

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

Adriana Dal Forno

**MOVIMENTO EM ATO – PROCESSOS CRIATIVOS E
FORMATIVOS DO ATOR E DA ATRIZ A PARTIR DO SISTEMA
DE KONSTANTIN STANISLÁVSKI**

Porto Alegre
2019

Adriana Dal Forno

**MOVIMENTO EM ATO – PROCESSOS CRIATIVOS E
FORMATIVOS DO ATOR E DA ATRIZ A PARTIR DO SISTEMA
DE KONSTANTIN STANISLÁVSKI**

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

Orientadora: Prof^a Dr^a Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Dal Forno, Adriana

Movimento em ato: processos criativos e formativos do ator e da atriz a partir do sistema de Konstantin Stanislávski / Adriana Dal Forno. -- 2019.

151 f.

Orientadora: Inês Alcaraz Marocco.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Teatro. 2. Formação do ator e da atriz. 3. Sistema de Konstantin Stanislávski. 4. Movimento em ato. 5. Processo criativo. I. Marocco, Inês Alcaraz, orient. II. Título.

Adriana Dal Forno

**MOVIMENTO EM ATO – PROCESSOS CRIATIVOS E
FORMATIVOS DO ATOR E DA ATRIZ A PARTIR DO SISTEMA
DE KONSTANTIN STANISLÁVSKI**

Conceito Final:

Aprovado em 08 de novembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a Inês Alcaraz Marocco – Orientadora

Prof. Dr. Guilherme Carlos Corrêa – DME/UFSM

Prof^a. Dr^a. Nair D'Agostini – CAC/UFSM

Prof^a. Dr^a. Ana Cecília de Carvalho Reckziegel – DAD/UFRGS

Prof^a. Dr^a. Mônica Fagundes Dantas – PPGAC/UFRGS

Aos amigos e amigas pela
luz nos momentos turvos,
pela composição na alegria.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Inês Alcaraz Marocco por acolher esta pesquisa e propor movimento a seu andamento.

Aos professores e técnicos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul por suas contribuições ao desenvolvimento desta pesquisa, bem como aos colegas de jornada no PPGAC pelo compartilhamento e incitação do pensamento.

Aos membros da Banca, Professora Doutora Ana Cecília de Carvalho Reckziegel, Professor Doutor Guilherme Carlos Corrêa, Professora Doutora Mônica Dantas e Professora Doutora Nair D'Agostini que dispuseram sua escuta ao trabalho e muito contribuíram em seu desdobramento.

À Nair D'Agostini e Inês Alcaraz Marocco por compartilhar seus ensinamentos e generosamente guiarem meus passos na docência.

À Inajá Neckel a quem devo as experiências amorosas e alegres de encontros sempre renovados.

À Gabriela Ferreira que por sua coragem me inspira e incentiva a bordejar limites.

À Michele Zaltron pela presença sempre afetuosa, apoio e partilha em diálogos stanislavskianos.

À Guilherme Corrêa por propagar movimento de abertura a mundos.

Aos parceiros da pesquisa *O movimento, a criação e a cena* Felipe Dagort e Elionice Dias Machado pela disponibilidade e ensinamentos de liberdades.

À Roberta Savian Rosa pelo acolhimento e diálogo.

Ao companheiro Diogo Bloedow pelo encorajamento, apoio e escuta pacienzosa.

À Lucca Dal Forno Bloedow pelo incentivo e presença.

Aos meus familiares pelo apoio.

Aos colegas, professores e técnicos que atuaram e os que atuam na área de Artes Cênicas da UFSM.

Aos muitos professores que tive o privilégio de conhecer e que afirmaram a docência como arte de compor.

Aos alunos e alunas que por suas experiências enriqueceram as minhas.

Esse trabalho do artista, de buscar sob a matéria, sob a experiência, sob as palavras, algo diferente, é exatamente o inverso do que, a todo instante, quando vivemos alheados de nós, realizam por sua vez o amor-próprio, a paixão, a inteligência e o hábito, amontoando sobre as nossas impressões, mas para no-las esconder, as nomenclaturas, os objetivos práticos a que erradamente chamamos vida. Em suma, esta arte tão complicada é justamente a única viva. Só ela exprime para os outros e a nós mesmos mostra a nossa própria vida, essa vida que não pode ser 'observada', cujas aparências observáveis precisam ser traduzidas, frequentemente lidas às avessas, e a custo decifradas.

Marcel Proust

RESUMO

Este trabalho tem como eixo as implicações da prática do movimento com o sistema de Konstantin Stanislávski. Seu desenvolvimento ocorreu pela revisão de aspectos do sistema, com especial atenção à experiência do vivo que toma corpo nas ações físicas, pelo trabalho que efetuei sobre mim em laboratório e pelos processos criativos e formativos na orientação de exercícios cênicos solo, sobre os quais reverbero a prática do movimento. A noção de movimento em ato articulou essas práticas, se configurado como treinamento para o ator e a atriz tornarem sensíveis os movimentos da experiência do vivo, compondo e criando suas ações nas relações do momento, e desde estas ações o processo de criação. A formação foi colocada como desdobramento das relações que ocorrem no processo criativo, e as ações de orientação tendo como guia os movimentos de alunos e alunas. O trabalho que a tese quer explicitar, por estes meios, diz respeito à produção de uma sensibilidade e composição das forças que convergem à experiência do movimento, percebendo, sentindo e utilizando as ínfimas diferenças produzidas como impulso de criação.

Palavras-chave: Teatro. Formação do ator e da atriz. Sistema de Konstantin Stanislávski. Movimento em ato. Processo criativo.

ABSTRACT

This work focuses on the implications of the practice of movement with the Konstantin Stanislavski system. Its development occurred by reviewing aspects of the system, with particular attention to the living experience that takes shape in physical actions, the work I did on myself in the laboratory, and the creative and formative processes in conducting solo scenic exercises, upon which I reverberate the practice of movement. The notion of movement in action articulated these practices if configured as training for the actor and actress to make the movements of the living experience sensitive, composing and creating their actions in the relations of the moment, and from these actions the process of creation. The formation was placed as an unfolding of the relationships that occur in the creative process, and the orientation actions guided by the movements of students. The work that the thesis wants to make explicit by these means concerns the production of a sensitivity and composition of the forces that converge with the experience of movement, perceiving, feeling and using the minute differences produced as a creative impulse.

Key words: Theater. Actor and actress training. Konstantin Stanislavski's system. Movement in act. Creative process.

LISTA DE ABREVIATURAS

MEC – Ministério da Educação e Cultura

UFSM – Universidade Federal de Santa Maria

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	A ARTE DA VIVÊNCIA: UMA PERSPECTIVA PARA O MOVIMENTO.....	23
2.1	O SUPERCONSCIENTE.....	30
2.2	OPERAÇÕES DO SISTEMA.....	40
2.2.1	Disposições do Sistema.....	46
2.3	A PRÁTICA DO MOVIMENTO PELO SISTEMA: PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES.....	56
3	AS OPERAÇÕES DO MOVIMENTO EM ATO POR ATENÇÃO, LIBERDADE MUSCULAR, TEMPO-RITMO, IMAGINAÇÃO E PLASTICIDADE DOS MOVIMENTOS.....	64
3.1	ATENÇÃO.....	66
3.2	LIBERDADE MUSCULAR.....	71
3.3	O TEMPO-RITMO E A IMAGINAÇÃO.....	74
3.4	PLASTICIDADE DOS MOVIMENTOS.....	76
3.5	FLUXO E COMPOSIÇÃO NO MOVIMENTO EM ATO.....	82
4	PRÁTICA DO MOVIMENTO EM ATO COMO PRODUÇÃO DE SENSIBILIDADE AOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO.....	90
4.1	PROCESSOS EM LABORATÓRIO.....	95
5	FORMAÇÃO DO ATOR E ATRIZ COMO SENSIBILIDADE AO PROCESSO CRIATIVO.....	110
5.1	A CRIAÇÃO DO EXERCÍCIO CÊNICO SOLO.....	119
5.1.1	O fluxo no movimento em ato.....	123
5.1.2	A composição da cena.....	130
5.1.3	O fluxo na estrutura.....	136
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
	REFERÊNCIAS.....	146

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como eixo as implicações da prática do movimento com o sistema de Konstantin Stanislávski¹. Seu desenvolvimento ocorreu pela revisão de aspectos do sistema, com especial atenção à experiência do vivo que toma corpo nas ações físicas, para inventariar o movimento da criação; pelo trabalho que efetuei sobre mim em laboratório, pelo qual o movimento foi composto e expresso em seus desdobramentos; finalmente, pelos processos criativo-formativos que orientei na criação de exercícios cênicos solo, sobre os quais reverbero o movimento em minha atuação docente². Segui as ações realizadas para, no contexto desta pesquisa, perscrutar o movimento em noções e operações que lhe compõem, e incitar desdobramentos futuros. Como elo destas experiências a noção de movimento em ato articula estas práticas se configurado como treinamento para o ator e a atriz abrirem-se ao movimento da experiência do vivo, compondo e criando nas relações propostas pelo momento.

A via do movimento encontrando o sistema de Stanislávski se dirige à própria manifestação do vivo como matéria para a criação. Em movimento o seu sistema é olhado aqui desde suas proposições de *trabalho do ator sobre si mesmo*. A arte da vivência proposta por Stanislávski, no que concerne ao trabalho do ator e da atriz com os elementos do sistema, quer articular as ações físicas sobre a vivência corporificada de modo a não demonstrar ou representar o papel, ou ainda, apoiar-se em clichês ilustrativos para compô-los.

Experiência, vivência, fluxo vivo, experiência do vivo e intensidade são expressões que utilizo no corpo deste trabalho para tratar da vivência, em russo *pereživánie*, cerne da arte proposta pelo sistema de Stanislávski. O diretor russo Anatoli Vassíliev³, quando da organização e adaptação para tradução francesa de *Análise-ação: prática das ideias teatrais de Stanislávski*, obra de Maria Knebel⁴, faz as seguintes considerações a esse respeito:

¹ Stanislávski grafou a palavra sistema de distintas formas, com e sem maiúscula, com e sem aspas. Utilizo sistema com minúscula e sem aspas, pois, como bem dizia o autor, seu sistema não é a criação em si, é caminho para abordá-la. Uma vez em curso, não há sistema, mas fluxo da natureza. Elena Vássina e Aimar Labaki (2015), por exemplo, preferem grafá-lo com letra maiúscula – Sistema – para diferenciar o próprio trabalho de Stanislávski de suas derivações.

² Iniciei a docência acadêmica no final de 1991 no Departamento de Artes Cênicas - Centro de Artes e Letras, da Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul.

³ Anatoli Vassíliev, diretor russo nascido em 1942, foi aluno de Maria Knebel.

⁴ A pedagoga, atriz e diretora Maria Knebel (1898 - 1985) foi colaboradora e divulgadora da obra de Stanislávski, especialmente pela sua sistematização da Análise Ativa, como procedimento pedagógico, objeto de estudo do último estúdio do mestre russo, Estúdio de Ópera e Arte Dramática. (KNEBEL, 2016).

Dentro do sistema teatral de Stanislávski, *pereživánie* nos remete ao processo de experiência vivenciada no momento presente. O teatro como “a arte da experiência do vivo” [*iskústvo pereživánia*] é precisamente a nova definição do teatro tal como imaginado por Stanislávski e pela escola russa. A sensação ou a vida que é experimentada aqui e agora são contrapostas ao teatro de representação, ou de imitação; trata-se de um teatro onde é necessário viver, e não parecer vivo. Nas línguas latinas, *pereživánie* é frequentemente traduzido de forma errada, como “reviver [uma experiência passada]”. Nesse livro, o termo é traduzido sempre como *experiência do vivo*, *experiência* ou simplesmente *vivência*. É importante frisar que ele não deve ser entendido nunca como o resultado ao qual o ator aspira, mas como a própria fonte da ação, aquilo que literalmente o põe em movimento. (VASSÍLIEV, in KNEBEL, 2016, p. 26, grifos do autor).

Já o movimento intenso teve como referência o pensamento do filósofo Henri Bergson (1859 - 1941), que ampliou minha perspectiva dos processos da vivência. À intensidade dos estados de consciência tratados por Bergson correlacionei a corrente de sentimentos, a linha interior de lembranças e sensações que Stanislávski qualifica como “[...] reserva inesgotável de experiência” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 305 - 306) para as ações dos artistas. Essa relação contribuiu para dimensionar a experiência do vivo na prática criativa de atores e atrizes no contexto deste trabalho.

Para Bergson a atitude mais tangível de apreensão do movimento é dada pela observação da vida interior. Nossa vida interior composta de vontades, sensações, sentimentos e imagens se modificam constantemente em uma sucessão de mudanças qualitativas irrepitíveis, em estados indistintos, numa corrente que só pode ser separada artificialmente, pois se interpenetram, fluem em continuidade (BERGSON, 1988). O movimento de que trata o filósofo distingue dois elementos, o do espaço percorrido e o do ato indivisível pelo qual o percorremos. O primeiro, o espaço percorrido é quantidade homogênea, sucessão de posições no espaço, como exemplifica no movimento da agulha do relógio que assume diferentes posições. O ato indivisível é uma qualidade ou intensidade, ou, como uma duração é sentida. A manifestação da intensidade na vida interior é “[...] um processo de organização ou de penetração mútua dos fatos de consciência, que constitui a verdadeira duração” (BERGSON, 1988, p. 77), que se diferencia da passagem do tempo marcada pelos ponteiros do relógio.

Se o movimento intenso corresponde aos estados de consciência em constantes desdobramentos, podemos buscar neles impulsos para agir pela realidade viva em sua mobilidade:

[...] Não existem *coisas* feitas, mas somente coisas que se fazem, não *estados* que se mantém, mas tão-somente estados que mudam. O repouso é sempre apenas aparente, ou melhor, relativo. A consciência que temos de nossa própria pessoa, em seu contínuo escoamento, nos introduz no interior de uma realidade

segundo o modelo da qual devemos nos representar as outras. *Toda realidade é, pois, tendência, se conviermos em achar tendência uma mudança de direção em estado nascente.* (BERGSON, 1989, p. 151, grifo do autor).

A intensidade, nesse sentido, redimensionou os processos de vivência propostos pelo sistema, possibilitando outra mirada para uma noção já dada na minha prática, estreitada pela recorrência mecânica, automática. A mobilidade que Bergson apontou pelo movimento intenso possibilitou implicar a prática do movimento com os processos de vivência por noções por mim antes descartadas, como por exemplo, dimensionando e detalhando o sentimento, conexão do artista com a fonte de experiência nas proposições do sistema. O movimento, nesse sentido, pode ser considerado em ato, pois se efetiva pelos impulsos da mobilidade.

O sentir e o perceber são termos operatórios que uso no corpo desta tese para configurar o trabalho de engajamento do artista à experiência do vivo pelo movimento. Sentir, perceber, escuta e estar atento às ocorrências do momento, em si, no entorno, são operações que no processo de criação podem disponibilizar o artista ao movimento intenso. Perceber as mudanças qualitativas do movimento a partir da atenção ao corpo em ação, sentir o que de pronto não pode ser percebido, mas, entretanto afeta e conduz o fluxo dos impulsos. Sentir e perceber caracteriza a escuta aos processos. Ao ir junto com o que os movimentos vão propondo, o artista pode se tornar ativo, criativo. Escuta para aderir e agir pelos impulsos que perpassam intensivamente o movimento, comumente não considerada, trabalho que busca desregrar o hábito de agir apenas sobre o que é reconhecível ampliando a sensibilidade do ator e da atriz ao processo de criação.

A aproximação à movência do movimento na minha trajetória foi se tecendo aos poucos. Não ocorreu por vontade autodeterminada, mas por encontros que me estimularam e ainda me fortalecem. A seguir apresento pistas do caminho percorrido nas minhas experiências para situar o tema desta pesquisa, buscando aproximar o sentir ao pensar pelos encontros, acasos, desejos e intuições que ocorreram em processos de criação.

O movimento do corpo, enquanto manifestação cênica se configurou na minha experiência de vida. Ainda criança, com desejo de dança, arte inacessível naquele tempo e circunstâncias, inventei movimentos. Uma dança imaginada na relação com o circo ao qual tinha acesso, e com a visceral necessidade de fluxo, a qual não saberia localizar a origem. Na escola me foi pedido expressar temas pelo corpo, então realizava movimentos e os organizava para apresentar ao público escolar. A vagueza e ingenuidade do que poderia ser a expressão do corpo naquela conjuntura, distante de qualquer produção artística, abriu um

campo de possibilidades que acabaram determinando as escolhas posteriores. Independentemente da forma que tomou na época, provavelmente a da literalidade dos temas que me eram propostos, o movimento do corpo se tornou uma referência de criação.

O movimento como abertura de pensamento, sensibilidades e ações criativas foi se constituindo pela graduação em Educação Artística – Licenciatura Plena em Artes Cênicas. As proposições de Stanislávski foram parte de minha formação, que se fez por duas noções, ação física e organicidade. A primeira, vinda da singularidade da aplicação da ação física na Universidade Federal de Santa Maria que ocorreu por conta de uma visão privilegiada da prática de Stanislávski. Nair D’Agostini havia retornado ao Brasil de Leningrado (URSS) em meados dos anos 1980 com um Stanislávski ainda hoje pouco conhecido, depois de frequentar o Curso de Interpretação Dramática de Arkadii Katsman e Lev Dodin, no Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema, e também o Curso de Direção com os professores Gueorgui Tovstonógov e Arkadii Katsman. Atuando na UFSM, Nair apontou a seus alunos e alunas, entre os quais me incluo, possibilidades do trabalho criativo pelo método de ações físicas e método de análise ativa, última configuração da prática stanislavskiana. Os ensinamentos de Nair me legaram o acesso ao sistema de Stanislávski.

A segunda noção, a organicidade, a vivência que toma corpo, ocorreu como uma síntese entre a proposição stanislavskiana para as ações físicas, e uma perspectiva do sistema pedagógico de Jacques Lecoq. Inês Alcaraz Marocco que havia cursado a escola de Lecoq, também professora da UFSM na época, propunha a organicidade-sinceridade pelo corpo em ação onde “[...] a dinâmica interna dos sentidos” guia o movimento do corpo (MAROCCO, 2017, p. 186). Na junção destas abordagens, por diferentes procedimentos das pedagogias de Lecoq e Stanislávski, era incitada como aluna a ser orgânica pelas ações corporais e não atuar de modo representativo. A organicidade, como um contraponto à artificialidade e ao clichê na atuação não tem receitas aplicáveis, genéricas ou generalizantes, é um desenvolvimento que ocorre mediante a experiência, que só pode se realizar pelo reconhecimento de impulsos que se dão nas relações do momento.

Desse período as ações formativas e criativas das professoras marcaram minha relação com a arte teatral. Nelas reconheço o direcionamento do trabalho do ator e da atriz criativos e autores de suas ações, a perspectiva do corpo sensível e os desdobramentos do sistema pelas ações físicas. Somava-se a estes encaminhamentos também os ensinamentos da professora Beatriz Pippi que tinha na consciência corporal seu modo de encaminhar o

trabalho criativo de artistas em formação e do Professor Paulo Márcio da Silva Pereira que nos incentivava a experimentos de linguagens e estilos na cena.

Também, e não menos importante, eram desenvolvidos projetos artísticos que faziam confluír as disciplinas curriculares a temas ou espetáculos teatrais dirigidos ou orientados pelo grupo de professores, que atuavam em cooperação. Essa prática era realizada para que os alunos tivessem a experiência do coletivo teatral e o próprio processo de criação como experiência formativa (MAROCCO, 2017).

Participei de dois destes projetos como aluna. O primeiro tinha como tema a aproximação da tragédia grega pelo estudo de seu contexto histórico e ações de atuação e encenação de seus textos dramaturgicos. Nesse mesmo período tomamos conhecimento da Antropologia Teatral. Eugenio Barba veio ao Brasil⁵ com o seu grupo de atores, o Odin Teatret, no final dos anos 1980 para divulgar seu trabalho através de oficinas, das quais meus professores de graduação participaram. Assim, tomei conhecimento, por eles, da criação por partituras de movimento. No contexto de desenvolvimento de uma encenação no tema do projeto, adaptei a relação entre a personagem Fedra e sua ama da tragédia *Hipólito*, escrita por Eurípedes, sendo a cena construída através de partituras de movimentos. Esta perspectiva, cabe lembrar, foi explorada naquele contexto, desde a organicidade do movimento que constitui ações físicas, aspecto bastante singular da prática criativa de atores e diretores graduados na UFSM, à época. Esta mirada da ação física oriunda do movimento foi se construindo em meu caso lentamente e se fazendo presente na abordagem de trabalho desde então.

A segunda experiência se realizou pela montagem do espetáculo *Manantiais* coordenado pelas professoras Inês Alcaraz Marocco, Nair D'Agostini e Berenice Gorini. Do processo de construção deste espetáculo, o qual participei como atriz e uma das responsáveis pela equipe de criação de figurinos, me marcou o modo de encaminhamento da formação que não se fez por disciplinas independentes, mas por um processo de criação colaborativa. O desenvolvimento dos temas escolhidos⁶ para a concretização do espetáculo foi realizado pelo trabalho de improvisação que constituíram a dramaturgia da cena⁷. A

⁵Trazidos ao Brasil por Luís Otávio Burnier, fundador do Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – LUME, da Universidade Estadual de Campinas.

⁶ O tema aglutinador deste espetáculo foi a cultura gauchesca, explorados pelas lendas narradas pelo folclorista, historiador e escritor gaúcho Barbosa Lessa (1929 – 2002), as descrições etnográficas do botânico e naturalista francês Auguste De Saint-Hilaire (1779 – 1853) e contos populares do escritor regionalista gaúcho Simões Lopes Neto (1865 – 1916), (MAROCCO, 2017).

⁷ Trabalho realizado sob a coordenação e supervisão de Nair D'Agostini. A professora Berenice Gorini orientou o trabalho de concepção e confecção dos elementos visuais e figurinos do espetáculo. (MAROCCO, 2017).

linguagem do espetáculo foi efetivada por ação “[...] não verbal, privilegiando a plasticidade das situações e personagens num teatro imagético [...]”⁸ (MAROCCO, 2017, p. 202).

Por meio destes projetos tive acesso a uma formação em que a organicidade da ação do ator e da atriz era um importante aspecto para torná-los criativos, na qual a cena se construía também pelas suas ações em processos criativos. Foram necessários alguns anos de docência e pesquisa para compreender ativamente a organicidade, e dar curso a essas abordagens.

Em dezembro de 1991 assino contrato de professora auxiliar no Departamento de Artes Cênicas da UFSM. Os primeiros anos foram marcados por uma compreensão limitada do que consistia a tarefa docente, o que aos poucos foi se transformando em olhar para a produção dos processos dos alunos, para a apreensão do que apresentavam pelo movimento, mais do que pela condução deste processo a um fim determinado ou idealizado.

O ponto de virada, no sentido de entendimento deste panorama, se deu pelo desenvolvimento de um projeto de pesquisa que experimentava *As Possibilidades da Memória para a Pré-Expressividade do Ator*⁹. Foi a partir da exploração do procedimento de criação de Jerzy Grotowski (1933 – 1999)¹⁰, onde a memória era trazida por corporeidades a partir de canções da tradição do artista, estruturadas em uma partitura de ações, que a experiência do vivo se apresentou mais concretamente. No estudo das implicações da memória para a criação, Marcel Proust (1871 – 1922), as operações do hábito, a memória involuntária, através do ensaio *Proust* de Samuel Beckett (1906 – 1989), contribuíram para o entendimento da relação indissociável entre o movimento e os impulsos da vivência. Na análise da obra de Proust, Beckett atenta para o fato de que:

[...] Estritamente falando, só podemos lembrar o que foi registrado por nossa extrema desatenção e armazenado naquele último e inacessível calabouço de nosso ser, para o qual o Hábito não possuía a chave – e não precisa possuir, pois lá não encontrará nada de sua útil e hedionda parafernália de guerra. (BECKETT, 2003, p. 30 - 31).

Esse lugar da fonte profunda Proust chamou memória involuntária. Lugar da realidade perdida e recuperada por um lapso perceptivo, a memória involuntária e seus

⁸ Inês A. Marocco assinou a direção do espetáculo.

⁹ Os participantes, à época (1998), acadêmicos do curso de Artes Cênicas, foram Adriane Maciel Gomes, Camilo Scandolara, Maria Andréia Soares, Luiz A. dos Santos, Tatiana Barrios Vinadá.

¹⁰ Procedimento que tive acesso pelo curso de curta duração *Projeto Pedagógico: Crianças na Rua Principal*, ministrada por François Kahn. UNIRIO – Rio de Janeiro, produzido pela Prof^a Dr^a Tatiana Motta Lima em 1996.

ecos conformam o impressionismo da obra de Proust, segundo Beckett. O Impressionismo é definido por Beckett como “[...] relato não-lógico de certos fenômenos na ordem exata de sua percepção, antes que tenham sido distorcidos até a ininteligibilidade, para que se adaptem a uma cadeia de causa e efeito” (BECKETT, 2003, p. 92).

