhecer e criar paisagens próprias. O treinamento do ator é uma viagem em direção ao próprio corpo, ou através dele. Os exercícios são instrumento, veículo, meio, para o ator percorrer sua própria geografia, cidades, cavernas. O ator é o viajante, seu corpo a paisagem, sua experiência, a viagem. Entre as paisagens possíveis de serem re-conhecidas em treinamento, está o desenho dos movimentos, ou mais especificamente, a ação, e entender o que é, ou o que pode vir a ser uma ação, é um dos objetivos mais básicos para o ator. Quais são os elementos que

¹ Antonin Artaud, 1985, pp.164-165.

² Peter Brook, 1999, p. 75.

ele deve evocar no seu trabalho para descobrir formas e a melhor maneira de executá-las? Me perdoem se alguém já disse isso, mas o ator como um garimpeiro de formas, é uma metáfora muito oportuna para este momento da nossa reflexão.

Para nossa criação e exploração de ações, algumas leis serviram de base. Primeiro, encontrar em si mesmo, as formas. Tomando como suporte as determinações de cada exercício, seguir em uma composição poética própria. Fazer da exploração pessoal dos movimentos e ações em treinamento, um exercício de composição, ou seja, de criação, um “pensar fazendo”³. Em segundo lugar, criar, repetir, dissecar, transformar e, em alguns casos, fixar, tentando respeitar algumas leis mecânicas do movimento, como peso, eixo do corpo, impulso, relação do corpo no espaço e no tempo. E, em terceiro lugar, ter como perspectiva, a vida, a organicidade, a entrega a algo que fosse além da forma, a um contínuo que vive por si mesmo, ao “fluxo da vida”⁴, ou, como sustenta Ferracini: “estou tentando dizer daquela “vida” que a todo tempo se transforma, fluxo constante, naquela sensação muscular como agitação de algo quase indizível, intensivo. Circularidade. Velocidade. Em movimento. Sem parar, sem estagnar”⁵.

Não me proponho aqui a fazer um resgate de como a ação foi estudada ao longo da história do teatro, mas em tentar descrever como ela foi abordada no percurso prático dessa pesquisa. Partimos dos pressupostos de Stanislavski para quem “a ação e o movimento constituem a base da arte (...) do ator”; e ainda que “é necessário agir, não importa se exterior ou se interiormente”⁶. Ou ainda, considerando o fato da ação física agir como “isca de processos interiores”⁷, bem como a ação “psicofísica” ser uma “ação autêntica e coerente concretizada para o alcance de um objetivo”⁸. Quando falo em ação, nesta pesquisa, me refiro à ação psicofísica. *Psico* vem do grego *psychein*, que significa alma, sopro; *física* denota corpo. A ação que se dá pelo corpo, com alma. E essa alma, no nosso treinamento, está relacionada aos aspectos interiores, mas também mecânicos da ação, tais como impulso, energia, objetivo, precisão, sensação, emoção e sentimento, conforme justificarei adiante. Consideramos também, como base para nossa prática e reflexão, o que nos deixou Burnier, que “o ator é o poeta da ação” e “sua poesia estará sempre em como ele faz, modela, articula, dá forma às suas intenções, a seus impulsos interiores ou, ainda, em como

³ Hans-Thies Lehmann apud S. M. da Silva, 2006, p. 55.

⁴ Jerzy Grotowski, 1989, apud L. Flaszen, 2007, p. 238.

⁵ Renato Ferracini, 2006, p. 102.

⁶ Constantin Stanislavski, 2001, pp. 1 e 3.

⁷ Matteo Bonfitto, 2002, p. 25.

⁸ V. Toporkov, Stanislavski alle Prove apud M. Bonfitto, 2002, p. 39.

esses impulsos e intenções tomam corpo e forma, em como se articulam transformando-se em ações físicas(...)”. Agregamos, ainda, o pensamento de Meyerhold quando diz que a criação do ator se resume à “criação de formas plásticas no espaço”⁹ ou a “manifestação de uma força do organismo humano”¹⁰ no espaço cênico.

Tentamos a todo custo absorver a distinção feita por Grotowski, entre gesto e ação¹¹, procurando estar acordados quanto à essencialidade dos movimentos como ações - criando um objetivo e uma justificativa para sua execução - e ativos aos impulsos enraizados no centro do corpo. Para o nosso caso, parece-me oportuno citar a distinção de Grotowski:

Consideramos que são morfemas os impulsos que transbordam do interior do corpo para encontrar o “exterior”. Eu disse: o interior do corpo; trata-se aqui de uma certa esfera, que ao modo da *arrière-pensée* definiria como *arrière-être*, que compreende também todas as motivações do interior do corpo. Existe o impulso que vai em direção ao exterior enquanto o gesto é só seu acabamento. O gesto é o ponto final.

Podemos partir da compreensão básica de movimento, conforme definição de Burnier: “um movimento corpóreo é um deslocamento no espaço e no tempo de partes do corpo”¹². No âmbito do nosso treinamento, mesmo atentos para que os movimentos que estavam sendo criados envolvessem aspectos mais concernentes à ação física do que propriamente a gestos, vale ressaltar que em muitos momentos de improvisação os movimentos vinham destituídos de uma intenção. No período inicial dessa exploração de movimentos, o ator estava mais empenhado em reconhecer esses impulsos orgânicos, tentávamos buscar que o corpo fosse liberado, não apenas domesticado. Porque nos interessavam as ações, mas também os movimentos, é que em determinados momentos desta análise uso o termo *movimento* e em outros, quando o nome for mais oportuno, em convergência ao conceito de Grotowski, chamarei de *ação*. Mas, na tentativa de não complicar muito, como diria Shakespeare, “o que chamamos de rosa, com outro nome, exalaria o mesmo perfume”¹³, nosso assunto ainda são as formas, os desenhos do corpo no espaço que os atores se empenhavam em produzir a partir dos princípios dos exercícios.

⁹ Meyerhold apud M. Borie, M. de Rougemont, J. Scherer, 2004, p. 406.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Para ver mais: Luís Otávio Burnier, 2001, pp. 32-33.

¹² Ibid, p. 43

¹³ William Shakespeare, 1981, p. 42.

Tratarei de refletir como olhávamos as formas psicofísicas dentro do nosso processo de treinamento, a sua criação e exploração e alerto tratar-se sempre de um ponto de vista integrado e misturado, entre o meu olhar e minha condução, e a prática e exploração do tema, pelos atores.

Mas, para que o ator possa criar ações psicofísicas, ou melhor, para que ele possa acessar seus tesouros na sua cidade escondida e fazer manifestar sua interioridade através da execução da forma, equivale pensar: Por onde começar? Stanislavski nos deu pistas: “a partir dos objetivos e ações mais simples” cria-se a “vida física”, para depois criar “a vida espiritual do papel” e chegar no “estado criativo interior”.¹⁴ Também Meyerhold ajudou, referindo-se a bons atores, aqueles que captaram que “o princípio de aproximação ao papel deve ser não “do interior para o exterior, mas pelo contrário, do exterior para o interior”¹⁵. Ou Iben, através da sua percepção do “corpo transparente”¹⁶.

Iben, no seu processo autodidata de atriz, resolveu começar a entender o que seria uma ação dramática, pelo uso de seu corpo. Em um diálogo com Eugenio Barba, no filme *Il Corpo Trasparente*¹⁷ narra que uma das coisas mais importantes durante seu aprendizado, era o que ela via nos atores mais velhos, ao agirem:

Não era uma estética externa. Era uma coisa que vinha de dentro que fazia com que aquele corpo se tornasse uma outra coisa. Não era um corpo belo ou feio. Era como que um corpo transparente. (...) Eu não via os exercícios. Eu via outra coisa além, que vinha através do corpo de Torger.(...) Era isso que me tocava. Era um corpo transparente.¹⁸

A qualidade que Iben via nos movimentos de Torger, ao executar a cadeia de exercícios da yoga¹⁹, ou de Else Marie, no seu trabalho vocal²⁰, ambos seus colegas de grupo, e também no ator de Grotowski, Richard Cieslak, despertava nela a vontade de conseguir fazer o mesmo. Iben coloca:

¹⁴ Constantin Stanislavski, 1984, p. 235.

¹⁵ Vsevlod Meyerhold, 1922, apud M. Borie, op. cit., p. 407.

¹⁶ Sobre o “corpo transparente” uso, nesta dissertação, duas fontes distintas: o filme *Il corpo trasparente e o livro Il cavallo cieco*, ambos sobre o processo de Iben.

¹⁷ Filme: *Il corpo trasparente. Conversazione sul training dell'attore tra Eugenio Barba e Iben Nagel Rasmussen*. Odin Teatret Film. 2002.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Exercícios da yoga, tal qual denominava Grotowski. Conjunto de exercícios físicos e plásticos desenvolvidos pelo Teatro Laboratório e aprendidos por Torger, em seminário.

²⁰ Iben Nagel Rasmussen, no filme: *Il corpo trasparente*. Op. cit. 2002.

Eu não encontrava em mim o que via em Torger, o que via em Cieslak. Me lembro que estávamos em turnê e pela primeira vez eu pensava: para mim, não em geral, para mim, o que é uma ação dramática? (...) E ali eu comecei a fazer todos os modos de sentar-me, de girar, de ir ao chão, de ir fora do equilíbrio. (...) Nos velhos exercícios eu não encontrava aquilo que eu tinha visto em Torger, em Cieslak. Eu era sempre interrompida ou pelo cansaço, ou pelo pensamento, pela mente, pelas dificuldades. (...) Eu me lanço, me jogo, perco o equilíbrio totalmente, não sei o que acontece, e ali eu volto em pé, como renascida. (...) Ali eu encontrava este fluir que havia visto e não encontrava antes²¹. Com os novos exercícios eu encontrei este fluir.²²

Iben refere-se aos “velhos exercícios”, como aqueles executados pelo grupo e aprendidos por ela, nos momentos iniciais da sua entrada no *Odin*. Os “novos exercícios”, são os chamados “exercícios suíços”²³, por ela criados, a partir da sua curiosidade e necessidade pessoal. Ao mencionar que ela percebia “outra coisa além, que vinha através do corpo”, ou um “corpo transparente”²⁴ que deixava ver além da forma, talvez possamos deduzir tratar-se do encontro de um “sintoma de vida”²⁵, ou seja, um fluir que porta a vida, que está por trás dos movimentos mecânicos, e que parece ser a própria organicidade. Como uma onda que flui e tem um desgaste, mas este desgaste não faz acabar, mas sim, transformar, fazendo nascer outro momento-movimento. Quando Iben decide averiguar a sua maneira de desvelar o que era uma ação dramática, entrou em um caminho físico pessoal, determinando algumas regras, como ir ao chão, lançar-se ao espaço fora do equilíbrio e retornar, redirecionando a energia. Pequenas ações, que executadas de forma contínua, foram sendo apropriadas e desenvolvidas de uma maneira particular, pessoal. Existia uma escuta do próprio corpo e seus processos biológicos. Era Iben, integrando seus aspectos externos e internos: o desenvolvimento do corpo no espaço, o uso da energia, a manipulação do impulso, o jogo de equilíbrio, os níveis de tensão muscular. Ela inventava sua dança e deixava que sua dança a levasse, reinventando-a. Iben diz: “Ali eu encontrava este fluir que havia procurado por anos e não havia encontrado nunca. Era como se fosse sempre interrompido de alguma

²¹ Iben refere-se ao momento anterior à sua decisão de investigar, da sua maneira, o que era ação dramática, criando seus próprios exercícios. Refere-se aos anos no *Odin*, quando executava os exercícios do grupo, propostos por Eugenio, a partir da experiência dele com Grotowski e de seus estudos no oriente.

²² Iben Nagel Rasmussen, op. cit.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Jerzy Grotowski, 1969 apud L. Flaszen, 2007, p. 169.

coisa, do pensamento, da descontinuidade no treinamento.”²⁶ Talvez estas interrupções ou desajustes ocorressem por ela estar fazendo algo que não seguia sua própria natureza, ou seus próprios impulsos. Stanislavski diz que para a ação física, o “ponto principal não está na ação propriamente, mas na evocação natural de impulsos para agir”²⁷.

No que diz respeito à nossa pesquisa, escolho os exercícios *espreguiçamento* e *energético* para tentar descrever, como, em treinamento, ao ver o ator percorrer um caminho pessoal, pude presenciá-lo realizando qualidades de movimentos, que aos meus olhos, pareciam portar esta fluidez e “transparência”, em que *psiqué* e corpo apareciam integrados e fluindo em vida.

O exercício inicial, na maior parte das nossas sessões de treinamento, foi o *espreguiçamento*: os atores começavam deitados no chão por um breve momento, procurando entregar seu peso à terra, esvaziar a mente e prestar atenção em sua respiração. Quando inspira, alonga o corpo, procurando realizar um espreguiçamento ativo, criando uma tensão muscular de dentro para fora, o que faz tonificar cada região muscular. Usávamos a imagem de “rasgar” a musculatura. Busca-se sempre, neste espreguiçar, uma oposição entre as extremidades do corpo, inspirados pela idéia de estar “enchendo os músculos de ar”, gerando uma energia potente. Ao expirar, o ator muda a posição, varia seus apoios no chão, até um novo ponto de partida para um novo espreguiçamento. Tanto a inspiração, na expansão do corpo, quanto a expiração, no recolhimento, são importantes, pois requisitam uma respiração consciente. Essa forma de respirar, pontuando claramente os momentos de expansão e recolhimento, é uma das mudanças que fiz em relação à forma do *espreguiçamento* original, aprendida com Carlos Simioni. O objetivo deste exercício é preparar o ator para o trabalho, procurando integrar movimento, mente e respiração. Ativar este estado de concentração e disponibilidade primários. Limpar a mente e a vontade de tudo aquilo que possa desviar o ator de uma entrega e um mergulho na experiência.

O ator, então, deve procurar evoluir este estado de despertar, do chão, para outros níveis, sempre ascendendo, até a ficar em pé. O olhar deve estar vivo e também *em aquecimento*, procurando, na nossa linguagem de trabalho, “enxergar o que vê”, principalmente onde o olhar toca, nos pontos precisos onde o alongamento atinge seu máximo de extensão. Quando o ator está em pé, todos os passos percorridos no chão são, então, explorados pelo espaço, sempre procurando intensificar a dinâmica, aumentando velocidade e o empenho físico. Assim transcorre

²⁶ Iben Nagel Rasmussen, filme *Il corpo trasparente*, op. cit. 2002.

²⁷ Constantin Stanislavski, 1984, p. 236.

o *espreguiçamento* que, na nossa versão do treinamento, se transforma, no seu momento ápice, no que chamamos de *energético*.

Conheci o exercício do *energético*, bem como a *dança dos ventos* e a *resistência*, através de Carlos Simioni, em 1990, numa oficina do grupo LUME em Canela, RS. A maneira com que trabalhamos o *energético* é uma variação dos *elementos plásticos*, exercício desenvolvido por Grotowski e famoso pela transmissão de Richard Cieslak.²⁸ Quando experimentei o *energético* com Simioni, principalmente nas primeiras vezes, lembro do quanto era importante buscar o momento de exaustão, procurar chegar a um estado de purificação dos movimentos, atravessar um momento em que as forças quase se esgotavam para penetrar em regiões mais profundas e cristalinas da forma. A exaustão foi muito importante para a compreensão de estados puros e para o encontro com meus limites físicos, e acho importante tocar esta margem, para ver o que vem depois dela. Com este grupo de atores, porém, a exaustão aconteceu em raros momentos. Não sentia a necessidade de passar por esse estado de quase esvair das forças. Procurei explorar o máximo de empenho energético, mas experimentei dar mais ênfase para a necessidade dos movimentos serem executados como ações, procurando ressaltar o exercício da manipulação da energia corpórea, através do contraste, articulando movimentos rápidos e livres com as paradas. Nosso *energético* começa já com o suporte, com a carga de energia produzida anteriormente, pelo *espreguiçamento*. Na fase do energético, o ator empenha-se em fazer os movimentos rápidos pelo espaço, com a musculatura já tonificada, mas com seus sentidos ainda sendo aquecidos.

Continuemos, então, o percurso da descrição do *energético*: afinar a si mesmo, em direção ao espaço e aos outros atores. Neste momento, procura-se criar como estímulo, a idéia de uma criança que se move alegremente, descobre suas possibilidades corporais; criando surpresas, riscos, encontros e também suspensões e rupturas, através de rápidos *stops*. Executam-se, também, idas ao chão, rolamentos, saltos. O ator deve lançar-se a uma movimentação relativamente livre, improvisar em relação ao meio. Digo relativamente livre, porque os movimentos vinham daquela dinâmica do *espreguiçamento*, ou seja, quando o ator *espreguiçava*, deveria inspirar, quando buscava nova posição, expirar. Eu orientava aos atores que procurassem desenvolver seus corpos pelo espaço prestando atenção num certo preenchimento dos movimentos, ou seja, não apenas se mover por se mover, mas procurar executar ações, dando-se alguns objetivos, como por exemplo, desenhar linhas pelo espaço com o corpo. Saber articular a forma através da precisão,

²⁸ Exercício possível de ser visto no filme *Training at the "Teatr Laboratorium" In Wroclaw*, Odin Teatret Film, 1972.

reconhecendo onde está o início, o meio e o fim da sua ação e seu objetivo, mas secretamente, para o ator, estes três pontos invadem suas margens, sendo que o início de uma ação já deve ter acontecido antes de ela começar, com o despertar do impulso. O meio guarda virtualmente seu ápice em infinitas possibilidades de atualização pelo espaço. E o fim não é fim, mas início de outra ação, ou um novo impulso. Outros objetivos, tais como limpar-se daquilo que viesse “grudado” do corpo cotidiano e que não servisse pro trabalho, procurar realizar lançamentos de partes do corpo pelo espaço – cabeça, braços, pernas, quadril, por exemplo – mover-se para o risco, para a surpresa, para o prazer, descobrir o que é capaz de fazer com o próprio corpo com alegria e entusiasmo, tentando seguir “as *leis do movimento*, e não aprendendo a ser hábil”²⁹. Naturalmente, era muito difícil manter a dinâmica da respiração durante todo o tempo de execução – inspirar tonificando, expirar buscando nova posição – mas quando isso evoluía para um ritmo mais rápido e mais direcionado a toda a sala de trabalho, gerava uma qualidade de movimentos explosivos, “cortantes”, frenéticos, saltitantes. O resultado era uma forte geração de energia em todo grupo. Tratava-se da “capacidade de inflamar seus sentimentos, sua vontade e sua mente é uma das qualidades do talento de um ator e um dos objetivos fundamentais de sua técnica interior.”³⁰ Através dos movimentos do *energético*, buscávamos uma forma corporal para despertar essa capacidade que fala Stanislavski, de “inflamar” sentimentos, vontade e mente, que para ele são os três pedais da criação, e conseqüentemente, os sentidos, todos conectados. Claro que para nós – para mim, ao propor, e para os atores, ao fazerem – durante o treinamento, ainda não estávamos preparando um papel ou personagem, mas estávamos ocupados em descobrir e acordar esta chama e entusiasmo na carne, no osso, no suor, no respiro, na mente. Essa atitude vem amparada na crença de que conhecer e explorar as potencialidades do corpo pode facilitar o acesso a estas regiões mais submersas ou inconscientes, que são também matéria para o trabalho do ator. Buscava-se que essas possibilidades fossem reconhecidas e de alguma forma registradas.

Neste ponto do exercício, ao improvisar uma movimentação vigorosa, livre, a partir dos princípios do *espreguiçamento*, cada ator encontrava um repertório seu de movimentos, que de alguma forma eram repetidos, e a cada sessão iam sendo fixados na sua qualidade de vibração.

Era curioso observar que muitas destas novas formas surgiam nos momentos de maior energia entre o grupo, ou seja, quando aquele período inicial de aquecimento, de tomada da

²⁹ Eugenio Barba e Nicola Savarese, 1995, p. 157

³⁰ Constantin Stanislavski, 2001, p. 14.

concentração, de “esquentar os motores” já havia passado. Quando o grupo todo estava pulsando junto, numa corrente de impulsos livres, vigorosos e vivos, e quando, conseqüentemente, havia maior escuta entre os atores, o movimento de um, influenciava mais diretamente no trabalho do outro. Se a sala de trabalho fosse pintada em um quadro, se configuraria uma imagem de formas abstratas de cores múltiplas e vibrantes.