A impressão que este pensamento me causou, tanto quanto as corporificações de uma memória esquecida no movimento dos participantes da pesquisa se tornaram matéria para o modo como me aproximei do movimento desde então. Movimento como fonte de relações não projetadas capazes de confluir experiência do vivo ao movimento, tendo as impressões diretas da vivência que se processa como tendência para a construção da cena. A memória que se transforma pelo momento de ação, que não evoca só contingência ou biografia, mas fluxos e diferenças somadas à sensação do momento para dar corpo ao movimento.

A partir destes direcionamentos é que realizei a pesquisa sobre o estabelecimento da organicidade no trabalho do ator e da atriz no Mestrado em Artes da UNICAMP¹¹. Tendo como referência o exercício concreto da ação física e das leis orgânicas da ação do sistema de Stanislávski pude firmar o trabalho sob essa dinâmica através de um estudo mais fundamentado sobre sua obra. Stanislávski fez as vezes de cartógrafo na travessia de um deserto difícil, o de acessar percursos desviantes das imposições do hábito. Nesta pesquisa, realizada pelo estudo e análise do sistema, enfatizei a construção de uma partitura como modo de estabelecer a experiência do vivo na atuação. Apurei as conexões propostas por Stanislávski pelo exercício dos elementos tempo-ritmo, plasticidade de movimentos, a proposição de circunstâncias, a imaginação, as relações com objetos de atenção para a constituição da partitura de cena pelas ações físicas. Desse modo, se consolidou a confiança no fluxo criador pelos elementos do sistema, nos processos que as ações instauram, e na construção da cena em decorrência das ações.

Na retomada das atividades no curso de Bacharelado em Artes Cênicas no ano de 2000, concentrei minhas atividades principalmente na orientação de exercícios cênicos solo, com desenvolvimento de projeto, experimentação e relatório do processo criativo partindo do que a pesquisa de mestrado apontou. Nas primeiras orientações enfatizei principalmente a organicidade nas criações dos alunos e alunas. Com o tempo a potência das ações físicas foi sendo considerada como tendência e modo de construção da cena.

¹¹ Esta pesquisa que resultou na dissertação *A organicidade do ator* defendida em 2002, orientada pela Prof^a. Dr^a Inaicyrá Falcão dos Santos, que em muito contribuiu para fortalecer minha prática do movimento através de sua perspectiva de dança-com-imagem.

Entre o que apresentavam os movimentos dos alunos e alunas e as circunstâncias propostas por cada projeto que elaboravam, a cena apontava direções em que poderia ser construída.

O movimento como resultante da vivência era de onde partia para estabelecer processos criativos e formativos em diferentes disciplinas de atuação no contexto do curso, no entanto, foi pelas disciplinas que convergiam para projetos e execuções de exercícios cênicos solo que a prática do movimento me mostrou maior abertura para a singularidade criativa. Nas atividades docentes tive oportunidade de orientar vinte e nove destes projetos e coorientar outros sete, que trataram dos mais diversos temas e, pelos quais, foi possível desenvolver o encaminhamento dos processos de formação e criação a partir das orientações do sistema de Stanislávski, privilegiando o movimento como condutor do processo formativo-criativo.

Dessas experiências com os exercícios cênicos solo derivou a realização do trabalho sobre mim mesma em laboratório, determinante da configuração do movimento como ato. Partindo de uma necessidade de pesquisar a potência da realização do movimento pelo imediato do corpo, sem as delimitações de uma partitura, de projeto artístico ou de conteúdos de disciplinas é que realizei o projeto *O Movimento, a Criação e a Cena*¹². Nesse trabalho, eu e os parceiros de prática, queríamos experimentar o movimento no processo criativo pela manifestação de seu fluxo vivo. Na relação entre nós e, em nós, a experiência do movimento se apresentou como força de criação.

Realizada em contexto de escuta diferente daquele da sala de aula – apesar de decorrente dele e a ele dirigida – a experiência me conduziu para a mobilidade que envolve este exercício. O fazer se tornou a própria composição, determinada pelo momento e pela escuta de si e do outro em atos improvisados. Acessar estes extratos em condições de deixar o movimento se transformar por seus próprios termos, qualificaram este fazer como movimento em ato. Ou seja, elaboração e corporificação das forças que atravessam o corpo no momento em que se apresentam à percepção e ao sentir. O movimento em ato é apresentado, neste trabalho, como ação de efetivação dos impulsos dos processos de vivência, impulsos da intensidade, experiência do vivo em seu movimento a cada ato. O

¹² A prática deste projeto teve a colaboração de dois atores que já possuem uma jornada dentro desta perspectiva de trabalho - criação de movimentos pelos impulsos da vivência. Dois egressos do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria participam desta proposta, Felipe Dagort, Bacharel em Artes Cênicas – Interpretação Teatral (2008 – UFSM) e Elionice Dias Machado, Licenciada em Artes Cênicas (1995 – UFSM) no período de maio de março de 2012 a julho de 2015. No primeiro semestre de 2015 se juntou a nós Inajá Neckel, professora do Departamento de Artes Cênicas da UFSM. A partir de agosto deste mesmo ano seguiu a pesquisa individualmente.

fluxo a que muitas vezes vou me referir é justamente a corrente de impulsos que efetiva o movimento.

O movimento e o sistema contribuíram ao longo do tempo para eu estruturar um repertório de ações formativas. Nesse processo, diferentes modos de trabalho se apresentaram: as partituras de movimento, os movimentos decorrentes da memória, a construção da organicidade, a atuação e configuração da cena a partir das ações, confluindo para o movimento em ato como estratégia criativo-formativa.

Este percurso abreviado define o contexto de onde parto para a pesquisa que ora apresento, onde retomo a obra de Stanislávski sob outro prisma, buscando agora o movimento dos impulsos que decorrem da experiência do vivo e efetivam o movimento como ato.

A estratégia utilizada para a realização desta pesquisa foi o exame dos aspectos do sistema que convergem para a realização da experiência do vivo, a prática do movimento em ato realizado em laboratório, e a observação dos processos realizados pelos alunos e alunas. Durante o processo busquei também entendimentos de autores que ampliassem a minha percepção dessas experiências, tanto quanto da potência do movimento e do sistema. O trabalho foi se compondo pela análise, buscando a multiplicidade das forças de criação implicada na construção de uma sequência de movimentos, um movimento, momentos de processo e suas mudanças contínuas, por detalhamento de elementos do sistema, em junções do impulso de algum destes elementos com algum momento de criação, em suas aberturas e impasses.

A estruturação deste trabalho também se deu pela observação dos processos de pensamento e ações vividas na prática docente acompanhando relatórios e projetos de alunos e alunas que orientei, cadernos de aulas realizadas e sensações que se atualizaram ao refazer estes passos. Tive ainda como suporte os registros das práticas de laboratório, o sentir e perceber muitas vezes percorrido em treino e, finalmente, o processo de escrita em que o pensamento foi se compondo com as sensações.

As experiências vividas, a experiência do movimento e as composições configuram este trabalho, buscando seus desdobramentos nos detalhes nocionais e operativos, não sem desacertos e falsos movimentos. Como proposição é um trabalho difícil porque difícil foi efetivá-lo desde meus afetos. Todavia, caminho necessário para que do sentir possa, quem sabe, prover movimento a prática.

O sistema de Stanislávski na minha experiência e neste trabalho é agente de pensamento e também caminho para o movimento se tornar ato, experiência, fonte de ação.

Segui o movimento por ele. Sua abordagem aqui se conduz pelos processos de vivência e corporificação, pela construção do estado criador, pela formação de atores e atrizes proposta pelo mestre russo. Ao tratar da arte da vivência e de elementos de seu sistema me dirijo à proposição de uma dinâmica de criação que não aponta uma compreensão determinante de sua obra, nem à justa aplicação de procedimentos, extensiva a todo contexto formativo e criativo de atores e atrizes, nem a eles me refiro como protocolo a ser seguido, ou método a ser corretamente aplicado e interpretado. O sistema se manifesta como rumo à experiência do vivo, como matéria de criação pelo movimento em ato, sempre em composições únicas, considerando os contextos e atuantes que a experimentam. O sistema interessa aqui, portanto, como movimento, como fluxo de pensamentos e ações que se desdobram. Pela energia que o configura, trato das proposições que estão implicadas no movimento em ato.

Nesse sentido apresento no primeiro capítulo a arte da vivência, o sentir e o superconsciente, a segunda natureza, *o trabalho do ator sobre si mesmo*, aspectos do trabalho sobre o papel, algumas das referências de Stanislávski na elaboração do sistema e alguns dos elementos implicados nas suas operações criativas. A intenção é contextualizar as ações e pensamentos que perpassam esta arte e realizar as primeiras considerações sobre a prática do movimento a partir destas prerrogativas.

No capítulo posterior os elementos do sistema: atenção, liberdade muscular, tempo-ritmo, imaginação e plasticidade dos movimentos são abordados para configurar as operações de fluxo e composição no movimento em ato. Se a prática do movimento pelo sistema acompanha minhas ações desde a formação, nesta pesquisa adquiriu uma composição específica, a de se efetivar em ato, sem referência prévia, pelas forças do momento com vistas inicialmente à disponibilidade ao vir a ser dos impulsos, por onde procuro detalhar o trabalho com o movimento em suas injunções com o sistema e seus desdobramentos nas aberturas para o ainda não pensado. Assim se quer sensibilizar os artistas pelas direções intensivas do movimento a partir das múltiplas forças que se conjugam no seu trabalho.

No capítulo subsequente trato do meu processo em laboratório com o movimento. Esse contexto permitiu a elaboração ativa do movimento como ato, sempre único na experiência do vivo. Ali relato os meandros de meu treinamento com o objetivo de dar a ver como se compuseram os pressupostos tratados em uma experiência que visou afinar a minha sensibilidade a esses processos, ampliando também minha escuta aos processos dos alunos.

Finalmente trato das ações formativas de atores e atrizes pelos processos criativos articulados pelo movimento em ato, distinguindo disposições de seu fluxo na constituição da cena solo. Acentuo o direcionamento formativo guiado pelo próprio processo que o movimento instaura, assim como minha ação docente e o fluxo do movimento como guia para a criação da cena. A mesma sensibilidade ao processo criativo que busquei nos treinos em laboratório é aquela que almejo a alunos e alunas pelo movimento em ato.

A base bibliográfica da pesquisa é dada principalmente pela obra de Stanislávski. Uso como referência a publicação argentina da editora Quetzal, traduzidas diretamente do russo por Salomón Merener, referenciada na primeira compilação realizada na Rússia: *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo - El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*; *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo - El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*; *El Trabajo del Actor Sobre su Papel*; *Trabajos Teatrales - Correspondencia*. O livro *Mi Vida en el Arte*, é parte da coletânea, mas utilizo a edição cubana da editora Arte y Literatura, com tradução do russo de Porfirio Miranda Marshall, Elizabeth Diaz e Evaristo Garcia¹³. As transcrições de suas aulas proferidas por Stanislávski no Estúdio de Teatro Bolchói entre 1918 e 1920, registradas por Concordia Antárova, são referidas por duas edições: a mexicana *Etica y Disciplina – Metodo de Acciones Fisicas (propedéutica del actor)*, com seleção e notas de Edgar Ceballos e tradução de Margherita Pavia e Ricardo Rodríguez, das editoras Escenología, Editorial Gaceta e outra italiana *Lezioni al Teatro Bolšoj* com tradução de Clelia Falletti da Dino Audino Editore.

Ainda em torno do pensamento de Stanislávski se assomam comentários de pesquisadores do autor. Além desses, trago pensamentos pontuais de autores de diferentes áreas que convergem para a prática do movimento que apresento. Observo ainda que sempre que uma obra estrangeira de Stanislávski ou de outros autores for referência para uma citação que aparece em português, a tradução foi feita por mim.

¹³ A edição dos livros de Stanislávski iniciou na Rússia em 1951, continha oito volumes organizados e editados por Nikolai Vólkov, Vladímir Prokófiev, Gueórgui Krísti, Nikolai Tchúchkin, segundo Vássina e Labaki (2015, p. 108) esta edição enfrentou a censura soviética que vetou “[...] documentos, anotações, artigos e cartas”. Uma segunda coletânea, mais completa, foi publicada em nove volumes, com edição geral de Anatóli Smeliánski entre 1988 e 1999.

2 A ARTE DA VIVÊNCIA: UMA PERSPECTIVA PARA O MOVIMENTO

Este capítulo é proposto pela perspectiva da arte da vivência de Konstantin Stanislávski, constituída no seu sistema pelo trabalho de criação dos atores e atrizes, e dirigida à vivência dos espectadores. Considero as distinções entre a arte do ofício, que ilustra os sentimentos pelos clichês, a da representação, que demonstra os sentimentos vivos, para a da vivência, operação da experiência viva na atuação, desde a qual se coloca o movimento em ato. Nesse sentido, observo na construção da partitura do papel a singularidade da relação entre o consciente e o inconsciente, a superconsciência, que liga a atuação ao movimento da vivência. Essa dinâmica vem a seguir desenvolvida pela operacionalidade de aspectos do sistema vinculados ao processo de vivência e, finalmente, à prática do movimento em ato como abertura para o processo de criação.

O sistema, no âmbito da pesquisa aqui apresentada, é a base sobre a qual parto para operacionalizar e pensar a experiência do movimento, gerado das produções do corpo, em ações físicas, por gestos ou movimento, no contexto do *trabalho do ator sobre si mesmo*¹⁴, tema desenvolvido no final deste capítulo. Ao correlacionar a prática do movimento e o sistema saliento e privilegio o processo de formação de atores e atrizes, e a experiência do vivo nas ações como base desta formação. A ação criativa inclui tanto minha prática em laboratório, quanto as que eu compartilho com alunos e alunas.

O mestre russo nasceu em 1863 e viveu até 1938. Desde a juventude até seu falecimento, trabalhou e reuniu pessoas e diferentes fontes de pensamento em torno de sua busca pelo redimensionamento do teatro em direção à inspiração, movimento vivo desta arte presencial e relacional, com sua efetivação no artista que “[...] esculpe suas criações com os vibrantes nervos de seu corpo vivo” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 129). Seu sistema foi se compondo e se modificando a partir do encontro com a *Yoga*, como o pensamento de diferentes áreas de conhecimento, com os processos de seus atores e seus colaboradores. Também, é preciso dizer, foi posteriormente modificado em virtude das traduções e edições de sua obra¹⁵.

¹⁴ No sistema *o trabalho do ator sobre si mesmo* e *o trabalho do ator sobre o papel* se complementam. Particularidades que caracterizam o trabalho sobre o papel serão pontuadas neste trabalho, mas desde sua relação com os processos de criação que se relacionam com a produção das ações físicas. As ações físicas desvinculadas da construção da partitura do papel constituem a base operativa do movimento em ato.

¹⁵ Franco Ruffini em (2003, p. 14 - 36) confronta aspectos das traduções americanas dos livros russos de Stanislávski. Elena Vássina e Aimar Labaki (2015) apresentam traduções diretas do russo para o português de alguns textos de Stanislávski presentes na segunda compilação russa. Vássina e Labaki tratam também das indicações de Stanislavski para a edição seus livros na Rússia, das traduções americanas e, observam ainda,

O que impulsionou Stanislávski e ainda torna potente seu sistema foi o estabelecimento de novas condições de criação para um teatro em crise com seu próprio convencionalismo. Crise esta causada pela repetição de clichês e pela insuficiência de modos de acercar a inspiração, que segundo ele, é obra da natureza que se processa no subconsciente. O convencional na atuação consiste no deslocamento entre a ação que se realiza e a experiência viva que lhe impulsiona. O diretor, ator e pedagogo russo convocava a simplicidade ante as convenções e desejava o trabalho dos atores e das atrizes como uma “[...] luta com os restos daquilo que o condiciona [o teatro] para limpar a arte e acercá-lo o máximo à natureza” (STANISLAVSKI, 1986, p. 33).

Os condicionamentos e convencionalismos se renovaram desde que o sistema foi elaborado, também proliferaram e proliferam novos pensamentos e poéticas direcionadas à cena. Contudo, a presença de atores e atrizes na atuação e a dinâmica de criação, continuam sendo questões que se colocam a cada nova ação que se quer criativa, para a qual, o sistema, como uma “atividade-energia”, pode ainda hoje ser causa criativa. O poeta, tradutor, ensaísta e teórico da linguagem Henri Meschonnic (1932 - 2009) afirma que continuar um pensamento não é repeti-lo, propõe, em oposição à cristalização dos fatos históricos, a noção de historicidade do pensamento não como obra acabada, mas atividade que continua de modo imprevisível, pois “[...] por mais situada que esteja, *consume* seu tempo, é o que fica nele, o que sai dele.” (MESCHONNIC, 2017, p. 164, grifos do autor). A historicidade então é entendida como:

[...] não somente o momento histórico, sentido puramente historiador e débil de situação de um pensamento. Porém há um sentido forte, direi poético, da noção de historicidade, segundo a qual além dessa situação passada, passiva, resultante pura dos saberes de um lugar e de um momento, há uma atividade-*energia* [...] que continua atuando mesmo através dos séculos, inclusive através das línguas, enquanto que de acordo com o sentido historiador, o pensamento não é mais que um *ergon*, um produto. (2007, p. 29, grifos do autor).

A arte da vivência se fundamenta nos processos de vivência e corporificações de ações pelos atores e atrizes. Stanislávski (1986) acolhe esta abordagem por considerar que não há técnica, princípio ou método que possa competir com a espontaneidade dos processos da natureza no fluxo das experiências das ações físicas. A orientação é a de operar pelas ações físicas mobilizando as relações e associações subconscientes a elas, por gatilhos conscientes, preservando a atuação do jogo meramente teatral. Por esta via

as restrições ao sistema pela censura do regime Stalinista. Nair Dagostini (2007) traduz estenogramas das aulas-ensaio sobre o papel de Hamlet, registros do último Estúdio de Stanislávski.

considera o caráter vivo das ações físicas como criação. Essa arte acolhe o movimento como criação.

Para Stanislávski (1986, p. 141) a arte da vivência, é aquela que “[...] tende a influenciar sobre os espectadores de forma direta por meio do sentimento do artista que está criando sobre a cena. A essência desta orientação indica que é necessário vivenciar o papel a cada vez e em cada repetição da criação”. O autor apresenta a arte da vivência comparando-a a arte da representação, passando pela observação da arte do ofício e seus clichês:

Na arte da segunda orientação [representação], tanto como ocorreu na primeira [ofício], existe muito de ostentação, porém, ante esta semelhança externa entre elas devemos assinalar uma grande diferença. O ofício, como já havia dito, mostra a ação exterior e a fábula da obra enquanto a segunda orientação mostra a expressão e as emoções do papel previamente vivenciadas.

O ofício mostra os clichês externos e o ritual da ação do ator, enquanto a segunda orientação demonstra a forma artística cênica do papel.

No ofício os clichês e o ritual da ação do ator se criam mecanicamente, enquanto que a segunda orientação a forma artística do papel surge diretamente do sentimento criativo vivo e verdadeiro. No ofício o clichê se elabora de uma vez para sempre, enquanto que na segunda orientação a forma artística do papel é criada em cada oportunidade, para cada papel, para cada artista, para cada personagem e emoção. (STANISLÁVSKI, 1986, p. 201 -202).

O ofício radicando-se no convencionalismo e a representação no demonstrar a forma cênica da vivência, independente da indicação poética da cena, escapam, no entanto, àquilo que era o cerne do trabalho criativo em Stanislávski: o fluxo vivo da experiência.

Stanislávski distinguia a vida na atuação como distinta do rito social. Advertia que para os praticantes da arte do ofício o rito é a norma, diferentemente da arte de representação em que os artistas imitam seus próprios processos de vivência tecnicamente:

Não esqueçamos que na vida mesma eles [atores e atrizes do ofício] foram se dando métodos e formas de sentir, que foi simplificando a existência de indivíduos pouco dotados pela natureza. Assim, por exemplo, para aqueles que não são capazes de crer se estabeleceram os ritos; para aqueles que não são capazes de infundir respeito se imaginou a etiqueta; para aqueles que são pouco interessantes foram estabelecidos os convencionalismos e, finalmente, para aqueles que não são capazes de criar existe o ofício. Aqui está o porquê os homens de Estado amam os cerimoniais, os sacerdotes as cerimônias religiosas, os preguiçosos a rotina, os que se preocupam com a aparência a moda e, aos atores o ofício cênico com seus convencionalismos, métodos, clichês e modelos estereotipados. (STANISLÁVSKI, 1986, p. 175).

A arte da vivência, diferentemente do trabalho do ator com base no ofício e na representação, é desenvolvida pelo *trabalho do ator sobre si mesmo* em processos de

vivência corporificada e pelo *trabalho sobre o papel*¹⁶. A partitura de ações físicas, é a via sob a qual as vivências se instauram a cada vez na atuação, pois abre espaço para o “como” realizá-las. As ações, circunstâncias e acontecimentos da matéria textual com as quais as ações físicas se fusionam são os “o que”. A partitura dirige-se pela vivência das ações físicas para que a criação dos artistas atue de modo direto sobre “os organismos vivos” dos espectadores.

Para Franco Ruffini (2003), pesquisador e professor teatral italiano, a matéria textual em Stanislávski provê informações para a personagem e, em contrapartida, o trabalho dos atores e atrizes dá autonomia ao personagem escrito pela índole psicofísica de suas ações físicas, de modo que as ações não se remetam apenas à fábula e à representação. A personagem, por este contexto, é um efeito da construção da partitura de ações físicas que não se fixa completamente, mas mantém-se viva pelo processo de vivência, ao mesmo tempo em que referida na estrutura da matéria textual (DAL FORNO, 2002). A perspectiva de trabalho do sistema sobre partitura de ações, e não diretamente sobre a construção de personagem, vai possibilitar outras relações com a matéria textual que não somente a da literalidade de uma pela outra, ou da narração da fábula, trazendo importantes implicações na criação pelo movimento.

Pela realização das ações físicas em seu movimento vivo, Stanislávski dizia que na cena, o papel, o “o que”, é guia e não fundamento da arte da vivência:

Nestes momentos não existe o *papel*. Só existo eu mesmo. Do papel e da obra só ficam as condições, as *circunstâncias de sua vida* sendo todo o resto meu, próprio, que me pertence, já que todo o papel, em cada um de seus momentos *criativos* pertence a um indivíduo vivo, quer dizer, ao artista mesmo, e não ao esquema morto de um indivíduo, ou seja, ao papel.

¹⁶ No contexto do *trabalho sobre o papel* a partitura é resultante da relação entre as ações da matéria textual e o trabalho criativo do ator e da atriz. Ao tratar da partitura do papel o pedagogo russo assinala que a direção e orientação do trabalho criativo acontecem na esfera do inconsciente, e a esfera consciente que lhe dá suporte, sucede da identificação dos marcos principais da obra escrita, sua estrutura de ação discriminada em acontecimentos, circunstâncias propostas, ações, objetivos e contra-objetivos de cada personagem, em cada acontecimento do texto pela análise ativa do texto. As ações dos artistas afluem, neste processo, para a constituição da ação transversal, percurso que abrange as ações físicas e as ações do texto e se dirige para a supertarefa que é “[...] uma ação que atravessa toda a apresentação e que é o amalgama que transforma as pequenas linhas e ações em um todo.” (VÁSSINA e LABAKI, 2015 p. 314). Como modo de trabalho sobre papel a análise ativa dá suporte aos *études*, ensaio por estudos, para “[...] acionar o pensamento ativo e criativo do diretor e do ator, gerando um processo de conhecimento da estrutura da ação dramática, que se complementa e concretiza na prática através do processo de criação do ator [...]” (DAGOSTINI, 2007, p. 22). Pelos *études*, se compõem as ações do papel através da experimentação (MOSCHKOVICH e TENORIO, in KNEBEL, 2016). Os processos ocorrem a partir das circunstâncias propostas, dadas por um texto e, ou imaginadas pelo ator e pela atriz, que se fusionando em um fluxo vivo. Estes artistas não representam esquemas advindos da matéria textual, mas agem, dando vida a esta estrutura de ações ficcionais por impulsos próprios. O modo como as ações físicas se realizam na cena no contexto das circunstâncias propostas pelo texto podem variar sempre, visto que se referem à memória e às produções decorrentes de sentimentos e pensamentos dos artistas por conexões inconscientes.