Na tentativa de explorar ao máximo as possibilidades físicas, muito se dedicou à tarefa de tornar o corpo do ator matéria possivelmente moldável. No treinamento, muitos foram os momentos em que os atores conseguiam acessar estas regiões mais internas e manifestá-las através da execução da forma, como este, descrito por Cassiano:

Durante o espreguiçamento, eu encontrei um fluxo de ação que não era preciso propor, eu simplesmente reagia. Iniciou com a sensação de algo “bêbado” balanceado, os movimentos aos poucos eram fluídos e entrecortados ao mesmo tempo. Depois esta sensação transformou-se em idas ao chão. Este estado foi fantástico. De certa forma pude relacionar com muitos materiais que eu havia lido, mas até então, não experimentado. Muitas vezes durante o treinamento eu cheguei próximo a ele. Parece que o corpo atinge um estado “automático” quase independente da consciência. É interessante perceber que o repertório de movimentos utilizados são os que já estão experimentados e entendidos pelo corpo. Nesses momentos eu sentia um fluxo interno de ações. Muitas imagens aconteciam. Uma que me recordo foi a de um marinheiro a beira do mar olhando seu barco partir.³¹

Neste dia de trabalho, algo diferente aconteceu na improvisação de movimentos de Cassiano, dentro do *espreguiçamento/energético*. Em um momento determinado, seus movimentos pareceram muito mais vivos, imprevisíveis, fluídos. Era possível reconhecer algumas formas recorrentes, de outros dias de treinamento, mas foi como se aquelas velhas formas tivessem ganhado nova vida naquela onda de impulsos variados que o levava. Cassiano entrava, através do movimento, em um território novo, desconhecido até então, inclusive para ele mesmo. Algo o impelia em seus movimentos rápidos e imprevisíveis, arrebatando todo o seu ser, e segundo sua própria percepção, não era a sua mente lógica e racional que determinava. Também Iben, ao referir não ter encontrado a fluidez nos velhos exercícios, menciona as interrupções pelo “pensamento” ou

³¹ Cassiano Azeredo, questionário final, referindo-se ao treinamento do dia 12/07/2007.

pela “mente”³². Habitualmente, na nossa vida ordinária, cotidiana, quem manda no corpo é nossa racionalidade. Nosso corpo é pouco escutado, pouco percebido. As nossas percepções somato-sensitivas são como que sedimentadas diante de muitas obrigações: compromissos, horários, papéis, máscaras sociais que nós mesmos assumimos, mesmo inconscientemente. Somos levados por atitudes adormecidas dentro de um meio previsível. O papel do ator em treinamento é sair deste “mormaço” da vida ordinária e estabelecer, criar, exercitar uma vida extraordinária. Como criador e criatura, deve libertar as conexões nevrálgicas habituais que ligam corpo e mente, e aproximar o que sente, do que faz. Acionar o “corpo-vida”³³ de Grotowski:

Se permitirem que o seu corpo procure o que é íntimo, o que fez, faz, deseja fazer na intimidade (em vez de realizar a imagem da recordação evocada anteriormente nos pensamentos), ele procura: toco alguém, seguro a respiração, algo se detém dentro de mim, sim, sim, nisso há sempre o encontro, sempre o Outro...e então aparece aquilo que chamamos de impulsos. Não é possível sequer formulá-lo com palavras. E quando digo *corpo*, digo *vida*, digo *eu mesmo*, você, *você inteiro*, digo.³⁴

Cassiano, neste momento, estaria mais conectado com seus próprios impulsos? Ele usa uma expressão interessante: estado “automático”. Significaria dizer que é um estado não programado, não pensado, não determinado pela vontade. Mas vontade de quem? Da sua razão? Automático, porque o corpo agia livre, sem um comando? Talvez Cassiano refira-se aos seus movimentos como automáticos, porque agiam por si só, livres da mente. É paradoxal pensar automático para um movimento que vem sem uma determinação prévia da mente racional, justamente quando, na vida cotidiana, designamos automático, nosso comportamento ditado pelos hábitos. Talvez porque a lógica do ator em treinamento seja inversa à lógica da pessoa comum. O ser inteiro deve pensar, ou seja, corpo e cérebro. Grotowski diz: “eu mesmo”, “você inteiro”. Para Damásio o “eu é um estado biológico constantemente reconstituído; não é o infame homúnculo dentro do cérebro que contempla o que se passa”³⁵. Em sala de trabalho buscamos justamente esta atitude consciente, autônoma, diferente das máquinas, autômatas, incapazes de uma ação própria e desprovidas de consciência. Em trabalho, o ator deve efetuar uma mudança

³² Iben Nagel Rasmussen, Filme *Il corpo trasparente*, op.cit. 2002.

³³ Jerzy Grotowski apud Flaszen, 2007, p. 205.

³⁴ Ibid, pp. 205 e 206.

³⁵ António Damásio, 1996, p. 257.

de foco: abandonar um modo habitual de agir e lançar-se, não a seu corpo-instrumento, mas a constante reconstituição de seu “corpo-vida”.

Se Cassiano foi capaz de refletir sobre aquele ponto do seu trabalho, era porque, naquele momento, sua mente estava conectada, mas de uma outra maneira. Eu arriscaria dizer que sua mente estava ainda mais conectada com seu eu biológico, considerando mente, também como corpo. Neste momento do treinamento, invertia-se a tendência habitual da vida cotidiana, e nesta via de mão dupla, cíclica, entre percepção e razão, era o corpo quem falava, trazendo à tona sua vida interior:

as representações que nosso cérebro cria para descrever uma situação e os movimentos formulados como resposta a essa situação dependem de interações mútuas cérebro-corpo. O cérebro cria representações do corpo à medida que esse vai mudando sob influências de tipo químico neural. Algumas dessas representações permanecem não conscientes, enquanto outras se tornam conscientes.³⁶

Com seus nervos frescos, com sua musculatura disponível, aquecida, livre, através de impulsos gerados pela sua própria disposição em fazer, Cassiano se levava a movimentos outros, a estados outros, profundos e originais, diferentes do cotidiano e até mesmo diferentes dos que ele havia experimentado em trabalho até então. A qualidade do movimento, sua repetição, seus impulsos permitiram ao ator relacionar e agregar muitos valores ao seu trabalho pessoal. Era um desbravar mais profundo que o corriqueiro. O corpo era capaz de responder a estímulos secretos, enterrados ou atravessados pela carne. Configurava-se no corpo de Cassiano uma espécie de dança que vinha de forma instintiva, mas que aparecia por meio de formas artificiais, conforme sugerida por Meyerhold, quando afirma que “a dança é para o corpo o que a música é para o sentimento: uma forma criada artificialmente, ainda que de modo instintivo”.³⁷

Outro dos atores pesquisadores, Satoru, descreve um momento do seu treinamento semelhante ao de Cassiano:

A energia pulsava e fluía. Nos momentos mais relevantes, não senti vontade de raciocinar de onde eu vim a pra onde eu deve ir. Apenas o movimento surgia através da

³⁶ António Damásio, 1996, p. 259.

³⁷ Vsevlod Meyerhold, 1910, apud Barba e Savarese, 1995, p. 155.

pulsção. Esse “não raciocínio” fez-me sentir livre de tudo, pronto pra somente aceitar esse embalo e agir conforme ele quisesse fluir no espaço.³⁸

O exercício do *energético*, assim como todos os outros exercícios, permite ao ator construir um léxico rico de movimentos e ações. Serve também para trazer à tona formas e estados, que mais tarde o ator pode usar como bem lhe convier na composição de suas partituras ou cenas. Brook nos lembra que “formas são como palavras: só adquirem significados quando usadas corretamente”³⁹. Para nós, usar corretamente, significava entender no corpo e registrar, tornando as ações precisas. Como o foco da nossa pesquisa não era a composição da cena, mesmo tendo feito experimentos nesse sentido, no final do processo da pesquisa prática, o nosso tempo era dedicado a despertar, salvar e tornar concretos estes “registros abstratos de potencialidades”⁴⁰. Uma das maneiras de usar estas formas, era selecionar aqueles movimentos, seqüências, vibrações ou estados corpóreos, que poderiam, trabalhados, se transformar em ações. Trabalhá-las, na nossa experiência prática foi: primeiro, estimular o ator a anotar em um diário pessoal, depois do treino, os momentos que foram mais significativos, prestar atenção em todos os detalhes físicos e imagéticos, nas sensações, em um momento preciso que tenha revelado algo novo, dentro de um determinado contexto, do seu trabalho. Thomas Richards, baseado na orientação de Richard Cieslak, sugere uma maneira de anotação: depois de realizar a improvisação, o ator deve escrever no seu caderno, em uma coluna, tudo o que acabou de realizar, com a maior precisão de detalhes possível, e noutra coluna, todas as associações despertadas: imagens mentais, pensamentos, recordações de lugares, pessoas⁴¹. Depois de anotar e resgatar a forma do universo da improvisação, através de seu estudo, repetição, dissecação e lapidação, então, torná-la precisa. Registrar no corpo o desenho do movimento no espaço, definindo onde começa, como se desenvolve e onde termina. Investigar quais são as leis do movimento que regem essa ação, para que seja verdadeira, tais como: encontrar a posição da base, pés e pernas; a posição e deslocamento do peso do corpo; a intensidade da força necessária para realizar a ação; identificar de onde parte o impulso, até onde se quer chegar com ele; qual a intensidade, o tamanho, do movimento, seu ritmo, sua posição em relação ao espaço; como o ator compõe

³⁸ Lindon Satoru, questionário final, janeiro de 2008.

³⁹ Peter Brook, 1999, p.79.

⁴⁰ António Damásio, 2000, p. 419. Citado no capítulo *Quem (corpo) eu sou?*.

⁴¹ Thomas Richards, 2005, p. 31 e 32.

seus membros; como faz com que todo o corpo participe da ação; qual a posição e qual a ação de seu olhar. E ainda, investigar a finco, o élan, como coloca Burnier, o “sopro de vida”⁴² da ação, seu arrebatamento, seu preenchimento. Decidir o para que realizá-la, estabelecendo um objetivo, e um porquê, resgatando uma justificativa. E talvez o mais desafiador para o ator, aprender a retomar o psíquico da ação psicofísica. Retomar e repetir o cíclico caminho: encontrar o espírito que moveu o corpo, a sua interioridade ou o corpo que moveu o espírito, sua exterioridade, sua “artificialidade”, ou seja, sempre integralmente.

O exercício do *energético*, assim como os outros exercícios do treinamento, desperta muitos estados emocionais no ator. Além da riqueza das formas, permite o encontro com seus aspectos inconscientes. O ator, na sua busca por ações não deve nem tanto se deixar levar só pelo exercício, como uma mariposa ao vento, nem tanto fazer a mente interferir ao ponto de violar a espontaneidade da busca. Procurar respeitar os princípios do exercício, libertar, ao mesmo tempo, a imaginação, os saltos do pensamento, conforme a descrição de Aline:

(...) me senti transformada, fiz coisas que não tinha feito ainda. A Tati disse coisas que ajudaram.(...) Na verdade essas coisas que ela disse não facilitaram, mas sim, problematizaram meu *espreguiçamento*. Isso foi muito bom. É tão boa a lembrança desse *espreguiçamento* de hoje, é quase como a lembrança de um sonho, que vem em flashes e que dá saudade.⁴³

Ou de Marcelo, quando exprime as sensações depois de uma sessão de treino:

“Agora que me achei, me sinto perdido. Só tenho a mim...o corpo sente o vento. Solitude. Expirar. Eu inteiro... porém jogando-me em um abismo...impulso...não visualizo o fim, mas percebo um começo.”⁴⁴ Ou de Everton:

a partir da segunda contagem do exercício, tive forte sensação de “brincadeiras de criança”, o que estimulou a soltura dos movimentos correndo entre os colegas, imaginando eles integrantes do meu jogo; pulos, giros e bastante rolo com saltos ao final. Não tenho idéia do que acionei para chegar nisto, porém foi intenso neste momento do treinamento, não se sustentando nos demais exercícios. Mas antes de me

⁴² Luís Otávio Burnier, 2001, p. 40.

⁴³ Aline Marques, diário de trabalho, 29/08/2007.

⁴⁴ Marcelo Bulgarelli, diário de trabalho, 15/07/07.

questionar a origem deste estado/sensação, por quê não permaneceu, mesmo em um ínfimo impulso, este vibrar de energia infantil nas demais atividades? O que travou? Ou amadureceu/transformou sem que eu percebesse?⁴⁵

Uma das funções do ator é conhecer seus sentimentos e saber manobrar suas emoções. As emoções vêm à tona conforme o ator se vasculha, se abre. Como se estivesse remexendo e colocando para fora as roupas de um grande e velho baú. Quanto mais o ator conhecer de sua expressão, de seu corpo, de sua *psiqué*, mais habilmente ele saberá recorrer às emoções e reproduzi-las, em cena, quando lhe convir. Ou, se preferirmos, apenas manobrá-las, para atingir as emoções dos outros. Corpo e *psiqué*. Forma e interior. A ação e aquilo que a anima servindo de matéria para a construção da autopoiese do ator.

Mas como podemos nos relacionar com as emoções, no nosso trabalho? Lembro de uma colocação do professor Irion Nolasco, quando eu estava ainda fazendo a faculdade: “o ator deve aprender a manobrar suas emoções como aprende a manobrar um braço, ou uma perna.” Essa ideia, de manipulador de suas emoções, é uma premissa básica ao ator e faz parte do seu ofício, ainda mais considerando que ele é, obra e obreiro ao mesmo tempo. Relacionar-se com as emoções, faz com que a consciência sobre elas seja despertada, tornando-se assim, mais um aspecto propulsor para o aprimoramento técnico. Em treinamento, na entrega e despojamento físico em que o ator se coloca, é com muita facilidade que as emoções aparecem. Segundo Damásio: “emoção, como indica a palavra, diz respeito à movimento, a comportamento exteriorizado, a certas orquestrações de reações a uma causa dada, em um meio determinado”.⁴⁶ Ou então:

A menção da palavra emoção traz à mente uma das assim chamadas *emoções primárias* ou *universais*: alegria, tristeza, medo, raiva, surpresa ou repugnância.(...) mas é importante notar que existem muitos outros comportamentos aos quais se apôs o rótulo “emoção”. Eles incluem as chamadas emoções secundárias ou sociais, como embaraço, ciúme, culpa ou orgulho, e também o que denomino emoções de fundo, como bem-estar ou mal-estar, calma ou tensão. O rótulo “emoção” também foi aplicado a impulsos e motivações de dor ou prazer.⁴⁷

⁴⁵ Everton E. Santo, idem, 31/10/2007.

⁴⁶ António Damásio, 2000, p. 98.

⁴⁷ Ibid, p. 74.

Aqui chegamos num ponto muito interessante da pesquisa, ao relacionarmos emoção como impulso que chega no corpo. Damásio fala das emoções como sendo “conjuntos complexos de reações químicas e neurais”, que formam “um padrão”. E que todas as emoções usam o “corpo como teatro”, teoria esta em consonância com a do psicólogo americano que influencia Meyerhold, William James.

James concluiu que a consciência emocional e seus estados transitórios eram diretamente vinculados ao corpo físico: de fato, a resposta automática do corpo ao estímulo em si era a emoção, que precedia a percepção mental da emoção. Utilizando o dizer “Eu vi o urso, eu corri, eu fiquei apavorado”. James teve a intenção de demonstrar a base fisiológica de sua teoria: o ato de correr, e não o urso, causou o medo⁴⁸.

A teoria de Damásio é compatível com a formulação original de William James, mas vai mais longe, ao afirmar que estas reações vão além, ou seja, “também afetam o modo de operação de inúmeros circuitos cerebrais (meio interno, sistemas visceral, vestibular e músculo-esquelético)”⁴⁹:

Nenhuma das características por mim acrescentadas solapa ou viola a idéia básica de que os sentimentos são, em grande medida, um reflexo de mudanças no estado do corpo, ideia esta que constitui a contribuição pioneira de James para o assunto. Entretanto, as novas características que propus acrescentam uma nova dimensão a esses fenômenos. Até mesmo nos cursos de eventos mais comuns, as reações emocionais visam *tanto* ao corpo propriamente dito *quanto* ao cérebro. O cérebro produz mudanças fundamentais no processamento neural que constitui uma parte substancial do que é percebido como sentimento. O corpo não é mais o teatro exclusivo para as emoções e, conseqüentemente, não é a única origem dos sentimentos, como James aventou.⁵⁰

Se virmos as emoções como reações que tocam o corpo e o cérebro, podemos encontrar sincronia entre as idéias de Meyerhold, Stanislavski e Grotowski, ao focalizarem o aspecto físico das emoções. Para Meyerhold, em conexão com seus próprios impulsos, o ator ativa pontos de

⁴⁸ Mel Gordon, 1973, pp 74 e 75.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Antonio Damásio, 2000, p. 364.

excitabilidade que fazem nascer os sentimentos no ator, que por sua vez ,será capaz de despertar no espectador, seus próprios impulsos e pensamentos:

Descobrimo o estado físico mais adequado a esta ou aquela personagem, o ator chega a uma situação na qual nasce em si aquela *excitabilidade* que constitui a essência da sua interpretação, que se comunica aos espectadores e que os faz participar dessa interpretação. É toda uma série de situações ou de estados físicos que nascem esses *pontos de excitabilidade* que só depois tomam a cor deste ou daquele sentimento. Com um tal sistema de *nascimento do sentimento*, o ator disporá sempre de uma base sólida: a premissa física.⁵¹

Damásio coloca que emoção é um conjunto de reações, de resposta à experiência. Os mecanismos cerebrais que engendram a emoção são inatos e acionados automaticamente. Estes podem modificar o corpo, e também o cérebro, se transformando em sentimentos⁵². Sentimentos são a transformação dessas mudanças ocorridas pelo estado de emoção, em imagens. Ao tornar-se consciente pelo organismo, a emoção passa então, pelo conhecimento do self. Porque, de nada saberíamos das emoções e sentimentos, se estes não fossem percebidos pela consciência: “a consciência tem de estar presente para que os sentimentos influenciem o indivíduo que os tem, além do aqui e agora imediato”⁵³, gerando um ciclo:

sentimentos engendrados por essas emoções. É por intermédio destes, que são privados, voltados para dentro, que as emoções, que são públicas, voltadas para fora, iniciam seu impacto sobre a mente; mas o impacto integral e duradouro dos sentimentos requer a consciência, pois somente em conjunção com o advento de um sentido do self os sentimentos tornam-se conhecidos pelos indivíduos que os tem.⁵⁴

O self referido por Damásio, bem poderia estar relacionado a essa natureza que fala Stanislavski:

⁵¹ Vsevolod Meyerhold apud M. Borie, 2004, p. 407.

⁵² António Damásio, op. cit., pp. 74 e 75.

⁵³ Ibid, p. 57.

⁵⁴ António Damásio, 2000, p. 56.

Assim, a via natural de acesso ao inconsciente, é através do consciente. O único acesso ao superconsciente, ao irreal, é através do real, do ultranatural, isto é, por meio da natureza e de sua *vida criadora normal, não constrangida*.⁵⁵

Relacionado a isso, também Stanislavski, na primeira fase de seu trabalho, apontou os objetivos como um dos elementos fundamentais para a criação da ação cênica, que

é, antes uma coisa interna, não física, uma *atividade espiritual*. Decorre de uma sucessão ininterrupta de processos independentes. E cada um desses processos se compõe, por sua vez, de desejos ou impulsos que visam à realização de um objetivo. (...) E estes objetivos podem ser raciocinados, conscientes, apontados pela nossa mente, ou então podem ser emocionais, inconscientes, surgindo espontâneos, intuitivamente.⁵⁶

Quanto a Grotowski, na ação física acontece ao mesmo tempo, o envolvimento do consciente e do inconsciente: “quando são mantidas simultaneamente a espontaneidade e a precisão, agem ao mesmo tempo a consciência (isto é, a precisão) e o inconsciente (isto é, a adaptação espontânea)”.⁵⁷ Mas antes da ação, ainda estão os impulsos, que são os responsáveis pela sua deflagração, ainda conforme Grotowski:

Antes de uma pequena ação física, tem o impulso. Ali reside o segredo de algo muito difícil de apreender, porque o impulso é uma reação que começa atrás da pele e que é visível só quando se converteu já numa pequena ação. O impulso é algo tão complexo que não se pode dizer que seja só no domínio do corporal.⁵⁸

Em outros exercícios do treinamento, foi possível para Everton, o surgimento de impulsos que se transformavam em ações, conforme ele relatou:

No decorrer dos trabalhos tiveram dois momentos em que me senti mais criativo no fazer: na dança dos ventos, instante das energias/figuras e no trabalho de resistência

⁵⁵ Constantin Stanislavski, 1984, p. 95.

⁵⁶ Ibid, p. 63.

⁵⁷ Jerzy Grotowski, 1970 apud L. Flazsen, 2007, p. 202.

⁵⁸ Jerzy Grotowski, apud T. Richards, 2005, p. 158. “Antes de una pequeña acción física hay el impulso. allí reside el secreto de algo muy difícil de aprehender, porque el impulso es una reacción que empieza detrás de la piel y que es visible solo cuando se ha convertido ya en una pequeña acción. El impulso es algo tan complejo que no se puede decir que sea solo del dominio de lo corporal.”

com figuras. Possibilitaram-me encontrar e experimentar escutas internas, ou seja, manifestações de pequenos impulsos que, na maior parte dos movimentos, se transformavam em pequenas ações, às vezes quase imperceptíveis, sem preocupação com formas e maneiras de executar. Tinha uma certa lógica dentro da sua natureza que se estabelecia aos poucos, sem antecipação de pensamento.⁵⁹

Em cada exercício existe um ponto que deve ser ultrapassado, que não é mais a pura execução da forma. É a partir daí que cada ator indivíduo está livre para mostrar-se, para aplicar toda sua plenitude, tanto técnica, quanto criativa. Nesta experiência investigativa, esses pontos de plenitude eram tão preciosos e ao mesmo tempo tão fugazes, que eram como momentos de grande revelação, para os atores e para mim. E entre ambos. Estes momentos de mergulho na ação e em seus estados de alma, eram tão delicados, que mesmo sem dizer uma palavra, sem interferir diretamente no processo do ator, muitas vezes eu sentia que meu olhar de observadora, mesmo sem querer, se tornava invasivo. Nossa relação de sala de trabalho deveria ser de confiança e intimidade, o que permitia que os atores “esquecessem”, muitas vezes, que estavam sendo observados. Mas, muitas vezes, ao me aproximar para observá-los mais de perto ou para registrar em vídeo, esses momentos escapavam do ator, se esvaíam. Aí eu não via mais o ator agindo integralmente, mas sim, empenhado em salvar algo que já estava perdido, lutando em segurar algo que já não estava mais ali. Era como se o ator, ao saber que estava sendo particularmente observado, se afetasse, mentisse, se tornasse surdo para si mesmo. Nestes momentos a organicidade estava rompida. Mas, à medida que o ator possui um domínio maior de seu próprio trabalho, ele vai encontrando soluções para este problema. Para ilustrar, trago a percepção de Satoru: “sinto que a preocupação com a execução dos exercícios está diminuindo, e que isso está acarretando em uma liberdade maior, e por conseqüência, faz abrir um campo de investigação interna ainda não palpável”.⁶⁰ E, também, o de Cassiano:

o momento mais importante é quando o corpo já entende a forma e é possível se voltar para dentro, para os procedimentos interiores. Se continuássemos o treinamento, acho que eu me atentaria mais para isso. Iria em direção a vida das ações, ao interior, uma

⁵⁹ Everton E. Santo, questionário aos atores, 14/07/2007.

⁶⁰ Lindon Satoru Shimizu, diário de trabalho, 29/8/07.

vez que a forma eu já “conheço”. Aliás eu pretendo pensar mais sobre isso daqui pra frente.⁶¹

Ou Marcelo:

Hoje, no stop do energético e na resistência, procurei imediatamente uma posição de desequilíbrio, e isto me ofereceu um alicerce importante para sustentar uma energia diferente e alcançar certos estados e imagens. Isto aconteceu pouco, logo se esvaiu, mas percebo que pode ser um caminho interessante na qual posso percorrer a partir de agora.⁶²

No treinamento do ator existe um longo caminho entre o momento de garimpar as formas, para aquele onde elas, depois de lapidadas e buriladas, tanto em seus aspectos interiores quanto exteriores, possam virar jóias preciosas e serem mostradas em público. A organicidade no trabalho do ator é tema incansavelmente perseguido. Não me proponho aqui a trazer novos elementos para esta discussão, ainda mais considerando já feitas tão ricas contribuições sobre esse assunto. Prefiro abarcar a organicidade e a artificialidade, no nosso “corpo-vida”⁶³. Nosso corpo é nossa vida. E o ator tem chance de, no seu ofício, explorar a não divisão que muitas vezes, como pessoas comuns, insistimos em fazer. O instrumento do ator para essa não divisão, pode se transformar em ato.

Se o ato tem lugar, então o ator, isto é, o ser humano, ultrapassa o estado de completude ao qual nós mesmos nos condenamos na vida cotidiana. Esmorece então, a divisão entre pensamento e sentimento, entre corpo e alma, entre consciente e inconsciente, entre ver e instinto, entre sexo e cérebro; o ator que fez isso alcança a inteireza. Quando é capaz de cumprir esse ato até o fim, fica muito menos cansado depois do que antes, porque se renovou, reencontrou a sua integridade original e começaram a agir nele novas fontes de energia.⁶⁴

Se encararmos o corpo com seus aspectos subjetivos, sensório perceptivos, talvez o dilema de onde partir, se do exterior ou do interior, para entender e realizar uma ação psicofísica,

⁶¹ Cassiano Azeredo, *idem*, 28/01/2008.

⁶² Marcelo Bulgarelli, *idem*, 29/08/2007.

⁶³ Jerzy Grotowski. *apud* L. Flazsen, 2007, p. 205.

⁶⁴ Jerzy Grotowski. *apud* L. Flazsen, 2007, p.134.

se dilua. O ator pode escolher partir, então, de uma questão, como partiu Iben, e através de um mergulho em tarefas físicas simples, lançar-se ao desconhecido para voltar renovado. Buscar a totalidade do ser, onde a carne, os músculos, os ossos, os nervos, a emoção, a atenção, a respiração, os sentimentos, a memória e as sensações, estejam integrados. A ação, assim, é parida como uma reação biológica. Na prática desenvolvida nesta pesquisa, a organicidade era percebida quando o ator fluía, conseguindo escutar as necessidades do próprio corpo e articular seus impulsos mais secretos aos princípios dos exercícios. Organicidade é criar ou retomar a ação psicofísica além da forma, através da capacidade de não terminar nunca. Organicidade é integridade psicofísica. É saber “compor e fluir”⁶⁵. É fazer despertar o “sintoma de vida”⁶⁶, a fluidez, a inteireza, a vida interior transbordante de um corpo transparente.

⁶⁵ Cézair Brie, 1996, p. 79.

⁶⁶ Jerzy Grotowski, op. cit. p.169.

4.4 TORNAR-ME CONTIGO

É preciso primeiro aprender a receber, a se deixar impregnar.(...)

O olhar ensina exatamente isso: a receber, a se absorver, a se deixar impregnar como uma esponja.

Uma esponja que traduz sem nada acrescentar, mas dando uma estrutura às coisas.

Nada além disso. O ator recebe. Ele não procura. Ele encontra. Ele espera.

Ao longo dessa procura, cada um encontra sua própria via.

É lá que a observação, o olhar, a escuta são importantes.

E o ator escuta com tudo, com toda sua pele.

Quando digo com sua pele, isto quer dizer que lê, não escuta somente palavras,
mas também como se diz as palavras.

Ele recebe. Ele traduz, ele traduz o suor do outro. Isto é fundamental.¹

Saber receber, se deixar impregnar como uma esponja, como coloca Ariane Mnouchkine, revela um aspecto no trabalho do ator que é fundamento para o teatro: a relação com o outro. Outro não só os outros atores, mas o espaço, os objetos materiais, a música, o ambiente, o público, enfim, os outros elementos que interagem e tocam constantemente o corpo do ator. Corpo-ator, continuando a reflexão da perspectiva da não divisão, entre dentro e fora, entre o eu e o mundo, endossado por Ponty:

Enquanto tenho um corpo e através dele ajo no mundo, para mim o espaço e o tempo não são uma soma de pontos justapostos, nem tampouco uma infinidade de relações das quais minha consciência operaria a síntese e em que ela implicaria meu corpo; não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca.²

O treinamento do ator permite que qualidades como percepção e adaptação, abertura e risco, aceitação e confronto sejam testadas constantemente neste ato de ser no mundo. Através do uso do corpo, o ator pode ressignificar sua relação com o entorno, conforme percebe Marcelo, no curso do nosso treinamento:

¹ Ariane Mnouchkine, apud J. Feral, 1998, p. 213.

² Maurice Merleau-Ponty, 2006, pp. 194 e 195.

É como se todos os membros do meu corpo tivessem olhos, capazes de identificar, reconhecer, ressignificar e impulsionar minha relação com outras matérias. Não é um exercício de parar e observar o espaço, que também é fundamental, mas sim de estabelecer uma relação real, concreta e sensível com ele, e isso acontece através da prática que alguns exercícios oferecem durante o treino, como o *espreguçamento pelo espaço*, a *pantera*, a *resistência*, a *dança dos ventos* ou as *diagonais*.³

Todos os exercícios do treinamento, em certo grau, provocavam ao ator entrar em relação a algo, aguçar a percepção e abrir-se a si e aos outros, mas escolho aqui, os exercícios da *diagonal* e o do *samurai*, apenas para focar alguns pontos de análise. Escolho estes dois exercícios pela natureza destas tarefas, onde, o êxito da ação individual dependia da ação do outro. Os exercícios, pelo seu caráter lúdico, geravam constante risco e desafio, estabelecendo uma dialética entre a consciência de si e o contato com o outro, na busca pela autonomia. Através da prática desses exercícios, estávamos confirmando constantemente o pensamento de Morin, para quem “a autonomia alimenta-se de dependência”⁴ e o pensamento de Grotowski, quando afirma que “para aceitar a nós mesmos, é necessário o outro, alguém que nos possa aceitar”⁵, ou ainda, para voltar ao começo, que “não é possível entrar em contato com alguém, se não se existe sozinho”.⁶

O exercício que denominamos *diagonal* consiste em um jogo em que os atores, em dois grupos, promovem encontros, dois a dois, na linha diagonal da sala. Os dois primeiros atores de cada fila, correndo um em direção ao outro, encontram-se no centro e realizam, na ordem que será descrita abaixo, um jogo de ação e reação, o qual se assemelha-se muito a exercícios acrobáticos ou brincadeiras infantis. O jogo deve ser muito vivo e rápido e ativa, também, a capacidade de escuta, alerta e reação. Depois do encontro, os dois atores voltam, cada qual para o final da fila oposta àquela que partiu. Assim, nova dupla recomeça as ações, com possíveis variações, que são, basicamente as seguintes:

1. Salto encontrando o *peito com peito*.
2. *Curruptio*: os dois atores se encontram no centro da sala e giram tendo como eixo as duas mãos dadas.

³ Marcelo Bulgarelli, em depoimento escrito, realizado em 11/01/2009.

⁴ Edgar Morin, 2003, p. 96. (citado no cap. 2)

⁵ Jerzy Grotowski, 1971 apud Flaszen, 2007, p. 175.

⁶ Jerzy Grotowski, 1970, Ibid, p. 204.

3. *Anjo*: uma corrida rápida, um ator corre em direção ao outro, e no centro, um pouco antes de se encontrarem, fazem uma parada em suspensão, a um metro de distância aproximadamente um do outro.
4. Um ator salta sobre o outro, que rola no chão se deslocando.
5. O *colo*: um ator pega o outro suspendendo-o o mais alto que puder, no colo.
6. O *amor desiludido*: dois a dois, de mãos opostas dadas, uma queda do tronco para trás, ajudado pelo braço do colega.
7. *Tapa na cara*: um ator deve tentar bater no rosto do outro. A reação de defesa, abaixando o corpo, deve ser imediata, impedindo que o batedor acerte.
8. *Peito, senta, colo*: os dois atores se encontram e, com sincronia de respiração, batem peito com peito, um senta no chão, enquanto o outro, imediatamente após, puxa-o para seu colo.

Conheci essas ações de encontro, assim como ocorreram neste treinamento, em sua maior parte, enquanto integrante da pesquisa *As energias corporais no trabalho do ator* coordenada pelo professor Irion Nolasco e pela professora Maria Lúcia Raymundo. Ao longo dos anos, estas ações foram sendo modificadas e reinventadas, conforme eu sentia a necessidade de trabalhar determinados elementos técnicos com meus alunos.

As diagonais desafiavam o ator a superar dificuldades técnicas, e essa superação se tornava imprescindível para seu desempenho no jogo. Fábio observa que alguns “códigos de movimentação para o jogo”, que apareciam nas diagonais, também estavam presentes em outros momentos do treinamento:

Quando jogo pelo espaço, nas *diagonais* – mas também em todo treinamento – nasce um número definido de códigos de movimentação para o jogo. Apenas com esses códigos, posso jogar e comunicar-me. Todo o resto, para mim, é desnecessário, falso ou muleta, e me leva exatamente ao lado oposto de onde quero chegar, ou seja, na essência.⁷

Eu pude identificar que a essência para a relação com o outro se encontrava na exploração de aspectos para o trabalho do ator tais como: atenção e alerta, estar sensível ao

⁷ Fábio Castilhos, questionário aos atores, julho de 2007.

outro, oposição, impulsão, reflexos vivos, o uso do olhar, do peso do corpo e da respiração, relação com o espaço e manipulação da energia. Peter Brook diz que “ser sensível, para um ator, significa estar permanentemente em contato com a totalidade de seu corpo”⁸ ou então, que “um ator está atento ao outro quando ele não está distraído” e que, prestar atenção ao que tem de fazer e estar atento ao outro “requer um trabalho que passa continuamente através do corpo”⁹.

As *diagonais* não davam chance ao ator de estar distraído e exigiam dele um empenho total do seu corpo. Eu escolhia alguns momentos de exercícios que eu havia aprendido e experimentado, ao longo da minha formação, e transformava-os, compactando, misturando, para que fossem explorados e aprofundados pelos atores, na linha diagonal da sala. Por exemplo, a ação do *anjo*, foi uma variação de um exercício proposto por Irion Nolasco, juntamente com elementos de um outro exercício aprendido em curso com o ator Thomas Leabhart¹⁰, discípulo do mestre do *mimo corpóreo*, o francês Etienne Decroux. Ambos exercícios traziam elementos parecidos, ao meu ver. Irion propunha um encontro de anjos: dois atores correm para se encontrarem, e de frente um pro outro, a um metro de distância, aproximadamente, mudam de sentido no seu vôo, “abrindo suas asas” e partindo para as diagonais opostas. Agreguei a isso uma imagem que Thomas ensinou no seu curso, para que nós pudéssemos trazer a consciência do eixo central da coluna, suspendendo a cabeça na vertical, como se um anjo “laçasse nosso pescoço e nos suspendesse um pouco”. Adotei a idéia do anjo que suspende os dois atores no centro, mas procurei enfatizar aquele momento de encontro, quando cada ator, em suspensão, em equilíbrio precário, um olhando no olho do outro, retém a energia da corrida, estabelece uma troca sutil e encaminha o impulso da corrida para outra direção. O propósito, neste momento, é que se instaure uma parada ativa, onde exteriormente o corpo não se desloca, mas todo o trabalho muscular interno, de intenção e de impulso, está sendo projetado para fora. Internamente a corrida continua, mas, externamente, existe a parada, o encontro entre os dois atores. Ao acionar a imobilidade ativa no *anjo*, cada ator deve jogar com, pelo menos, quatro direcionamentos opostos de sua intenção: para frente e para trás, para cima e para baixo. Na parada deve continuar correndo internamente, e deixar que o anjo o “puxe” para cima, deixando os pés conscientemente cravados no chão. Nas primeiras vezes em que o ator executa este exercício, é comum que ele fique na meia ponta do

⁸ Peter Brook, 1999, p. 17.

⁹ Peter Brook, 1994, p. 411.

¹⁰ Curso: *Poética e Gramática do Mimo Corpóreo*, ministrado por Thomas Leabhart e coordenado por Irion Nolasco, em Porto Alegre, em 1995.

pé, para trazer mais suavidade ao corpo, na idéia de suspensão. Mas conforme o exercício vai sendo praticado, os pés podem estar fortemente aderidos no chão, e mesmo assim parecer que o ator está flutuando, suspenso. Agreguei à parada ativa, uma forma de olhar. Eu propunha que parar de frente ao outro ator fosse como correr para lançar-se em um precipício, mas que centímetros antes de cair, o ator parasse. Nesse momento, de limite entre a corrida e a queda, o ator suspende seu corpo com propriedade, através da força de seu abdômen e com tranquilidade, sustenta essa posição, pairando a centímetros do precipício, apenas desfrutando da paisagem. Reter a queda, invocar imagens e sensações, como por exemplo: sentir o cheiro fresco do mato, apreciar as nuvens, enxergar um rio que serpenteia riscando o mato ao longe, ou ainda, sentir na cara o vento provocado pelo bater das asas de uma águia. A forma de olhar o outro, proposta por mim, seria este *olhar de precipício*. Um olhar de desfrute, de contemplação, porém, que traduz a paisagem, na profundidade do olhar do outro ator, parado a um metro de distância. Um olhar de evocação, de troca de segredo.

O trabalho com o olhar é fundamental para estabelecer uma verdadeira troca com o outro. Conforme Mnouchkine: “Não posso perceber o espaço se não vejo você percebê-lo. Eu só vejo a distância pelo olhar de você. É diante de nós que você vê. E somos nós que lhe vemos vendo. Vocês se tornam visionários. É o essencial.”¹¹ Em cada ação da *diagonal*, ou nos deslocamentos e relações do *samurai*, o olhar deve “vir antes”, ou seja, sempre. Especificamente nestes exercícios, é determinante que o olhar veja conscientemente todos os elementos à sua volta. Escutar e ver “com toda sua pele”¹², mas precedidos pelo “enxergar o que vê”¹³ realmente, concretamente. E além disso, não só como se visse, mas como se tocasse os objetos e os outros. Um olhar em ação. A partir da sua prática com a biomecânica de Meyerhold e com o nosso treinamento, Marcelo assim percebeu, sobre o uso do olhar:

(...) Assim, o olho também é movimento. O olho causa movimento. O corpo vê, reconhece a velocidade e o movimento do outro. O “corpo-olho” sabe qual relação espaço-tempo tem a disposição, para executar uma ação no momento em que necessita ser realizada. Reconhece e estipula pontos de referência no espaço, os quais orientam e indicam o próximo ponto a alcançar para a realização da próxima ação.

¹¹ Ariane Mnouchkine apud J. Feral, 1995, p. 26.

¹² Ariane Mnouchkine apud J. Feral, 1998, p. 213.

¹³ Expressão muito usada na nossa linguagem de trabalho, que enfatiza a necessidade de uma maior consciência do ato de ver, do que a forma de ver usada habitualmente.

O olho encontra interesse em descobrir o espaço, seja saltando, correndo, dançando, subindo ou descendo escadas, como uma criança numa praça cheia de brinquedos. A “visão-matéria” reconhece o espaço vazio, que oferece infinitas possibilidades para ser preenchido, desvendado e criado.¹⁴

Importante ressaltar que, durante o treinamento, muitas outras formas de olhar foram exploradas, não somente esta que está sendo tratada nas *diagonais* e no *samurai*. Principalmente nas fases finais da pesquisa, aconteciam momentos em que se instaurava um olhar mais voltado para o interno, como um “olho desfocado”, que não toca um ponto preciso, mas que se dissipa no espaço. Um olhar, em direção não só ao externo, mas à própria alma individual, conforme observa Satoru:

Estou conseguindo distinguir alguns tipos de olhar. Olhar interior e olhar de fora. Desde o samurai no mato, veio um olhar no espaço, que é perto do que tu diz, de tentar movimentar o olho pelo entorno. Eu não focalizo, eu vejo tudo. Tento acessar isso no aquecimento e quando construo uma energia forte.

A necessidade de atenção levou Satoru a desenvolver este olhar que “vê tudo ao mesmo tempo”. Era uma visão periférica, mas com um olhar também atento ao interno. Mas, conforme a necessidade de defesa ou de ataque, ou mesmo ao observar algo pequeno no seu caminho, o *samurai* deve acionar este olhar mais focado, em um ponto preciso do espaço. Como a lente de uma máquina fotográfica procurando e encontrando seu foco. Minha sugestão foi que ele tentasse aprofundar ainda mais isso, que buscasse reconhecer as diferenças de olhares e de estados que eles traziam, mas sem perder a consciência da importância de jogar com o olhar para fora, eventualmente. Satoru e os outros atores deveriam aprender a manobrar esses diversos olhares, essas várias formas de ver. No seu percurso individual, o mesmo ator explorou, ainda, um outro tipo de olhar, que parecia ainda mais voltado ao interno, e que perpassava diferentes estados de alma. Um olhar que me lembrava muito o olho do “fantasma” do *butoh*, um olhar branco, desfocado, que causava-me a impressão de um olhar que não vê. Um olhar de ausência, mesmo o ator estando presente no aqui e agora. Ele jogou um pouco com isso, nos momentos conclusivos

¹⁴ Marcelo Bulgarelli, em depoimento escrito, 11/01/2009.

do processo de treinamento, quando cada ator decidia e começava a escrever no corpo, no espaço e no tempo, seu percurso individual.

Depois de os atores executarem a ação do *anjo* e todas as outras ações, todos em uma única linha diagonal da sala, eles deveriam testá-las pelo espaço, improvisando-as ora com um, ou outro colega, caminhando acelerada e aleatoriamente. A esse ponto do exercício chamamos de *diagonais pelo espaço*. Aqui o ator era ainda mais desafiado a ativar a percepção ao outro, pois ele poderia chegar ao encontro de outra pessoa, sem saber exatamente qual das ações ela proporia.

As diagonais promovem agilidade e capacidade de reação que deixam o ator aberto e com seus sentidos aguçados para os estímulos que vêm de fora. Como as ações são feitas a partir de obstáculos reais, concretos, como o chão e o corpo do companheiro, todos os movimentos devem ser precisos e realizados num tempo justo, senão o encontro não acontece, a ação em dupla não se realiza. Cada ator aprendia, através do outro. Conforme sugere Mnouchkine: “O que se pode fazer sozinho? Sozinho, nada. É preciso aprender em conjunto. É preciso aceitar as coisas do outro. Se ele lhe propõe algo, pegue-o. E se ele faz algo de bom, imite-o. Imitar não quer dizer plagiar, quer dizer reconhecer.”¹⁵

Cada corpo, com seus ritmos, possibilidades, intenções diferentes, provocava em outros corpos, reações absolutamente diferentes, também. Era imprescindível, neste momento, que houvesse disponibilidade, antes da ação ocorrer, caso contrário, o encontro não se concretizava com sucesso.

Depois de muito experimentarmos as *diagonais pelo espaço* e depois de trabalharmos, tecnicamente, nos aspectos físicos e mecânicos das tarefas, individualmente e em dupla, chegamos a um nível de jogo, onde se percebeu que para a melhor realização das ações era necessário instaurar uma prontidão, que vinha, em primeiro lugar, de um estado de passividade ativa e de não proposição. Era mais eficiente estar aberto, entrar em sintonia, do que, necessariamente propor a próxima ação: Quando dois atores ficavam frente a frente, sem nenhuma intenção prévia, sem outro objetivo senão reagir, o estado de alerta, a rapidez da resposta e uma improvisação criativa apareciam com mais frequência. Isso confirmou o relato de Eugenio Barba sobre a experiência de Niels Bohr, ao tentar testar a veracidade da típica convenção dos filmes de *western*, quando, no duelo final, o bandido, mesmo sendo o primeiro a sacar a arma, é sempre atingido pelo

¹⁵ Ariane Mnouchkine apud J. Feral, 1995, p. 24.

mocinho. Barba assim explica: “o primeiro é mais lento porque decide disparar, e morre. O segundo vive porque é mais veloz e é mais veloz porque não deve decidir, está decidido.”¹⁶ Assim como no duelo dos filmes, nas ações da diagonal, para o ator “estar decidido” e melhor reagir, deveria saber escutar, esperar, estar aberto ao outro, à ação do outro. Era como criar um vazio potencial, mas com os músculos quentes e com a base – parte inferior do corpo – aberta e desperta, com micro impulsos sendo ativados ininterruptamente. Um corpo quente, uma mente vazia. Uma mente similar ao que Shunryu Suzuki sugere sobre a mente vazia e pronta, que gera um “estado potente, uma condição interna, muito favorável para o funcionamento criativo(...), se sua mente está vazia, ela está sempre pronta para qualquer coisa; está aberta para tudo.”¹⁷ Nesse vazio, no confronto entre dois atores, tudo podia acontecer e neste momento de prontidão, de escuta profunda entre os dois jogadores, criava-se um terceiro agente: o meio – de tempo e de espaço – em que não havia a proposição nem de um nem de outro jogador, mas havia a ligação, o mote, o contato. Assim, desse contato estabelecido, mesmo vazio de intenção, a resposta ao êxito da ação já estava instaurada, em potência.