Todos os pormenores experienciais, os detalhes não abordados pelo poeta são trazidos pelo ator ao papel. [...] repito, [as circunstâncias propostas omitidas pelo autor] retornam pelo ator na vida do papel com a ajuda da invenção e da imaginação, nas quais sempre se ocultam como as nuvens ocultam a montanha. (STANISLÁVSKI, 1986, p. 340, grifos do autor).

Stanislávski dedicou parte importante de sua pesquisa aos procedimentos com a matéria textual, caracterizando um dos modos de seu estudo laboratorial. O professor italiano de historiografia teatral Fabrizio Cruciani (1942 – 1992) atenta para o fato de que a literatura sempre esteve em Stanislávski a serviço do ator e da atriz, e não o contrário e que, subterraneamente “[...] sem infringir a superfície do texto” (1995, p. 117 - 119), o pedagogo russo trata de buscar a presença destes artistas, desenvolvendo a cena por ela. Menos que a fabulação, a matéria textual e sua composição no papel cênico eram acessos de constituição de vivência:

[...] o grande e inconcebível segredo da criação. Esse segredo não está ao alcance nem da razão, nem do conhecimento, nem do entendimento. Ele está somente ao alcance da própria natureza, com sua sensibilidade criadora inconsciente. Aliás, nós, humanos, atribuímos demasiada atenção à vida consciente. Entretanto, apenas mais ou menos uma décima parte da vida humana acontece conscientemente, enquanto nove décimos acontecem no inconsciente... Somente as tarefas criadoras do papel devem ser conscientes, mas os meios de sua realização devem ser inconscientes. *Inconsciente por meio do consciente* – eis o lema que deve dirigir nosso trabalho. (STANISLÁVSKI in VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 50, grifos do autor)

Nos *Distintos tipos de teatro*, capítulo do livro *Trabajos Teatrales* (1986), Stanislávski percorre diferentes modos de estabelecer a cena em seu tempo, e nos dá mostras do pensamento que ele mesmo tinha em relação à potência da arte da vivência na cena. Na descrição do tipo mais comum, o teatro de representação de clichês, o autor aponta que a fábula é narrada “externamente”, demonstrada ao espectador, não há ações físicas. O teatro culto, filosófico, não se dá à compreensão imediatamente, dirige-se ao pensamento através de simbologia, talvez nunca digerida pelos espectadores. O teatro de personagens reais se caracterizaria pela identificação do público com a vida da cena, onde se vê pessoas em ação e não artistas representando. Esse tipo de teatro, segundo nota dos compiladores da obra referida, se refere ao trabalho realizado no Teatro de Arte de Moscou, criado por Stanislávski e Vladimir Nemiróvitch-Dânchenko¹⁷. A este se segue a descrição de um teatro de grande opulência visual pelo qual Stanislávski lista características da orientação da arte da representação. Do teatro dos grandes atores e atrizes

¹⁷ Diretor, dramaturgo e pedagogo que fundou juntamente com Stanislávski o Teatro de Arte de Moscou em 1898. Nasceu em 1858 e faleceu em 1943.

o autor destaca os protagonistas, sua maestria e genialidade, que não era acompanhada pelo resto do elenco, que geralmente superatuavam no falso *pathos*.

Na penúltima descrição, Stanislávski inicia com a pergunta “– Como denominar o novo teatro para o qual nos transportaremos agora com o pensamento?”. Assim começa a exposição de um teatro que ainda não existia, mas era imaginado por ele. A sala tem forma octogonal. Nas paredes existiam telões para projeções cinematográficas que subiam e desciam desde o piso, fazendo coabitar múltiplos cenários no espaço comunicando-se entre si. Nos espaços em torno da plateia podiam passar “[...] toda uma multidão, procissões” (1986, p. 255). A iluminação variava neste espetáculo imaginário, lugares apareciam e desapareciam, entre fossos de onde emergiam figuras fantasmagóricas. Também na cúpula e em balcões elevados ocorriam cenas e aparições guiadas pela iluminação. A atmosfera sonora era composta por uma música indefinível que se misturava a sons de aves, por exemplo, e vozes femininas e masculinas que não cantavam árias, “[...] mas chamados, gemidos e gritos de alegria” (1986, p. 257), de forma independente ou em conjunto com a música. A orquestra “[...] difunde uma sinfonia contrapontista” (1986, p. 257), soando na imaginação de Stanislávski como um “ofício religioso”. Quanto ao que se passava neste ambiente cênico Stanislávski aponta “É impossível dizer que naquilo que nos mostram havia uma fábula. Eu não poderia narrá-la. Porém, clara e fortemente vivenciei tudo o que vi e escutei” (1986, p. 257). Continua sua descrição observando que naquela cena havia praticamente tudo o que uma pessoa passa na vida, mas como vivências, estados ou quadros que se relacionavam. Estes acontecimentos eram conduzidos por personagens variados, um casal que lembrava Pierrô e Colombina, um antagonista que fazia referência ao Arlequim, um casal de idosos, a adolescência e a infância, a morte, o amor, em personagens reconhecíveis, mas também em personagens etéreas. Este não seria um gênero puro, observou Stanislávski, reunia drama, dança, ópera, farsa... “[...] narrar sistematicamente é impossível, já que na obra não havia uma fábula nem pensamentos determinados” (1986, p. 258). Segue-se a essas imagens uma série de outras que Stanislávski imagina para um novo teatro, que não possuía uma fábula coesa, mas “[...] forte expressão sonora e visual. Todas estas grandes vivências ou estados de ânimos ou quadros se uniam entre si, como se estivessem interpretadas por um fio, uma linha, pela qual nos conduziam os personagens protagonistas” (1986, p. 257).

Em nota, o editor responsável pela primeira organização da obra de Stanislávski, comenta “[...] Ele fantasia aqui sobre as infinitas perspectivas e possibilidades do teatro que o seduziu como diretor. No entanto, tal espetáculo contradiz os princípios daquele

teatro realista que o autor definiu ao longo de sua vida” (KÉDROV et. al, in STANISLÁVSKI, 1986, p. 244 - 260). Essa nota sinaliza para a cristalização da relação entre a arte da vivência como realismo, na diretriz ideológica daquele contexto histórico. No entanto, a narrativa de Stanislávski, mesmo que imaginada, aponta que a arte da vivência, no seu desejo e perspectiva de então, não se vincula a essa matriz estética, se dirige isso sim, a uma relação de comunhão, de vivência do espectador pela vivência do artista cênico.

Mais do que situar o contexto de Stanislávski e, o modo como ele próprio o percebia em relação à arte da vivência, esta passagem de um teatro imaginado sublinha a possibilidade de autonomia da arte da vivência em relação à fábula. Esta abertura para a autonomia das ações físicas em relação à narrativa, na prática do movimento em ato, vai implicar na não vinculação direta com a matéria textual. Os anos de prática sobre esta independência me deram a perceber no movimento mesmo tendências de resolução da cena, advindas das associações dos artistas, da relação consciente e inconsciente corporificadas no movimento.

Stanislávski também situa a arte da vivência em relação a outras orientações teatrais que identificava em seu tempo. As que partem das ideias dos dramaturgos, do diretor ou do cenógrafo, por exemplo, apesar de seus gostos artísticos e das inventivas, pecam muitas vezes, segundo ele, por não considerar a vivência dos atores e atrizes como elo com o espectador:

Apesar de todos os contras desses teatros, afogados pelo despotismo do diretor, do dramaturgo ou do cenógrafo, devem-se considerá-los como instituições cultas e úteis. Eles levam conhecimento, desenvolvem o gosto literário, obrigam com o pensamento a referir-se ao elevado, porém são impotentes para transmitir aquilo que é o mais importante, o superconsciente, o que mais se valoriza em nossa arte, o que constitui os nove décimos das partes da vida do espírito humano, o que se transmite na cena exclusivamente através da irradiação e do sentimento criativo do próprio artista, através de seu próprio êxito sobre os expectadores. (STANISLÁVSKI, 1986, p.232).

A entrega que espera Stanislávski do artista criador é a de “corpo e alma” e não, como na arte da representação, dos sentidos guiados pela inteligência e “[...] uma porção de sentimento estético” (1986, p. 200). A vivência como um processo que aporta a experiência do vivo, diferentemente do convencional e do mecânico, dos deslocamentos entre o corpo o sentimento e o pensamento, é convergência para a “[...] qualidade mesma do sentimento vivenciado na cena.” (1986, p. 211). A vivência para os atores e atrizes refere-se ao sentimento superconsciente. Por esta indicação, os artistas poderiam explorar

suas forças criativas de modo a não serem apenas executores de formas e de ideias alheias, mas criadores.

2.1 O SUPERCONSCIENTE

A diferença entre os artistas que atuam desde a arte da vivência e os que o fazem pela arte do ofício e a arte de representação é o sentimento. Quando esgotados os caminhos conscientes das operações com o papel, a esfera inconsciente inicia sua ação pelo que não é acessível à razão, mas ao sentimento: a intuição. A intuição acessa “[...] não a reflexão, mas a vivência criadora; não a técnica do ator, por mais refinada que seja, mas diretamente a natureza, aquela feiticeira.” (STANISLÁVSKI, 1977, p.144).

O pedagogo russo observou que muitos artistas, em seu tempo, limitavam-se às emoções superficiais, com isso, ignoravam a esfera do subconsciente. O sentimento foi tratado na cena, dizia Stanislávski (1977), como vindo das alturas, ou do artista como um ser tomado por paixão, como ação do acaso, ou ainda, pelo sentimento trágico, que para ele significa tensão e falsidade, super atuação que gera convencionalismos teatrais e “[...] emoções superficiais nos espectadores”. O sentimento antes de ser um efeito de atuação na cena, na prática stanislavskiana é acesso à intuição e se efetiva nas ações físicas pelos fluxos que ocorrem à margem da consciência.

Para que a atuação proponha vivência aos espectadores, a ação dos artistas não deve se pautar apenas no visível e no audível. É preciso abordar o “[...] manancial de vida *viva*, o centro principal de nossa natureza, nosso mais íntimo *eu*, a inspiração mesma. Ali se encontra oculto o principal material espiritual.” (STANISLÁVSKI, 1977, p. 144, grifos do autor). Stanislávski (1977, p. 144) observa que “[...] frequentemente um pequeno raio da consciência [atitude de técnica teatral mecânica] destrói as mais sutis vivências inconscientes”. Citando o psiquiatra inglês Henry Modslie e o cientista americano Elmer Gets, o autor adverte, como já dito anteriormente, que nossa consciência apreende e é responsável por apenas uma décima parte das atividades que lhe atribuímos. Relaciona então a superconsciência como a capacidade de ativar, pelo consciente, aspectos do inconsciente na ação do artista cênico. Desse modo há convergência do corpo com os fatos sensíveis e o pensamento para provocar vivência no espectador.

Na natureza mesma, ou seja, nas produções de nosso corpo em relação, se processam sensações, sentimentos e estados – impulsos artísticos – que as palavras dificilmente irão nomear, pois “[...] quanto mais sutil é o sentimento; quanto mais irreal,

abstrato, impressionista, etc., tanto mais superconsciente, quer dizer, mais perto da natureza e mais longe da consciência.” (STANISLÁVSKI, 1977, p. 145). Um dos pensamentos de Stanislávski que melhor traduz a ação do superconsciente na atuação, e a função da consciência nos seus processos, é apresentado na citação que segue:

O irreal, o impressionismo, a estilização, o cubismo, o futurismo e as demais sutilezas, ou o grotesco, começam na arte ali onde a natural, a real vivência humana e a emoção alcançam seu pleno e natural desenvolvimento, ali onde a natureza se evade da tutela da razão, do poder do convencional, dos preconceitos, das repressões, e se entrega a sua própria iniciativa superconsciente (intuição); ali termina o ultranatural e começa o abstrato.

De modo, pois, que o único acesso ao inconsciente é através do consciente. O único acesso ao superconsciente, ao irreal, é através do real, através do ultranatural, ou seja, através da natureza orgânica e *sua normal e não violada vida criadora*.

Seria trágico que a esfera do abstrato, a estilização, o impressionismo, ou outras sutilezas da vivência e da encarnação, fossem abordadas partindo de especulações intelectuais, de formas rebuscadas, puramente exteriores, ou de uma teoria de raciocínio.

O resultado seria uma técnica exterior vasta, uma imitação, uma caricatura teatral ou um desvio geral. A razão e a técnica são demasiado toscas para transmitir o superconsciente. Este necessita de um estado de ânimo genuinamente criador: a própria natureza orgânica. São ridículos e lamentáveis aqueles que ousam rivalizar com a natureza; pelo contrário, me submeto integralmente a sua inventiva criadora e aprendo a colaborar com ela, ou pelo menos a não atrapalhar seu trabalho. (1977, p. 145 - 146, grifos do autor).

Independentemente dos “ismos”, ou de qualquer que fosse a organização que a cena pudesse adquirir, para Stanislávski (1977) interessava que fosse dirigida à vivência do espectador pela vivência dos artistas na cena. Os “ismos”, dizia ele, quando realizados mecanicamente, a partir da “árida razão” produziram imitação, se, no entanto, partisse das “[...] sutilezas da sensibilidade e da encarnação cênica quando nascem do superconsciente como resultado da inspiração criadora” (1977, p. 148), então teria a força que ultrapassa a imitação técnica, seria criação.

O sentimento dos artistas é um dos modos de instaurar esta experiência, dos mais potentes, pois o fato sensível é o meio de conexão com o vivo. Stanislávski (1977, p. 373) apela assim para a não violação da natureza na atuação e aconselha ao artista “[...] seguir os sinais por ela assinalados”, para que não se restrinja a processos puramente racionais, na sua visão, “[...] a mais tediosa das formas cênicas”.

O autor, é importante ressaltar, trata da superconsciência pela natureza orgânica, o corpo, atravessado pela experiência do vivo e seus impulsos que motivam as ações físicas. As ações físicas conjugam pensamentos, sentimentos e sensações corporificadas. Porém,

não menos importante, Stanislávski destaca que o sistema aborda estes sentimentos, pensamentos e desejos de modo indireto¹⁸.

O diretor russo Anatoli Vassíliev, em discussões com os tradutores franceses da obra de Maria Knebel, discute o sentir-a-si-mesmo como um modo de melhor abordar o sentimento:

Me parece que podemos distinguir o sentimento e o sentir-a-si-mesmo assim: o sentimento é estático, o sentir-a-si-mesmo é dinâmico. Não é a mesma coisa, entende? Se digo, por exemplo, “eu sinto”, isso é normal na lógica cotidiana. Eu sinto alguma coisa. Mas o “eu sinto” significa que você contou sobre o sentir-a-si-mesmo. Sim, é isso! Precisamente: “eu sinto” – olhei para dentro de mim, vi o que ocorre na minha alma e disse: “aí está, estou experienciando isso”; eu fixei este sentimento. Mas isso não acontece com o sentir-a-si-mesmo. O sentir-a-si-mesmo é um certo processo...de um sentimento que se move, um processo de germinar o sentimento. (in KNEBEL, 2016, p. 289)

Ao designar o sentir-a-si-mesmo como processo que é movimento Vassíliev observa o sentimento como um efeito nomeado, portanto voltado a um resultado. Do mesmo modo, ressalta o diretor teatral, em processos de criação o que existe é o sentir-a-si-mesmo, visto que “[...] aquilo que chamamos sentimento só existe na percepção de outra pessoa” (In KNEBEL, 2016, p. 292). Para o diretor a ação chama a emoção, nunca a demonstra e nunca se detém nela. No Sistema de Stanislávski, diz ele “tudo está ligado à criação, absolutamente tudo, toda prática, toda a teoria, tudo, tudo. À compreensão de matéria como uma vida que se cria constantemente, que nunca para, que sempre muda.” (In KNEBEL, 2016, p. 293).

Quando trata da superconsciência na criação, para a qual o sentir a si se dirige, o pedagogo russo se refere também à filosofia da *Yoga* e a sua prática, pois nela reconhece um caminho:

Os *yogues*, que realizaram milagres na esfera do subconsciente e do superconsciente, dão muitos conselhos práticos. Também eles abordaram o inconsciente através de procedimentos conscientes preparatórios desde o corporal ao espiritual, desde o real até o irreal, desde o natural até o abstrato. (STANISLÁVSKI, 1977, p. 146).

Segundo o pesquisador russo Serguei Tcherkásski¹⁹ (2016) é a partir das obras do *yogue* Ramacháraca, pseudônimo do americano William Atkinson (1862 – 1932)²⁰, que

¹⁸ Tema que abordo adiante nas forças motrizes da vida psíquica, uma das três bases do sistema.

¹⁹ Utilizo esta referência a partir da tradução para fins didáticos realizada por Laédio José Martins do livro *Stanislavsky and Yoga* (2016). Nesta publicação Serguei Tcherkásski analisa os impactos da autocensura realizada por Stanislávski a sua obra, em termos considerados vagos ou místicos pelo regime estatal soviético que o faz, por exemplo, substituir a noção de *prana* por energia. O autor avalia a repercussão da *Yoga* Clássica do *yogue* Ramacháraca no sistema. Tcherkásski fundamenta seus estudos na obra de Stanislávski e em comentadores russos, mas também nos estudos “estrangeiros” que iniciaram os estudos da relação do

Stanislávski relaciona o estado criativo com o inconsciente já no início da formulação do sistema, utilizando a noção de superconsciente como “[...] fonte de inspiração, intuição criativa e do conhecimento transcendental” (TCHERKÁSSKI, 2016, s/p.). Stanislávski, segundo o autor, apropria-se da ciência do domínio da mente da *yoga*, como um sistema de autoaperfeiçoamento, para que os atores e as atrizes aproveitassem o estado criativo. O pesquisador aponta que estes estudos iniciam em 1911 e acompanham gerações de alunos, entre as quais, os atores do Primeiro *Studio*, na década de 1910, os cantores do Estúdio de Ópera, na década de 1920 e os do Estúdio de Ópera e Teatro na década de 30 do século XX, reverberando na prática stanislavskiana pelo que segue:

O *yoga* proveu o sistema com vários exercícios de treinamento sobre as técnicas interna e externa do ator. A perfeição de um número significativo de elementos do estado criativo interior do sistema de Stanislávski é realizado através de métodos atualizados, retrocedendo às várias eras da tradição *yogue*. O *yoga* ajudou a formular o conceito central do sistema acerca do inconsciente e sua divisão em sub e superconsciente. [...] O *yoga* proveu Stanislávski com um modelo que respondia às perguntas do sistema sobre as inter-relações do corpo e do espírito, em maior medida do que a psicologia da época de Stanislávski. (TCHERKÁSSKI, 2016, s/p.).

Nas lições para o desenvolvimento mental o *yogue* Ramacháraca apresenta a *Raja Yoga*, cuja finalidade é aprender a dominar a mente para a realização do “Eu sou”, ou o eu real. Estas lições partem da distinção de níveis mentais, entre os quais a mente instintiva e a mente intelectual, para então, desenvolver a mente espiritual, fonte dos pensamentos elevados, mas também instrumento para a consciência da verdadeira natureza do “Eu sou”. Na condição real, pela expansão do “Eu”, o iniciante poderia deixar de ser escravo e passar a ser senhor de suas emoções, hábitos e pensamentos para “[...] sacudir de vós a tirania da mente que vos oprimia por tanto tempo” (RAMACHÁRACA, s/ data, p. 39). A expansão dos dois primeiros níveis mentais para a mente espiritual não visa outra coisa senão desenvolver no praticante as qualidades que lhe são próprias como emanção e manifestação do “Absoluto” (RAMACHÁRACA, s/ data, p. 47). Nesta filosofia é a mente espiritual a fonte de “inspiração”, do “gênio” ou da “espiritualidade”.

Ramacháraca enfatiza que independente dos planos e fases, a mente não pode ser confundida com o “Eu”. A mente é um instrumento, bom e necessário, diz o *yogue*, para tomada de consciência de nossa natureza. Assim também os sentimentos, os sentidos, os

sistema com a *yoga*. Entre estes o autor cita William Wegner, Andrew White, Mel Gordon, Sharon Carnicke e Rose Whyman.

²⁰ As obras a que se refere são: *Hatha-Yoga ou filosofia yogue do bem-estar físico* e *Raja Yoga – lições para o desenvolvimento mental*, ambas publicadas no Brasil pela Editora Pensamento, nas quais não consta data de publicação.

hábitos e os nossos pensamentos, pela observação de si, são instrumentos de consciência dos estados mentais superiores e do “Eu”. Aconselha com exercícios práticos a fazer uso da observação destas impressões ou condições mentais, “[...] que são só *acidentais* para vós, e *não* vós mesmos” (RAMACHÁRACA, s/ data, p. 32, grifos do autor), para se tornar “senhor delas” e não escravos. O iniciado nas práticas filosóficas *yogues*, segundo Ramacháraca, domina e dirige o trabalho destas forças para delas produzir o melhor efeito, entre outras operações, aprendendo a dar ordens ao subconsciente.

A mente em suas manifestações é volátil e errática, diz o *yogue*, por isso, o exercício primeiro da *Raja Yoga* é o *Pratyahara* “[...] ou a arte de tornar a mente introspectiva, isto é, dirigir a sua atenção para seu próprio interior”, este processo é definido pelo autor como “domínio da mente pela vontade” (RAMACHÁRACA, s/ data, p. 68). Neste ensinamento, pelo domínio da vontade, se pode desenvolver a percepção de modo a, produzir os “mais altos estados” desenvolvendo novos sentidos, desde os sentidos mais imediatos pelos quais a mente “percebe” fatos ou objetos. (RAMACHÁRACA, s/ data, p. 97).

A percepção do “Eu” na filosofia *yogue* ultrapassa o limite da consciência de si mesmo da psicologia de então, dizia Ramacháraca. Esta consciência não é consequência de raciocínio e da convicção intelectual “[...] é um saber, e não um pensar e uma crença” (RAMACHÁRACA, s/ data, p. 122). Nessa condição o eu sabe que é real, por isso “Eu Sou” é uma manifestação de um dos estados de iluminação. Não é obra do intelecto, mas, “[...] sentimento que só a intuição mesma possui” (RAMACHÁRACA, s/ data, p. 127) e que, na falta de explicação, muitas vezes, e erroneamente, diz Ramacháraca, produz credos e teologias, obras do intelecto.

Ramacháraca observa uma subdivisão do plano do intelecto que contém aquilo que foi adquirido pela experiência, a “segunda natureza” que se assemelha ao instinto e está abaixo da consciência. Esta segunda natureza se constitui de hábitos adquiridos por repetição. Para o *Yogue* no trabalho dos artistas este hábito corresponde ao que foi aprendido, correspondendo a um “extraconsciente” que permite ao pianista, por exemplo, observar a própria execução. Ramacháraca diz que “A mente do hábito, não só atende às ações físicas, como também toma parte em nossas operações mentais” (s/ data, p. 154), e esta faceta da mente, o hábito, que não gosta de revisão é a responsável pela escravidão da pessoa às próprias ideias.

Ao primeiro plano da mente, que denomina vegetativo, segue-se a mente habitual, a mente intelectual, onde grande parte das operações ocorre subconscientemente, ressalta o

yogue. A mente intuitiva não é produto de raciocínio, mas da intuição, está acima da consciência ordinária e é fonte da originalidade: “Nessa maravilhosa região habita o gênio. Muitos, se não todos dos nossos grandes escritores, músicos, artistas e outros exemplos de gênio, têm sentido que sua força vinha de um manancial superior”, porque estão acima da consciência ordinária (RAMACHÁRACA, s/ data, p. 156). Por fim, segue o plano da mente espiritual, “o manancial superior” manifesta por meio da intuição.

Para o domínio da mente, as operações subconscientes são fundamentais, pois é neste plano que se realiza a maior parte do trabalho mental, segundo Ramacháraca. O primeiro passo para descontingenciar a mente de hábitos escravizantes consiste no direcionamento da atenção a um objeto e, a partir do treino da atenção, dirigir ordens pela vontade ao subconsciente. No exercício da vontade o estudante deve primeiro relaxar a tensão muscular e esforço mental, depois de um tempo nessa condição o objeto deve ser fixado como visão mental mediante a concentração. A partir dessa imagem mental passará a se relacionar com o subconsciente, como se separado de si, abrindo caminho para o não pensar mecanicamente e para aproveitar os “acazos” ou, ligações mentais inconscientes, mediante a atenção concentrada, elaborando respostas, decisões e resoluções. O trabalho da mente consciente, a partir do que surge, pode então analisar e arranjar as evidências que procedem deste processo. O papel da mente consciente é prestar atenção, a mente subconsciente então se torna “o bom criado” enquanto a intuição, que possui processo distinto é “o bom amigo” (RAMACHÁRACA, s/ data, p. 171).

A vontade, imperativo de ação sobre a mente subconsciente que observa os fluxos “ocasionais”, na filosofia apresentada por Ramacháraca, é uma atividade que consiste em concentrar a atenção sobre o objeto desejado evocando imagens mentais. A partir deste foco então, desenvolver detalhadamente outras imagens em torno da imagem inicial para assim, dirigir a vontade sobre a resolução da questão, tornando este procedimento um hábito. Este processo, é certo, envolve muitos detalhes e noções que aqui não são abordados, mas reflete em muito as operações propostas por Stanislávski para o trabalho dos artistas, abarcando aspectos de diferentes elementos do sistema para o estabelecimento do processo de vivência: a liberdade muscular, a atenção e a imaginação principalmente. A superconsciência, pelos processos da natureza mesma, única que conhece seus caminhos, poderia penetrar no “orgânico vivo” do artista e do espectador.

Essas operações com a atenção e a imaginação dialogam diretamente com o trabalho dos atores e atrizes para a criação das ações físicas. Através da atenção a um objeto, em si, no entorno, em alguma proposição da imaginação a ação ganha impulso e

continuidade. Para que ocorram de modo superconsciente, ou seja, pela intuição, os artistas devem se preparar para estabelecer o correto estado criador, diz Stanislávski (1977) aconselhando os artistas a agirem como os *yogues*, jogando ideias no saco do subconsciente, deixando que ele se encarregue delas. Estas ideias consistem em “[...] conhecimento, experiência, lembranças de nossa memória intelectual, afetiva, visual, auditiva, muscular etc.” O que sugere aos artistas é “[...] repor constantemente estes materiais” (STANISLÁVSKI, 1977, p. 148 - 149), para deixar que se manifestem espontaneamente nas ações físicas. A ação unicamente racional, nesse contexto, gera convencionalismo.

Para tornar livres estas associações o *trabalho do ator sobre si mesmo* contribui para a criação de uma segunda natureza que possibilita entre outras coisas, a abertura, a disponibilidade a estas relações, sob as quais não temos domínio, visto que variam e se movem por sua própria dinâmica, e não costumam ser objeto de nossa percepção. A segunda natureza, pela assimilação de novos hábitos, amplia o aproveitamento dos impulsos da vivência, prepara atores e atrizes para não afugentar suas sutilezas porque no desvio entre corpo, pensamento e sentimento, pela “[...] menor repressão, violação, convencionalismo ou falsidade” (STANISLÁVSKI, 1977, p. 147), a superconsciência se fecha “a sete chaves”.

A segunda natureza aproxima o artista do fluxo vivo, que compõe a criação pelo acesso a “[...] esferas, planos, matizes e imperceptíveis delicadezas da vida inconsciente e superconsciente do espírito humano” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 210). Estas sutilezas, que não se deixam apanhar e não se submetem à consciência, se criam por “[...] inconscientes impulsos artísticos, de atrações instintivas, de pressentimentos criadores, de anseios, estados de ânimo, germes, espectros, sombras, fragrâncias espirituais, estalidos de paixões turbulentas, êxtases elevados e até inspiração” (STANISLÁVSKI, 1977, p. 144).

O sentimento, antes que um estado afetivo determinado, é processo de sentir decorrente do engajamento na realização da ação, atravessamento da vivência que toma corpo, e é variação e mudança. Este aspecto do pensamento em prática de Stanislávski também caracteriza o movimento em ato. Seu exercício busca acolher estas adjacências para efetivar o movimento pela experiência do vivo.

Para acontecer nestes termos as ações físicas devem ser vivenciadas nos detalhes de seus movimentos refazendo novamente um caminho. Para exemplificar este processo Stanislávski (1980, p. 190) narra um fato vivido pelo personagem do professor, Arcádi

Nikoláievitch Torstov²¹. Depois de muito tempo sem voltar à sua casa de campo nas férias, Torstov retorna e já não encontra o caminho da estação férrea até a casa, no passado marcado pelos constantes passos até a estação. Guia-se então pela memória, pelos sinais, as árvores, as subidas e descidas entre outros detalhes do caminho. Com as constantes idas e vindas refeitas até a estação, o caminho se tornou novamente limpo e definido. No contexto da atuação, essa passagem recomenda ao artista que siga o caminho das ações recorrendo aos sinais sensíveis que a experiência evoca e a paisagem do acontecimento, lastro de seu movimento vivo.

Assim a vivência toma corpo nas ações, pois o artista recorre à experiência enquanto ela ocorre, às impressões que esta lhe causa, à memória de sensações e sentimentos que evoca, às imagens mentais e sensações que o momento vivido, em sua temporalidade própria, produz. O artista, de modo ativo, toma-a como impulso, de modo que:

Não há nada estabelecido de uma vez por todas no trabalho criativo. Como a vida é movimento perpétuo, assim também seus problemas criativos não podem manter-se quietos, mas sim ir adiante com espírito vivo. De outra maneira cairiam no esquematismo e no falso exagero. (STANISLÁVSKI, 1994, p. 170).

Se a *Yoga* visa à iluminação na mente espiritual, em Stanislávski a abordagem da superconsciência quer a disponibilização do artista à criação pela força da vivência. Para o mestre russo existe diferença entre vivenciar de modo ativo e de modo passivo o sentimento, que inclui as demais forças que ocorrem no seu fluxo. A vivência passiva, adverte, pode ser “[...] o estado passivo que mata a ação cênica, porque suscitam inatividade e autocontemplação do próprio sentimento, a emoção pela emoção mesma, a técnica pela técnica” (STANISLÁVSKI, 1977, p. 106). A vivência é passiva porque a força da experiência não impulsiona uma sucessão de ações físicas a partir de impulsos.

²¹ A redação dos livros dedicados ao *trabalho do ator sobre si mesmo* segue uma narrativa inusual: a do relato de experiências, “[...] em vez de fazer um texto com a explicação de cada etapa, exercício e conceito, ele optou por escrever como se fosse um diário de um discípulo fictício, Nazvánov, que narra suas aulas no primeiro ano de escola de um teatro com um professor chamado Arcádi Nikoláievitch Torstov, *alter ego* de Stanislávski, e seu assistente Ivan Platónovitch Rakhmánov.” (VÁSSINA E LABAKI, 2015, p. 92). Essa forma narrativa converge para o fato de que o pedagogo considerava a necessidade de uma transmissão viva, possível apenas diretamente “de mão em mão”, pois o artista na arte da vivência opera desde os caminhos conscientes até “as portas” do inconsciente, impossíveis de serem transmitidos se não pela experiência “[...] e não desde a cena, mas pela via do ensinamento, mediante a revelação de mistérios por um lado, e por outro, mediante uma série de indicações e de um trabalho tenaz e inspirado para a captação destes mistérios” (STANISLÁVSKI, 1985, p. 438). Cabe observar que o “mistério” é aquele que a razão humana não capta da relação entre consciente e inconsciente na natureza orgânica. O que se transmite são indicações de como estabelecer esta relação na atuação.

Além disso, a passividade não considera o espectador porque não se torna expressa²², não é corporificada, não se espacializa. Este é o sentimento, uma força motriz que provê engajamento na ação e lhes dá aquilo que só a natureza provê: as sutilezas, dinâmica viva, capaz de ultrapassar a imitação.

A arte da vivência é enfim criação, identificada com os processos da natureza no artista, independentemente da forma cênica que adquire. Ocorre pelo movimento do vivo nas ações físicas, pelo aproveitamento ativo do artista das forças em jogo. A intuição, por onde este fluxo vivo se apresenta, é ocorrência que se dá com a diminuição da prevalência do raciocínio nas ações físicas pela percepção e o sentir das forças do pensamento, do sentimento, das sensações, dos desejos, ou seja, presença na ação que realiza.

Para o filósofo Henri Bergson a intuição é o modo de nos reinstalarmos na realidade móvel. A intuição consiste em coincidirmos com o movimento daquilo que queremos conhecer, sem a mediação das representações já dadas é:

[...] simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível. Ao contrário, a análise é a operação que reduz o objeto a elementos já conhecidos, isto é, comum a esse objeto e a outros. Analisar consiste, pois, em exprimir uma coisa em função do que não é ela. Toda a análise é, assim, uma tradução, um desenvolvimento em símbolos, uma representação a partir de pontos de vista sucessivos, em que notamos outros tantos contatos entre o objeto novo que estudamos, e outros, que cremos já conhecer. “[...] Mas a intuição, se ela é possível, é um ato simples” (BERGSON, 1989, p.134 - 135, grifo do autor).

A intuição ocorre na relação imediata do eu com as coisas, é o eu que dura, uma sucessão de estados em que cada um anuncia aquele que o segue e contém o que precedeu e, enquanto experimentados, são indistintos seu início e fim (BERGSON, 1989). A duração é o que chamamos comumente de tempo, porém percebido como “[...] uma continuidade indivisível de mudanças” (BERGSON 2013, p.168), em que o passado se manifesta como tendência modificando nossos estados de consciência, que mudam sem cessar e apresentam novidades (BERGSON 2010, p. 20). Para o filósofo a intuição percebendo o movimento mesmo do real apreende nele uma “[...] continuidade ininterrupta de imprevisível novidade” (2013, p. 42). Se a inteligência entende a mudança como acidental e as coisas como estáveis e dadas, determinada pela necessidade de ação prática, a intuição apegada a esse movimento real, dá a possibilidade de criação. O novo é mudança que se processa sem parar, a criação assim é recondução da percepção ao que no real se produz e está

²² Maria José Fazenda (In LOUPPE, 2012, p. 16), utiliza o termo expressão no sentido de “[...] manifestação corpórea e não de comunicação de um sentimento de uma ideia precisa”. Concepção atribuída à dança, mas que, adequa-se à prática do movimento que busca a corporificação de impulsos.

disponível à intuição. A arte, como ação de criação, nos diz Bergson (2013), se torna reveladora de matizes e qualidades do real porque o artista amplia o campo da atenção para além das coisas úteis, definíveis, da necessidade de ação na vida.

Segundo Stanislávski (1986), no entanto, na arte teatral as ideias pré-concebidas, as condições de produção e criação, certos costumes e hábitos desconectam o artista do fluxo criador. Um destes impedimentos para a criação ressaltava o mestre, seria a “[...] necessidade do êxito [junto ao público], cuja responsabilidade recai sobre os atores, despertando neles uma inquietude que não é criativa, mas relativa, meramente, à atuação profissional e muito perniciososa para a criação.” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 143). O êxito pelo êxito que pega de imediato o público, segundo o autor, não considera “[...] a relação da influência no que diz respeito à qualidade da sensação.” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 144).

Os grandes artistas, dizia, criavam quando sentiam, quando a ação que realizavam não fosse relativa à representação de sentimentos, a imitação e ilustração de sentimentos ficcionais, mas produtores de impulsos vivos. Sua força residia em criar pelo “[...] princípio da vivência natural e inconsciente em sua forma pura, na qual o processo da vivência era o único momento da criação, a única preocupação do artista, sendo o talento e a inspiração os únicos motivadores do processo de vivência.” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 145, grifos do autor). Os gênios, segundo Stanislávski (1986) aparecem uma vez por século, e, portanto, não são parâmetros, muito menos fundamentos para reger a atuação. Sua “genialidade” estaria então relacionada à produção espontânea de vivência na condição da cena.

A arte da vivência propõe aos que não tem essa propensão espontaneamente o exercício dos elementos do sistema para não violar os processos que ocorrem necessariamente em cada ação, e motivar os sentimentos adormecidos para não romper “[...] a união natural e a concordância entre o sentimento e o corpo, criando entre eles deslocamentos antinaturais.” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 152). É preciso trabalho constante e paciência, dizia Stanislávski (1977), pois rapidez não provê estas conexões, dirige antes à mecanicidade, à repetição e a imitação de ações.

A vivência discutida por Stanislávski envolve a superconsciência, a relação de consciente e subconsciente pelo engajamento do artista nas ações físicas que realiza, pelo sentir a experiência do vivo que por elas ocorrem. A ação criativa decorrente objetiva a atuação que se dirige à vivência dos espectadores. A arte da vivência interessa ao tema que

tratamos para caracterizar movimento em ato para além de sua distribuição no espaço e enfatizar sua conexão com a experiência do vivo.

O artista trabalha sobre si mesmo guiado pelos elementos do sistema para efetivar vivência. As operações do sistema são o reflexo do caminho trilhado por Stanislávski no amplo estudo do pensamento que sua época produziu; na sua prática de diretor, professor e ator; na observação dos grandes artistas – atores, atrizes, bailarinos e bailarinas, pintores, escritores e pensadores –; na observação dos processos orgânicos da natureza em nossas ações. Seu sistema se dirige à vivência corporificada que amplifica a perspectiva de criação de atores e atrizes.

2.2 OPERAÇÕES DO SISTEMA

O sistema em seu tempo foi se estruturando como uma inovação para o trabalho do ator sobre as ações do papel. A personagem, a cena e seus elementos se difundiam do impulso vivo das ações físicas dos atores e das atrizes, caracterizando-se como um cruzamento entre os processos de vivência corporificada com as proposições das ações da matéria textual. A potência do sistema reside em ser fonte da experiência viva na ação dos artistas, sendo a cena conduzida ou não por personagens, assentada ou não em circunstâncias ficcionais e definida ou não pelo realismo a que muitas vezes o sistema foi circunscrito²³.

Ao tratar de suas buscas, Stanislávski (1886) aborda o realismo como um dos experimentos utilizados para liberar a arte da cena e dos artistas dos convencionalismos e clichês. Considerou, em retrospectiva, o realismo dos cenários da encenação, do vestuário, da atuação, da luz e sonoridade da cena, como realismo exterior. Porém, também observou “quanto mais se aprofundava na busca, mais se notava a grande distância que separava o teatro da vida, da natureza, da simplicidade e da verdade” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 154). O realismo da resolução da cena foi parte do processo de elaboração do sistema. Este conjunto de elementos configura um pensamento ativo sobre a produção da vivência e presença na atuação, na condição de cada um, em cada experiência. Não é um manual. Não

²³ Stanislávski figura entre os primeiros reformadores do teatro do início do século XX, nos diz Mirella Schino. A historiadora de teatro situa esta reforma através do surgimento da direção teatral, e compreende como seu fundo comum a busca de meios para tornar o espetáculo teatral e seus elementos constitutivos mais vivos. O termo “vida” é carregado principalmente pelo trabalho do ator, especialmente em Stanislávski e, “[...] tende a ser um equivalente de ‘vitalidade’, de força” (SCHINO, 2009, p. 28). Destaco do pensamento de Schino o papel do corpo, do movimento e das ações físicas que, por suas potências não representativas, são capazes de suscitar no espectador “[...] um nó complexo de associações, de visões, de reações cinestésicas”. (SCHINO, 2009, p. 95).

deve ser aplicado como fórmula de atuação. É um guia *no trabalho do ator sobre si mesmo* para compor com a experiência viva. A narrativa dos livros do mestre russo trata da formação de jovens alunos em seu primeiro ano de estudo onde são movidos a “[...] explorar as reservas inesgotáveis da experiência” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 305) pelo fluxo de vivência na sua atuação.

Se a experiência, que se dá em ato, é a matéria de criação dos artistas, mesmo que na condição da partitura do papel, não é possível copiar ou representar o que quer que seja. No entanto, também não se pode esperar pelo acaso da manifestação dos impulsos criativos, da inspiração. Eles podem ser acionados através de gatilhos – os elementos do sistema²⁴ – presentes na natureza orgânica dos artistas.

A natureza criativa é traduzida por “[...] distintas denominações obscuras: gênio, talento, inspiração, superconsciente, subconsciente, intuição” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 306). Mesmo sendo um campo desconhecido, Stanislávski fez o que estava ao seu alcance para se acercar da sua “obscura” operação. Se a inspiração, impulso da natureza de criação, não é determinada pela vontade consciente, a técnica, dizia ele, seria um modo lógico e inteligente para constituir beleza de gestos, movimentos, posturas, adequação da voz e linguagem sobre a cena. Mas, mesmo na presença de uma atuação tecnicamente exemplar ainda faltaria o incitamento da inspiração, dita por Stanislávski (1997, p. 308) como “[...] o inesperado, que estremece, desconcerta e pasma. Algo que transporta o espectador de seu lugar para uma região em que nunca esteve, porém, reconhece perfeitamente com sua sensibilidade, premonição ou conjectura”. O pedagogo russo considerava ideal o impulso “[...] seguir a linha do papel” (1997, p. 309) para que pudesse ser repetida.

Por considerar o fluxo da natureza orgânica dos atores e das atrizes o fundamento da arte que propunha, os elementos do seu sistema operam pela *psicotécnica* para estabelecer o *estado criador* mediante o *trabalho do ator sobre si mesmo*. Esse trabalho busca “[...] levar o ator a um estado em que o processo criador subconsciente surge da natureza orgânica mesma” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 340).

Qualquer dos elementos do sistema pode ser instigador desta criação, pois atuam desde o consciente para o subconsciente na mais simples ação física, no mais elementar exercício. A psicotécnica atua sobre a experiência, na dinâmica que engendra. Além disso,

²⁴ O sistema não pretende abranger todos os aspectos da natureza da criação. Pela indicação de Elena Vássina e Aimar Labaki (2015, p. 81) “[...] o Sistema sempre foi um *work in progress*, ou seja, um ponto de partida para a elaboração de uma teoria da arte do ator à qual cada novo criador pode e deve adicionar novos elementos. [...] Enfim, o Sistema não somente dá respostas para o ator, mas, sobretudo, coloca perguntas que provocam uma base contínua por respostas”.

“a psicotécnica deve ajudar a organizar o material subconsciente, porque só assim este pode tomar forma artística, aquela que pode criar é a milagrosa natureza orgânica que domina e dirige os centros de nosso aparato criador.” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 308).

Stanislávski situava os impulsos de inspiração como atos inesperados. Quando a mais elementar ação física do artista era carregada pelo inesperado, então mais viva seria sua atuação:

Sua atuação é magnífica por seu audaz desprezo pelas normas correntes de beleza. Tem força, mas não pela lógica e coerência que admirávamos no primeiro caso (o ator técnico). É magnífica por sua audaz falta de lógica. É rítmica por sua falta de ritmo, é psicológica por sua negação da psicologia universalmente aceita. Tem potência por seus impulsos. Infringe as regras correntes, e aí precisamente está sua bondade, sua força. (STANISLÁVSKI, 1997, p. 309).

As proposições do sistema pelo *trabalho do ator sobre si mesmo* se destinam ao caráter vivo das ações físicas, por isso mesmo, implica abertura àqueles que por elas se aventuram e, dificuldades para aqueles que a compreendem por definições fechadas. As ações físicas, operadas pela movência da experiência, só se efetivam pelas vivências que as causam. São irrepetíveis enquanto impulso, mesmo sob a construção do papel. As ações procuram acolher, na medida da disponibilidade de cada artista, o desconhecido que se produz pelo processo. A noção de organicidade também só pode ser sentida e percebida na singular realização das ações físicas, que, por força dos impulsos vivos, que variam, operam confluindo movimentos, sensações, pensamentos e sentimentos na sua efetivação. As ações físicas, necessariamente orgânicas em sua realização, por isso mesmo não indicam, imitam ou sintetizam as ações na vida. Elas são, para os artistas que atuam pela arte da vivência, uma construção pelas relações que se colocam pelas forças em jogo. A arte do ator e da atriz, desse modo, é produto, produção e composição de impulsos advindos da vivência.

No sistema a organicidade das ações é produzida pela natureza orgânica. Sua operação não é determinada pela ordem consciente de um sujeito autodeterminado, pois ocorre indiretamente, em relação àquilo que pode ser apreendido pela percepção. Nas *Consideraciones finales* no volume do *trabalho do ator sobre si mesmo* dedicado à encarnação (1997), o pedagogo diz que não se chega a estes impulsos por aprendizagem ou técnica, por ordens emitidas, mas por aproximação:

[...] Não sei de nada, salvo que estes segredos só o conhecem o grande artista, a natureza. Por isso canto a eles minhas admirações. Por isso dediquei meus esforços e meu trabalho quase exclusivamente a estudar a natureza criadora, não

para substituí-la, mas para encontrar os caminhos oblíquos e indiretos que nos acerquem dela [...]. (STANISLÁVSKI, 1997, p. 310).

Stanislávski se refere à ciência de seu tempo. Se a ciência e, em especial a psicologia sabiam muito desta natureza, ainda não haviam indicado, segundo ele, o modo para serem utilizados pelo artista criador. Quando trata de seu não convencimento em relação aos estudos sobre este tema, antes de negá-los, aponta para uma especificidade do trabalho do ator e da atriz que precisam encontrar maneiras próprias para ação da natureza criativa, para serem ativos pelas ações físicas. De qualquer modo, dizia que “[...] os conhecimentos científicos ampliam os horizontes do artista e desenvolvem sua vida pensante. Eles abrem um novo campo para as sensações artísticas capazes de ajudar a elevação do talento, tornando-o mais sutil” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 83).

Elena Vássina e Aimar Labaki (2015) apresentam referências de estudos feitos por Stanislávski, especialmente da psicologia de Théodule-Armand Ribot (1839 - 1916) a partir da qual Stanislávski pode “[...] compreender a ligação entre memória afetiva e memória dos órgãos do sentido – que atinge ‘todo ser’ do ator.” (2015, p. 110, grifo dos autores). Segundo os autores a experimentação da memória afetiva com a prática do *trabalho do ator sobre si mesmo* propôs ao sistema a lógica dos sentimentos como abordagem para o estado criador, que a partir da adoção das ações físicas passa a ser utilizado por via indireta. Vássina e Labaki aportam ainda outras fontes como parte da formação do sistema, como por exemplo, a *Yoga*, em parte aqui já aludida.

A referência das noções da ciência no sistema não define a abordagem que dele faço, no entanto, nas relações que faz o pesquisador mexicano Mario Cantú Toscano²⁵, em

²⁵ Toscano (2014, p. 14) aborda o sistema de Stanislávski desde as influências científicas. Nesse sentido estabelece relações entre a teoria da expressão das emoções de Charles R. Darwin (1809 - 1882) e a verdade orgânica do gesto proposto por Stanislávski, para quem a corporificação do gesto é a resultante de um “[...] processo orgânico em que intervém os órgãos sensitivos (imaginação e associação de ideias, sentimentos, sensações, etc.) e o atos reflexos (sejam musculares, glandulares, cardiovasculares ou uma mescla destes)” (2014, p. 222). De Iván M. Sechenov (1829 - 1905) e Iván P. Pavlov (1849 - 1936) Stanislávski considerou a correlação entre os gestos e o comportamento para conhecer os estados internos. Mesmo utilizando a teoria dos movimentos reflexos, segundo Toscano, o pedagogo russo não compartilhou a visão mecanicista ou materialista de nenhum dos dois cientistas. O pesquisador mexicano aproxima os elementos do sistema, a segunda natureza e o sentido de fé e verdade, com o pensamento do pragmatismo de Willian James. Relaciona o sistema Stanislávski e noções de Ribot com a concepção de inconsciente como força criadora do filósofo alemão Eduard Von Hartmann (1842 - 1906). Esta possível conexão também é tratada por Sergei Tcherkásski (2017) que aborda a relação consciente e inconsciente no sistema pela filosofia da *Yoga*. Para este pesquisador russo, o livro *Filosofia do Inconsciente* de Hartmann foi bastante popular na Rússia e fazia as seguintes divisões do inconsciente, passíveis de vinculação com o pensamento do sistema: “o inconsciente absoluto que constitui a substância do universo e é a fonte das outras formas do inconsciente; o inconsciente fisiológico, que está em ação na origem, desenvolvimento e evolução dos seres vivos, incluindo o homem; o inconsciente relativo ou psicológico, que está na fonte da nossa vida mental consciente. Não é difícil estabelecer paralelos: o superconsciente de Stanislávski corresponde ao inconsciente absoluto de Hartmann, o

especial pela afinidade com o pragmatismo do filósofo William James²⁶ (1842 - 1910), pode-se dimensionar a postura de Stanislávski ante os pensamentos oriundos de outras áreas de conhecimento. Segundo Toscano (2014, p. 271), Stanislávski conciliou conceitos de orientação materialista e idealista pelo pragmatismo. O pragmatismo, de James postula “[...] o importante das ideias era que estas pudessem ser traduzidas em ação.” (TOSCANO, 2014, p. 263).

Para James (1989, p. 17 - 18) “[...] o método pragmático é, primariamente, um método de assentar disputas metafísicas que, de outro modo, se estenderiam interminavelmente. É um mundo ou muitos? – predestinado ou livre?” A questão da verdade das ideias para o filósofo deveria implicar as ações e os pensamentos que dela decorrem. Uma prática que considera eticamente os efeitos das ideias, mais do que uma verdade intrínseca de seus postulados, pressupõe uma atitude pragmática em que tudo é plástico. O pensamento e a ação consideram as transições e o intermediário entre as “velhas crenças”, que necessariamente possuímos, e o que de novo é proposto pelas experiências (JAMES, 1989). A prática, na concepção de James,

[...] não diz respeito necessariamente ao domínio da ação por oposição ao campo da reflexão teórica; ele designa antes de mais nada um ponto de vista: ‘prática’ significa que considera a realidade, o pensamento, o conhecimento (e também a ação) *enquanto eles estão se produzindo*. (LAPOUJADE, 2017a, p. 11, grifos do autor).