Seguindo nesta linha de raciocínio, talvez uma das chaves mais importantes para perceber e, conseqüentemente, poder agir sobre o outro com êxito, seja paradoxalmente, não agir. A unidade morfológica da língua do ator é ação, mas a não ação pode ser o seu meio, seu ventre gestante. Como a folha em branco para o desenho ou o silêncio para a música. Não agir, pode propiciar um espaço para a escuta. Não agir, para ver, perceber, para saber reagir ou reinventar outra ação. Mas, importante salientar, sem necessariamente ter de “estar parado” para isso. Giovanna deu um exemplo de como estava presente, mesmo não agindo externamente, ao observar um jogo final, com as ações da *diagonal*, entre Marcelo e Satoru:

Meu primeiro intuito foi querer ver o que acontecia ali. Eles estavam sendo colocados à prova. Mas eu estava exatamente atrás do Marcelo. Então percebi que tinha uma função anterior e maior do que simplesmente observar: manter a energia, não deixá-la escapar ou se esvaír. Produzir energia, estar junto com eles, ser cúmplice.¹⁸

¹⁶ Eugenio Barba, 1994, p. 57.

¹⁷ Shunryu Suzuki, 1976, pp.79 -89.

¹⁸ Giovanna Zottis, diário de trabalho, 11/07/2007.

Além da cumplicidade, me refiro a um estado de escuta e de silêncio, que são necessários para poder se deixar “impregnar como uma esponja”¹⁹.

Ao meu ver, este estado dialoga diretamente com a relação feita por Fritjof Capra, sobre os campos quantizados da física e o vazio do Tao. Sabemos, pela física moderna, que “os objetos materiais não são entidades distintas, mas se encontram inseparavelmente vinculadas a seu meio; que suas propriedades só podem ser compreendidas em termos de sua interação com o resto do mundo.”²⁰ A partir das teorias de Einstein, matéria e espaço são “encarados como inseparáveis e interdependentes de um único todo”.²¹ Nas “teorias quânticas dos campos”, um “campo quantizado” é um campo que pode assumir tanto a forma de quanta como de partículas²²:

O campo quantizado é concebido como entidade física fundamental, um meio contínuo que está presente em todos os pontos do espaço. As partículas não passam de condensações locais do campo, concentrações de energia que vêm e vão, perdendo dessa forma seu caráter individual e se dissolvendo no campo subjacente.²³

Sem a intenção de tentar entender toda a complexidade da teoria quântica dos campos, é possível fazer uma relação das partículas com o corpo do ator, e do campo quantizado, ou subjacente, como o plano espaço-tempo onde este corpo é e age. Podemos reconhecer muitas similaridades deste contexto quântico, com o macro mundo criado pelo trabalho do ator em sala, onde muitas vezes, através do uso do corpo, o ator fisicaliza energias que tocam e influenciam as energias produzidas pelos outros atores, provocando uma mudança na percepção do espaço e do tempo. Essa mudança pode ser percebida tanto para o próprio ator e seus *partners*, quanto para quem vê. Fisicalizar energias, aqui, diz respeito tanto à corporificação de estados e vibrações no ator enquanto singularidade, quanto àquela adesão, mistura ou transbordamento de intenções, cores, caracteres, que acontece em um espaço criativo coletivo. “Corpo-próprio”²⁴, corpo-outro e espaço, aparecem iguais em suas diferenças, influenciando-se mutuamente e fazendo parte de um todo. Um coletivo em que as diferenças fazem e determinam o singular. O teatro, como arte coletiva, é a manifestação das diferenças, dos contrastes entre indivíduos, e são justamente estas

¹⁹ Ariane Monouchkine, apud J. Feral, 1998, p. 213.

²⁰ Fritjof Capra, 1995, p. 159.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid, p. 160.

²⁴ Maurice Merleau-Ponty, 2006, p. 268.

diferenças que elevam e dão um caráter peculiar ao trabalho. A diferença faz parte do ofício e considerá-la, absorvê-la, não é só necessário, como fundamental para encontrar um caminho útil ao trabalho do ator. Em nosso processo de treinamento, colocávamos as diferenças em jogo constantemente, tentando revelá-las e confrontá-las, através do exercício de si, colocando-as em relação. Ao considerar cada ator com sua subjetividade, com suas particularidades físicas, com seu mundo individual, tem-se um determinado percurso dentro do treinamento. Quando se coloca essa mesma integridade em relação com outra integridade, tem-se outro percurso completamente diferente. Uma sessão de treinamento pode se tornar como uma panela fervente, em que cada ator-ingrediente age, se dilui, se transforma, junto e em relação com o espaço e os outros atores. Pode ser que cada ator tenha um objetivo seu, específico, passos e tarefas a serem superadas ou pesquisadas. Mas compartilhando o mesmo espaço com os demais, essas tarefas e descobertas individuais são explodidas e permeadas pelo outro. O que um faz, interfere, estimula, transforma, agrega, extrai, converge, naquilo que o outro faz. Assim como o campo subjacente da física, às vezes pode adquirir o aspecto de uma partícula, também o outro e o espaço podem aparecer na forma do corpo subjetivo do ator. Um não vive sem o outro, e suas fronteiras são atravessadas constantemente. Continuando a livre associação: o espaço e o tempo em que o ator age, como no campo quântico, é um “*continuum*” e cada ator é a sua “estrutura granular”²⁵, o descontínuo, a diferença móvel e moldável. Nesse caldeirão de vontades, dedicar-se ao outro torna-se tão fundamental quanto o autointeresse. Trago a percepção de Satoru sobre a contribuição de Fábio na sua ação:

Senti uma diferença tremenda na minha energia com a do Fabinho. Não sei se foi por causa dessas diferenças que surgiu algo inesperado pra mim. Gostei da sensação. Acho que enfim, consegui manter a lógica da construção e improvisar. Isso não totalmente, mas em parte, em grande parte.²⁶

Coloco ainda, a observação de Aline, sobre um outro momento de jogo entre Fábio e Marcelo:

²⁵ Fritjof Capra, 1995, p. 163.

²⁶ Lindon Satoru Shimizu, diário de trabalho, 15/09/2007.

Emocionei-me com o Fabinho e o Marcelo. Acreditamos ser todos partes de um todo. Mas são efêmeros os momentos em que podemos ver e sentir essa ligação entre os indivíduos. Eu vi hoje que o Marcelo e o Fabinho eram um só ser.²⁷

Nenhuma sessão de treinamento é igual à outra, individual e coletivamente. Assim como a repetição diferencia a singularidade, ela diferencia também, a coletividade. O treino mudava a cada dia, influenciado pelos aspectos humanos, mas também pelas mudanças de espaço, de hora do dia, ou de periodicidade dos encontros. Fizemos uma das nossas sessões, quando estávamos buscando um lugar para fazer o retiro final, no colégio Santo Inácio, em Salvador do Sul, ao ar livre. Neste dia em particular, treinar ao ar livre, trouxe mudanças perceptíveis. O trabalho dos atores parecia mais intenso, muito mais forte. De uma forma geral todos conseguiram absorver as dificuldades mais emergentes, como cansaço e dores, se relacionar com elas, e sobrepujá-las. A dança dos ventos aconteceu com uma liberdade e fluidez como jamais tinha sido feita. Era como se ali, em um lugar descampado, o vento tivesse encontrado seu ambiente, seu território, e levava o ator. E o ator o levava. A resistência foi ainda mais intensa, pois o ator tinha de lutar concretamente com outras “forças” além dos vetores opostos de direção do movimento no espaço: os mosquitos, o sol, o chão irregular. Os samurais improvisaram *com* o espaço, e não só *no* espaço. Novo chão – grama, galhos, às vezes pedras- obrigava uma nova base, novo ajuste de equilíbrio, nova construção de movimentos. Com um espaço aberto, maior, os olhos também “trabalhavam mais”, ficavam mais atentos, mais vivos. O samurai tinha mais vigor, era obrigado a realizar mais ações para articular-se consigo mesmo e com o entorno. Geralmente, em um ambiente fechado, é o ator que interfere em um espaço relativamente neutro, passivo. Ali, era o espaço, vivo, que acordava os sentidos do ator e sua capacidade de reação e adaptação, conforme percebe Fábio:

Treinar no mato é incrível. Uma mistura entre pequenez e grandiosidade. A natureza é generosa, mas ela pede bastante energia em troca. E se você dá, ela devolve. No exercício de reconhecimento, a grama, o sol, as árvores, e uma flor. Essa flor se transforma em mim e eu nela. A partir daí eu fui aceito pelo mato. Eu também era mato, natureza.²⁸

²⁷ Aline Marques, diário de trabalho, 9/01/2008.

²⁸ Fábio Castilhos, *idem*, 28/10/07.

Ou sobre como o espaço interferiu no trabalho de Marcelo, estabelecendo mudanças diretas no estado e no jogo:

Logo após, praticamos o samurai, e nos relacionamos diretamente com aquele espaço inspirador...mato...pedras...lugares...tocas...enfim, foi revelador de alguns estados que ainda não tinha experimentado. Hoje descobri uma energia mais “jocosa” com o meu samurai. A relação com as árvores, mosquitos, chão e mesas me ofereceram um espírito mais rápido e atento em relação ao espaço e os outros. O jogo se estabelecia nesse fio de tensão, sustentado pela sensação de atacar e ser atacado a qualquer momento²⁹

As *diagonais*, bem como outros exercício do treinamento, promoviam um estado de grupo concentrado e dava uma qualidade muito importante para o treinamento: o estado de alegria. Era um momento onde cada ator, mesmo empenhado em superar as dificuldades técnicas de cada ação, as realizava com leveza, com disponibilidade e prazer. Como uma criança, que se via desafiada a cumprir seriamente as etapas do jogo, com alegria, com determinação, curiosidade, conforme sugere Marcelo, falando de alguns desses elementos, mas também sobre o treinamento em geral:

O prazer de treinar para mim vem do desafio de superar os limites e encontrar motivações físicas para sustentar o trabalho, como: brincar com os ritmos e andamentos propostos naturalmente pelos exercícios; estabelecer relação com o espaço, tempo, colega, partner e comigo mesmo, etc. O nosso papel é encontrar e impulsionar vida, energia, jogo, humanidade no nosso treinamento, de descobrir como acionamos o nosso grande desafio e como produzimos energia para sustentá-lo.³⁰

Importantes, também, outras percepções, em alguns momentos específicos do treino, sobre o prazer e a alegria, como por exemplo, de Aline:

Na primeira vez em que consegui me divertir nas diagonais, me senti autônoma. Não me sentia exatamente segura, pois aquilo era novo para mim. Precisava estar muito alerta, para aproveitar o que os colegas me ofereciam. Senti-me alegre e orgulhosa.³¹

²⁹ Marcelo Bulgarelli, diário de trabalho, 28/10/2007.

³⁰ Ibid, 07/01/2008.

³¹ Aline Marques, questionário aos atores, janeiro de 2008.

Ou de Cassiano:

“Cheguei, em um momento, a sentir como se a dança tivesse vida própria. Você não dança, você é dançado.”³²

Compartilho do mesmo pensamento de Meyerhold sobre o estado de ânimo que deve ser invocado para o trabalho, mesmo não se tratando aqui, de direção e espetáculo. Podemos fazer uma relação, e nos inspirarmos na ideia do prazer, como terreno propício para criação: “O ator não pode improvisar quando não está cheio de alegria interior. Fora de uma atmosfera de alegria criativa, de gozo artístico, lhe é impossível dar-se em toda sua plenitude.”³³

Outro exercício que provoca o ator ao contato, é o *samurai*³⁴. O exercício inspirado na figura do guerreiro japonês com a sua pesada armadura foi criado por Iben e os atores do *Odin*, no início dos anos setenta. Consiste em mover-se pelo espaço a partir de três passos básicos. Exercita uma energia de força, de potência, a partir de movimentos precisos, decididos, com os sentidos despertos, atenção e alerta ao ambiente. Iben narra algumas modificações ocorridas no exercício, dentro do *Vindenes Bro*, ou *Ponte dos ventos*:

Com o *Ponte dos Ventos* pegamos mais um vez os três passos de base elaborados no *Odin* com o tronco sólido, parado e sem curva na coluna; depois pedi a cada ator que encontrasse diversos modos de girar, de saltar e de se sentar. Para sermos mais precisos com os movimentos dos braços, usamos um bastão. Os atores foram cada um procurar o próprio bastão. Usavam de maneira muito simples, para indicar as diversas direções no espaço e como um instrumento que ajudava os atores a encontrar diversas posições com os braços.³⁵

O caminho do ator que experimenta o *samurai* é primeiramente solitário, no exercício e domínio da forma, da postura, do impulso, do ritmo, do olhar, do estado de alerta, da composição

³² Cassiano Azeredo, diário de trabalho, 08/07/07

³³ Vsevolod Meyerhold, 1994, p.61. “El actor no puede improvisar más que cuando está lleno de alegría interior. Fuera de una atmosfera de alegría creativa, de gozo artístico, le es imposible darse en toda su plenitud.”

³⁴ Exercício já mencionado anteriormente no capítulo 4.2. Presença.

³⁵ Iben Nagel Rasmussen, 2001, p. 3. “Con il Ponte dei Venti abbiamo ripreso i tre passi di base elaborati all’Odin con il tronco solido, fermo e senza curve nella spina dorsale; poi ho chiesto ad ogni attore di trovare diversi modi di girarsi, di saltare e di sedersi. Per essere più precisi con il movimento delle braccia, abbiamo usato un bastone. Gli attori sono andati a cercare ciascuno il proprio bastone. Lo si usava in maniera molto semplice, per indicare le diversi direzioni nello spazio e come uno strumento che aiutava gli attori a trovare diversi posizioni con le braccia.”

das ações de ataque, defesa, girar, saltar, ir ao chão. Depois, nas improvisações pelo espaço, torna-se mais aberto ao outro. Mas isto não implica uma separação entre esses dois momentos. O ator deve desenvolver um estado de extrema prontidão, num jogo de tensões que o obrigam a estar atento a si e aos outros permanentemente. Everton descreveu sua sensação, agregadora de aspectos pessoais e do meio, ao experimentar o samurai:

Minha atenção e tensão pulsavam nas costas. A imagem de defender minha casta ou minha vida era muito forte, ao mesmo tempo em que tudo era consciente como um jogo. Uma respiração mais densa já poderia desencadear qualquer reação mais contundente. Desta vez pude constatar que a força e precisão do samurai não dependiam apenas da minha posição corporal ou de uma busca interna de impulso, mas que esses elementos se faziam vivos e contínuos na medida em que me deixava agir por reflexão, ou seja, um ato direcionado de conexão entre o consciente e o acaso, gerados em consonância com a oposição do jogo inesperado do parceiro.³⁶

Samurais lutam, se encontram e dialogam em movimento. Assim o ator é chamado a empenhar a sua plenitude corporal para respostas rápidas e eficientes. Nas artes marciais se fala da união entre espontaneidade – ou seja, aquilo que é inerente à vida do corpo, com suas reações primitivas, inconscientes – e a precisão. Grotowski falava também de “espontaneidade e disciplina” ou “estrutura” ou “precisão”³⁷. Podemos falar também, do encontro entre artificialidade e organicidade. Ações domadas pela precisão da forma, mas de acordo com os impulsos naturais. A base - a posição dos pés e pernas - do samurai são pernas abertas, joelhos flexionados, quadril estável, que se mantém a maior parte do tempo, na mesma distância em relação ao chão. Tal como a árvore, que se nutre através de suas raízes para expandir-se, o ator usa a estabilidade da terra, para gerar a sua. Mas uma estabilidade móvel, flexível. Assim ele constrói sua posição de guerreiro, apoiado pela idéia do “enraizamento” de seus pés no chão. É como se a energia da terra atravessasse seu corpo até impulsionar a ação. A articulação coxofemural deve ficar liberada para os movimentos das pernas. Os braços acompanham a posição de “segurar um bastão”, que pode ser a arma do samurai. A posição dos braços muda conforme mudam os passos ou as suas ações. Essa posição da base coincide com a posição básica das artes marciais do oriente:

³⁶ Everton E. Santo, diário de trabalho, 09/01/2008.

³⁷ Jerzy Grotowski, 1969, apud L. Flazsen, 2007, p. 174.

As pernas ligeiramente flexionadas, a contração dos braços - posição de base fundamental de todas as artes marciais asiáticas - mostram o corpo decidido, pronto para o disparo e para a ação. Este *plié* das artes marciais se encontra intacto na pose de base dos atores orientais: é o antigo salto animal de agressão ou prontidão para defesa, codificados em técnica extra cotidiana.³⁸

O *samurai* permite averiguar constantemente o centro de força do corpo, na região do abdômen e quadril. É nessa região que está o “motor propulsor” do movimento. Várias técnicas corpóreas, tanto do oriente como do ocidente, evidenciam a região pélvica, o ponto de união da espinha dorsal e pernas, como importante ponto de estabilidade e força. O *samurai* é muito útil ao ator, pois trabalha com a precisão e a essencialidade, no sentido de que cada movimento acontece a partir de uma forma bem delimitada, com uma particular qualidade de energia e uma postura bem definida. Quando o movimento parte deste centro, permite um comando do tronco aos movimentos periféricos de braços, pernas e cabeça.

O uso do centro de força do corpo e a relação que o ator cria de seu peso com o chão – elemento externo ao ator, mas intimamente relacionado a seu trabalho - permitem uma melhor articulação das tensões musculares para a realização da ação. Trata-se de criar uma tensão muscular de dentro pra fora, promovendo o impulso secretamente, mesmo antes de a ação acontecer. Antes de o movimento acontecer no espaço, ele deveria começar no sentido oposto, internamente. Ele deve criar uma espécie de alavanca, que dá mobilidade e o deixa sempre preparado para reagir. Eugenio Barba explica os efeitos da oposição no corpo e no espaço:

O ator desenvolve resistência criando oposições: essa resistência aumenta a densidade de cada movimento, dá ao movimento uma maior intensidade energética e tônus muscular. Mas a amplificação também ocorre no espaço. Por meio da dilatação no espaço, a atenção do espectador é direcionada e focalizada e, ao mesmo tempo, a ação dinâmica do ator torna-se compreensível.³⁹

³⁸ Eugenio Barba e Nicola Savarese, 2005, p. 203. “Le gambe leggermente piegate, la contrazione delle braccia – posizione di base fondamentale di ogni arte marziale asiatica – mostrano il corpo deciso, pronto allo scatto e all’azione. Questo plié delle arti marziali lo ritroviamo intatto nelle pose di base di attori orientali: è l’antico balzo animale di aggressione o di prontezza a alla difesa codificato in tecnica extra-quotidiana.”

³⁹ Eugenio Barba e Nicola Savarese, 1995, p. 184.

Outro fator determinante para o estabelecimento do contato é a percepção do próprio ritmo e do ritmo do outro. Assim como toda música tem uma direção, um ritmo, uma dinâmica orgânica, a arte do ator também pode ter seu *perpetuum mobili* subjacente, mesmo que seja momentâneo, passageiro. O músico busca a dinâmica que vem da partitura ou das notas musicais, com as ferramentas que ele tem, seu instrumento, sua técnica, sua subjetividade, sua disposição. É possível para o ator reconhecer, através de seu ser, maneiras vivas de entoar sua música pessoal, através das suas ações. E essas maneiras passam por uma escuta pessoal e coletiva, e por uma abertura à percepção dos ritmos, próprio e adjacentes, jogando com eles volitivamente, e muitas vezes até opondo-se a eles.

Toda música é um diálogo entre som e pausas. Uma das funções do silêncio, na música, é propiciar uma ligação entre um movimento e outro. Não existiria música se não houvesse o silêncio. O silêncio abre espaço. “Não há ritmo se não há consciência de silêncios e pausas, e dois ritmos são diferenciados, não pelo som ou ruído produzido, mas pela maneira como os silêncios e as pausas são organizados”⁴⁰. Peter Brook nos diz que “para que haja uma diferença entre teatro e não-teatro, entre a vida diária e a vida teatral, precisa haver uma compressão do tempo que é inseparável de uma intensificação da energia”.⁴¹ Para o ator, manobrar o ritmo significa jogar com as tensões corpóreas, com as formas, com as ações, com o uso da energia, assim, ele comprime o tempo. Dedicar-se ao ritmo é aumentar ou diminuir a resistência do movimento e articulá-lo com os silêncios, com as pausas. Jogar com a pulsação dos movimentos pelo espaço e desenhá-los em “folhas em branco”, em vazios, em silêncios.

Nesta pesquisa, um dos caminhos que encontramos para manobrar o ritmo coletivamente, foi tentar não considerar as etapas do treino como uma estrutura simplificada, com um início, um meio e um fim. Mas, mesmo reconhecendo a importância de saber identificar, durante o processo, essas etapas, o ator deveria desmanchar esta divisão. Poderíamos pensar as passagens das ações e dos exercícios como os movimentos da natureza, como nuvens em formação ou como o movimento das marés, que são vivos e não terminam nunca. Existe uma constante transformação, um fluxo. Mas um fluxo que é variável em sua dinâmica.

Essa mesma estratégia passa também pelo trabalho pessoal. O uso da energia e a base técnica, através dos princípios dos exercícios, deveriam funcionar como “pontos de reposição”.

⁴⁰ Eugenio Barba e Nicola Savarese, 1995, p. 211.

⁴¹ Peter Brook, 1999, p. 25.

Como ilhas de retomada, onde não só recobramos as forças para continuar, mas para percebemos se estamos mesmo em um caminho fértil. Sobre a percepção de seu ritmo pessoal, Simone coloca:

Essa afobação de atropelar os princípios acontece todo o momento comigo, me atiro, me desgasto, sofro e só. Aí percebo que esqueci algo do princípio. (...) Preciso dar o meu tempo, me escutar, fazer diferente. Não tenho medo de me arriscar, nunca tive. Mas preciso me escutar, me entender, refletir. Essa questão me fez repensar minha vida toda. Estou me redescobrando. É difícil.⁴²

Em treinamento, cada ator tem seu próprio tempo, suas necessidades, e deve olhar para si, exercitando a autoescuta. Isto pode fazer encontrar uma forma de criar e fluir nas diferenças. Para Simone, foi fundamental prestar atenção à sua respiração. Incluir a consciência da respiração junto com o movimento, permitia à atriz reconhecer quando ela estava “atropelando” o próprio ritmo. Encontrar o tempo da sua respiração ou escutar os próprios batimentos cardíacos, faziam-na entender quando estava de acordo com suas possibilidades orgânicas de enfrentamento dos próprios obstáculos. Sobre a consciência do ritmo individual em relação ao coletivo, Aline percebeu:

Existe um ritmo que não me agrada. Ele é um ritmo que vem e que não me deixa fluir. É algo que eu aciono, e que me trava. Eu vou até um ponto, e volto, e perco. Ultimamente tenho sentido isso. Mas ao mesmo tempo tem momentos muito interessantes, em que eu me sinto criadora ou co-criadora. Junto com meus colegas, com meu corpo, com o espaço, me sinto criando coisas, seres, situações.⁴³

Seguir o próprio ritmo e entrar em sintonia com o ritmo do grupo é um dilema recorrente no trabalho coletivo, que necessita de constante operação e atenção. Mas só reconhecer seu tempo não é suficiente, é preciso permanentemente vivificar o paradoxo, aprender a subvertê-lo, esculpindo-o. É indispensável dizer que, em treinamento, no confronto consigo mesmo, o processo de manobrar o ritmo pessoal também é um caminho para reconhecê-lo. Preparar um

⁴² Simone De Dordi, diário de trabalho, 19/09/2007.

⁴³ Aline Marques, idem, 05/10/07.

plano de acesso à sua forma de aprender a fazer, faz superar os próprios obstáculos, permitindo o próprio fluir em formas dançadas, conforme sugere Meyerhold:

Um ritmo cênico que liberta o ator das exigências arbitrárias do seu próprio temperamento. A essência do ritmo cênico é a antítese da vida real, cotidiana. (...) Qual é o caminho que permite ao corpo humano atingir o máximo da sua possibilidade? É a dança. Porque a dança é o movimento do corpo humano na esfera do ritmo.⁴⁴

Talvez Meyerhold estivesse se referindo à possibilidade do movimento acontecer livre da “vulgaridade espontânea do corpo”⁴⁵, pois dançando, tempo e espaço são redimensionados: “A dança é o que suspende o tempo no espaço”⁴⁶.

Muitas vezes, durante a pesquisa, trabalhávamos com música, colocada em aparelho eletrônico – na falta de ter a música ao vivo, o que seria muito mais belo e orgânico. A música ajudava, entre outras coisas, a instaurar um clima de prazer, de ludicidade, e em situações específicas era responsável em dar suporte ao ritmo do grupo, estimulando mudanças. Para citar apenas dois exemplos, conforme a música, às vezes as ações aconteciam mais rápidas, às vezes mais suaves, fluidas. Foi importante o uso da música como uma inspiração ao trabalho do ator, como uma forma de organizar o tempo, mas era necessário um cuidado especial para saber identificar quando ela era bem vinda. Percebemos, no processo de pesquisa, que existem momentos da prática em que o silêncio é indispensável. A música não deve interferir, “queimando etapas”, ou seja, impedir que o ator realize primeiro uma escuta ao seu próprio ritmo individual e ao ritmo que perpassa o grupo, como um todo. Nas *diagonais* realizamos sempre uma primeira etapa sem música, somente observando a operacionalidade das ações, que exigiam um longo tempo de prática, devido à sua complexidade quase acrobática. Mas depois de as ações terem sido dominadas tecnicamente, a música ajudava ainda mais na precisão, o que confirma a proposta de Meyerhold de que “se argumentamos com um fundo rítmico de música, a interpretação do ator, esta volta a ser precisa.”⁴⁷

A música era recorrente nas *diagonais*, mas nos últimos momentos da pesquisa, durante as sessões, quando eu já não interferia diretamente com minha voz, eu também usava a música,

⁴⁴ Vsevolod Meyerhold, 1910, apud Barba e Savarese, op. cit., p. 155.

⁴⁵ Alain Badiou, 2002, p.83.

⁴⁶ Ibid, p. 84.

⁴⁷ Vsevolod Meyerhold, 1994, p. 62.

eventualmente, que servia para acordar dinâmicas nos atores. Meu objetivo era provocar determinadas mudanças nas estratégias do treinamento individual. Em geral a música despertava o corpo para o espaço, e de uma forma concreta, abria os sentidos do ator. Trago o relato de Everton, que mostra como os sons externos e o entorno influenciaram um momento particular do seu caminho no treinamento, no seu movimento e na sua imaginação:

No instante em que foi colocado um bafuque de fundo, se instaurou uma espécie de dança por impulsos muito fortes que vinham de várias partes do corpo e depois um giro intenso, estatizando com o foco para um ponto de luz no teto que aparecia por um furo. Após passei para a resistência no chão com movimentos de subir e descer. Depois, quando fechei os olhos meu trabalho melhorou. Fui atrás de um “lamento” de outro colega e de repente, através de imagens, amarraram meus pés e minhas mãos no ar. Tentava me desvencilhar, mas aqui deveria ter explorado este jogo, pois na dificuldade poderia investigar o que pudesse me libertar das amarras. O pensamento começou a interferir.⁴⁸

As oito ações citadas da *diagonal*, e estas breves considerações sobre a exploração do *samurai* na nossa pesquisa, são apenas algumas das infinitas maneiras de testar como a relação com o outro poderia se dar. Bem poderiam ser outros os exercícios ou os exemplos. O que mais esteve em foco nesta análise foi justamente o encontro, o contato, o confronto das diferenças, o atravessamento de intensidades, a maneira como um corpo se organiza e responde ao estímulo de outro corpo. Isso faz despertar muitos impulsos e reações, que sozinho, nem sempre o ator se dá conta de poder realizar. A necessidade real obrigava a concretude da resposta, e a essencialidade do movimento. A busca para uma melhor forma de operar com o corpo do outro era a base para que o encontro fosse bem sucedido. Ao tornar a sua percepção e a ação nítidas, o ator ampliava a forma como abarcava a experiência:

Meu corpo tem poder sobre o mundo quando minha percepção me oferece um espetáculo tão variado e tão claramente articulado quanto possível, e quando minhas intenções motoras, desdobrando-se, recebem do mundo as respostas que esperam.

⁴⁸ Everton E. Santo, diário de trabalho, 06/01/2008.

Esse máximo de nitidez na percepção e na ação define um *solo* perceptivo, um fundo de minha vida, um ambiente geral para a coexistência de meu corpo e do mundo.⁴⁹

No nosso contexto de treinamento, relacionar-se significava: executar os movimentos com propriedade, com alegria, ou como Peter Brook diz, “evitar o tédio”⁵⁰, invocando o prazer de se mover. Buscar o risco e a capacidade de reagir rapidamente. Respirar, graduando velocidades. Acender os sentidos, tornando-os aguçados. Lapidar um corpo decidido, mais aberto a reagir do que a propor. Gerar a surpresa em si mesmo. Percorrer o espaço, se reconhecendo nele e no outro. Direcionar para fora, o que conquista como vida, dentro. Acordar qualidades inerentes. Dançar sobre a própria ignorância, queimando as dificuldades e tudo que distancia o ator de si mesmo. Rasgar as fronteiras da cotidianidade, se lançando para o infinito do corpo próprio e do corpo outro. Estabelecer pequenos encontros de personalidade com interesse, curiosidade, precisão e entrega. Achar o ponto, a chave em si, no outro. Em ti, comigo. Tornar-me, contigo.

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, 2006, p. 337.

⁵⁰ Peter Brook, 1999, p. 29.

4.5 POSSIBILIDADES DE VIDA

O maravilhoso é que a nossa pedra, apesar de já ser perfeita e capaz de transmitir a tinteira perfeita, humilha-se de novo voluntariamente e medita uma nova volatilidade, sem nenhuma manipulação.(...)

Ela (a pedra) liquefar-se-á voluntariamente...e uma ordem de Deus será dotada de espírito, o qual erguerá vôo, levando consigo a pedra.¹

“Há um minuto do mundo que passa”, não o conservaremos sem “nos transformarmos nele”, diz Cézanne. Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos contemplando-o. Tudo é visão, é devir.

Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero.²

É o tu-irrepetível, individual, tu na totalidade da sua natureza: tu carnal, tu nu. E ao mesmo tempo, é o tu que encarna todos os outros, todos os seres, toda a história.³

Uma caminhada lenta e contínua, com a coluna ereta, joelhos levemente flexionados, braços ao longo do corpo. Uma expressão neutra, serena. Da cintura para baixo, o eixo é direcionado para a terra, da cintura para cima, para o céu. O quadril avança sem oscilar, mantendo sempre o mesmo nível em relação ao chão. Uma caminhada que vence uma resistência. Como uma montanha, que se desloca. Se caminho para frente, provoço, antes, uma força que me empurra para trás. Se caminho para trás, devo vencer uma força que me empurra para frente. Resistência a uma força oposta. A cada direção que eu determino meu movimento, devo antes, instaurar, com a imaginação, com a memória muscular, com a relação do peso do corpo com o chão e com minha intenção, uma força que me leva em direção contrária.

Esta é a descrição da caminhada básica do exercício que chamamos de *resistência*. Esse exercício também foi criado por Iben e seus atores:

Com o *Ponte dos Ventos* trabalhamos também sobre o princípio da resistência. Queria procurar uma energia lenta, um modo de mover-se lentamente no espaço, mas com muita resistência. Me vinha em mente um livro de um ator japonês de teatro Nô, no

¹ Do tratado alquimista de Philalethes. Philalethes, apud C. G. Jung, 1990, p. 286 e 287.

² Gilles Deleuze e Félix Guattari, 1992, p. 220.

³ Jerzy Grotowski, 1971 apud L. Flaszen, 2007, p. 176.

qual ele fala de um exercício que fazia com seu mestre que o segurava forte com um cinto enquanto caminhava, e depois, subitamente, o largava. O aluno não devia cair, mas manter aquela mesma resistência no corpo, aquela mesma força.⁴

Iben inspirou-se na forma de caminhar do teatro japonês para exercitar uma qualidade de energia mais contida no espaço. A princípio, o exercício é feito em duplas. Um ator segura uma faixa no quadril do outro, à sua frente. Ambos caminham, procurando uma harmonia ao deslocarem-se. O de trás retém um pouco a caminhada do colega, obrigando-o a empenhar mais força para vencer a resistência, ao mesmo tempo em que sua intenção é de caminhar para trás. Depois, o exercício é feito sem a faixa, quando, então, os dois atores tentam reproduzir exatamente o mesmo trabalho muscular. Ao sentir a faixa retendo sua caminhada pelo quadril, o ator recebe um estímulo muito concreto nesta região, que é ativada. Ao trazer a consciência para o centro do corpo, é possível dominar e jogar com maior precisão com o peso, com a geração de energia e com a presença. Influenciada por Iben, também chamo esta região, em nossas sessões de treinamento, de *koshi*⁵. A resistência, entre outras coisas, provoca uma forte geração de energia, dando uma sensação de dilatação corporal, expandindo a presença. Permite exercitar, também, o controle da energia pelo espaço, pois através deste deslocamento constante, pode-se averiguar que partes do nosso corpo em movimento, estão fluindo ou não. A intensidade do tônus muscular, esse contínuo ajuste de tensões dentro e fora do corpo, determina a fluidez do movimento. Tônus é um estado de tensão muscular, que, na *resistência*, é intensificado. Durante o exercício, o corpo se torna pleno, cheio de energia e em evidente atividade, estimulado a se mover dentro de um ambiente mais denso que o ar, como por exemplo, o barro ou a polenta. A posição da faixa é alternada em algumas regiões do corpo, tais como: quadril, peito, testa e canelas. Passando por estas regiões, os atores podem registrar os vetores de forças opostas que agem não só no quadril, mas em todo corpo. Tanto aquele que recebe a faixa, quanto aquele que segura.

⁴ Iben Nagel Rasmussen apud F. Rieti (org.), 2001, p. 3. “Con il Ponte dei Venti abbiamo lavorato anche sul principio della resistenza. Volevo cercare un’energia lenta, un modo di muoversi lentamente nello spazio, ma con molta resistenza. Mi veniva in mente un libro di un attore giapponese di teatro Nô, nel quale egli racconta di un esercizio che faceva con il suo maestro che lo teneva forte con una cintura mentre camminava e poi, all’improvviso, lo lasciava. L’allievo non doveva cadere, ma mantenere quella stessa resistenza nel corpo, quella stessa forza. Noi abbiamo copiato quell’idea.”

⁵ Eugenio Barba, 1995, p. 10.

Todo o corpo é conflito. Como o esforço do bebê ao nascer, a luta do broto para rasgar a semente, ou ainda, da borboleta inflando lentamente suas asas ao sair do casulo, esse jogo constante de tensões, na *resistência*, parece acordar um movimento original presente em toda natureza, de mudança, de transformação.

Mover-se com dificuldade, através de uma resistência, levava os atores a encontrarem seu próprio poder de transformação. No momento deste exercício, no treinamento, era muito prazeroso para mim, observar como as coisas podiam andar sozinhas, sem a minha interferência. Era elucidativo ver, por exemplo, como era útil ao ator, permanecer em um caminho, pois somente insistindo em um fio de techedura, era possível formar novos pontos, e destes, novos padrões, para novas texturas e cores no seu trabalho de construção poética. Permitir-se permanecer. Insistir em um caminho, foi uma descoberta útil para o nosso processo. Tal qual um mergulho em si mesmo, com calma, a *resistência* abria novos acessos. Deixando-se guiar profundamente no exercício, era como se os atores entrassem em uma espécie de casulo, onde encontravam a coragem para trazer à tona um novo ser, puro e sutil, em seu estado de desvelamento.

Vale destacar que o treinamento do ator possibilita encontrar estados ou vibrações orgânicas próprias que poderão servir de material para criação, assim como também podem servir o desenho do corpo no espaço, a composição das ações ou as emoções. O exercício da *resistência* parecia ser, para o ator, um bom ambiente para entrar em níveis ou estados sutis de energia. Entendo como estado, a maneira de ser que o corpo apresenta, ou seja, uma corporeidade diferenciada. Minha ideia de corporeidade está em consonância com a de Burnier, que diz: “A corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação dessas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão.”⁶ Essa corporeidade vinha imbuída de uma coerência própria de comportamento. Assim, esse estado ou essa corporeidade, para mim, se referem a uma atmosfera, a uma vibração, a um espírito, a um élan, a uma maneira de olhar e de reagir do ator, diferente das que o ator fazia ou era, habitualmente, lembrando um ser fictício, uma figura, caráter ou personagem. Na nossa linguagem de trabalho, resolvemos chamar estes estados de *seres ficcionais*⁷. Ressalto que mesmo utilizando a denominação *ser ficcional*, não quero dizer de um ser ou indivíduo distinto do próprio ator. Não quero dizer de um

⁶ Luis Otavio Burnier, 2001, p. 55.

⁷ Matteo Bonfitto, 2002, p.125. Resolvi adotar este termo “seres ficcionais”, ao ler o livro de Bonfitto, quando ele discute sobre a personagem. Falar em personagem, traz uma idéia de construção psicológica, naturalista, o que não era o caso aqui, neste estudo.

personagem fantasiado pelo ator, dentro de uma circunstância dramática pré-estabelecida, ou uma representação de um modelo, ou ainda algo que acontecia com o ator, independente da sua vontade. Tratava-se, de deixar vir à tona, algo corpóreo, próprio do ser do ator. Uma qualidade de vibração, de energia, algo aberto em suas possibilidades.

Refiro-me a um componente corpóreo que surgia como consequência dos exercícios e do trabalho prático, podendo, se fosse conveniente, ser usado pelo ator, mais tarde, como material pré-expressivo, ou ainda, como suporte para a criação de um personagem propriamente dito, dentro de um contexto dramatúrgico. Mas, no momento de investigação prática, nosso foco estava mais em observar os mecanismos para despertar estes estados, do que propriamente sua utilização na cena.

Flaszen, sobre a abordagem do personagem, no trabalho com Grotowski, fala de um espaço intermediário de manifestação dos seres, criados pelos seus atores, como um “hiato entre a verdade geral do mito e a verdade literal do próprio organismo: espiritual e físico”⁸. Um hiato que faz surgir, como um raio, algo que é do mito de que o ator está abordando em cena, e algo que é do próprio ator: aproximar o mágico do organismo. Sob este aspecto, Artaud confere ao corpo o lugar para acessar a manifestação mágica no teatro:

No teatro, a poesia e a ciência devem de agora em diante se identificar. Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção no seu corpo que o ator recarrega sua densidade volcânica. Saber antecipadamente os pontos do corpo que devem ser tocados é jogar o espectador em transes mágicos. E é desse tipo precioso de ciência que a poesia no teatro há muito tempo se afastou. Conhecer a localização do corpo é, portanto, refazer a cadeia mágica. E quero, com o hieróglifo de um sopro, reencontrar uma idéia de teatro sagrado.⁹

O ator, ao percorrer regiões escondidas do seu corpo, encontra relações outras entre a maneira como modela sua massa física e as manifestações de vida que correm pelas entranhas desta massa. A manipulação das tensões corporais em relação a qualidades de vibração ou energias levam a um “corpo fictício” ou a uma “rede de ficções” que nada mais são do que as

⁸ Ludwik Flaszen, 2007, p. 89.

⁹ Antonin Artaud, 1986, 83.

“forças físicas que movem este corpo”¹⁰. Uma posição do corpo, uma ação realizada no espaço, um esforço dirigido ao exercício, provocava um acesso para estas forças fictícias, era o caminho do corpo. Nesse sentido, o ator Everton pontuou:

Em um dos trabalhos de *resistência*, mesmo num tempo reduzido, voltei a ativar algo que diferenciava a minha construção. Houve o reencontro com impulsos internos que acionaram outras possibilidades de ação. Poderia ser tanto de uma figura como de uma personagem. A relação era de ouvir o corpo, deixar que ele faça e estar consciente da minha interferência sutil, mas dominante.¹¹

Ouvir o corpo interferindo sutilmente, pode ser um bom conselho ao ator que resolve percorrer seus esconderijos. Relaciono, também, este “corpo fictício”¹² de Barba, ao “corpo intensivo”, de Ferracini, que o descreve como “uma zona potencial de inclusão, de diferenças, de reduplicações. Um lugar de encontros, lugar paradoxal, lugar de vizinhanças e partículas que se conectam, reconectam e desconectam, relacionando-se em velocidades infinitas.¹³ Ou, então, no “transbordamento do corpo cotidiano”, um mergulho nos “próprios estratos e agenciamentos”¹⁴:

Criar pontos de resistência dentro desses mesmos estratos para que, nesses pontos, nessas fendas de criação, possamos gerar campos intensivos de afectos e perceptos¹⁵, seres sensíveis independentes, criações de linhas de fuga dentro dos próprios estratos, criando fissuras que, de certa forma, abalam as estruturas dos próprios estratos e seus agenciamentos territoriais. Transbordar o corpo cotidiano se realiza por criar novos territórios nesses estratos (e, portanto novos agenciamentos), e convidar o outro a

¹⁰ Eugenio Barba apud Barba e Savarese, 1995, pp 18 e 19. Barba usa essa expressão “corpo fictício”, para designar o corpo em estado de representação, povoado pelos “ses mágicos” que lidam não com a psicologia, o comportamento e a história do personagem, mas com as “forças físicas que movem o corpo”. Trata-se mais de procurar um “corpo fictício” do que uma “personalidade fictícia”.

¹¹ Everton E. Santo, questionário inicial, 20/07/2007.

¹² Eugenio Barba, op. cit, p.19.

¹³ Renato Ferracini, 2006, p. 138.

¹⁴ Ibid, p. 129.