Esta plasticidade, que desloca a atenção da verdade em si das ideias para os acontecimentos, relativiza sua substancialidade e se dirige ao movimento da construção da experiência (LAPOUJADE, 2017a).

Segundo Toscano, o pragmatismo de James influenciou a psicologia russa através da publicação de parte de seus *Princípios de Psicologia* e, conseqüentemente a Stanislávski. Mesmo não havendo evidência direta de que Stanislavski tenha lido William James, “[...] ele obviamente sabia da existência de seu trabalho,” (Whyman, 2014, p. 302).

inconsciente de Stanislávski – ao inconsciente fisiológico de Hartmann e o subconsciente – ao inconsciente psicológico.” (TCHERKÁSSKI, 2017, s/p.).

²⁶ Rose Whyman (2014), professora de drama e teatro na Universidade de Birmingham, Inglaterra, também aproxima Stanislávski a James. A pesquisadora observa que a noção de hábito como segunda natureza foi popularizada pelo filósofo americano e teria chegado a Stanislavski por indicação de seu colega A. P. Petrovsky, que “[...] recomendou William James e Muller a Stanislavski (Stanislavski, 1986, p. 231). O filósofo I. I. Lapshin, com quem Stanislavski mantinha relações próximas, traduziu *Textbook of Psychology*, de James, para o russo, publicando-o em 1896. A biblioteca de Stanislavski continha *Elements of Scientific Psychology in the Theatrical Art in Connection with general question of Theatre* (Elementos da Psicologia Científica na Arte Teatral Ligados a Questões Gerais do Teatro), publicado em 1912 por Yevgeni Bezpiatov, (proprietário da Escola de Teatro A. S. Suvorin em São Petersburgo, onde Mikhail Tchekhov estudou), que cita *Textbook of Psychology*.” (WHYMAN, 2014, p. 229).

Independentemente disso, a perspectiva pragmática e sua ênfase na produção de experiência em muito esclarece a diretriz prática de Stanislávski, pois mostra os diferentes pensamentos e sua aplicabilidade como “[...] *fazendo pensar*”, mais do que “[...] *sendo pensadas*”, para “[...] produzir efeitos no pensamento e no corpo” (LAPOUJADE, 2017a, p. 51, grifos do autor). A plasticidade do acontecimento em James é relacionada aqui também às variações da experiência do vivo no seu acontecer, objeto de criação no movimento em ato.

Além do exposto, Toscano postula que as referências estudadas por Stanislávski contribuíram para dar legitimidade à prática que realizava e assim, ao sistema. A pluralidade dos pensamentos a partir da qual Stanislávski fez convergir a sua prática é também colocada por Sergei Tcherkásski (2017, s/p, grifos do autor):

A gama do banco de dados analisados por ele é verdadeiramente impressionante – da escola de Michael Shchepkin e as tradições realistas da escola de teatro da Rússia à prática do *hatha-yoga* e do *raja-yoga*, dos trabalhos do filósofo romano Quintiliano às pesquisas psicológicas de Theodule Ribot e os tratados da filosofia clássica alemã.

E quando Stanislávski se depara com ideias parecidas nas várias fontes, ele vê nisso mais uma confirmação da legitimidade de suas atividades.

Franco Ruffini a este respeito observa e reafirma o pragmatismo de Stanislávski em relação com a ciência “[...] se faz alguma coisa não é porque é cientificamente correto, mas por que é eficaz praticamente. Inconsciente ou subconsciente, a Stanislávski importava que o ator aprendesse na totalidade do próprio organismo a não forçar o sentimento [...]” (2003, p. 6).

A eficácia prática dava certeza a Stanislávski (1997) de que não se estabeleceriam os impulsos criativos por “palavras eruditas”, menos ainda por inspiração que vem “do alto”. As simples ações físicas seriam a abertura para adentrar no campo do ainda desconhecido. O subconsciente, fonte da inspiração do artista, propõe sentidos inadvertidos às ações, até as mais casuais, pois tem suas próprias conexões – na maior parte das vezes, imperceptíveis – para as quais a consciência, especialmente se circunscrita às operações da racionalidade, são apenas parte do caminho.

Aqueles para quem tudo está tão claro e simples dizem: a consciência é um farol que ilumina o pensamento para a qual está dirigida a atenção, o resto está na obscuridade. No instante da inspiração o farol ilumina todo o córtex cerebral e então vemos tudo. Magnífico: então ilumine com mais frequência se isto é tão simples. (STANISLÀVSKI, 1997, p. 309).

O sistema, desse modo, se fundamenta em uma prática e não ignora o movimento da natureza que age na organicidade do corpo. Seus elementos guiam *o trabalho do ator*

sobre si mesmo para que a vivência seja impulso das ações físicas, colocando atores e atrizes no caminho dos processos orgânicos e a partir deles, em relação com as circunstâncias propostas pela ficção, ou imaginação dos artistas, implementando criação.

A seguir apresento algumas correspondências entre os elementos que convergem para a experiência do vivo na atuação, para que suas implicações com o movimento em ato possam ser especificadas.

2.2.1 Disposições do Sistema

A estrutura do sistema apresentada nos livros de Stanislávski apresenta *o trabalho do ator sobre si mesmo* a partir de três bases: a *ação*; os sentimentos gerados pelas *circunstâncias propostas*; a psicotécnica que através *do consciente inclui o subconsciente*. Estes direcionamentos ocorrem em dois processos interdependentes que são tratados como *processo de vivência e processo de encarnação*. Os dois processos são desenvolvidos mediante a relação entre *pensamento, vontade e sentimento*, forças motrizes da vida psíquica. Como elementos que impulsionam o desenvolvimento dos processos de vivência figuram: o *mágico “se”* e *circunstâncias propostas* que são consequências da *imaginação*, os *objetivos*, a *atenção*, a *ação*, o *sentido de verdade*, o *tempo-ritmo interno*, a *memória das emoções*, a *comunhão*, a *adaptação*, a *lógica e coerência das ações*, a *ética*, o *encanto cênico* e o *domínio de si mesmo* e *toque final*. Estes elementos convergem para a elaboração do papel pela constituição do *acontecimento*, da *linha transversal de ações* e da *supertarefa*. Os elementos para o desenvolvimento da encarnação são: a *liberdade muscular*, o *tempo-ritmo externo*, a *voz*, a *dicção*, a *linguagem*, a *plasticidade dos movimentos*, a *ginástica*, a *acrobacia*, a *dança* e a *caracterização* (STANISLÁVSKI, 1997, p. 338 - 354).

Apresento parte desta estrutura referenciada no modo como foram apresentados em minha formação: o sistema em prática, pelo qual os elementos puderam ser percebidos e sentidos a partir da experiência das ações físicas. Destaco, nesse subitem, os elementos que implicam as atividades voltadas para a vivência.

O *trabalho sobre si mesmo*, que define o contexto que apresento, é aquele que se destina ao exercício do artista sobre si para descobrir os caminhos dos impulsos na vivência/experiência corporificada: as ações físicas no sistema, o movimento em ato, objeto desta pesquisa.

Para conduzir seu trabalho pedagógico, Stanislávski (1994, p. 88, grifo do autor) se colocava nestes termos:

[...] Não tenho que indicar a vocês – atores –, a natureza dos sentimentos criativos e seus elementos. Tenho que trazer à superfície todo o mineral que eu extraí durante toda minha vida e mostrá-los não como obtenho meus resultados em cada papel, mas como busco os caminhos; *como* escavo meu mineral”.

O pedagogo teatral russo buscava tornar a criação acessível aos artistas. Nesta perspectiva de formação cada ator e atriz tem de constituir seu próprio caminho, e o sistema é uma referência aberta, pois trata da natureza em suas conexões não previsíveis. A singularidade do aprendizado implicaria “[...] manter uma consciência não ligada ao que se diz, mas a *presença* no que se faz, sujeito às forças da vida, aos instintos, às sensações, e porque se faz assim e não de outro modo. Isto é o que faz um ator criativo”. (STANISLÁVSKI, 1994, p. 89, grifo do autor). A formação, portanto, não poderia ser generalista, mas construção da condição criativa. Questão que diretamente se liga à formação pelos processos de criação que desenvolvo no último capítulo deste trabalho.

Para Stanislávski (1994), o *trabalho sobre si mesmo* dá-se antes de qualquer papel e consiste nos artistas tornarem-se ativos pela atenção aos processos, e não apenas reativos às contingências, ou, dependentes do puro acaso. Um trabalho para a criatividade abrangeria a auto-observação, necessária para que as ações físicas fossem resultados do processo de vivência. Também as circunstâncias condicionantes da vida privada que submetem os artistas ao ambiente de modo passivo impediriam a atenção à dinâmica da criação.

O exercício sobre si passa desse modo, pelo reconhecimento de hábitos e camadas de automatismos que dirigem as ações pela mecanicidade. Os hábitos bloqueadores da vivência em muitas passagens dos livros de Stanislávski são nomeados como clichês, ritualização expressiva, ênfase nos resultados e não nos processos que os conduzem. Por esse motivo irá distinguir primeira e segunda natureza, pois desenvolvemos hábitos na vida que dificultam a percepção e a sensibilidade aos impulsos.

Stanislávski (1980, p. 155) aconselha aos artistas acercarem-se das ações físicas de modo distinto das ações da vida, pois o corpo nas ações cotidianas é carregado de tensões desnecessárias que se acentuam na cena e, o que é mais prejudicial, influencia no estado geral dos atores e atrizes. Os processos da natureza de criação, segundo Stanislávski, são inibidos por estas tensões. A liberdade muscular é visível no comportamento dos animais que vivem em liberdade “[...] não se pode comparar as feras domadas com a beleza natural

de um cão em liberdade, de um elefante correndo livremente ou de uma foca na água” (1986, p. 124). Assim, se os processos criativos implicam a liberdade muscular, similar a que se observa nos animais, também incluem a natureza da vida espiritual “[...] a sucessão contínua de sentimentos e sensações com os quais cada um trata de expressar-se em sua comunicação [por comunhão] com outros personagens ou consigo mesmo.” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 126).

Há ainda que se considerar a efetivação da criação na condição da cena. Para o pedagogo russo quanto mais o ator e a atriz intervêm pela atenção aos modos de execução das ações, mais tensão muscular desnecessária e maior o impedimento da liberdade de fluxo da natureza (1980, p. 160). Para a pesquisadora inglesa Rose Whyman (2014, p. 301, grifos da autora) na segunda natureza os hábitos não seriam mais um empecilho, mas alívio da carga sobre a atenção consciente, de modo que a vivência das ações fosse o foco:

No palco, o artista deve estar consciente dos processos internos ou espirituais da *atenção*, *imaginação*, o *sentimento de verdade e fé*, a *memória emotiva*, a *comunhão*, e a *adaptação*. Ao mesmo tempo, ele deve cuidar de seu próprio corpo e dos movimentos que ele está realizando com diferentes partes do corpo, como ele caminha, sua expressão física ou *plastique*. Também se deve prestar atenção à regulação da respiração, colocação da voz, dicção e o processo de falar e também à linha interna do papel, sua partitura, o *superobjetivo* da peça, as exigências do diretor, a acústica do teatro, a iluminação, os ruídos externos ao palco e ao auditório e assim por diante. Mas parte do *fardo da atenção* pode ser suportado através do treinamento do ator em reagir às condições do auditório e a todos os aspectos da atuação em público automaticamente. Na opinião de Stanislávski, se o trabalho é feito conscientemente em primeiro lugar, com o tempo ele tornar-se-á a *segunda natureza* do artista.

A aprendizagem acontece por auto-observação e fixação de novos hábitos para não atrapalhar o fluxo da natureza, para que a atenção “[...] fique liberada para o mais essencial” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 302): as forças que impulsionam cada ato. Nenhum sistema, nem mesmo seu, dizia Stanislávski, colocará regras para isso “[...] A beleza existe em todas as partes onde existe a vida. É diversa como a natureza e nunca, graças a Deus, poderá inscrever-se em nenhum tipo de marco nem condição.” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 32).

Nesse contexto o que compete aos professores, dizia ele é “[...] estimular no aluno o que é seu germe criativo mais íntimo, aquele que é individual, que não se repete e, jamais é igual nos demais” (STANISLÁVSKI, 1994. p. 124). Por não haver caminho igual para a criação “[...] tampouco o professor pode acercar-se a dois alunos seus da mesma maneira” (STANISLÁVSKI, 1994. p. 125).

O ator e a atriz, o diretor e a diretora e, o pedagogo e a pedagoga que atuam pelas indicações da experiência do vivo são instigadores, observadores e compositores das forças criativas e não sujeitos a um produto ensino-aprendizagem²⁷. Aprender, ao contrário, se liga às experiências, aos fluxos da natureza, por relações que se distinguem em cada um, em cada acontecimento. Eles perseguem acesso à dinâmica viva da criação em detrimento da aplicação de leis gerais. A potência do sistema se realiza quando conduz os artistas em direção às suas “energias criativas”:

Um sistema pode ser bem construído e lógico, suas premissas podem derivar umas das outras de maneira plausível, mas podem levar algo ao ator, se ele vê no sistema uma ajuda que o guiará até o próprio caminho criativo e lhe ajude a descobrir em si mesmo as próprias energias criativas. Pode-se ensinar, além disso, a observar como trabalham nele estas energias, como se orientar nos casos em que experiências e pensamentos que se agitam em um artista e – como disse uma vez – como pode liberar o fogo criativo de escórias e impurezas. Porém, se veem em meu Sistema o centro e sentido do trabalho criativo, significa que vocês buscam no exterior as correntes que dão a direção do trabalho criativo. As correntes do trabalho criativo são vocês mesmos. Buscar ajuda no exterior para despertar o eu criativo interno, significaria destruir a vocês mesmos como forças criativas e bloquear o acesso a este ritmo no qual vive toda coisa ao redor de vocês. (STANISLÁVSKI, 1994, p. 233 - 234).

Para orientar o trabalho dos atores e atrizes Stanislávski (1997) propõe três apoios. O primeiro é a *ação*, por meio da qual podem tornar-se ativos. Estar ativo nas ações físicas implica terem impulsos próprios corporificados de modo análogo às ações textuais se houverem, ou do encadeamento das ações físicas criadas sem esta referência.

O segundo apoio é a *produção de circunstâncias*. Os sentimentos e paixões são decorrência da relação entre a ação e as circunstâncias propostas. Stanislavski refere esta indicação como advinda do poeta russo Aleksandr Púchkin (1799 - 1837), para o qual o trabalho de criação consiste em produzir circunstâncias das quais surgem naturalmente sentimentos verdadeiros. Indica assim a não representação de sentimentos. Desse modo os artistas não representam imagens e paixões de personagens, mas imagens e ações impulsionadas pela experiência viva em convergência com o papel.

Finalmente, como terceiro apoio, o exercício dos elementos do sistema buscava *através da psicotécnica consciente implicar o subconsciente*, dando curso e compondo ações pela natureza criadora. A psicotécnica dá impulso às ações físicas e mobiliza os processos subconscientes. A inspiração e o subconsciente andam sempre acompanhados, porém, questionava Stanislávski (1980), como instaurar este processo conscientemente se o

²⁷ Guilherme Corrêa, e Ana Maria Hoepers Preve caracterizam ensino-aprendizagem como “[...] os conteúdos, como cúmulo de conceitos e modos de percepção (científicos) fixados nos conteúdos escolares, (e) contribuem para tomar o lugar do pensamento” (CORRÊA e PREVE, 2011, p. 184).

subconsciente não obedece a ordens? Um dos procedimentos que propunha era o de levar a atenção ao corpo e perceber as tensões musculares, verificar as causas, harmonizá-las, verificando ainda as tensões mentais. Ambas as violências, como as denominava, impedem o envolvimento e o contato com os processos em curso. A liberdade muscular é condição inicial para a escuta desse movimento.

A conexão entre consciente e inconsciente que propõe Stanislávski é a de que independente do elemento do sistema que motive o impulso criador, as ações devem ser exploradas até seu limite pela inclusão de “catalisadores”:

Na química quando se realiza uma reação fraca ou lenta de duas soluções, se agrega uma quantidade insignificante de uma determinada substância que atua como catalisador. É uma espécie de tempero que em seguida leva a reação a seu limite. Vocês também devem incorporar um catalisador na forma de uma improvisação, algum detalhe, ação ou momento de autêntica verdade seja física ou mental. O imprevisto do momento os emocionará, e a natureza mesma se lançará em combate. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 342).

Cada recurso da imaginação, pela proposição de novas circunstâncias e “se” mágicos, imagens, ou pelas sensações e detalhes dos “[...] mais insignificantes atos físicos” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 343) devem ser explorados para “organizar” a criação subconsciente. Estes processos produzem novos impulsos em ações físicas que não são representativas de algo, mas força viva. O aprofundamento nos detalhes engaja os artistas nos atos que realizam e produz novas relações.

Levar a ação até o limite pela atenção a um processo que é sempre movimento consiste em acolher o imprevisto que a experiência provê desviando os hábitos de resolução mecânica. Assim procede a vivência: como trabalho que explora aspectos envolvidos nas ações – imagens, sensações, circunstâncias, ritmos, etc. A operação de buscar o máximo de detalhes em cada ação, agudizando a percepção das ocorrências em curso por novas instigações, para além do exercício de obtenção de hábitos ativos, remete a própria condição criadora para qual se volta o sistema.

Os três apoios do trabalho do ator sobre si mesmo no sistema são desenvolvidos pelo trabalho sobre a *vivência* e o trabalho sobre a *encarnação*²⁸. A vivência constitui o fluxo vivo nas ações, a encarnação envolve a corporificação desses fluxos como composição, a partir das forças motrizes que impulsionam o trabalho da atuação: o *pensamento*, a *vontade* e o *sentimento*.

²⁸ Anatoli Vassíliev (In KNEBEL, 2016, p. 127) aborda a noção de *voploschénie*, que literalmente tem sentido de “encarnação”, também como “corporificação” ou “dar corpo” aos processos de vivência.

Os sentimentos e as sensações possuem dinâmica própria, não se submetem a ordens, o pensamento “[...] nada árido nem formal” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 295), vivificado pelas imagens mentais, sugere e dirige a criação pela imaginação, pelo “se” mágico e as circunstâncias propostas, formulando objetivos à ação pelo contato com o objeto de relação. As imagens que compõem estes pensamentos são catalisadoras de sentimentos que, por sua vez, aproximam a vontade e os desejos que se apresentam na corrente de sentimentos. A vontade e os desejos, longe de serem exclusivamente elaboração racional, se mostram através de inclinações, tendências guiadas pelas sensações, imagens mentais e os sentimentos decorrentes.

Stanislávski observava que o sentimento poderia ser estimulado também pelo *tempo ritmo*, porque ritmo evoca imagens mentais e estas carregam sentimentos e sensações, produzindo desejos e pensamentos. A vontade é abordada de modo indireto, e é inseparável dos sentimentos e os desejos. Por isso, “só com o trabalho conjunto e harmonioso de todos os impulsionadores da vida psíquica criamos de forma livre, sincera, orgânica e direta, e não em nome de outro, mas de si mesmo, por conta própria e risco, nas circunstâncias propostas da vida do papel” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 294).

As imagens que integram os pensamentos dos artistas, os sentimentos e sensações e o desejo/vontade realizam a ação física sob as circunstâncias propostas pela matéria textual, entrelaçando a ação do papel com o impulso criador. De qualquer modo, dizia Stanislávski (1980, p. 294), “esse ator não fala em nome de um imaginário Hamlet, mas em nome próprio, colocado nas circunstâncias propostas da obra. Os pensamentos, sentimentos, imagens mentais e juízos alheios se convertem em próprios”. As palavras tornam compreensível a ação de Hamlet ao espectador, mas é o impulso criador do ator e da atriz que os faz sentir a Hamlet. As ações físicas, portanto, não se cristalizam nas diretivas da personagem escrita, se misturam a elas, se movem com os impulsos dos artistas.

No contexto do sistema as *circunstâncias propostas* são tanto os fatos da matéria textual quanto criação da imaginação do artista e, na cena, também propostas pela disposição e resolução da encenação. Os “se mágicos” são provocadores da imaginação dirigidos pelas circunstâncias, colocam um problema para ser respondido: “O que eu faria se me encontrasse em tais circunstâncias?” Os artistas, por impulsos próprios dados por sua imaginação buscam a resolução da pergunta, sendo envolvidos no processo de resolução das ações. Os “se” são denominados mágicos, porque incitam a imaginação, provocando

impulsos imediatos para as ações físicas, que assim não serão genéricas, mecânicas ou ilustração das ações da matéria textual.

Os *objetivos* das ações físicas não são metas a serem cumpridas com vistas à resolução literal da estrutura de um texto ou de um papel, mas um modo de envolvimento na ação em curso tanto quanto de relação com as circunstâncias propostas pela imaginação, pela estrutura textual e pelo momento de realização da ação. Quando há envolvimento, não haverá artificialidade, que se põe como mera demonstração de sentimento. Não haverá imitação e ilustração de ações da vida, do texto, da indicação do diretor ou diretora, ou ainda, das imagens projetadas pelo próprio artista, mas haverá vivência que só pode ocorrer em ato pelas relações que se estabelecem.

As ações físicas podem ser motivadas ainda pela *comunhão*, elemento do qual fazem parte *contato*, *adaptação*, *relação* e *irradiação*. A comunhão ocorre mediante relações, pelo contato do artista com algum objeto de atenção, que pode ser um estar consigo, com outro, com o objeto imaginado. Esse contato implica a percepção e o sentir ao que o artista transmite e recebe, passando pela materialidade dos gestos, palavras, sons, movimentos ou ações usuais – espacialização do movimento da vivência –, incluindo as forças invisíveis dos sentimentos, dos pensamentos, e dos desejos – movimento intenso que a vivência opera.

A *adaptação* indica, no processo de comunhão, o modo de emitir as intensidades, operacionalizando o inesperado das relações na composição das ações físicas. Stanislávski (1980) distingue adaptações relativamente conscientes que caracterizam a adequação a circunstâncias propostas, como, por exemplo, a adequação do comportamento a um ambiente onde a hierarquia é um valor. Sublinha, porém, na inspiração, as adaptações como produto da ação da natureza, das ocorrências do subconsciente, como um ajuste audaz ao inesperado. Como menção desse tipo de adaptação, o autor refere-se às crianças, à transparência e à inventividade com que estas expressam as vivências que experimentam. O exemplo que Stanislávski (1980, p. 280) utiliza deste tipo de adaptação é o de sua sobrinha, que em determinada situação, não se contentou em dar um beijo na face de alguém para expressar a alegria que sentia em vê-la, “[...] tem, além disso, que dar uma mordida”, ato que a surpreendeu quando o responsável por sua alegria gritou de dor.

As adaptações que efetivam atos inesperados podem ser motivadas por gatilhos, dos quais, a relação com objeto de atenção dado pela imaginação. Porém, independentemente de ser ou não uma eleição consciente, sua realização tem mais intensidade quando não projetada, interseccionando a vivência – fluxo de sensações, sentimentos e pensamentos –

e a corporificação singular desta. Para Stanislávski (1980), mesmo em uma linha de ação estruturada, as adaptações não deveriam ser fixadas pelo artista, mas desenvolvidas pela exploração da experiência, desse modo, adaptações criariam outros ritmos, outros sentidos às ações.

Associo a adaptação proposta pelo autor ao que a pesquisadora Marie Bardet, observa da composição na dança improvisada como uma “sensibilidade ao presente” (BARDET, 2012, p. 133). Esta composição ocorreria como uma relação entre a realidade, que se dá como continuidade e diferenciação, e a presença de uma atenção a essa realidade em curso. Adaptação e composição do movimento em ato, é importante notar, mantém um vínculo estreito pela relação do artista com o momento.

Os artistas comungam principalmente pelo que Stanislávski (1980) chamava emissão de raios ou *irradiação*. A emissão destas forças invisíveis – sentimentos, pensamentos e desejos – tem como parâmetro as sensações físicas. Na perspectiva do autor, por isso, o contato do artista consigo mesmo é a condição inicial de criação. Através dela, é possível comungar com tais raios. Se a comunhão parte das sensações para abarcar as demais forças, a irradiação é principalmente de sentimentos, pensamentos e desejos vivos, e não só de palavras e ideias. A comunhão se estabelece por contato com algo, a *atenção ao corpo e a liberdade muscular*, novamente elas, são condições de conexão, pois, mediante a tensão muscular excessiva não é possível a relação com as sensações, sentimentos e imagens, não há o que irradiar ou emitir.