¹⁵ Gilles Deleuze e Félix Guattari, 1992, p. 213. Segundo Deleuze e Guattari, *perceptos* e *afectos* são as sensações, aquilo que se conserva, na obra de arte, independente do seu criador: “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.”

compartilhar nessa zona de vizinhança gerada, esse território comum, intenso e virtual.¹⁶

Para nós, concentrar-se em si mesmo, entregar-se plenamente ao exercício, instaurar a curiosidade da criança que se deixa levar pela experiência, provocavam essas “fendas de criação”¹⁷. Experimentávamos sair da superfície, evitávamos clichês e cuidávamos para não cair em ilustrações ou ações miméticas fáceis, deixar-se transformar naquilo que ainda não se conhece, guiar-se pelos princípios, seja em que exercício fosse. Conforme narra Aline, por exemplo, em um momento seu, na dança dos ventos:

Senti-me, por mais tempo, dançando com consciência das minhas pernas. A recorrente sensação de não conseguir controlar as pernas durante a dança, aconteceu somente no final. Aos poucos estou entendendo o que quer dizer “deixar as ações e os lançamentos partirem da dança”. Surgiu uma figura interessante ao final, que me remeteu a uma mulher-frango. Nesse momento me senti dona. Dona da mulher-frango, dona de tudo o que eu estava vendo na sala, da paisagem na janela. Tudo parecia ampliado.¹⁸

Ou de Fábio, ao final do *energético*:

(...) pensei num peso no plexo solar. Aos poucos veio a imagem de um índio xamã, que fazia diversas magias. As imagens junto do corpo se aprofundaram. Foi muito diferente de tudo. Podia ficar ali para sempre. Quando vinha o cansaço, jogava com ele. Improvisei com o Lindon. O jogo fluiu. Acho que eu poderia escutá-lo mais, mas mesmo assim, foi bom. Assim que paramos, meu corpo ainda vibrava e veio uma vontade de chorar. Em alguns momentos senti que algo me movia. Às vezes a imagem do índio, mesmo. Principalmente nos movimentos muito rápidos. Meu corpo, então, em vez de ser o xamã, era a própria magia. Era violento, arrebatador. Minha percepção estava aguçada. Tanto pra dentro quanto pra fora. Não tive a proposição de irradiar muito, mas eu estava completamente preenchido de energia. A escuta exterior cedeu lugar para a interior.¹⁹

¹⁶ Renato Ferracini, op cit., p. 129.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Aline Marques, diário de trabalho, 17/10/2007.

¹⁹ Fábio Castilhos, idem, 21/11/2007.

Ou a percepção de Marcelo, em um momento seu, na *resistência*:

Meu corpo era uma folha de árvore muito pequena, seca, porém ainda presa na árvore. Ao ventar, a folha balançava, pois estava presa em um pequeno galho. Meu corpo/folha, enraizado, se tornou leve, vulnerável ao vento, porém, firme, enraizado no chão/árvore. A folha, muito pequena, se tornava grande a cada movimento e, como uma pedra jogada na água, emitia ondas que atingiam grandes distâncias.²⁰

E Everton, depois da *resistência*:

Ao final do trabalho tive meu primeiro momento sensível: imagem de estar verticalmente dentro do mar, com água no peito, próximo à praia. Animais vindo até à beira, peixes passando e quase encostando no meu corpo. Pássaros voando baixo e, de repente uma gaivota branca pairando no ar, num rápido instante, na frente do meu rosto; nos olhamos e ela seguiu para o céu.²¹

O importante é permitir que estes estados venham à tona, buscar a essência, estar sensíveis ao caminho do corpo, atentos aos impulsos internos – limpando-se do que é desnecessário, do que não serve e também, deixando-se guiar pela intuição. Intuição para mim é estar acordado para si e para o mundo. É estar sensível ao aqui e agora. Um agora que não é só o presente, mas além dele. É uma conexão entre o passado o presente e o futuro e, mais que uma conexão, um adensamento. Entendo a intuição como saber perceber “esse momento”, o momento que escrevo, exatamente ligado ao momento que alguém lê. Uma espécie de sentido para “deixar acontecer”, sem classificar, sem impor ou julgar. Intuição como uma espécie de confiança, uma entrega à experiência vivida, não só retomando-a, mas indo além da sua revivescência, ou seja, excedendo o “vivido”²². Damásio esclarece que:

A qualidade de nossa intuição depende do quanto raciocinamos bem no passado, do quanto classificamos bem os acontecimentos de nossa experiência passada em relação às emoções que os precederam e às que os seguiram, e ainda do quanto refletimos bem sobre os êxitos e os fracassos de nossas intuições anteriores. Intuição é simplesmente

²⁰ Marcelo Bulgarelli, diário de trabalho, 28/10/2007.

²¹ Everton E. Santo, idem, 12/7/2007.

²² Gilles Deleuze e Félix Guattari, 1992, p. 222.

cognição rápida com o conhecimento necessário parcialmente varrido para baixo do tapete – uma cortesia da emoção e de muita prática no passado.²³

A intuição é um “agora” amplificado, que emaranha a minha consciência com a consciência do outro, que emerge de um sentido de inteligência de que estamos constantemente em interação. Um por um, lugar por lugar, em uma precisão constante. Intuição é saber aproveitar a experiência, sem julgamento. O ator que vive no agora tem o poder de guiar-se. E isso, às vezes, dá medo, pelo desconhecido, pela surpresa de si, diante de si mesmo. Intuição é algo que impulsiona o ator, que mesmo com medo, parece ouvir uma voz que lhe diz: vai, que vale a pena experimentar.

Se o ator não sai do seu mundo, ou nicho habitual, não verá aquilo que está fora dele, ou dentro, ou além. A distância com o resto dos outros seres ou a distância com aquilo que ele é ou suas possibilidades de ser, tem uma consequência direta na forma como o ator vê seu mundo. Ele só pode presentificar algo que ele conhece, viu, percebeu, sentiu, captou ou intuiu, ou seja, aquilo que ele deu abertura para acontecer. Daí a necessidade constante de explorar-se, desbravar-se à procura de outros corpos, em si. Ao ator, trata-se de expandir seu nicho. Tentar enxergar o que habitualmente não vê, ser um visionário. Iben, em conversas informais, nos nossos encontros, nos dizia: “Vocês devem aprender a olhar além”²⁴.

A imaginação é outro fator que abre possibilidades, para o ator. Para Stanislavski, o ator deve “dar maior amplitude e profundidade”²⁵ àquilo que já está dado, às circunstâncias do personagem ou da peça a ser representada. Dar maior amplitude e profundidade pode significar ir além do que é fornecido como informação, permitindo nossa capacidade de “ver coisas que não estão presentes, através de uma imagem mental.”²⁶ Para Bachelard, a imaginação é “a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade”²⁷ ou de “deformar as imagens fornecidas pela percepção”²⁸. A partir de determinado exercício ou estímulo, o ator é convidado não só a manobrar os princípios, executando operacionalmente a tarefa, mas a acrescentar algo

²³ António Damásio, 1996, p. 8.

²⁴ Sobre este conselho de Iben não tenho outro registro, além da minha memória: Em Thorsminde, Dinamarca, em 2003, em uma das nossas conversas finais de “checagem” após uma das experiências do grupo *Vindenes Bro*.

²⁵ Constantin Stanislavski, 2006, p. 89.

²⁶ *Ibid*, p. 97.

²⁷ Gaston Bachelard, 1989, p.18.

²⁸ *Ibid*, 1990, p. 89.

novo, a conectar com algo que é seu, que é profundo. Seja através de lembranças, de sensações ou de emoções, ele é convidado a evocar outras imagens, além das que já estão estabelecidas. Numa via cíclica de formação ou transformação de seu ato, ele recebe a realidade, cria imagens sobre ela, e a “recarrega” com outras, faz outras associações, de seu próprio ser, e depois, as expressa, transformadas. Essa carga de tradução pessoal se amplia indefinidamente, passando de tradução para uma sempre nova criação. Assim, o ator pode romper com a realidade previsível e dada, da situação em que ele estiver inserido, captando algo que a princípio está ausente ou é inexistente, em consonância com afirmação de Stanislavski, que diz: “Cada movimento que vocês fazem em cena, cada palavra que dizem, é resultado da vida certa de suas imaginações”²⁹. Mas a capacidade de imaginação predis põe, também, exercício e prática, conforme Mnouchkine:

Eu lhes pergunto qual é, do seu ponto de vista, o músculo mais importante do ator. Evidentemente ninguém pensa neste, então eu lhe digo: “É a imaginação”. E isto se exercita, isto se trabalha; é como uma barriga da perna. (...) E a imaginação do ator é exercitada pela sinceridade, pelas emoções, pelo jogo verdadeiro baseado em sua capacidade de “acreditar”³⁰.

Assim como a intuição, a imaginação ajuda a olhar além, de si e do mundo, para talvez chegarmos, àquela dimensão que finalmente, nos une ao mundo. Essa dimensão poderia ser esta “parte de verdade oculta”, a qual se refere Artaud:

(...) o teatro deve romper com a atualidade; que seu objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos, ou servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos essa parte de verdade oculta sob as formas em seus encontros com o Devenir.³¹

Já Peter Brook nos fala de um mundo invisível, sem forma, que não muda como nós entendemos as mudanças, e outro mundo que é visível, mutável, das formas, em constante movimento:

²⁹ Constantin Stanislavski, 2006, p. 103.

³⁰ Ariane Mnouchkine apud J. Feral, 1995, p. 26.

³¹ Antonin Artaud, 1985, p. 92.

É com esse mundo (mundo comum) que estamos em contato a cada segundo de nossa vida consciente, quando a informação registrada no passado, em nossos neurônios é reativada no presente. O outro mundo, que está permanentemente presente, é invisível porque nossos sentidos não tem acesso a ele, mas pode ser percebido de muitas maneiras e em muitas ocasiões pela intuição.³²

O ator joga com estes dois mundos - o visível e o invisível - com o mundo ordinário, do seu cotidiano, e o extraordinário, que aqui poderíamos dizer, o mundo do mito, ou seja, uma história, um símbolo cultural ou uma forma substituível de uma verdade a ser criada, um “relato de um acontecimento que teve lugar no tempo primordial”³³, com uma carga simbólica. O mito, para mim, está relacionado ao corpo, ao seu conteúdo vivido, ou à extrapolação desse vivido, em espaços possíveis, de criação. E isso é semelhante ao que Campbell coloca, ao aproximar corpo e mito:

Para mim, a mitologia é uma função da biologia (...) um produto da imaginação do soma. O que nossos corpos dizem? E o que eles estão nos contando? A imaginação humana está enraizada nas energias do corpo. E os órgãos do corpo são os determinantes dessas energias e dos conflitos entre os sistemas de impulso dos órgãos e a harmonização desses conflitos. Esses são os assuntos de que tratam os mitos.³⁴

Para Grotowski, encontrar o mundo mítico coletivo, cultural, histórico, seria como plasmar o “arquétipo”³⁵ na cena. O vínculo entre a cena e platéia, entre outras coisas, poderia se dar através de seus arquétipos, criados a partir dos textos que resolvia encenar. Ele diz:

Plasmando no espetáculo o arquétipo, atacamos o “inconsciente coletivo”³⁶: o que resulta uma ressonância, um reflexo, mesmo que seja na base de uma oposição, do sentimento que algo foi profanado; aproximamos entre eles os dois ensembles (o grupo dos atores e o grupo dos espectadores) um pouco como uma provocação e,

³² Peter Brook, 1999, pp. 73-74.

³³ Mircea Eliade, 1986, p.12.

³⁴ Joseph Campbell apud S. Keleman. 2001, p.25.

³⁵ Jerzy Grotowski apud L. Flaszen, 2007, p. 50.

³⁶ Ibid, p. 51-52. Grotowski trata da palavra “arquétipo”, diferentemente de como Jung a trata, conforme suas próprias palavras: “uso a palavra “arquétipo” em um sentido restrito, sem o *background* filosófico junguiano, não presumo a incognoscibilidade do arquétipo nem que ele exista fora da história.” Ou seja, o arquétipo como uma “forma simbólica de conhecimento do homem sobre si mesmo”.

aparentemente, sobre a base de uma “magia” de um ato “mágico” do qual – como na pré-história do teatro – participam na realidade todos (mistério: o arquétipo representa o papel de objeto do mistério).³⁷

No caso do ator, seria como plasmar no corpo as histórias mágicas pessoais, para mostrar a outras pessoas. Para nós, no âmbito desta pesquisa, não buscávamos este “inconsciente coletivo”, mas o inconsciente de cada ator, mesmo sendo este, também atravessado pelo coletivo. Digo inconsciente, no sentido de “não consciente”, escondido, encoberto. A manifestação de conteúdos escondidos peculiares, através dos estados e das formas de suas ações. Estes estados, ou *seres ficcionais*, para mim, eram como mitos pessoais, que ao brotarem em forma de ação verdadeira, através do corpo e seus registros, eram criados e reinventados, e justamente por serem singulares, únicos, ecoavam em mim, como observadora, acordando meus próprios mitos. Durante todo o percurso do treinamento, por ser construído em bases orgânicas, era através do corpo que o ator se via responsável pelo próprio desvelar, criação e construção do seu conhecimento. Everton descreve:

É a realização atravessada pelo inconsciente, pelo intuitivo, que nos instrumentaliza e propicia a mostrar o *como pode ser* em detrimento do *o que deve ser*. É uma percepção que emana. Em minha função de regente e explorador artístico de meu próprio corpo, possibilito desconstruir registros, formas, sistemas que me travam e que me deixam em plano comum, para que eu busque novos meios, novos recursos, novos caminhos de chegar a outras tantas percepções. No entanto, a condução do treinamento por mim passa por uma questão básica: estar pré-disposto a me deixar levar pelo exercício, com ou sem indicações/estímulos de um orientador. Assim, eu mergulho em minhas particularidades para me apropriar de minha própria essência. A revelação do meu desconhecido para construir o meu conhecimento.³⁸

Através da *resistência*, bem como dos outros exercícios do treinamento, o ator constrói seu conhecimento, traz “a consciência” e atualiza potencialidades inerentes, quase como uma iniciação a um mistério, onde se nasce de novo e torna-se alguém nascido mais vezes, como um

³⁷ Jerzy Grotowski apud L. Flaszen, 2007, p. 51.

³⁸ Everton E. Santo, diário de trabalho, 11/07/07.

ato sagrado. E para nascer mais vezes, o ator deveria explorar as próprias capacidades ao máximo. Neste ponto, faço uma conexão com o que Carlos Simioni diz sobre o ator e a natureza do teatro:

Acredito que mesmo sem encarar como algo ritual, o teatro é ritual e é sagrado. Nós temos esta oportunidade de vasculhar, de desenvolver as qualidades do ser humano, suas novas potencialidades. Isso também é função do ator. Não só descobrir novas técnicas, para o teatro, mas entender que o ser humano não é final. Não está pronto. Está evoluindo.³⁹

Como espectadora, a capacidade de transformação em um ator é um atributo que muito me seduz. Primeiro, a transformação que ele é capaz de instaurar em seu corpo, em sua voz, em sua alma, depois, ou ao mesmo tempo, a transformação que instaura no espaço e, finalmente, a transformação que aciona em nós, como participantes do evento teatral. Quando o ator acende essa zona mágica, que escapa à nossa capacidade de compreensão, nos dá somente uma certeza: “fomos atingidos”. Termino esta reflexão, relatando como fui atingida, como observadora, pela transformação corpórea de um dos atores, nos seus momentos finais da *resistência*:

A coluna se curva, para começar sua ida ao chão, mas a densidade do espaço não permite. A cabeça, guiando o resto do corpo para baixo, provoca um olhar de canto. Invertida, a cabeça, faz o olho ver uma mancha no teto, uma dobra da roupa molhada de suor ou uma pequena ranhura do chão, onde moram os seres de pó. Pedços de visão provavelmente nunca antes vistas por nenhum homem. Mais provável por algum inseto. Enquanto o tronco tenta abaixar, uma mão teimosamente se dirige para cima, lentamente. O que quer esta mão? Aonde quer chegar? Parece que quer pegar uma corda, que abre uma porta. O braço se multiplica. Em milhões de braços, como aqueles efeitos caseiros de velhas fotografias de batizado. Uma torção aparece. O quadril, pela esquerda, e o ombro pela direita fazem do corpo um pedaço de trapo. E os olhos reagem. O equilíbrio reage. A planta dos pés, esmagam o chão, ora pelos calcanhares, ora pelo dedão, de onde, às vezes, parece que vai cair toda a estrutura de pedra, de barro, ou de terra. Agora o olho vê a mão, como que tentando entender ou também pedir ajuda dos céus. Nessa hora, não se sabe se por causa do pé, da mão ou da cintura estrangulada, as lágrimas escorrem, só por causa do peso de toda a dor do mundo. Tu finalmente consegue chegar ao chão. Queria te perguntar: Lembra quando tu fez do teu dedo pena e de teu suor tinta e desenhou lentamente

³⁹ Carlos Simioni apud R. Ferracini (organização), 2006, pg. 296.

no chão um “A”? Queria te perguntar era um “A” de quê? Quais seriam as outras letras que viriam depois, se teu corpo não te mandasse pra outro lado, embalado pelo contínuo do canto gregoriano? Ali estava o segredo, a chave pra passagem do que tinha dentro e queria vir pra fora. Era um “A” de que? Nesse momento lembrei da cena do filme *Olhos Negros*⁴⁰, quando a mulher desenhava com a ponta dos dedos na parede, só que com sua lágrima, ao invés de suor. Era a umidade da intimidade que vinha pro chão e pra parede. Rabiscar formas, letras ao acaso, assim, como se não tivesse importância, mas que deixava marcado (cicatriz efêmera?), o recado da alma. Até que o suor ou a lágrima secasse. Que seque. Não importa. Agora já aconteceu. O fluir do dedo lubrificado pela emoção se inscreveu através de uma fenda da realidade. Realidade doída. No filme, enquanto ela escrevia com a lágrima, cantarolava e chorava, pelo amor recém feito. O amor, como há muito tempo não fazia. Chorava, por ser casada com outro que não aquele. E aquele que agora estava ao seu lado, vivia tão longe. Mas e tu? Por que tu escrevia? Ou não escrevia? Tu nem notava que não era tu, mas sim o dedo, que não era a palavra, mas o suor que dizia. Tu nem notava que tinha um sentido, e que doía também em mim, que via.⁴¹

⁴⁰ Filme *Oci Ciornie*, dirigido por Nikita Michalkov, com Marcello Mastroianni e Elena Sofonova.

⁴¹ Trecho extraído parcialmente do meu diário de trabalho, dia 08/01/2008.

4.6 AUTONOMIA COM DEPENDÊNCIA



4.6 AUTONOMIA COM DEPENDÊNCIA

O que uma pessoa pode transmitir? Como e para quem transmitir?

Estas são questões que toda pessoa que é herdeira de uma tradição se coloca, porque essa pessoa herda também, de certa forma, o dever transmitir aquilo que recebeu para si.

Que participação tem a pesquisa em uma tradição? Até que ponto deveria uma tradição sobre o trabalho sobre si mesmo ou, fazendo uma analogia, de uma yoga ou de uma vida interior, ser ao mesmo tempo uma investigação, uma pesquisa que toma, a cada geração, um passo a frente?¹

Eu sou a fonte absoluta; minha experiência não provém de meus antecedentes, de meu ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles e os sustenta,
 pois sou eu quem faz ser para mim
 (e portanto ser no único sentido que a palavra possa ter para mim)
 essa tradição que escolho retomar,
 ou este horizonte cuja distância em relação a mim desmoronaria,
 visto que ela não lhe pertence como uma propriedade,
 se eu não estivesse lá para percorrê-la com o olhar.²

O treinamento físico, objeto deste estudo, começou em julho de 2007, com uma semana intensiva. Depois, as sessões aconteceram regularmente, com dois encontros semanais. Em janeiro de 2008, encerramos a parte prática da pesquisa, com outra semana intensiva, em regime de retiro e em março, retomamos o trabalho, para a preparação das duas demonstrações técnicas, levadas a público no final de abril, de 2008.

Os três primeiros meses, de agosto a outubro, foram dedicados ao aprendizado dos elementos técnicos dos exercícios, sem deixar de considerar que aprender também era criar e construir o próprio conhecimento. Nestes primeiros meses, eu propunha uma ordem básica dos exercícios, passível de pequenas alterações, a cada sessão: aquecimento, espreguiçamento, energético, diagonais, dança dos ventos, resistência e samurai. Muitos outros exercícios e práticas foram experimentados, mas optei em centrar a análise nestes, por terem sido os mais

¹ Jerzy Grotowski, 1999, pp.11-12.

² Maurice Merleau Ponty, 2006, pp. 3 e 4.

aprofundados. Nesta primeira etapa tratávamos de conhecer os exercícios no corpo e desenvolvê-los tecnicamente. A evolução técnica dos atores era proporcional ao tempo de treinamento, onde a prática sistemática levou a um domínio técnico parcial. Segue, abaixo, a percepção de alguns atores, em diversos períodos do trabalho, sobre como o tempo de prática interferia em suas *performances*:

Hoje não penso mais no exercício que vem a seguir, eles vêm por necessidade. Comecei a fazer as *diagonais* sozinha, mas buscando a energia do jogo. Encontrei a Gi. Pensei: quero estar aberta.³

O espreguiçamento e o energético estão sendo redescobertos por mim. Acho que depois de uma maré de equívocos, estou começando a sentir uma fluência, uma verdade, o empenho de impulsos no energético. As ações de empurrar, lançar partes do corpo, chutar, saltar, girar, me dão impulsos para que eu não pare, para que haja continuidade e precisão.⁴

Nunca gostei do *samurai*. Não pela dor, mas sempre me senti preso com os passos... como se fosse um robô enferrujado, pois a base aberta das pernas oferecia a impressão de estar “truncado”. Entretanto, após experimentar e codificar as ações do *samurai*, percebi que posso ser livre com ele. As ações oferecem mobilidade, leveza, raiz/chão, precisão, prazer e liberdade. Dá vontade de brincar de bater, atacar, matar e se defender dos outros.⁵

Cada vez mais sinto prazer com a *dança dos ventos*. Quando dancei sozinho pelo espaço, a liberdade, o ritmo e a pulsação da dança sustentava um jogo rítmico interessante – um duelo dos movimentos do meu corpo com a andamento da dança – que me possibilitou andar em caminhos que ainda não tinha percorrido. É como se o meu corpo inteiro estivesse tomado por uma segunda vida, que me permitiu lançar pequenos espasmos pelo espaço.⁶

³ Simone De Dordi, diário de trabalho, 19/12/2007.

⁴ Aline Marques, idem, 31/03/2008.

⁵ Marcelo Bulgarelli, idem, 24/10/07.

⁶ Ibid, 26/09/2007.

Durante o quarto mês, pude perceber que os atores entravam em uma nova fase de desenvolvimento pessoal, já não dependiam mais de mim para conduzir o treino, e estavam encontrando fluidez e organicidade nos exercícios e suas transições. Eles estavam se apropriando do que até então eram tarefas técnicas. Neste ponto propus algumas mudanças na ordem do roteiro de treinamento, que já havia sido assimilada pelos atores. Eles deveriam executar os mesmos exercícios, mas com algumas alterações, como por exemplo, executar o roteiro de trás pra frente, ou outras mudanças sugeridas. Ao final do mesmo mês, propus ao grupo decidir, coletivamente, a ordem do treinamento, mas sem uma combinação previamente estabelecida. O grupo passou então a determinar, a partir da sua necessidade, a ordem de execução dos exercícios e seu tempo de duração. Sob essa nova proposição de agenciamento do treinamento, foram realizadas várias sessões, cada uma diferente da outra, até o momento em que o treinamento passou a não ter mais uma ordem original, ou seja, realizava-se sem um roteiro pré-estabelecido, sempre coletivamente. Neste período ainda, todos atores realizavam os mesmos exercícios ao mesmo tempo.

Assim o processo foi evoluindo, até chegar o momento que considero um marco importante para a pesquisa prática realizada. No início de dezembro, de 2007, cinco meses após o início dos trabalhos, começamos a experimentar aquilo que chamamos de treinamento *juntos, mas sozinhos*: cada ator passou a decidir seu próprio roteiro e a executá-lo individualmente, mas compartilhando o mesmo tempo e o mesmo espaço com os outros. Tratava-se de oito percursos diferentes de treinamento, mas com a proposição de estarem abertos a interação, uns com os outros.

Neste roteiro próprio, cada ator determinava previamente a ordem dos exercícios a serem explorados e tinha autonomia para seguir, conforme suas próprias questões individuais. Com o passar do tempo de prática, muitos aspectos foram agregados no processo de cada um, além do desenvolvimento daqueles exercícios propostos por mim. Foram abertas muitas portas para novas potencialidades. Por exemplo, para Satoru, a repetição do *energético*, provocou uma transformação na qualidade de seu movimento: no início da pesquisa, na maior parte do tempo, seus movimentos eram retos e entrecortados, com o tempo de prática, seus movimentos entraram em nova dinâmica, fluida, circular. Esse novo padrão de movimentos, como um dos tantos aspectos a serem desenvolvidos pelo ator em seu trabalho, abria um campo muito fértil de pesquisa assim descrito por ele próprio:

Movimentos circulares que levam ao infinito, à ação contínua: Meus movimentos eram muito marcados pela linearidade, característica vinda principalmente do karatê, praticado no meu passado. Mas depois de praticar por um tempo, principalmente o *energético* (um dos exercícios que mais me proporcionava um estado diferenciado do cotidiano), meus movimentos foram modificando sua característica. Como uma boa parte do exercício trabalha com um linha ininterrupta do movimento que leva o uso inteiro do corpo em oposições, isso foi desafiando meu corpo a exercitar uma outra qualidade de movimento que já o continha, porém, submersa pela própria limitação do meu meio, que não fazia-me enxergar essas possibilidades. Essa novidade foi me contaminando e, por conseqüência, fui buscando uma outra possibilidade de movimentos, que eram circulares (essa descoberta tem mais relação com os movimentos mantidos em linhas ininterruptas). Isso me levou a nova exploração individual e interna, e a uma nova busca também do meu ser. Quando eu falo numa busca interna do meu ser, não é algo relacionado a uma busca psicológica, e sim, novas descobertas energéticas que fazem alterar meu estado cotidiano, que fazem conectar a minha mente-corpo-espírito.⁷

Além dos exercícios possibilitarem mudanças na própria movimentação do ator, como essa descrita por Satoru, que eram introjectadas no roteiro de treino, os princípios e a atitude auto-investigativa propiciavam também a criação de novos exercícios. Nas últimas sessões de treinamento, entre os exercícios propostos por mim e outras tantas formas que foram agregadas, também estavam aqueles que foram sendo criados e desenvolvidos por cada um, os quais chamamos de *exercícios pessoais*.

Os *exercícios pessoais* consistiam em uma base de movimentos que podia ser testada pelos atores, como suporte para a experimentação sobre seu próprio trabalho. Esses exercícios foram sendo criados a partir de movimentos dos atores que eram recorrentes no seu treinamento individual, aos quais eram agregados os princípios que nos guiavam em todo o treino e acrescentadas algumas pequenas transformações. Inspirados em Iben, tentávamos fazer com que esses exercícios pudessem servir a um trabalho investigativo, reconhecendo a necessidade mais emergente de cada ator. Iben inventou seus *exercícios suíços* a partir da pergunta: “o que é ação dramática para mim?”⁸ A pergunta a motivou e mais a criação de uma estrutura que se repetia,

⁷ Lindon Satoru Shimizu, diário de trabalho, 21/05/2008.

⁸ Iben Nagel Rasmussen, 2006, p. 204.

com um início, um risco, ou uma transformação, ou um conflito e um fim: “O importante é que cada exercício tenha um início, um pequeno nó e uma solução. Assim não se torna nunca uma “ginástica”. Cada exercício deve ter esse desenvolvimento em seu interno⁹. Tentávamos criar uma base para que as questões dos atores pudessem ser postas a prova. Por exemplo, Fábio tinha uma seqüência de movimentos no seu treinamento, que era recorrente. Tentamos determinar um início, um desenvolvimento, um fim, e mais uma maneira de retomá-lo, por uma ligação. Assim ele descreveu seu exercício pessoal, denominando-o *exercício dos cinco tempos*:

O exercício consiste em fazer cinco deslocamentos pelo espaço. Mais ou menos um tempo para cada deslocamento. Aproximadamente um segundo para cada tempo. Como parto desses cinco deslocamentos, denominei-o exercício dos cinco tempos. Cada deslocamento pode acontecer utilizando saltos, idas ao chão, passos, o mais variado possível. No último tempo devo fazer um lançamento para o espaço, seguido de uma parada. Dessa parada provooco um desequilíbrio. Deixo aos poucos que esse desequilíbrio chegue ao máximo possível, da quase queda, recupero o equilíbrio agarrando fortemente o chão com os pés, e faço que essa retomada do equilíbrio sirva de impulso para recomençar a série. Mas provooco que seja em uma explosão, para a direção contrária de onde caí. O exercício ainda está em fase de experimentação. Outra possibilidade é mudar o nível do movimento a cada deslocamento.¹⁰

Para tentar aprisionar aquela movimentação e tentar encontrar nela potencialidades para o desenvolvimento técnico do ator, fomos estabelecendo algumas transformações. O *exercício pessoal* funcionava como uma base de tarefas a serem exploradas, que subsistisse em si mesma. O desenvolvimento dos *exercícios pessoais* eram diferentes para cada ator, mas procurávamos que fossem similares em seus princípios.

Assim, através de seus *exercícios pessoais* os atores poderiam criar mais uma base de treinamento que pudesse ser explorada através da repetição, assim como eram explorados os exercícios que eu havia proposto. Alguns atores, incorporaram seus *exercícios pessoais* em seus roteiros de treinamento, ao final da pesquisa. Simone descreve como seu *exercício pessoal* a ajudou em um momento do treino coletivo:

⁹ Iben Nagel Rasmussen, 2006, p. 207. “L’importante è che ogni esercizio abbia un inizio, un piccolo nodo e una soluzione. Così non diventa mai una “ginnastica”. Ogni esercizio deve avere questo sviluppo al suo interno”.

¹⁰ Fábio Castilhos, diário de trabalho, 09/01/2008.

O momento que consegui estar mais entregue foi na resistência, de resto, eu esforçava-me mas estava muito difícil. Minha mente não parava de criar lixos que só me atrapalhavam. Então me propus a não parar, mesmo que estivesse fingindo (acredito que chegaria o momento em que minha mente se entregaria). Comecei a trabalhar meu *exercício pessoal*. Trabalhei detalhadamente e devagar para que não virasse um atropelamento de coisas¹¹

Por fim, o treinamento pessoal se deu através da repetição, das tomadas de decisões sobre seu próprio percurso e sobre a influência direta do percurso dos outros atores e minhas sugestões. Ao final desta pesquisa, cada ator havia criado, escolhido e operacionalizado seu próprio roteiro de treinamento, ou pelo menos, experimentado algumas possibilidades.

Neste ponto do trabalho, escancararam-se as janelas para a personalidade. A cada sessão, as decisões, as observações, as descobertas, foram sendo diferenciadas e, posso dizer, os atores foram adquirindo autonomia para dirigir seus percursos individuais. Toda a experiência adquirida nos treinos em conjunto, as análises, as superações, as ponderações individuais sobre o próprio caminho e dos colegas, qualificou cada ator a seguir em sua busca. Os principais princípios que apoiavam os atores, ao final da pesquisa foram:

1. Desequilíbrio
2. Oposição
3. Respiração junto com movimento
4. Olhar ativo
5. Reagir a tudo
6. Escutar o outro
7. Irradiar/direcionar para o espaço
8. Não automatizar
9. Seguir o impulso
10. Instaurar mudanças de dinâmicas
11. Ação nos membros a partir do tronco
12. Precisão/início, meio e fim dos movimentos
13. Instaurar um fluxo/fluidez

¹¹ Simone De Dordi, diário de trabalho, 06/01/2008.

14. Base em alerta
15. Saber permanecer
16. Não deixar esvaziar, morrer

A tarefa de cada um era estabelecer uma estratégia pessoal, ou seja, estabelecer regras de partida para seu percurso individual de treinamento, sempre abertos à própria escuta e à escuta do grupo. Cada ator deveria empenhar-se em perceber no seu corpo suas necessidades, sem esquecer o coletivo.

Além do *espreguiçamento*, do *energético*, das *diagonais*, da *dança dos ventos*, da *resistência* e do *samurai*, dos *exercícios pessoais*, estavam presentes, também, no treinamento, as dinâmicas que eram constantemente criadas e instauradas pelo contato, pelo jogo. O percurso de cada ator era como um rio correndo sozinho, que ao encontrar o percurso do outro, formava um novo rio, e deste, ainda um outro, o grande encontro de todos.

Ao final da pesquisa, além dos princípios citados acima, ficaram três regras principais a serem perseguidas pelos atores, no treinamento:

1. Vivificar permanentemente o impulso.
2. Deixar-se permear pelo outro.
3. Voltar a seu roteiro pessoal, quando necessário.

Vivificar o impulso significa para nós que cada ator não pode nunca estar vazio de impulso. Seu corpo deve sempre provocar um desequilíbrio ou uma tensão interna em direção ao externo, pronto para reação, seja em que circunstância for. Deixar-se permear é, mesmo tendo uma ordem própria de exercícios a seguir, ficar permanentemente aberto à reação, ao outro, ao espaço, às circunstâncias que aparecerem, à surpresa. Voltar ao roteiro pessoal é seguir uma ordem de exercícios pré-determinada antes de o exercício coletivo começar. Esse roteiro poderia ser na ordem pessoal dos exercícios, ou alguma outra regra precisa, como por exemplo: em momentos de perda de energia, voltar sempre à *dança dos ventos*. A descrição feita por Fábio de um dos momentos de seu de treino *juntos, mas sozinhos*, pode iluminar a compreensão do processo experimentado:

Já no energético apareceu um movimento de cobra, com chicoteadas. Esse movimento gerou uma energia leve e rápida, mas tinha um peso, algo deslizante como o rastejar

da cobra. Nesse início aumentava alguns impulsos que pareciam explodir e gerar ataques de pontos específicos do corpo. Segui, mas em vez de fechar, abri para o espaço. Quando fiz isso parece que preenchi toda sala, me abri para observar e até mesmo jogar com o espaço e com os outros. Segui aprofundando essa idéia/energia/movimento, intercalando alguns exercícios como a *dança dos ventos*, a *resistência* e os *cinco tempos*. Em outro momento defini pontos de saída de raios além das palmas das mãos, como costas, peito e incluí também o terceiro olho.

Neste momento estava num canto da sala onde tem alguns sofás, e acima tem uma falha na parede que parece alguém de braços abertos. Num momento que havia uma música que tinha uma levada de samba, comecei a reduzir os movimentos e isso levou a uma outra qualidade da movimentação anterior. Força de Eros. Era uma dança bem erótica, pelo menos pra mim. Segui trabalhando sobre essas duas qualidades de energia. Transformei tudo em movimentos leves e grandes. Essa transformação foi um pouco complicada, pois não tinha o vigor da outra movimentação.

Quando senti que poderia se esvair, busquei a *dança dos ventos*, também com movimentos leves e grandes. Isso ajudou, foi interessante fazer assim porque tinha uma dicotomia no meu corpo. A precisão dos passos e a fluidez dos movimentos dos braços, cabeça e tronco. Comecei a variar todas as matizes que apareceram e quando entrou uma música com levada de tango contemporâneo, surgiram algumas idas ao chão, que também foram incorporadas na minha movimentação.

A movimentação era fluida e constante, com variação de ritmo, pausas. Uma coisa levava a outra, seguindo impulsos “puros”. Não existia cansaço, o cansaço era transmutado em energia, e não necessariamente uma energia lenta, às vezes o corpo – no cansaço – pedia movimentos rápidos e vigorosos. Aos poucos os colegas foram saindo, terminando seus treinos, e no final ficou apenas eu e o Marcelo. Cada um estava na sua e eu já estava com vontade de jogar com ele. Passamos a fazer tudo com muita leveza e depois, como crianças. Depois nossos corpos eram como água numa nascente, como cachoeira pequena, média e grande. Acho que nesse momento já estávamos nos relacionando.

Foi muito interessante, acontecia uma dinâmica de jogo e quando se esvaziava ocorria um silêncio, uma tensão, um ponto de retomada, um fio que nos conectava. Ouvíamos com muita atenção aos nossos impulsos e os do outro. E de repente começamos uma

outra coisa, mas para mim, essa outra coisa não era separada da anterior, mas sim uma outra face do mesmo jogo.¹²

Ao final da pesquisa, a imagem que eu associei ao treinamento, se configurava como um mergulho do ator em uma linha vertical, em direção ao fundo. Eu imaginava sempre uma matéria aquosa, poderia ser o oceano. Alguns atores ficaram mais próximos da superfície, outros conseguiam mergulhar em regiões mais profundas. Para mim, a superfície eram os exercícios técnicos, os passos, a atenção aos princípios, a atenção àqueles detalhes que eu pontuava, no início da pesquisa. O fundo era um ambiente de multiplicação de possibilidades, de encontro com as potencialidades mais íntimas, com um desmembramento da vida. A profundidade da experiência estava associada com a configuração de uma outra vida, associada à ordinária, mas que seguia extraordinariamente, em fluxo, em todas as direções. O caminho se dava através da repetição e da diferenciação, na sua execução plena, a forma dos exercícios ia sendo modificada. Essa modificação afetava o impulso, o impulso ia mudando a vibração. Neste ponto, o exercício desaparecia e dava lugar a uma outra forma, com um outro impulso, com outra vibração. Em alguns casos, essas mudanças deflagravam os *seres ficcionais*, esta outra lógica, que poderia vir a ser alguém. E neste lugar, o ator deveria acionar meios que o fizessem encontrar essa vida própria em relação aos objetos, em relação aos outros, ao jogo, a si mesmo. Se isso não acontecia, o trabalho começava a entrar num terreno cômodo, superficial. O ator deveria, então, nesse lugar, de seu mergulho vertical, evocar alguma coisa lá da superfície, que poderia ser um exercício, um estímulo de fora, o colega, algo que não o fizesse voltar ao mundo ordinário – evidentemente, se este não fosse o seu interesse. O importante é que o ator, em sua plenitude, mergulhado no seu corpo-vida, não se perdesse em um caminho fácil e de soluções cômodas, o acomodamento fazia o ator voltar para a superfície, como um peixe habilmente pescado.

Alguns depoimentos testemunham como, ao final do processo da experiência investigativa, cada ator percebe a questão da autonomia:

Percebi autonomia, quando me dei conta que o treinamento começou a fazer parte do meu trabalho cotidiano, fora deste grupo de pesquisa (...). O mais interessante é que eu não propunha isso. Era como se eu apenas deixasse meu corpo pré-disposto e ele encontrava algumas seqüências, ou exercícios desenvolvidos durante o treinamento. Isso

¹² Fábio Castilhos, diário de trabalho, 06/01/2008.

me possibilitou experimentar diversas energias na cena, visto que em cada encontro, meu aquecimento nascia de fontes distintas. Esse estado de “encontrar pelo caminho” os caminhos já percorridos pelo corpo, só foi possível quando consegui transcender (de alguma maneira) as dificuldades técnicas dos exercícios. Por exemplo, quando eu já não precisava mais pensar nos passos do *samurai*, eles apareciam com maior liberdade. Isso me faz pensar que dominar a técnica é a melhor forma de libertar a técnica daquilo que a aprisiona no início. Objetivamente, eu sinto a autonomia quando: encontro o espaço entre os exercícios, no momento onde eles se mesclam e formam uma outra coisa; nas raras vezes em que consigo me libertar do pensamento nocivo, e me deixo levar pelo trabalho e quando reconheço os princípios que me formam enquanto ator.¹³

Percebo diferentes sintomas da autonomia no meu trabalho. Em alguns momentos, o que faz eu me sentir dona do que estou fazendo, é a segurança, a confiança em mim, certo domínio da técnica ou da linguagem trabalhada. Em outros momentos, no entanto, sinto-me autônoma diante de algo que não domino e que me inspira insegurança, mas também me instiga, me desafia e me exige mais empenho, atenção e vontade de superação. A autonomia, para mim, está relacionada com a disciplina, com as escolhas que fazemos durante o trabalho, e está diretamente ligada a minha forma de criar.¹⁴

Percebo autonomia desde o alongamento, pois não é o mesmo que o do meu colega, por exemplo. Também reconheço, fora do treinamento, como por exemplo, nos ensaios da montagem de meu espetáculo, movimentos e qualidades de energia descobertas aqui. Elas parecem vivas, à espera, em algum local em mim, e às vezes reaparecem quando preciso. É bem claro também que hoje meu corpo responde mais rápido a estímulos. É assim também em exercícios de improvisação e outros. No próprio treinamento, quando não sigo o roteiro pré-estabelecido, o exercício a seguir vem no corpo por necessidade, sem que eu precise pensar nele antes. Mas um dos momentos que me senti mais autora, foi quando trabalhamos as *tradições*¹⁵. Sei de onde vem cada ação, cada frase. E é maravilhosa essa sensação, de trabalhar com coisas tão pessoais,

¹³ Cassiano Azeredo, questionário final.

¹⁴ Aline Marques, *idem*.

¹⁵ Exercício de construção de cenas pessoais experimentado pelos atores nesta pesquisa, que será mencionado na conclusão.

transformá-las, dando outro sentido, mas saber que elas ainda estão lá de alguma forma. Foi um exercício muito prazeroso.¹⁶

Percebo autonomia, na utilização livre dos princípios dos exercícios: equilíbrio/desequilíbrio, *sats* ou oposição do movimento, impulso, base e enraizamento, deslocamento de peso e/ou de equilíbrio, respiração, energia, resistência e leveza (tensão e relaxamento). Identifico estes princípios pois percebo que são eles que sustentam os exercícios e que não nos permitem executá-los de qualquer maneira. São eles também que oferecem o estado de jogo improvisacional, fazendo com que cada exercício ofereça uma ampla possibilidade de re-criação, não em seu conteúdo, mas na sua forma e execução pessoal e coletiva (em relação à construção de partituras e improvisações em círculo com o colega).¹⁷

Percebi a autonomia quando eu era conduzido por um sentido de escuta das vozes corporais, e criava relações reveladoras de meus próprios potenciais. Por mais treinamento que façamos, por mais suor que nos escorra, por mais horas que se dinamize o nosso corpo, a chegada a resultados mais profundos e sensíveis poderá ocorrer pelo entendimento e compreensão de nossa própria constituição física, nossa condução energética e nossa disponibilidade em arriscar, a partir de um diálogo entre estas.¹⁸

Nos últimos dias da pesquisa, minhas questões saíam cada vez mais da dimensão coletiva, para se tornarem mais voltadas ao reconhecimento da subjetividade específico de cada ator. Como cada um poderia continuar, a partir de onde havia chegado, na configuração de seu treinamento pessoal? Nos momentos finais, nossas discussões e necessidades passavam muito mais pelo singular, pois as diferenças entre os atores, se ampliavam. Não falo das diferenças técnicas, mas das diferenças de necessidades, de pontos de partida, de nós sobre pontos precisos em que havia desembocado o processo de cada um. No início deste estudo, as questões que os atores traziam eram de natureza semelhante. Com o passar do tempo, as questões foram se tornando cada vez mais singulares. Para cada ator, as questões coletivas não eram mais tão emergentes, quanto às questões relacionadas ao seu processo individual, o qual pedia encaminhamento específico. O que estava em foco não era mais a exploração coletiva dos exercícios, a manutenção dos princípios,

¹⁶ Simone De Dordi, questionário final.