Na narrativa dos livros de Stanislávski o ator aprendiz tece considerações sobre o trabalho com a irradiação, indicando o corpo na produção e emissão, sejam nas palavras, ações ou movimentos, seja na aparente imobilidade, visto que o que irradia é movimento de intensidades:

O trabalho preparatório durou muito tempo, pois não conseguia captar o que Tórtsov pretendia de mim.

Quando obtive, se estabeleceu a comunicação [comunhão], Tórtsov me fez empregar intensamente as palavras e os gestos pelas sensações físicas que experimentava. Depois suprimiu as palavras e as ações e me propôs que seguisse só as irradiações.

[...] Quando conseguimos Arkadi Nikoláievich me perguntou como me sentia.

– Como uma bomba que bombeia ar de uma cisterna vazia – respondi –. Tive a sensação de uma corrente que partia, sobretudo das pupilas e, talvez da parte do corpo dirigida a você. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 273 - 274).

Outros aspectos convergem para o processo da vivência nos livros de Stanislávski. O *sentido de verdade* da atuação, por exemplo, é decorrente do contato e da comunhão nas relações. Na vida, nos engajamos nas ações com uma verdade automática; na cena, esta

verdade é buscada pelos impulsos automotivados. Assim, a despeito da convenção teatral, os artistas realizam a verdade pela vivência das ações físicas, pelo envolvimento nos processos psicofísicos que decorrem delas. O segredo das ações físicas está no que produzem e evocam não em si mesmas; as ações são “pequenas verdades físicas” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 199).

Pelas verdades físicas a atuação se torna autêntica realização e não produto de representação atoral. Na comparação entre a representação e a verdade Stanislávski (1980, p. 213) lembra que o artista da cena necessita ser, “existir” e não parecer:

[...] Entre a sua arte e a minha existe a mesma diferença que entre as palavras ‘ser’ e ‘parecer’. Eu necessito da verdade; você se conforma com o verossímil. [...] Na arte de vocês um espectador é só um espectador. Na minha se converte em um involuntário testemunho e partícipe da criação; é atraído ao mais intenso da vida que transcorre na cena, e crê nela.

Por adesão às relações que se dão nas ações físicas, através do modo com que afetam o corpo, elas encontram a beleza, sinônimo, para o pedagogo russo, de viver os processos, que caracterizam a verdade das ações. A “verdade artística” é que nos aproxima do trabalho criativo, pois para o mestre russo a arte não é jogo de formas dadas e clichês, nem tampouco virtuosismo técnico. Porque a natureza da criação é movimento e variação, esta verdade não coincide com a imitação da natureza, produzida pelo naturalismo, nem pela artificialidade.

Esta é outra verdade, é a verdade mais elevada, artística, completa e orgânica da natureza; é a verdade mesma da existência, a das sensações, é a verdade da vivência e da encarnação [...] Para isso, com a finalidade que as sensações cheguem profunda e sinceramente ao espírito do espectador, é necessário que ele creia naquilo que vê e escuta no teatro. Porém, é preciso que primeiramente o ator creia naquilo que ele mesmo faz sobre a cena. (STANISLÁVSKI, 1986, p. 224).

A verdade da experiência que se realiza e se produz pelo corpo é o motor da crença, e se refere ao contato com o corpo e o entorno de onde provêm os impulsos da ação, refere-se ao engajamento do artista ao que está em curso. A multiplicidade da experiência é a matéria da ação, que institui o corpo a corpo das relações. Por isso pode-se dizer que o sistema se coloca para o movimento, pois se desenvolve pelas variações da experiência.

Explicar o sistema é complicá-lo, vivê-lo pela experiência das ações físicas revela dele as operações na simplicidade das ações, “Como vê, é muito mais fácil realizar e perceber um ato simples, que é um hábito mecânico, e o sentimento relacionado a ele, que expressá-lo verbalmente. No último caso, às vezes temos que escrever volumes inteiros” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 304). Também o “emprego negligente” de seu exercício que

violente a natureza orgânica, ou “a prudência exagerada” segundo Stanislávski, “[...] assusta, paralisa, habitua a uma crítica supérflua e conduz a técnica pela técnica” (1997, p. 305). O tempo da prática, sob o olhar de alguém experiente, dizia Stanislávski (1997), tornaria a atitude correta de criação dada pelo sentir a si e ao que ocorre no entorno pelas ações da segunda natureza, mesmo nos atos costumeiros, como abrir uma porta, por exemplo.²⁹

Em cena não há sistema, dizia Stanislávski, só a natureza da criação, pois a segunda natureza possibilita que o artista se concentre sobre o fluxo dos impulsos. A prática desta cultura – como seu criador mesmo denominava o exercício dos elementos – liberaria a atenção dos artistas para o curso da própria criação, sempre em movimento. O ato único, sempre renovado, mesmo com a repetição da composição que dá curso ao impulso vivo de cada ação física, é realização da criação. Esse processo definiu para Stanislávski a verdade das ações físicas.

Nesse mesmo sentido, o “espírito humano do papel” que Stanislávski almejava na atuação, antes de aludir àquele pensamento que restringe nossas experiências a perspectiva de uma identidade fixa do papel, reporta-se a “[...] cadeia contínua de sensações e sentimentos com os quais cada um trata de expressar-se em sua comunicação [comunhão] como outros personagens ou consigo mesmo.” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 126), ou seja, ao movimento.

Stanislávski propunha a cena pela ação que se efetiva em seu desdobramento, pelo que se pode concluir um grau de movimento e mudança sempre presente, mesmo no espetáculo acabado. A ação física efetivando-se por adaptação no curso das relações, mesmo quando já definida a partitura, mobiliza os processos que ocorrem à margem da consciência por gatilhos conscientes. O sistema não se constituiu de condições universais à experiência, mas modo de estar na experiência do vivo pela construção do estado criador, abertura para os impulsos na ação. O movimento em ato segue esta perspectiva de *trabalho do ator sobre si mesmo* construída pelo pedagogo teatral russo para aproximar os artistas do movimento que ocorre mediante a experiência do vivo.

²⁹ Sentir, nesse sentido, é o modo de apreender o fluxo da duração, da vivência. Para o filósofo Henri Bergson “[...] A duração é sempre duração de um movimento. Da mesma maneira só existe emoção do movimento. Aliás, se Bergson prefere o termo emoção ao termo afeto, é provavelmente porque sua etimologia já sugere o movimento. A emoção é o movimento pelo qual o espírito apreende o movimento das coisas, dos seres, ou o seu próprio. Ou melhor, o movimento é o próprio espírito das coisas e dos seres, é aquilo que nos faz “vibrar interiormente”, na profundidade. Ou seja, a emoção é o movimento virtual – mas real – dos movimentos atuais que se realizam no mundo.” (LAPOUJADE, 2017b, p. 27, grifos do autor).

2.3 A PRÁTICA DO MOVIMENTO PELO SISTEMA: PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

Stanislávski elege, a partir de determinado ponto de suas pesquisas, o contato, a relação e a adaptação, conjunto de aspectos da comunhão, como modo de criação. No adendo ao capítulo sobre a comunhão escrito por Stanislávski em 1937, última fase de suas buscas, o autor observa que a comunhão exige o comprometimento de todos os meios do artista. Ele ressalva então: “Não demonstra isso que o artista pode iniciar sua criação diretamente da comunhão, sem preparar previamente em seu interior o material espiritual necessário para este processo orgânico?” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 375). A vivência que impulsiona as ações físicas passa a suceder do contato, das relações e das adaptações, não mais do estudo da obra que prepararia o “material espiritual” para só depois dar-se a criação das ações físicas. Em nota, os organizadores da primeira compilação da obra de Stanislávski informam que nas suas atividades pedagógicas no Estúdio de Ópera e Arte Dramática “[...] O tema do ensaio não se *pensava* com antecipação em todos os detalhes, mas se *criava* no curso do trabalho por improvisações, no processo de interação viva dos participantes.” (KÉDROV et al, in STANISLÁVSKI, 1980, p. 375, grifos dos autores).

Este modo de ensaio por *études* caracterizou, no último estúdio guiado por Stanislávski, o *método das ações físicas* e o *método da análise ativa*, onde a encenação nasce das ações criadas pela livre improvisação dos atores e atrizes (VÁSSINA, LABAKI, 2015, p. 65). Este procedimento de ensaio já havia sido utilizado por Stanislávski na montagem do espetáculo *Bodas de Fígaro* no Teatro de Arte de Moscou e refere-se a uma nova abordagem do trabalho do diretor: o diretor-pedagogo (VÁSSINA, LABAKI, 2015, p. 65 - 66), que conduz os atores e as atrizes à criação e não lhes impõe o “como” devem ser suas ações.

Ao definir a improvisação por comunhão para produzir as ações e acontecimentos da cena o diretor russo amplifica o processo de criação dos artistas. Partindo da comunhão, o processo é conduzido por relações inconscientes, o “como” os impulsos da vivência se efetivam desde as indicações do “o que”, circunstâncias propostas pela imaginação dos artistas envolvidos (atores, atrizes e encenadores), em condições análogas a da referência do textual para posteriormente se fundirem com as circunstâncias, acontecimentos e ações textuais, observadas pela análise ativa da matéria textual.

Como exemplo de circunstância proposta para uma improvisação transcrevo o trecho a seguir, onde o professor ficcional da narrativa stanislavskiana propõe um conjunto

de indicações de fatos e condições, que nomeia como obra, para gerar os impulsos da ação em uma atriz:

– Vamos atuar em uma nova obra – disse Tórtsov dirigindo-se a Malolétkova – Se trata do seguinte: sua mãe ficou sem emprego e por conseguinte sem rendimentos; não tem sequer algo para vender para pagar o curso na escola teatral; assim pois, amanhã você será expulsa por falta de pagamento. Mas uma amiga lhe oferece ajuda e, na falta de dinheiro, lhe oferece um prendedor com pedras preciosas, o único objeto de valor que possui. [...] (STANISLÁVSKI, 1980, p. 81).

Deste contexto se desenvolvem negativas do auxílio, dúvidas, até que a atriz aceita o oferecimento da amiga. Porém o prendedor some na confusão e o objetivo ou tarefa da atriz que guiará a criação das suas ações físicas será a de procurá-lo, um verbo de ação desenvolvido sob determinado contexto. Se estas circunstâncias fossem referentes à fabulação de alguma matéria textual, as ações físicas não as descreveriam, não as imitariam, mas agregariam vivência a sua indicação, e ainda, possibilitariam à atriz agir pela experiência dos seus impulsos.

As circunstâncias propostas para Stanislávski (1980, p. 92) compreendem indícios da

[...] fábula da obra, seus fatos, a época, o tempo e o lugar da ação, as condições da vida, nossas ideias da obra como atores e diretores, o que agregamos de nós mesmos à encenação, os cenários, o figurino, os objetos, a iluminação os ruídos e sons e tudo mais que os atores devem considerar durante sua criação.

O movimento em ato situa-se, na corporificação da vivência, sem a referência direta de circunstâncias propostas pela matéria textual, como sugere Stanislávski nos *études* realizados em seu último estúdio, e também sem um contexto formulado pelo artista anteriormente. O movimento se compõe pelas intensidades nas condições do momento. O movimento é dito em ato porque se efetiva por improvisação, impulsionado pela ocorrência das variações constantes da experiência do vivo, na temporalidade que as constitui, operando nas relações e adaptações de seu desdobramento, e visando a efetivação dos impulsos no movimento.

O processo de improvisação assim converge para o que Marie Bardet aborda como exploração do limite da relação com o presente e seus graus de efemeridade na produção do gesto, em referência ao trabalho da dança de Steve Paxton, o *Contact Improvisation*. Para a autora a improvisação proporciona antes que uma forma de dança “[...] a experiência do grau de imprevisibilidade de todo ato criador.” (2012, p. 123). Discorrendo sobre a exploração paradoxal dos limites da composição, da passividade e da atividade, da

sensação e do gesto, da temporalidade percebida no imediato, Bardet (2012, p.131) configura a improvisação como o contato com os movimentos do ritmo que muda “[...] improvisar implica então em centrar sua atenção sobre a composição sempre já em ato na percepção, esculpir e mudar com precisão na multiplicidade do que acontece e é produzido, e tornar presente a ausência esculpindo no vivo da presença em curso.”

A perspectiva de composição do movimento compreende a vivência corporificada procedente do sistema de Stanislávski que, sem a referência inicial das condições propostas anteriormente ao movimento mesmo, decorre da atenção, da imaginação, do ritmo e da plasticidade no vir a ser do movimento, por contato e relação do artista consigo e como o que ocorre, elementos que desenvolvo no próximo capítulo.

Em seus livros, o mestre russo exemplifica o trabalho com as ações físicas – pelo qual ocorre o processo de corporificação dos impulsos nas suas operações – com ações usuais, cotidianas, como abrir uma porta, sentar, por exemplo, observando os movimentos e gestos como integrantes destas ações. Stanislávski dedica parte do sistema ao trabalho de disponibilização do corpo à vivência, pois o diferencial em sua proposição de prática criativa é que as ações físicas impliquem “[...] harmonia de movimentos entre pensamento e corpo” (STANISLÁVSKI, 1994, p. 215). A liberdade de movimento era para Stanislávski a característica comum entre os grandes atores e atrizes que pode observar na cena. Apreciava nestes artistas a capacidade de se mover como se “[...] não houvesse relação imediata com a ação física e com o papel” (STANISLÁVSKI, 2004, p. 76). Liberdade de movimento para dispor o corpo às “sensações inconscientes” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 31). Desde as ações corporais a vivência seria mais acessível, pois em cena o artista não pode parar para considerar as circunstâncias propostas ao personagem “[...] tem que atuar por meio do ímpeto de seu movimento” (STANISLÁVSKI, 1997, p.36, grifos do autor), aprendendo a realizar o movimento “[...] com *decisão, valendo-se da intuição física e da inspiração.*” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 36 - 37, grifos do autor).

Franco Ruffini (2003, p. 5, grifos do autor) observa que “Stanislávski pede ao ator que seja “crível” na ação pelo processo interior que o motivou, de preferência que seja “legível” nos signos físicos. Deste salto, do signo ao processo, fez sua revolução teatral. Não mais representar, mas vivenciar”. A revolução residindo nos processos de vivência leva às ações físicas exploradas desde o “ímpeto do movimento”. O movimento em ato segue esta operação que poderá se efetivar como ações usuais, mas também sem esta referência.

O gesto na concepção de Hubert Godard, pesquisador que atua nas áreas de dança e práticas somáticas, implica “[...] o movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas” (GODARD, 2002, p. 17), o que lhe confere expressividade. Marie Bardet (2012, p. 168 - 169) diz que o gesto para Godard é “[...] um movimento que tem alcance significativo” lastreado por uma relação que define uma “atitude na postura” em “[...] uma articulação múltipla entre sensível e imaginário, sensações e apresentação de uma imagem que circula através das corporeidades” ocorrendo por uma atitude atenta ao contexto sempre em mudança. Godard diferencia o gesto do movimento. Este último entendido por ele como “[...] fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes seguimentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimentos” (GODARD, 2002, p. 17). Para ele o gesto tem uma qualidade específica definida pelo pré-movimento. Esta noção refere-se à organização gravitacional da postura que infere sobre a correlação intrínseca entre as emoções e os músculos gravitacionais:

[...] O sistema de músculos gravitacionais cuja ação escapa em grande parte à consciência e à vontade, é encarregado de assegurar nossa postura. São estes músculos que mantêm nosso equilíbrio e que nos permitem ficar em pé sem que tenhamos de pensar. São ainda estes músculos que registram as mudanças em nossos estados afetivo e emocional. Assim, toda modificação de nossa postura terá uma incidência em nosso estado emocional e, reciprocamente, toda mudança afetiva provocará uma modificação, mesmo que imperceptível, em nossa postura. (GODARD, 2002, p. 14).

As ações físicas, como o gesto para Godard, carregam qualidades em cada modificação, são estas qualidades que procedem da imaginação, das sensações e sentimentos que lhe dão impulso e podem caracterizar seu caráter de vivência corporificada. Os movimentos que compõem as ações físicas não são deslocamentos do corpo no espaço, ocorrem pelos impulsos da vivência e, neste sentido, por outras vias, correspondem ao gesto proposto por Godard.

As ações do corpo pelo movimento em ato podem vir a ter afinidade com o movimento na dança desde a perspectiva de que a dança “[...] não é um mero reflexo da realidade que lhe é exterior, mas é sobretudo um processo de construção de formas e de sentidos através da ação do corpo” (FAZENDA in LOUPPE, 2012, p. 7). Giorgio Agamben (2008, p. 13), no ensaio *Notas sobre o gesto* apresenta o gesto como um movimento com fim em si mesmo e, na dança, como “exibição de uma medialidade”. Esta medialidade não comunica mais que a própria comunicabilidade, sem nada a dizer como palavra, mas, ser-na-linguagem.

Nesse sentido, operar as ações físicas pelo movimento – ação do corpo – ressalta as formas e sentidos que os impulsos produzidos pela experiência do vivo tomam, dando relevo às intensidades. O emprego do movimento pode ter reverberações na tessitura da cena romper seu vínculo com a narratividade guiada pela ação de conjunto, desenvolvida com início meio e fim, apontando assim ligações sensíveis entre os próprios movimentos. De qualquer modo o movimento, em sua variabilidade e fluxo, pode provocar e conectar o artista à vivência dos atos, independentemente das tendências de sua efetivação. Gestos, ações físicas e movimentos aqui se correspondem, reportando-se ou não às ações usuais.

A prática que realizo em laboratório trata da composição do movimento como assentimento e corporificação pelos impulsos da vivência, produzidos na dinâmica do momento, sem elaboração ou tema prévio ao processo de sua efetivação. Busco realizar o trabalho pelo o que ocorre, os desdobramentos e produção de qualidades a cada relação que se coloca na experiência do vivo, dilatando o perceber e o sentir do processo de modo a não os constranger por hábito de antecipação da ação, e assim, procurando dar continuidade ao movimento pelos impulsos. O trabalho neste contexto ocorre por relação do corpo com as forças da ocasião, sem a mediação e o objetivo de construção da partitura, situando a composição na vinculação do movimento às forças da experiência, pelas tendências de seu fluxo.

A ação performativa em um espetáculo cênico, segundo a crítica de dança Laurence Louppe (1938 - 2012), se compõe de definições e de aberturas. A autora propõe a partitura definida como condição de encontro entre o atuante e o testemunho do público. A partitura “[...] contém em suspenso toda poética do ato performativo” (LOUPPE, 2012, p. 367). O segundo aspecto, a abertura da performatividade, corresponde às manifestações que ocorrem durante o ato pelas relações entre composição, executantes e testemunhas. Louppe define então o performativo por “bloco de sensações”, noção deleuziana que traduz a partilha de experiência entre artistas e testemunhas. O movimento em ato em minha prática pessoal tem características da ação performativa. Não se apoia, no entanto, sobre uma partitura e, a natureza de testemunho, em uma prática geralmente solitária e que não se dirige à cena, incide sobre o espaço, os objetos, o tempo, o som, o silêncio, tanto quanto, esporadicamente, à presença de testemunhos de pessoas

Todo movimento se dá em ato, mesmo na existência de uma partitura. O que ocorre é que este processo se intensifica quando não sustentado por uma sequência predefinida, conferindo à atenção a si e às ocorrências, no exercício de improvisar, outra dimensão, que atenta para os impulsos em seu fluxo e seus impedimentos, os hábitos passivos e ativos, a

mecanicidade reativa e o inesperado das relações. A mobilização e o acento sobre a composição em ato convergem para a continuidade do movimento pela experiência do vivo.

Na orientação que realizo de exercícios cênicos solo, em que alunas e alunos compõem a cena, o trabalho realizado na prática do movimento em ato é desencadeado pelo sentir e perceber as forças no corpo em movimento. O contato, adaptação e relação caracterizam seu desenvolvimento, tornando-se treino e efetivação dos impulsos da vivência. Estas proposições são tratadas como *trabalho do ator sobre si mesmo* e também como modo de produção de material para a construção da cena. Finalmente é a via para estabelecer a vida na partitura organizada, esteja ela vinculada a alguma matéria textual ou não.

A etapa inicial de trabalho não faz analogia direta com o papel, as circunstâncias não são propostas pela estrutura de ação de matéria textual, se dão na disponibilidade ao movimento. Mesmo que o imaginário destes alunos e alunas esteja preenchido por imagens dos textos escolhidos para a realização da cena ou, pelas intenções e temas de um projeto, estas relações passam pela experiência do movimento que tende a desdobrar as perspectivas iniciais. Desse modo podem se produzir corpos, sensações, sentimentos, pensamentos não previsíveis, não ilustrativos ou narrativos, mas que, no entanto, transitam pelas imagens iniciais.

Desde a perspectiva do processo das vivências o acontecimento que se ergue do movimento em ato converge com o pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze (1925 - 1995). Em sua proposição de lógica das sensações Deleuze diferencia a noção de representação do que propõe como acontecimento. A representação é figurativa das relações entre a imagem e o objeto que ilustram ou narram. O acontecimento, para o autor tem como fonte o corpo, a figura em contraposição ao figural, também dito narração ou ilustração “[...] é no corpo que algo acontece.” (DELEUZE, 2007, p. 23), é o corpo que produz o movimento intenso. A figuração fica para trás quando a figura se forma. A figura é corpo sensação “[...] corpo que dá e recebe sensação”, o corpo “[...] enquanto vivido como experimentando determinada sensação”. (DELEUZE, 2007, p. 42 - 43). A força do mundo se coloca à sensação e nesta relação se torna sensível o acontecimento. Se as sensações são nosso ponto de contato com o mundo, na proposição de Deleuze elas são também as produtoras do acontecimento que não ilustra nem narra, se institui capturando as forças e as transmitindo diretamente ao sistema nervoso, sem a mediação das representações.

O material que o movimento aponta poderá ser posteriormente desenvolvido por circunstâncias propostas, se fusionar as circunstâncias textuais, ou criar tessituras de acontecimentos mais próximas de uma fábula, o que dependerá da intenção de cada aluno-artista. O movimento em ato será então apontamento de tendências para a cena, inclusive na proposição de circunstâncias. Estas tendências são propostas pelo contato e relação dos alunos e alunas consigo mesmo e com o momento.

A imaginação, nesse trabalho, não é evocada por perguntas – o “se mágico” –, mas pela experiência do movimento, decorrente das relações que sugere como imagens mentais, sentimentos, sensações, ritmos, adaptações ou, ao contrário, a partir do que o movimento propõe como qualidade, tais forças podem ser percebidas e sentidas.

Outras motivações, que não as determinadas pela fabulação, são propositoras. Elas se dão pela dinâmica da música, motor e catalisador da imaginação; nas mudanças provocadas pela inserção de objetos ou elementos de figurino; na indicação ou percepção das variações no ritmo, no tônus muscular, na ocupação do espaço; pela sugestão ou tomada de consciência de imagens que transitem, entre outros fatores que possibilitem a observação das variações do movimento.

O processo de “presença no que se faz”, de engajamento nos atos, condição de trabalho para Stanislávski, pode ocorrer pela atenção à respiração; desviando da projeção antecipada do movimento no espaço, seguindo as tendências sugeridas pelo movimento em seu fluir; utilizando um apoio inusual do corpo; aproveitando a dinâmica do ritmo decorrente, a sensação produzida por este ritmo, as imagens que se assomam e os sentimentos a elas agregados.

As modificações decorrentes das proposições sugeridas ou que advêm com o movimento do corpo são gatilhos que podem tornar alunos e alunas ativos pelas forças que se produzem por elas. O *trabalho sobre si mesmo* é aderir e compor pelas qualidades que o movimento aporta. Os impulsos para a continuidade de engajamento ao fluxo do movimento sucedem da multiplicidade de mudanças que ocorre, a questão é estar disponível, ser sensível a estas variações. Desde as diferenças e variações o limite das ações pode ser explorado, impulsionando fluxo e composição.

Nestes termos, a criação pode encontrar seu caminho e, pode deixar de ser ocasional, não virá “do alto”, nem tampouco será aleatória, mas consequência do aproveitamento da multiplicidade que compõe a experiência. A composição do movimento então ocorrerá por relações que não podem ser apreendidas por causa e feito puramente racional, mas por encadeamentos que se processam e implicam também o subconsciente.

As adaptações, desse modo, não serão apenas execução de projetos ou adequação, mas seguir um “acontecendo” que a disponibilidade aos impulsos assinalar, por um “explorando” as suas qualidades inerentes, trazendo ao processo consciente novas possibilidades de composição.

Na elaboração da cena dos exercícios solo, várias etapas ocorrem desde a produção dos primeiros materiais. Por ora basta dizer que este material propõe a cena, mas a partir dos impulsos que o movimento em ato produziu, propõe relações com a matéria textual quando os projetos a incluem, como pode também constituir a partitura de ações físicas sem a referência da matéria textual. Depois do que o movimento em ato provê, são as escolhas de cada artista que determinam a cena, questão que desenvolvo no último capítulo.