¹⁷ Marcelo Bulgarelli, *idem*.

¹⁸ Everton E. Santo, *idem*.

ou a necessidade de diferenciação. O mais emergente era como explorar, o que fazer, com o que cada um havia agregado como seu, diferente e único. Como continuar a investigação, deste novo ponto de partida?

Como nosso foco foi a autonomia, acredito que justamente por isso, ao final da pesquisa, cada ator carregava consigo alguns valores apoiadores para desenvolver sua arte e encaminhar suas questões, mas preciso dizer que esse fato não embotava meu desejo de criar no meu rosto dezesseis olhos, e seguir com os atores, por muito mais tempo, para testemunhar quais seriam os próximos acontecimentos daquelas oito novas dimensões.

5. CONCLUSÃO

Um equilíbrio corpo-a-corpo, igualmente sereno,
entre universo e organismo deve impregnar o canto do cisne
e a absoluta perfeição do acorde musical ao fim de uma sonata.
À medida que nos aproximamos do momento do repouso final,
uma inquietude meio amarga nos lança em empreendimentos e nos impele
para ilhas e mares desconhecidos; quando, depois de esforços na escalada e na descida,
a coragem e a alegria se encontram no mesmo plano,
a paisagem objetiva e corporal une-se com a alma
em plena equanimidade e alcança todas as coisas.
Nesse momento imutável, realiza-se o conhecimento,
uma vez que ele torna indiscerníveis o externo e aquilo que é íntimo.
É nesse exterior aberto que minha ausência se ocultará sob um punhado de cinzas.
Modelem a intensidade desse mundo no mesmo momento em que eu a perco.¹

Em uma das minhas empreitadas atrás de documentos na minha biblioteca, encontrei a publicação da minha primeira experiência com Iben, em 1993, em Londrina, Paraná. Trata-se de uma publicação do FILO², evento promotor do seminário. Ali está uma entrevista com Iben e depoimentos dos participantes do evento. Em um dos depoimentos, o ator argentino, Guillermo Angelelli, um dos primeiros integrantes do *Vindenes Bro*, registra que “ser autônomo significa ter consciência de si mesmo, estar conectado com os desejos e com os limites e ser responsável pelos próprios atos, quer dizer: saber responder por eles, ser livre”.³ Reencontrar o depoimento de Guille, de quinze anos atrás, me fez sentir uma espécie de uróboro, comendo minha própria cauda, num eterno retorno a mim mesma. Percebi que aquela semente, do primeiro encontro com Iben, havia germinado em mim. Naquele tempo, eu nem suspeitava que germinaria, muito menos que seria levada pelo vento a outras terras, para ser fecundada, dividida, transformada e frutificada. Ao morder minha própria cauda, pretendo não voltar ao início, mas fazer da mordida um evento, um acontecimento que explode em infinitas possibilidades. Como a serpente, com

¹ Michel Serres, 2004, pp. 127 e 128.

² Festival Internacional de Londrina, Paraná.

³ Guillermo Angelelli, 1993, p.18.

sua propriedade auto-renovadora, “autopoiética na pele”, durante esta pesquisa, recriei-me nos atores. Renovei-me com seus saltos, nos seus suores, nas suas faíscas de vida, nas suas dores, nos seus anseios e descobertas. Esse tempo de pesquisa me causava a impressão de estar, junto com os atores, em um laboratório alquímico, onde surpresas, confrontos e encantamentos aconteciam o tempo todo. Os atores e eu, éramos, ao mesmo tempo, pedras e alquimistas.

Quando comecei este estudo, achei que eu teorizaria sobre uma prática pessoal de atriz e professora. Quando terminei, queria praticar a teoria aprofundada. O trabalho prático teve um caminho de investigação seu, próprio, mas, à medida que se articulavam as percepções dos atores e os diálogos teóricos interdisciplinares, realizados posteriormente ao trabalho de campo, novas questões surgiram. Assim, a pesquisa se configurava ainda mais rica e instigante. É por isso que entendo, então, estas considerações finais como parciais, pois muito ficou por investigar.

Por uma contingência de tempo e viabilidade, não pude, por exemplo, refletir como gostaria a respeito dos fios que ligavam meu olhar à ação dos atores, de quanto minha subjetividade influenciava minha percepção sobre suas experiências. Precisei focalizar mais o ator do que a minha relação com ele. Sem dúvida, esse aspecto fica aqui em aberto, talvez como tema para estudos futuros.

Gostaria de deixar registrado, também, um exercício experimentado nesta pesquisa, que não foi, porém, desenvolvido na análise. Tratou-se de criações de cenas, a partir do conteúdo que cada ator trazia, em sua bagagem de artistas em formação. Denominamos esse exercício de *cenar das tradições*. A partir da pergunta “Qual é a tua tradição?”⁴ e através de “um diálogo consigo mesmo”, os atores deveriam reviver no corpo, quais eram os conteúdos que formavam a sua técnica - até o momento presente da pesquisa - e reuni-los em uma cena teatral, amparados pela prática que abordávamos no treinamento. Entende-se por conteúdo todos os elementos que tivessem feito parte da história artística de cada ator, e que retornavam, de alguma forma, tais como exercícios, temas, canções, partituras, tarefas, questões, desejos. Conteúdos experimentados no passado, mas que ainda eram importantes, de alguma maneira.

Minha intenção com esta proposta foi que eles reconhecessem, resgatassem e incluíssem, nos seus treinamentos pessoais, suas experiências significativas, anteriores ao período desta investigação de mestrado. Essa tarefa foi a base para a construção de materiais que serviram para a criação de pequenas cenas teatrais. Esse trabalho de composição cênica não foi o foco da

⁴ Tarefa proposta ao grupo no dia 14/07/2007, que resultou em cenas teatrais curtas.

nossa pesquisa, mas foi importante para que cada ator se experimentasse, também, como autor de sua cena. Nessa tarefa, os atores se confrontaram consigo mesmos em muitos sentidos. Tanto através do reconhecimento ou reelaboração de conteúdos pessoais, subjetivos, até o confronto com seus limites de autoria, na articulação de montagem, composição, personagem ou figura, e o uso da palavra em cena.

Estes dois anos de estudo prático e teórico serviram para experimentar, analisar, observar, dividir, aprender, revelar, confrontar e conhecer como o ator pode ser responsável pelo seu próprio trabalho. Foram oito atores que no treinamento em grupo me levaram, através da observação participativa, a reconhecer, conforme a prática acontecia, que é possível ao ator auto gerar-se, legitimando seu processo criativo.

Eu fui o olho de fora, a estimuladora, a propositora, a problematizadora, a desafiadora, e os atores, cada um à sua maneira, os agentes, a matéria a ser transformada, mas todos nós, criadores, ao encontrar cada um seus próprios passos, dentro do fluxo orgânico do treinamento físico.

Assim, sem ainda colocar o ponto final neste texto, apresento algumas considerações parciais a que chegamos ao final da pesquisa, numa perspectiva de conclusão provisória.

Através de um trabalho constante sobre si, o ator pode conquistar autonomia no seu processo formativo. Essa autonomia se afirma na medida em que investe na construção de uma técnica pessoalizada, na busca de leis orgânicas próprias e preserva uma atitude de abertura aos outros e ao meio. Essas leis emergem junto com o desenvolvimento do processo e, ao invés de constranger ou limitar, são flexíveis e mutáveis, permitindo um modo de poder/fazer.

A autonomia é possível quando o ator se predispõe a um trabalho cotidiano, sistemático, de auto-observação e investigação, quando procura uma atitude singular, quando se coloca em disposição de criar e recriar-se. Quando o ator é capaz de auto recriar-se, adquire autonomia. Nesta autonomia não existe mediador. As dimensões humanas e artísticas se fundem no ser do ator, que é criador e criatura, ambos diferentes, mas inseparáveis.

A apropriação de si mesmo e de seu trabalho se dá quando o ator é capaz de diferenciar-se através da repetição de um treinamento, cujo foco é o próprio corpo e suas potencialidades. Diferenciar-se é promover a experiência de si, cultivar o próprio interesse, reconhecer o próprio desejo e evocar a curiosidade e o prazer em fazer.

O treinamento promove as condições para que o ator possa se colocar em confronto consigo mesmo e possa reconhecer e transpor seus limites. Promove a capacidade de conhecer seu corpo e suas necessidades, dá meios para a construção de materiais para a cena e permite o exercício da autoconsciência. O treinamento possibilita um espaço para o ator criar suas próprias perguntas e pesquisá-las.

O ator pode ser capaz de gerar um estado físico propício para a criação, se estabelecer uma prática sobre si, aberta ao meio. Dessa forma, o corpo do ator aparece sendo o lugar de afirmação de sua subjetividade e o caminho privilegiado da busca de um estado puro de criação.

O trabalho sobre si promove uma atitude ética em relação à própria arte e ao grupo em que o artista estiver inserido. Propicia o exercício da permeabilidade e da escuta ao outro. Dá subsídios para reconhecer, agregar e transbordar intensidades, na multiplicidade.

O ator é capaz de configurar uma coerência própria e agir livremente, se exercitar seu corpo pela repetição, se despertar suas potencialidades - ultrapassando seus hábitos cotidianos - se estiver aberto ao contato com o outro e atento a aspectos sutis, como a emoção, a intuição, a imaginação e conexões com o sagrado e com o invisível.

A atenção diferenciada, o alerta, a consciência enfocada e receptiva ao momento presente, a dilatação corpórea e a capacidade de tornar-se permeável constituem, assim, fatores decisivos na instauração de um estado de presença, sintoma da autoria do ator.

A criação e a exploração da ação psicofísica revelam maneiras de conhecer, fazendo. A livre experimentação da ação psicofísica, ao valorizar o processo, mais que um fim, permite conscientizar aspectos da emoção e da memória que vem à tona através do uso do corpo, provocando a evidência do “corpo-vida”⁵. Criar a própria ação coloca, num mesmo plano, aspectos físicos e psíquicos do ator, e permite a exploração de formas e o trânsito por uma experiência orgânica de movimentação.

Finalizo, trazendo algumas de minhas múltiplas lembranças sobre as particularidades da presença de cada um dos atores nessa trajetória de pesquisa, em que eles foram agentes fundamentais. Neste momento, uno o que era externo àquilo que me é íntimo, e deixo estas palavras em minha derradeira tentativa de guardar, em palavras, a nossa experiência juntos. Uma tentativa um tanto desajeitada de fazer permanecer algo que já acabava no mesmo instante em que nascia. Na intensa efemeridade do vivido, a recriação; pelo que já não é mais, a lembrança.

⁵ Jerzy Grotowski, 1969, apud L. Flazsen, 2007, p. 173.

Da Simone, guardo a domadora de redemoinhos, fiel a si mesma e à sua intuição. A desbravadora de segredos seus e dos outros. Olhar atento, graça crua e determinada. Escultora incansável e exigente de sua própria pedra. Dela guardo uma pedra maleável.

De Aline, fico com a Ártemis revelada. Lembro de seus olhos assustados ao final do energético - nos primeiros dias da pesquisa – devido a desmaios prementes provocados pela hipoglicemia. Guardo a sua alegria, ao descobrir que, além de reconhecer suas possibilidades corpóreas, deixar uma bala no parapeito da janela e recorrer a ela, quando precisasse, era uma solução.

De Marcelo, guardo sua disponibilidade, disciplina e capacidade de incendiar o grupo. A forma como ele olhou para a totalidade de seu roteiro de treino, encontrando os pontos de reposição, as ligações, os saltos, os vôos que o fizeram encontrar um *contínuum*, um pulso, uma respiração única que deram a seu treinamento pessoal uma linha quase dramática.

De Fábio, conservo o cavalo selvagem, a mente afiada, o espírito crítico que era muitas vezes amassado pelo deleite de se deixar levar pelas figuras, pelo jogo, e permitia-se guiar por regiões profundas, habitualmente intocadas.

De Giovanna, guardo a beleza escancarada e, por isso mesmo, às vezes tão fortemente protegida e escondida, que nem ela achava. Sua capacidade de “mentir” produtivamente, mesmo quando seu fôlego e forças se esvaindo, mantinha sua expressão suave e irradiante. Guardo seu silêncio crítico, que falava tão alto.

De Everton, conservo a pedra fervente, o tronco profundo, a sensibilidade primitiva que chegava e se instaurava na sala, atraindo os olhares para os brotos de suor que brilhavam em *slow motion* de seus poros, como frutos maduros nascendo de uma árvore antiga, soberana.

De Cassiano, torno minha sua determinação juvenil, generosa, otimista, de querer e saber chegar ao lugar planejado. O deslumbre fresco que permitia tirar proveito até mesmo das experiências mais áridas e rudes.

De Satoru, conservo o bailarino das emoções, que se libertava dos juízos e deixava transbordar as sensações e as imagens no olhar, no sorriso, nas ondas, nos jogos sensuais de seu corpo com libélulas e outros corpos.

E, de nossa experiência juntos, guardo a capacidade de abandonar-se ao incomensurável, ao mistério de si, de ser, de eterizar o sangue. A habilidade de brincar como mola precursora de vida. Vida interna, pulsante, agoniada para nascer. A coragem de entregar-se ao novo, ao

que nunca sentiu antes, ou ao que sentiu e ainda não sabia que era sentido. A generosidade de expressar, deixar sair, sem vergonha ou bloqueio. A sabedoria de alinhar ser e criação, traçando, obstinadamente, o plano para a reinvenção de si.

Essa foi uma descrição da minha/nossa experiência e, por isso mesmo, limitada pelo meu olhar. Mas, ainda assim - espero - útil de alguma forma, e “é nesse exterior aberto que minha ausência se ocultará sob um punhado de cinzas”.⁶

⁶ Michel Serres, op. cit., p. 127 e 128.

6. ANEXO

O DVD em anexo apresenta algumas imagens do percurso de realização desta pesquisa, incluindo integralmente uma sessão de treinamento, feita em uma das demonstrações técnicas levadas a público, no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, em abril de 2008.

7. REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Ed. Max Limonad Ltda, 1985.
- _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução, seleção e notas: Cláudio Willer, 1983. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- AZZARONI, Giovanni (Organização). *Il corpo scenico, ovvero: La tradizione tecnica dell'attore*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *O ar e os sonhos.: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: Tratado de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Alves. São Pulo: Editora Hucitec, 1994.
- _____. *Além das ilhas flutuantes*. Tradução de Luis Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- _____. *Terra de cinzas e diamantes*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Tradução: Luis Otávio Burnier (Supervisão). Campinas, SP: Hucitec/ Unicamp, 1995.
- _____. *L'arte secreta dell'attore: un dizionario di antropologia teatrale*. Milano: Ubulibri, 2005.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor. As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução: Helena Barbas. Lisboa: ED. Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Tradução: Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *O Teatro e seu espaço*. Tradução: Oscar Araripe e Tessa Calado. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.
- CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física*. Tradução: José Fernandes Dias. São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. *A teia da vida*. Tradução: Newton Roberval Eicheberg. São Paulo: Cultrix, 1996.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*, vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes. Emoção, razão e cérebro humano*. Tradução: Dora Vicente e Giorgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *O mistério da consciência*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *A imanência: uma vida*. Imagens de um filósofo da imanência. Londrina:UEL, 1997.
- _____. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. RJ: Ed. 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DUROZOI, Gerard; ROUSSEL, André. *Dicionário de filosofia*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- ELÍADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Editora 70, 1989.
- _____. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____. (Org.). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: FAPESP, 2006.
- _____. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

- FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (curadoria). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1992.
- _____. *El Performer*. Revista El Tonto del Pueblo. La Paz: Plural Editores, 1999.
- _____. *Europe*, nº 726, Paris, 1989.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- JUNG, Carl G. *Psicologia e Alquimia*. Tradução: Maria Luiza Appy, Margaret Makray e Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1990.
- KELEMAN, Stanley. *Mito e corpo*. Tradução: Denise Maria Bolanho. São Paulo: Summus Editorial, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEVY, Pierre. *O que é virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud: O artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MARINIS, Marco De (Org.). *Drammaturgia dell'attore*. Bologna: I Quaderni del Battello Ebro, 1997.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento*. São Paulo: Palas Athena, 2005.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: E.P.U. e EDUSP, 1974.
- MEYERHOLD, Vsevolod. *El actor sobre la escena. Diccionario de practica teatral*. Traducción: Enriqueta Bernal López, Noemi Lucero Castillo, Margherita Pavia. México: Grupo Editorial Gaceta, S.A., 1994.
- MNOUCHKINE, Ariane. *El arte del presente. Conversaciones con Fabienne Pascaud*. Tradução: Margarita Musto e Laura Pouso. Buenos Aires: Atuel; Montevideo: Trilce, 007.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Tradução: Dulce Matos. Lisboa: Ed. Instituto Piaget, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PONTY, M. Merleau. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. *Corpo do ator: metamorfoses, simulacros*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.
- RASMUSSEN Iben Nagel. *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*. Cura: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Roma: Bulzoni Editore, 2006, p. 207.
- RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Traducción: Marc Rosich e Elena Vilallonga. Alba Editorial, s.l.u.. Barcelona, 2005.
- RIETTI, Francesca Romana; AQUAVIVA, Franco (Organização). *Il ponte dei venti: un'esperienza di pedagogia teatrale con Iben Nagel Rasmussen*. Copenaghen: F. Hendriksens Eftf., 2001.
- SERRES, MICHEL. *Variações sobre o corpo*. Tradução: Edgar de Assis Carvalho, Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta. Tragédias*. Tradução: F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- _____. *A criação de um papel*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- _____. *A preparação do ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____. *Manual do ator*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- VARELA, Francisco J. *De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: ed. Gedisa, 1997.
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

TEXTOS PARA FINS DIDÁTICOS:

APPIA, Adolphe. *Actor – Espaço – Luz*. Catálogo de Exposição produzida e realizada por la Fundación Suiza de Cultura Pro Helvetia, Zurich. Concebido por Denis Balet e Marie Louise Bablet. 1984.

BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris, Centre National de la Danse(CND), 2001, pgs.17-24 (Item 1 do capítulo I). Texto de uma comunicação (ligeiramente re-trabalhada) feito em 1990 no colóquio internacional de UQAM em Montreal e publicado na coletiva O corpo aproximado, universidade do Quebec em Montreal, Edicoes Agence D'Arc, 1991.

BROOK, Peter. *Le corps en jeu, Arts du spectacle*. Tradução para fins didáticos de Marta Isaacsson. CNRS, 1994.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric. *L'Annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales* n. 36, 2004, Université d'Ottawa. Tradução para fins didáticos de Paulo Balardim.

COPEAU, Jacques, 1928. *Registres I*, 1974. Tradução para fins didáticos de Marta Isaacsson.

COPELAND, Roger. *Entre a Descrição e a Desconstrução*. Livre tradução de: Adailton Santos, Diana Guimarães e Maria Sofia VB Guimarães.

FERAL, Josette. *Dresser Un Monument à l'Ephémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Tradução para fins didáticos de Marta Isaacsson. Paris: Éditions Théâtrales, 1995.

_____. *Mise en Scène et Jeu de L'Acteur*. Tradução para fins didáticos de Marta Isaacsson. Tome II. Quebec: Éditions Jeu et Lansman, 1997.

GORDON, Mel. *A biomecânica de Meyerhold*. Tradução: Maria Elizabeth Biscaia Jhin. Apostila fornecida por Maria Thaís Lima Santos, no Piccolo Teatro Studio, São Paulo. Extraído de Drama Review (T57), 1973.

GROTOWSKI, Jerzy. Texto sem título, escrito em Pontedera, em 1998. The Drama Review 43, 2 (T162), Summer 1999. Páginas: 11 - 12. Tradução para fins didáticos de Alexandra Dias.

GUHÉRY, Sophie. *La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle?* Tradução para fins didáticos de Sofia Salvatore. Ottawa: L'Annuaire Théâtrale, n. 36, 2004.

JOWITT, Deborah. *Além da descrição: escrevendo sob a aparência*. Livre tradução de Vera Violeta. Material da disciplina Tópico Especial 1, semestre A/2008. PPGAC/UFRGS.

KANTOR, Tadeuz. *Le Théâtre de la Mort*. Lausanne: L'Age d'Homme. Tradução para fins didáticos de Marta Isaacsson.

SUZUKI, Shunryu. *Zen Mind, Beginner's Mind*. The Drama Review, Volume 20. March 1976, pp.79 - 89. Tradução para fins didáticos de Maria Lúcia Raymundo.

REVISTAS:

ANGELELLI, Guillermo. *Aprender a modular a energia no presente*. Depoimento na Revista do FILO: Seminário Internacional: Coreografia para atores e bailarinos interessados em trabalho de voz. Londrina, Paraná, 1993.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático e teatro político*. São Paulo: Sala Preta, n. 3, USP/ECA.

SILVA. Soraia Maria da. *A linguagem do corpo*. Revista Humanidades, novembro 2006.

INTERNET:

HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. In Media and Cultural Regulation. Tradução e revisão de Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa. Organizado por Kenneth Thompson. Inglaterra.1997. Disponível em:

http://www.educacaoonline.pro.br/art_a_centralidade_da_cultura.asp?f_id_artigo=450#_ftn1
Acesso em 09/12/2007.

MORAIS, Vinícius de. *Antologia Poética. Ausência*. Disponível em:

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/vm.html#ausencia>
Acesso 06.04.2009.

FILME:

Il corpo trasparente. Conversazione sul training dell'attore tra Eugenio Barba e Iben Nagel Rasmussen. Odin Teatret Film. 2002