O movimento em ato, eixo de trabalho que desenvolvo em laboratório e parte das ações na formação de atores e atrizes, caracteriza-se por efetivar as ocorrências do momento do trabalho criativo pelos impulsos provenientes da experiência do vivo.

3 AS OPERAÇÕES DO MOVIMENTO EM ATO POR ATENÇÃO, LIBERDADE MUSCULAR, TEMPO-RITMO, IMAGINAÇÃO E PLASTICIDADE DOS MOVIMENTOS

A prática stanislavskiana diz respeito à aproximação da atuação às forças que aportam impulsos de criação. Stanislávski dizia que somos acostumados a rotinas – um hábito mecânico – mas há os que buscam, estes são os que criam (STANISLÁVSKI, 1997, p. 298)³⁰. A busca é por modos de aproximação das qualidades inerentes à experiência. As suas proposições encaminham o trabalho dos artistas para a observação ativa. A *atenção* às disposições do corpo reflete os processos de vivência, incita o contato e a relação, provocando a coincidência das ações com as circunstâncias que se propõem nos processos. Nesse acontecer o artista pode perceber e reconhecer as tensões para harmonizá-las, de modo a não impedir o fluxo das sensações, dos sentimentos e pensamentos, abrindo o corpo ao seu movimento pela *liberdade muscular*.

Nas bases do sistema o pensamento como força motriz, é colocado por Stanislávski como não formal, não ocorre só por separação, ordenação e organização daquilo que se conhece com vistas à utilidade da ação. O pensamento é parte do movimento no qual se interpenetram corpo e sentimentos, que evocam o fluxo de imagens no pensamento. Pela conexão com este curso no qual se interpenetram sentimentos, sensações, desejos, imagens na duração interior, nas observações de Bergson, percebemos mais qualidades da experiência do que a percepção utilitária, o presente se torna mais denso, o momento tem impulsos vivos, a vivência flui, muda, dura, sugerindo novas incitações (BERGSON, 2013, p. 176 - 177).

O corpo aberto, noção do pensamento do filósofo japonês Kuniichi Uno, afirma um tipo de movimento que pode colocar o corpo em dimensões diferentes daquelas

³⁰ Ao tratar da aquisição da segunda natureza na obra de Stanislávski, Michele Almeida Zaltron observa que a cultura do Sistema visava reaproximar o ator de sua natureza criativa, distanciada pelo automatismo adquirido voluntariamente ou não. Nesse sentido aponta duas visões de Stanislávski sobre o hábito: “Na primeira parte da obra *O trabalho do ator sobre si mesmo*, a expressão segunda natureza aparece em dois momentos: no capítulo II – *Arte da cena e ofício da cena* e no capítulo VI – *Libertação muscular*. Para Stanislávski, a *segunda natureza* é um hábito adquirido que, tanto pode ser positivo quanto negativo, tanto pode ser um impulso quanto gerar um aprisionamento para a criação, para a realização poética. Na obra referida, em um primeiro momento do capítulo *Arte da cena e ofício da cena*, a segunda natureza é apontada em seu aspecto negativo, como a fixidez de um hábito que, aprendido ou instruído, ao ser repetido convencionalmente pelos atores e transmitido de geração em geração, torna-se tradição do ofício, artifício. Em um segundo momento, no capítulo *Libertação muscular*, a *segunda natureza* aparece de modo oposto, ou seja, positivo, como um hábito a ser adquirido pelo ator por intermédio da expansão da sua capacidade de percepção e do domínio de si.” (ZALTRON, 2016, p. 39, grifos da autora).

determinadas pela “[...] ação, a significação, a economia, a representação do mundo” (2012, p. 60). O movimento intenso, como qualifica o autor, é o que pode ultrapassar a representação no corpo e propagá-lo para além dele mesmo. O que sugere Uno é a possibilidade de uma reinvenção, ou, o renascimento deste corpo sobre outros termos, pelas forças vitais e seu devir no movimento. Kuniichi Uno entende que o “[...] devir não é imitar, nem simular, é se lançar entre você e o que você será. É um devir-desconhecido, imperceptível” (UNO, 2012, p. 48). O corpo que pode devir uma infinidade de coisas rompe com a significação³¹. Para Uno, neste aspecto, o corpo e a vida coincidem, são uma mesma coisa. O corpo quando transborda do automatismo é refeito “[...] pelos fluxos intensos e flutuantes da vida” (UNO, 2012, p. 61), fazendo conexão entre o visível e o invisível. O corpo então não é uma ideia, uma coisa, mas convergência. No entanto, “[...] será preciso descobri-lo em sua própria força de gênese, em seu próprio tempo. O corpo é esse lugar único existencial (e até mesmo político) sobre o qual se sobrecarregam, se recolhem e se curvam todas as determinações da vida”.

Os elementos *plasticidade do movimento* e *tempo-ritmo* são tratados aqui como atividade para a abertura do corpo aos fluxos da experiência do vivo que impulsionam a efetivação do movimento. A plasticidade do movimento, no curso do mercúrio imaginário no corpo, direciona o sentir e perceber ao seu andamento, acolhendo vivência e seus impulsos³². O tempo-ritmo em sua dinâmica realiza as propensões do movimento, mas principalmente, desencadeia a percepção e o sentir da vivência.

Para Erin Manning, filósofa e artista canadense, este perceber é relativo. De qualquer modo, diz a autora, um campo de intensidade se abre entre o que é percebido e não percebido, porém, sentido. Manning propõe pela noção de apreensão negativa, advinda da filosofia da experiência do britânico Alfred North Whitehead (1861 - 1947), que “[...] a apreensão é uma compreensão-em-direção-a pela qual a experiência se faz sensível” (MANNING, 2016, p. 24). O acontecimento, pela proposição do filósofo, é arrastado para

³¹ O corpo aberto pode ser contraposto às imagens cultural e historicamente difundidas do corpo. José Bragança de Miranda aborda a “crise” do corpo contemporâneo a partir das concepções de corpo em distintos períodos. A crise, diz o autor, é a da imagem de corpo. Para Miranda a ideia clássica de separação do corpo e da alma, passando pelo corpo teológico criado a imagem e semelhança de Deus instituiu-se no “corpo próprio” dos modernos, “[...] o que entrou em crise foi justamente a concepção ou imagem de corpo ‘metafísico’, que se expressava juridicamente na primordialidade do ‘corpo próprio’, funcionando como garantia última da ‘identidade’ do ‘sujeito’, ou da ‘singularidade’ do ‘indivíduo’” (2011, p. 81, grifos do autor). A modernidade, diz o autor, nunca rompeu de fato da ‘identidade’ do ‘sujeito’, “singularidade’ do ‘indivíduo’” (MIRANDA, 2011, p. 8, grifos do autor). A modernidade diz Miranda nunca rompeu de fato com o atrelamento da carne a uma imagem de corpo, substituindo a metafísica pela identidade.

³² No sistema do exercício do mercúrio imaginário operacionaliza a plasticidade dos movimentos pela visualização de uma gota de mercúrio que transcurso o corpo detalhadamente. Trato mais adiante deste assunto no subtítulo plasticidade dos movimentos.

a experiência. Neste processo, para o acontecimento se tornar consistente, se atualizar, muito das relações vividas é colocado em segundo plano. “[...] A apreensão negativa é negativa apenas no sentido de eliminar um certo conjunto de dados tendo em vista permitir a consistência do primeiro plano na atualização do que vem a ser” (MANNING, 2016, p. 25). O fato de estes dados não serem passíveis de serem percebidos, no entanto, não quer dizer que não afetem o acontecimento. Este imperceptível sensível, em relação com o perceptível, forma a variação na experiência vivida, seu movimento. A autora, pela apreensão negativa, caracteriza a potencialidade de um campo relacional que expressaria o acontecimento na arte.

No trabalho com o movimento o sentir e o perceber são modos de dispor da experiência do vivo de modo ativo. A atenção, a liberdade muscular, o tempo ritmo, a imaginação – por visualização – e a plasticidade do movimento afirmam o movimento como impulsos da vivência corporificados. É a partir de tais elementos, principalmente, que abordo a formação de atores e atrizes, em processo antes do que por transmissão, tanto quanto, exploro em mim a relação movimento-criação em laboratório.

3.1 ATENÇÃO

O treino da atenção que Stanislávski sugere em seus livros inicia pela observação de objetos, mobilizando os artistas para a descoberta de detalhes. O desenvolvimento do trabalho segue pela concentração da atenção sobre o corpo, o ambiente, os *partners*, a imaginação. Entrar em relação com estes aspectos faz da atenção um eixo das ações físicas, para que os artistas possam vivê-las e realizá-las sem esforço, liberando as tensões supérfluas, com a calma necessária para estarem presentes, estabelecendo contato. Nazvánov, o aluno da narrativa stanislavskiana, depois de exercitar a concentração sobre objetos diz “[...] Como não me dei conta por mim mesmo de que com os olhos quase fora das órbitas e o corpo em tensão não se vê nada, e assim, sem a menor tensão nem esforço, se pode observar tudo até os menores detalhes!” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 127). A calma, que ocorre pelas tensões harmonizadas mediante a relação como objeto de atenção, afirma a confiança do artista, diz Stanislávski (1980), favorecendo a sua presença na realização das ações físicas.

O exercício deste elemento ocorre também pelos *círculos de atenção*. O pequeno círculo é o da intimidade pelo qual é possível observar os menores detalhes dos objetos, viver os sentimentos e pensamentos mais sutis, permitindo ao artista a realização das ações

físicas. No médio círculo as relações se acentuam, o entorno se desdobra em novos impulsos. O grande círculo de atenção amplia o campo de comunhão do pequeno círculo (STANISLÁVSKI, 1980). O exercício consiste em transitar entre estes círculos, utilizando o pequeno para concentrar a atenção na densidade da intimidade toda vez que se dispersa na amplitude do grande círculo, dinamizando a atenção nas situações, dispondo de seu movimento.

A atenção também é conduzida aos processos que ocorrem na imaginação e seu exercício é realizado de modo indireto nas aulas narradas por Stanislávski. Um dos procedimentos propostos é o de que os alunos evoquem fatos vividos e neles observem as sensações experimentadas, os sabores, as impressões causadas por uma música, por exemplo. As sensações por si evocam a imaginação, impulsionam uma cadeia de reações sensíveis que dão impulso às ações. Pela atenção sensível³³ dos artistas a vivência se dispõe, pois a imaginação mobiliza reações transformando estes objetos e a atenção:

[...] esta atenção não só se interessa pelo objeto; atrai ao trabalho todo o sistema criador do artista e junto com ele prossegue sua atividade criadora. Tem que saber transformar o objeto e, com ele, a atenção mesma, para que deixem de ser frios, intelectuais, produto de raciocínio, e se tornem cálidos, sensíveis. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 142).

O artista domina aspectos de si pela aquisição de hábitos ativos por estes exercícios, a segunda natureza, que o mobilizam para a vivência. Dominar significa, neste contexto, apreender dos processos que se apresentam nas experiências os impulsos para agir. O *domínio de si* ocorre por dois aspectos, as emoções e os gestos. Sem negar a vivência e os sentimentos necessários à ação física, o domínio das emoções trata especificamente da “[...] desordem interior do indivíduo” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 216), a aflição, a tensão que impede a calma, a presença do artista no que acontece. A emoção que interessa é a que se liga com as ações, propondo uma coerência intrínseca e específica a cada ato. A simplicidade destes atos, em ações físicas simples, comuns e claras engaja força a ação, pois, “[...] muitos dos grandes momentos de emoção se manifestam em movimentos correntes, pequenos e naturais” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 192). Não para o naturalismo, explicava o pedagogo russo, mas para a verdade da interação entre o sentimento e o movimento nas circunstâncias propostas³⁴. Como chegar a essa conexão verdadeira sem impor sentimentos que tensionam os músculos e tornam mecânica a atuação?

³³ A noção de atenção sensível é atribuída por Stanislávski ao psicólogo I. I. Lapshin (STANISLÁVSKI, 1980, p. 142).

³⁴ Como referi no capítulo anterior, nem toda circunstância proposta é determinada pela matéria textual.

[...] Atuar mecanicamente: tal é o fácil, conhecido, habitual, e é o caminho do menor esforço. Para evitar este erro é preciso amparar-se em algo real, estável, orgânico, perceptível. Por isso necessitamos então de uma ação física clara, precisa, emocionante, mas facilmente realizável, *típica do momento que se vive*. Ela nos conduzirá de um modo natural pelo caminho correto, e nos momentos difíceis da criação não permitirá que nos extraviemos. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 193, grifo nosso)

Quando trata da vigilância nos gestos supérfluos, Stanislávski refere-se às ações físicas, que por contenção e calma, vinculam os gestos aos impulsos da vivência. Sem calma as tensões desnecessárias e movimentos supérfluos e involuntários aparecem; já sem contenção o tom da atuação pode se tornar falso, pois a carga emotiva pode se tornar desproporcional ao que está em curso. O artista vale-se da vivência para impulsionar as suas ações e do domínio para compor por elas, encaminhando o trabalho a um círculo de vida criativo.

Nas aulas aos artistas, cantores e atores no Estúdio de Ópera do Teatro Bolchói, registradas pela cantora Konkórdia Antarova (1886 - 1959), Stanislávski (1994) apresenta sete degraus para o ator colocar-se neste círculo onde o “[...] *saber* significa *ter capacidade de*” diz Stanislávski (1994, p. 89, grifos do autor), capacidade de estar disponível ao momento que se vive e compor por ele. Esta presença nos processos faz o ator criativo.

Para aderir ao fluxo vivo nas ações Stanislávski aconselha aos artistas a seguirem os passos sugeridos por sete degraus³⁵. Este trabalho envolve a compreensão de que a disponibilização do corpo por uma técnica mecânica não produz criação, é necessário também liberar a mente de suas submissões, “[...] liberar-se de todas as convenções interiores e exteriores e empreender o caminho do trabalho criativo.” (STANISLÁVSKI, 1994, p. 150)³⁶.

³⁵ Serguei Tcherkásski (2016) relaciona estes degraus com as etapas do *yoga* que dirigem o adepto ao *nirvana*. Se o *yoga* propõe oito etapas culminando como *nirvana*, Stanislávski propõe sete e as dirige aos propósitos do sistema, a atuação do ator e da atriz, exercitada de modo a considerar, como no *yoga*, a correlação entre os exercícios físicos e a instrução espiritual para o autoaperfeiçoamento.

³⁶ A impossibilidade de liberar-se de “todas as convenções” é um fato que se apresenta a cada treino na minha experiência. A percepção de convenções que se apresentam em cada ato, no entanto, já é abertura, fissura. A liberdade não tem um caráter absoluto na filosofia de Henri Bergson, corresponde à liberdade das ações. São livres as ações quando englobam nossos sentidos, pensamentos e desejos mais íntimos (BERGSON, 1988). Agir livremente para Bergson “[...] não é cometer uma ação, é antes de tudo expressar ou criar. O homem que age livremente é, primeiramente, aquele que expressa aquilo que até então não tinha podido ser expresso, por conta de todos os tipos de exigências que pesavam sobre ele” (LAPOUJADE, 2017b, p. 55). As ações diárias, diz o filósofo, “[...] se inspiram muito menos nos nossos próprios sentimentos, infinitamente móveis, do que em imagens invariáveis a que estes sentimentos aderem” (BERGSON, 1988, p. 117). Abordar o treino sem o finalismo costumeiro, pelo que o momento imprime nos atos que se realizam, é fazer abertura, criar, não de modo cabal, mas como caminho que se constitui a cada passo.

O primeiro degrau aponta a concentração do pensamento, como um processo ativo dirigido ao objeto de atenção³⁷. Essa necessidade parte da constatação que a mente é um turbilhão de pensamentos que iniciam e não se completam. Assim dizia “um sábio hindu” que comparava a mente humana à inquietude de um macaco, conta Stanislávski (1994, p. 153 - 154), “[...] agora, dizia o sábio, deem um pouco de vinho ao macaco. Seus movimentos se pareceram como giros. Suponhamos ainda que este macaco bêbado seja picado por um escorpião, se assemelhará a mente indisciplinada do homem”.

Como exercício propunha o círculo de atenção, harmonizando percepção, sensibilidade e movimento, atrelando a concentração ao ritmo da respiração, como no exemplo em que o movimento deve tomar um ritmo definido para que o pensamento e a atenção não se dispersem:

A mão tem cinco dedos. Sentem-se eretos. Relaxem ombros braços e pernas. Certifique-se que nenhum músculo está contraído e que cabeça, pescoço e as costas formem uma linha reta sem um alongamento marcado do corpo. Na zona sacral começarão a sentir uma espécie de bastão sobre o qual se apoia o corpo. Levantem a mão e estendam os dedos. Depois de estendê-los comecem a adaptar o movimento dos dedos a sua respiração, reúna-os lentamente os dedos, um depois do outro, e ao mesmo tempo exalem lentamente. Depois estendam novamente cada dedo separadamente e lentamente até que todos os dedos estejam estendidos. (STANISLÁVSKI, 1994, p. 156).

Com este exercício Stanislávski (1994, p. 160) introduz os artistas de ópera a um segundo passo: a associação com a imaginação pela linha musical “[...] na música, somente nela se encontra a natureza da ação”. Da música os cantores captam imagens musicais e através delas agem, fechando um círculo indissociável entre a atenção, o movimento, a respiração o ritmo e as imagens.

No segundo degrau, a vigilância mental, o trabalho da atenção quer conter a divagação do pensamento em direções alheias ao que ocorre, ou seja, mantém o artista na ação em curso para que todas as energias do organismo atuem em uma só direção, sem romper a cadeia de atenção que as une. O trabalho criativo pede mobilização dos sentimentos e pensamentos em uma direção. A vigilância refere-se, na exposição de Stanislávski, ao primeiro contato dos atores-cantores com este aspecto. Quando se torna um hábito ativo, é acompanhamento, presença, implicação entre impulso e ação.

³⁷ É importante lembrar que a focalização da atenção sobre um objeto é parte de um treinamento para constituir um hábito ativo de perceber e sentir, não é uma restrição do campo da atenção. A pesquisadora Inajá Neckel (2011) observa ainda que a atenção introspectiva que Stanislávski requer dos artistas na prática da concentração dirige-se para a descoberta de belezas desconhecidas pelo domínio do pensamento. A pesquisadora considera que na prática do mestre russo “O ator não deve renunciar a vida que o rodeia, mas, ao contrário, estar disponível para descobrir com alegria a beleza que nela se apresenta” (NECKEL, 2011, p. 64).

No *trabalho sobre o papel* o artista considera ainda as proposições da matéria textual. No *trabalho do ator sobre si mesmo*, pelo movimento em ato, o acompanhamento aos impulsos da vivência ocorre pela atenção ao fluxo das forças implicadas. Independentemente da atividade, no entanto, o que se sobressai da vigilância é a não dispersão das relações que estão em jogo na ocasião.

A ausência de medo é o terceiro degrau, decorrência da atenção orientada e concentrada, que provê aos artistas a energia necessária para a resolução dos problemas criativos. Para converter as inseguranças próprias desse trabalho em ausência de medo, a sugestão é a concentração sobre o pequeno círculo de atenção. Por ele, dá-se a mobilização ao que ocorre, distanciando os atores e atrizes do que não corresponde à ação física em curso. Por força da concentração, os artistas elaboram e realizam uma liberação interior e maior “liberdade de corpo” para agir integralmente “[...] e repito pela milésima vez – [em] a harmonia de todo ser.” (STANISLÁVSKI, 1994, p. 174).

No quarto degrau para a obtenção do estado criador, a calma criativa, Stanislávski observa o ponto de inversão no trabalho: o artista por concentração da atenção se desembaraça das tensões geradas pela necessidade de êxito na cena, a eventual presença do público sentida como intimidação, a atenção à técnica, dentre outros, se voltando para a composição das ações físicas na ondulação própria da experiência que se processa.

A tensão heroica, quinto degrau, oferece as condições de exploração dos segredos da vida criativa: a conjugação entre corpo, pensamento e sentimentos em ação. Os artistas, diz Stanislávski, devem tomar consciência, que o heroísmo

[...] não é um sacrifício no altar da arte no sentido de ascetismo heroico. Toda a criatividade é, pelo contrário, uma série de expressão positiva da vida. Quando na atividade criativa entra um elemento de negação da vida, de inibição, se interrompe imediatamente toda vida criativa (STANISLÁVSKI, 2004, p. 44).

O heroísmo se refere ao entusiasmo para a descoberta e à transmissão da vida interior nas ações físicas, onde o artista não é mais escravo do falso *pathos*, do exagero da reação, mas atuante. Pela tensão heroica – por fundir movimento, sentimento, sensações e pensamento – o artista pode graduar a tensão nos movimentos e nas palavras, levando a um grau mais sutil a vida em suas ações.

O encanto, sexto degrau, se mostra progressivamente pela liberdade muscular, e pela sucessão dos degraus anteriores, descobrindo qualidades sutis pela atenção concentrada, compondo a experiência por gradações de qualidades da vivência. O corpo, qualquer que seja a posição que assuma, tem que conter, ao menos em parte, os impulsos

destas vivências, atraindo a atenção do espectador, o incitando à experiência. O sétimo degrau, a alegria, é a ação afirmativa diante da vida criativa que decorre dos passos anteriores, especialmente em relação aos dilemas criativos e às dificuldades que aparecem neste processo. A alegria decorre da realização da criação.

Do exercício de concentração em objetos de atenção ao estado criativo é que o processo de experiência vivo aponta, a presença do artista ultrapassa os procedimentos, se engaja a fluxos, ritmos, vivências próprias às tendências que esta conjuntura indica. A atenção então acompanha as mudanças, se coloca para sua dinâmica. A partir de então o sistema deixa de conduzir o artista por seus procedimentos, é o próprio movimento dos atos que compõem, impulsionam, abrem, transformam e dispõem o corpo.

3.2 LIBERDADE MUSCULAR

Ao tratar da liberdade muscular Stanislávski lembra que a tensão impede a percepção das sensações sutis, propondo a auto-observação como meio de harmonizá-las. As operações sobre as tensões incluiriam a observação das tensões inerentes a cada postura e movimento, a liberação das tensões não necessárias, a identificação do centro de gravidade no corpo em determinada postura e, por fim, a justificação da postura em alguma imagem mental, ou outro impulso.

Na narrativa deste elemento em seu livro sobre os processos da vivência (1980) o personagem-aluno Nazvánov feriu a mão com um cinzeiro de vidro em um exercício de improvisação por descontrole das emoções e excesso de tensão. Impedido pelo ferimento de estar presente nas aulas exercita-se em casa a partir do relato das aulas que se seguiram pelo relato de um professor da escola. Experimenta as etapas do exercício, descritas acima, junto com seu gato de estimação. Stanislávski faz referência aos animais em sua narrativa como um exemplo da liberdade muscular que almejava aos artistas “[...] – Os hindus ensinam que se deve deitar como as crianças pequenas e os animais. Como os animais! – repetiu, para sublinhar sua observação. – Podem estar seguros!” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 155).

Nazvánov observa o gato deitando-se e, a seguir, inventa diferentes posturas, larga-o ao chão de diferentes maneiras provocando seu desequilíbrio. Percebe, por essas brincadeiras, que o gato se adapta a qualquer postura e queda pela harmonização das tensões, utilizando, para isso, a força necessária, nem mais nem menos. O felino possui um senso de equilíbrio perfeito, caindo quando quer, pois tem claro instintivamente o centro de

gravidade do corpo em cada posição. A última observação faz com que o aluno verifique, acompanhando os movimentos ágeis, harmônicos e justificados do gato em caça, a prontidão e o foco com que pula agilmente em direção a uma possível presa em outra parte do recinto. O aluno, experimentando em si uma postura justificada, percebe que as tensões surgem quando ele direciona a atenção à execução e não ao objetivo real que se propunha com ela.

Stanislávski usa do detalhamento dessas narrativas para salientar o correlato da necessidade e do instinto dos animais com a criação de objetivo concreto para as ações. A justificação das posturas segue um processo que inicia na liberação das tensões impróprias e na formulação de um objetivo, por imaginação, para configurar uma ação. A precisão, a prontidão e a direção da atenção a um objetivo mobilizam natureza orgânica dos artistas. Por isso, Stanislávski, através da fala de seu personagem-aluno, apontava para a exemplaridade dos felinos, onde a natureza assume relação com os instintos:

A harmonia de movimentos e o desenvolvimento corporal dos animais são inacessíveis para o homem. Não há técnica que alcance tal perfeição no domínio dos músculos. Unicamente a natureza pode chegar a tais virtuosismos, facilidade, precisão e soltura das ações e das posturas, e a tal plasticidade. Quando meu belo gato salta, brinca ou se joga para agarrar meu dedo, passa imediatamente da quietude ao mais rápido dos movimentos, que é difícil seguir. Com quanta economia vai usando sua energia, e como sabe distribuí-la! Quando se prepara para a mobilidade ou o salto, não perde força em vão em tensões supérfluas. Estas não existem nele. Vai acumulando forças para dirigi-las de uma só vez ao centro motor que necessita na ocasião dada. Daí que suas ações sejam tão precisas, determinadas e poderosas. (1980, p. 163 -164).

Este elemento do sistema, segundo Tcherkáski (2016), tem a influência da lição de Ramacháraca, que no *Hatha-Yoga, ou filosofia Yogue do bem-estar físico* (s/data) aborda a ciência e as regras do relaxamento. Ali o *yogue* explicita a adaptação da filosofia oriental para as condições de vida ocidentais em seus ensinamentos, tratando do excesso de esforço na realização das ações por contração desnecessária. Os hábitos artificiais adquiridos ao longo da vida fazem, segundo o *yogue*, desaparecer os hábitos naturais, observáveis nas crianças, por exemplo. Na raiz deste problema Ramacháraca identifica o desconhecimento do estado de repouso e o exagero de esforço por tensão emocional e intelectual. Novamente o controle da mente sobre os impulsos para a ação é abordado, agora sob dupla influência: dos pensamentos e emoções sobre o corpo e, do corpo sobre o pensamento e estados mentais.

Nesse sentido, Ramacháraca coloca que “[...] muitas das práticas néscias, prejudiciais e hábitos de contração muscular são causados *pelos estados mentais que*

tomam forma de ação física” (s/data, p. 144, grifo nosso). A chave da prática de relaxação “[...] consiste em duas palavras: “DEIXAI CORRER” (s/data, p. 146). O que está em jogo são o fluxo e a economia da energia *prana*, desperdiçada na contração muscular excessiva e causa da tensão mental. Ramacháraca sugere vários exercícios, cujo objetivo é deixar fluir a energia por atenção ao corpo e percepção das tensões e relaxamento. A relaxação física descansa a mente, o inverso também é verdadeiro para o *yogue*. A energia vital ou *prana* nesta filosofia é parte da grande energia universal que penetra tudo em toda parte. A matéria se entremeia a esta força, sendo parte dela. A força e energia não é outra coisa do que movimento, assim “[...] o Universo em movimento perpétuo – tudo está em movimento – toda matéria se move e muda as formas, manifestando a energia que está nela.” (RAMACHÁRACA, s/ data, p. 53).

A energia *prana* segundo Tcherkásski, sendo “alma” da energia foi relacionada em Stanislávski com a psicologia de Théodule Ribot, que “[...] ‘doou’ ao sistema não só a noção de ‘memória afetiva’, mas também os termos ‘emanação’ e ‘imanação’, bem como ‘radiação’ e ‘irradiação’, primordiais para a descrição do processo comunicativo de acordo com Stanislávski” (2016). Além da comunhão com o público a energia *prana* constitui também a plasticidade do movimento, atribuindo-lhe o sentido do movimento pelo sentir a linha de energia do mercúrio imaginário. Tema desenvolvido adiante.

Para Tcherkásski “[...] esta parte da obra de Stanislávski continua a ser uma das mais inacabadas, abertas, pedindo por desenvolvimento e hospitaleiramente permitindo a adição dos métodos mais diversos – os provenientes do *yoga* e os totalmente diferentes.” (2016, s/p.). A Educação Somática poderia ser associada à prática do sistema e relacionada à liberdade muscular. Abrangendo diferentes técnicas em distintas práticas, a somática é um campo “[...] que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento” (BOLSANELLO, 2005, p. 100). Segundo Débora Bolsanello, entre estas abordagens, há um conceito comum na Educação Somática, o de “corpo enquanto experiência”, do qual deriva suas pedagogias. O corpo é soma, pois inseparável da consciência é abordado pela percepção que o indivíduo mesmo faz dele. Por isso a atividade pedagógica da Educação Somática envolve os alunos no processo de percepção de hábitos costumeiros que provocam desequilíbrios e patologias. Aprende-se por vivência outras organizações corpóreas, sentindo e percebendo “[...] o que o corpo faz enquanto realiza os exercícios” (BOLSANELLO, 2005, p. 102), o aprendizado se dá pela experiência do corpo e inclui entre vários fatores o relaxamento do excesso de tensão, em uma abordagem integral dos indivíduos.

No entanto, a justificação dos movimentos que compõem as ações pela corporificação dos impulsos dados pela imaginação, é um passo eficaz para a liberdade muscular, que tem influência direta sobre as disposições das tensões. Esta ação da imaginação pressupõe algum grau de consciência dos artistas de seu corpo, o que significa dizer que este adquire o hábito de perceber e liberar as tensões desnecessárias a ação que realiza. Para Stanislávski “[...] não se pode liberar totalmente o corpo de todas as tensões supérfluas” (1980, p. 153), a questão é não bloquear a vivência. A relevância da liberdade muscular se confirma na seguinte indicação de Stanislávski

–Verifiquem como vocês estão – dizia em suas aulas, franzindo as sobrancelhas grossas e grisalhas –, lembrem-se de que antes de começar é preciso soltar os músculos, para que a natureza de vocês comece a falar. O que significa se concentrar? Muitos pensam que significa se fechar em si mesmo. Isso só traz tensão. (in KNEBEL, 2016, p. 267).

As tensões excessivas para Stanislávski impedem a liberdade de ação enquanto “[...] o movimento seguro e fácil, a mobilidade e a liberdade dos músculos criam a plasticidade excepcional em todo sentido que, com toda razão, se atribui aos felinos” (1980, p. 164). A plasticidade do movimento, por esta conexão é consequência natural do fluxo de energia, possível pela liberação das tensões dissonantes ao que está se realizando. A plasticidade, a partir da energia motriz do movimento, é fluxo que consigo carrega relações.

3.3 O TEMPO-RITMO E A IMAGINAÇÃO

Os exercícios de tempo-ritmo são realizados na narrativa de Stanislávski em ações executadas em um tempo determinado por metrônomo, cujo ritmo vai se construindo por equivalência a diferentes notas musicais. O tempo-ritmo aplicado aos movimentos do corpo se torna perceptível, acorda a intuição, dizia o pedagogo (1997). O ritmo nesse exercício quer incitar a imaginação, assim como, músculos, sensibilidade e pensamento do artista. A dinâmica de todos estes fatores, mais do que a contagem do ritmo no tempo, é impulso em continuidade na efetivação da ação.

O tempo varia da lentidão à rapidez, acelerando ou retardando as ações, os movimentos, as ações vocais e a cena. A divisão do tempo em distintas velocidades é modo de exercício na etapa inicial de trabalho com os atores e atrizes iniciantes. Pelas diversas combinações, o pedagogo quer dar a ver a conexão, a influência direta, imediata e recíproca entre o ritmo e a vivência, dado que “[...] onde *há vida* há também *ação*, onde

existe *ação* existe também *movimento*, onde há *movimento* também há *tempo*, onde há *tempo* também há *ritmo*” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 147, grifos do autor).

Os movimentos teriam ímpeto ativo se o ritmo partisse do impulso da imaginação, porque as imagens que produzem podem ser sentidas e se tornarem impulsos: “que sejam elas [imagens] e não os pés ou as mãos que sirvam de apoio às velocidades e às medidas corretas. De tanto em tanto, quando lhes pareça novamente que o *tempo*-ritmo vacila, e se for necessário, se ajudem desde fora, fisicamente. Mas façam só por um instante.” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 155, grifo do autor). A prática de exercício fará com que o tempo-ritmo interligado às imagens conecte os artistas à “experiências íntimas”, ou seja, à experiência do vivo, se manifestando não só no movimento do corpo no espaço, mas também na aparente imobilidade, na ação vocal e no silêncio³⁸.

Stanislávski enfatizava que o tempo-ritmo, na condição do papel, ocorreria naturalmente do envolvimento das ações com as circunstâncias propostas e “se mágicos”. As imagens são evocadas em consequência do círculo criativo que a atenção instaura e também pelo tempo-ritmo, que as mobiliza. A imagem conecta, libera tensões, harmoniza e adequa músculos pela via das sensações em seu fluxo³⁹.

As imagens são percebidas pela “visão interior”, “[...] a julgar pelas próprias sensações, imaginar, fantasiar, significa em primeiro lugar olhar, ver com a visão interior aquilo no qual se pensa.” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 109). O sentido de visões, atribuída por Stanislávski às imagens incluía todas as representações imaginárias e sensoriais. Os impulsos gerados por estas visões implicam na circularidade de visualizar, sentir e corporificar em uma linha de conduta sensorial⁴⁰. Stanislávski solicitava a não imitação destas imagens aos artistas, mas as sentissem, mantendo sobre elas a atenção, pois são mais

³⁸ O movimento não implica só deslocamento do corpo, vivência também é movimento que atravessa o corpo sem necessariamente deslocá-lo no espaço. Nas palavras de Pedro Penuela (2018, p. 628 - 629) “A (suposta) imobilidade, do ponto de vista da fisicalidade, revela movimentos menos óbvios, mas não ausência total de movimento. Não um não-movimento, mas diferentes modalidades ou concepções e manifestações do movimento. A contração da musculatura com uma intencionalidade ativa é uma dessas modalidades, mas não a única, somente a mais óbvia e que, por ser tão evidente, e comum, tende a subsumir a noção de movimento e obliterar os movimentos que existem fora dessa mobilidade ativa e evidente.”

³⁹ O neurologista António R. Damásio (2000, p. 402 - 404, grifo do autor) refere-se a imagens como provenientes das modalidades sensoriais: visual, olfativa, auditiva, gustatória e sômato-sensitiva – esta última sinaliza aspectos do estado do corpo. A imagem não é só visual, são formações que se baseiam nas mudanças no corpo em interação com objetos exteriores a ele. O fluxo contínuo de imagens “[...] avança no tempo, rápido ou lento, ordenadamente ou aos trambolhões, e às vezes segue não uma, mas várias sequências. Às vezes as sequências são concorrentes, outras vezes convergentes e divergentes, ou ainda sobrepostas. *Pensamento* é uma palavra aceitável para denominar esse fluxo de imagens.”

⁴⁰ Marie Bardet, em referência ao pensamento de Michel Bernard sobre a composição em dança, observa o que o imaginário não se elabora a partir das sensações, mas configura-se como o impulsionador de sensações, e assim da própria dança. Para Bernard a produção de ficção – imaginação – ocorre pela sensorialidade (BARDET, 2012, p. 117).

acessíveis que o sentimento. Essas imagens mentais não valeriam por serem mais ou menos reais, mais ou menos críveis, e sim pelas sensações que despertariam. Franco Ruffini (2003, p. 44) observa as imagens no trabalho de Stanislávski, acentuando a mobilidade como dado da precisão “[...] precisa não é a imagem fixada uma vez para sempre; ao contrário, é a imagem sensível as condições que a definiram, e, portanto, variável à medida que a condição muda”.

O movimento, como parte do processo que inclui ritmo e imagens mentais, “[...] tem que ser introduzido inteiramente, desde o início, no círculo criativo como uma ação física e mental *indivisível*.” (SATANISLÁVSKI, 1994, p. 205, grifo do autor), pois “qualquer círculo de solidão, construído sobre a base de tarefas exclusivamente mentais, nunca será uma parte da vida, qualquer que seja ela, sempre será movimento – movimento do pensamento, movimento do corpo –; um movimento vivo” (STANISLÁVSKI, 2004, p. 205). A atenção ao corpo, aspecto mais tangível deste trabalho, conecta os movimentos a um ritmo. O ritmo funde sensações ao pensamento, despertando a inspiração, que para o mestre russo é sinônimo de intuição.

3.4 PLASTICIDADE DOS MOVIMENTOS

Stanislávski ao propor a plasticidade dos movimentos quer o movimento ou gesto que compõe cada ação física livre da demonstração e da execução mecânica. Este elemento favorece a atuação pelo “ímpeto do movimento” para que pudessem “[...] tornar visível a vida invisível e criadora do artista” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 31). Para o pedagogo haveria duas classes de artistas: os que seguiam a linha externa dos movimentos e produziam movimentos vazios e os que realizam movimentos plásticos, que partiam da vivência, estes não interpretavam nem dançavam (STANISLÁVSKI, 1997, p. 43 - 44).

Para este elemento propunha a seus alunos o exercício de imaginar uma gota de mercúrio, em suas qualidades específicas de fluxo, e realizar pela atenção dirigida, o percurso desta gota pelo corpo, de forma mais detalhada possível:

Não se apressem, experimentem tudo isso gradualmente. Primeiro pelas articulações dos dedos, que estes se endireitam, e deixem-na baixar a seguir para a palma da mão, ao pulso, ao antebraço, ao cotovelo. Chegou até aí. Passou? Sentem claramente? Não se apurem, sigam percebendo-a. (STANISLÁVSKI, 1997, p. 44).

O exercício inicia pelos braços, mas desenvolve-se pelo corpo todo, levando o artista a perceber e sentir o fluxo da energia da gota e das sensações decorrentes de sua

mobilidade. Esta confluência entre o mercúrio imaginário e o que é experimentado caracteriza a energia motriz do movimento. Acostumando-se a dirigir a atenção à gota de mercúrio, o artista estreita o contato com as qualidades que transitam pelo seu percurso impelindo a corrente de movimentos:

[...] a energia se move não só dentro de nós mesmos, mas também sai dos esconderijos do sentimento, e se dirige para um objeto que se encontra fora de nós.

Tanto nestes processos, como agora na esfera do movimento plástico, a atenção física desempenha um importante papel. É essencial que sua atenção siga constantemente a corrente de energia, porque isto ajuda a criar uma linha infinita, ininterrupta, que é tão essencial a arte. (STANISLÁVSKI, 1997, p. 45 - 46).

A energia gera uma “linha ininterrupta” sob a qual a plasticidade se modela. Através dessa linha, traçada pela atenção e imaginação, os impulsos podem ser percebidos e sentidos se “[...] chega aos lugares mais profundos do ser, e a energia que gera está saturada de estímulos dos movimentos, da vontade e de pensamento.” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 49). A repetição do exercício constitui uma segunda natureza: “quando vocês, com a ajuda de exercícios sistemáticos se habituarem a basear suas ações em uma linha interna antes que em uma externa e sentir prazer nisso, chegarão a saber o que significa a emoção do movimento mesmo.” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 49). A fluidez dos movimentos que caracteriza a plasticidade advém da sensação da energia, e seu percurso compõe uma continuidade de impulsos⁴¹.

Em fragmentos do diário de Leopold Sulerjítiski – colaborador de Stanislávski na elaboração do Sistema – traduzidos para o português por Daniela Simone Terehoff Merino – vê-se o questionamento do colaborador ao pedagogo, precisamente quando Stanislávski compara o trabalho da bailarina americana Isadora Duncan (1877 - 1927) ao da atriz italiana Eleonora Duse (1858 - 1924): “Mas para que palavras? Sem palavras é possível transmitir com maior sutileza diferentes sentimentos. Por exemplo, que atriz transmitia em cena sentimentos mais exatos do que Duncan?” (SULERJÍTSKI in MERINO, 2015, p. 192). Entre Duncan e Duse, Stanislávski preferia à primeira, pois “[...] O teatro deve

⁴¹ Stanislávski substitui o termo “*prana*” por “energia” em seus escritos a partir dos anos de 1930 (TCHERKÁSSKI, 2019). A plasticidade dos movimentos está correlacionada segundo Tcherkásski (2019, p. 47) a “fazer fluir o *prana*”. A pesquisadora Rose Whyman assinala a correspondência entre as indicações de Stanislávski em manuscrito de planos de aula com os ensinamentos do livro *Hatha Yoga*: “[...] o *prana* se move como mercúrio, como uma cobra, dos ombros à ponta dos dedos, da cintura a ponta dos dedos dos pés.” (WHYMAN, apud TCHERKÁSSKI, 2019, p. 39). O sentido de movimento para Tcherkásski (2019) inicia seu desenvolvimento no sistema a partir do *yoga*.

atingir esta arte até desenvolvê-la a tal ponto de transmitir tudo sem palavras” (SULERJÍTSKI in MERINO, 2015, p. 192).

A plasticidade dos movimentos pode ser a via de construção destes atos independentes da palavra. Para além do exercício do mercúrio imaginário, o que a plasticidade dos movimentos opera é o sentido que lhe atribui Stanislávski: um impulsionador a que se aderem sensações, sentimentos, pensamentos, forças talvez indiscerníveis separadamente, atravessando o corpo, sendo por ele engendradas e nele se efetivando em associações que seguem nexos próprios⁴².

Muito da percepção do movimento em Stanislávski decorre e se afirma pelo encontro com Isadora Duncan⁴³. O ponto de maior contato entre eles dava-se pela busca para tornar criadores artistas de dança e teatro, e não reprodutores. Stanislávski reporta-se especialmente ao fato de que Duncan atribui o aprendizado de dança ao “[...] impulso natural que nos foi dado pela natureza mesma” (STANISLÁVSKI, 1985, p. 364).

Isadora Duncan afirmava que seu princípio básico de criação, e sobre o qual fundou os ensinamentos de sua escola, surgiu de uma obstinada procura pela descoberta de um “[...] mecanismo central de todo o movimento, a cratera da potência criadora, a unidade de onde nasce todo o conjunto de movimentos, o espelho da visão para a criação da dança” (DUNCAN, 1980, p. 66 - 67). O fundo comum de todo o movimento é descrito por Duncan em suas memórias como capaz de fazer afluir ao centro de suas forças a vibração da música (DUNCAN, 1980). Segundo a pesquisadora Monica Dantas (2008, p. 153) este centro de irradiação do movimento em Duncan se localiza nas vizinhanças do plexo solar, e seria acionado pela bailarina antes de entrar em cena como “[...] um motor psíquico que a faz se movimentar”.

Para Duncan (2008) um movimento verdadeiro deve levar a outro, encadear uma sequência, como produto de descoberta dos processos que o envolvem. A divina

⁴² O movimento plástico, desse modo, convergiria e tiraria proveito do fluxo do real que William James caracteriza como ultrapassando a lógica “[...] a realidade, a vida, a experiência, usem a palavra que queiram, excede nossa lógica, a ultrapassa e a circunda” e adiante, “[...] assim prefiro chamar a realidade, se não de irracional somente, ao menos não-racional em sua constituição – e por realidade quero dizer a realidade onde as coisas acontecem, toda realidade temporal sem exceção –.” (2009, p. 134). A única maneira de apreender a realidade em sua densidade é experimentá-la diretamente, sendo parte dela, para qual James observa a “[...] escuta passiva e receptiva ao invés do esforço por raciocinar ruidosa e verbalmente sobre tudo, que é nossa usual pose intelectual.” (2009, p. 160).

⁴³ A historiadora e pesquisadora de dança Laurece Louppe situou Duncan como uma das fundadoras da “grande modernidade” na dança. Para a pesquisadora, a partir de então se estabeleceram valores que se propagaram até a atualidade, influenciando abordagens diferentes, incluindo nesta influência os processos de ruptura a eles. Entre estes valores “[...] a individuação de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a produção (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro).” (LOUPPE, 2012, p. 45, grifo da autora).

continuidade era percebida por ela entre os elementos da natureza, determinando o vivo em sua dança. O sentido de natureza em seus escritos se relaciona a percepção do ritmo nas manifestações “[...] da água em movimento, do sopro dos ventos e em sua ação sobre a matéria, em todos os movimentos da terra, nos movimentos de animais, peixes, aves, répteis, quadrúpedes e mesmo dos homens primitivos, cujo corpo se movia ainda em harmonia com a natureza.” (DUNCAN, 2008, p. 91). A continuidade era apreciada pela bailarina na harmonia da música e nos movimentos da natureza e sua musicalidade⁴⁴.

Na introdução de seus escritos, compilados e editados em Espanha por José Antonio Sánchez, se apura que a dança de Duncan se compunha de fluxo de movimento constante e não de sucessão de posturas, em que o ritmo do corpo no espaço dialoga com “[...] uma voz interior.” Ao “ritmo de uma música invisível” (DUNCAN, 2008, p. 11). O motor do ritmo, continuidade musical que se reflete no fluxo do movimento, é dado pela emoção. Duncan (2008), por isso, dizia nunca ter aprendido dança, nem tampouco ensinado passos a seus alunos. A dança não era para ela a transmissão de gestos codificados, mas a descoberta do movimento em si mesma e em cada aprendiz de sua escola. Seu modo de ensinar, neste sentido, baseava-se no desenvolvimento de movimentos que recorriam mais aos sentidos, principalmente pelo ritmo em movimentos simples (SÁNCHEZ in DUNCAN, 2008, p. 36, 37 e 45).

Duncan (2008) sublinha que a configuração de todo gesto sempre produz uma resposta interna, ao mesmo tempo em que a expressa. Estabelecendo esta estreita relação de sua dança com a natureza, frisava, no entanto, que “[...] com sua liberdade, sua conformidade como o movimento natural, havia sempre um desenho: inclusive na natureza se encontra com segurança um desenho, inclusive um rígido desenho.” (DUNCAN, 2008, p. 93). Assim, ressaltava que seus movimentos não eram imitativos, nem tampouco casuais, mas seguiam impulsos que não contrariavam ritmos da natureza, se comendo a partir de sua continuidade e fluxo:

O único e grande princípio a que me considero justificadamente inclinada é uma unidade constante, absoluta e universal entre forma e movimento; uma unidade rítmica que circula através de todas as manifestações da natureza. A água, o vento, as plantas, os seres vivos, inclusive as partículas de matéria obedecem a esse ritmo controlador cuja linha característica é a onda. (DUNCAN, 2008, p. 124).

⁴⁴ A esse respeito Duncan afirmava “A única coisa que fiz em toda minha vida foi ‘escutar a música’. Nunca fui uma bailarina; não gosto de nenhum tipo de dança, exceto, talvez, a japonesa” (DUNCAN, 2008, p. 174)

A linha contínua na atenção à gota de mercúrio imaginário em Stanislávski, e a divina continuidade rítmica de Duncan, conduzem ações físicas e movimentos sob o mesmo eixo: os impulsos, pois “[...] só através da sensação interna do movimento se pode aprender a compreendê-lo e a senti-lo” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 44). Se sentidos os movimentos mobilizam vontade, pensamento se emoções e “[...] a esta sensação interior da energia que recorre o corpo, denominamos sentido do movimento.” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 50). A linha de energia e seu fluxo rítmico produzem beleza que agrega ao desenho do corpo no espaço à força que ele carrega.

Nos registros do Estúdio de Ópera Dramática⁴⁵, onde a atriz Razanova, pergunta como atuar seu papel, se de modo meigo ou perverso, Stanislávski responde recomendando a ela não pensar no sentimento, não pensar o papel, mas no acontecimento como se apresenta a cada realização, para encontrar nas condições propostas – a do papel, a da relação com o *partner*, a condição de hoje – o impulso da ação. Como nomear esse processo? Dizia Stanislávski: “A minha infelicidade é que eu ainda não encontrei um nome correspondente. Isso não é ação; eu quero somente que haja os impulsos para a ação. Isso se relaciona mais com o estado cênico interno” (STANISLÁVSKI, in DAGOSTINI, 2007, p. 113 - 114). A ação física, no entanto, é importante enquanto produção e apreensão dos impulsos:

Porque a ação física se capta mais facilmente que a psicológica, é mais acessível que a inacessível sensação interior; porque a ação física se fixa mais comodamente, é material visível; porque a ação física tem relação com todos os outros elementos. Efetivamente não há ação física sem desejo, aspiração ou objetivo, sem uma justificação interior por um estado de ânimo, não há nada que invente a imaginação onde não existe esta ou aquela ação; não se pode criar uma ação física sem fé em sua autenticidade e por consequência, sem que se sinta a verdade nelas. (STANISLÁVSKI, 1994, p 221).

O estado de ânimo mencionado por Stanislávski como a designação mais próxima do que poderia estabelecer impulsos nas ações físicas, em muitas passagens dos livros de Stanislávski é proposto como sentimento, emoção e mesmo sensação⁴⁶. Nesse sentido a

⁴⁵ A referência destes estenogramas registrados na obra *Stanislávski Ensaiando* é da tradução de alguns deles realizados por Nair Dagostini (2007).

⁴⁶ A relação entre sentimento e sensações na obra de Stanislávski, segundo Sharon Marie Carnicke se misturam, já que “[...] em acréscimo aos cinco sentidos físicos, Stanislávski adiciona um sexto, a emoção.” (CARNICKE, 2000). Implicando sensação e sentimento a palavra “*Chuvstvovat*” se refere, segundo Carnicke, a uma multiplicidade: “Sentir (*To feel*)/Sentir (*To sense*) (*Chuvstvovat*)”. Este verbo em Russo tem muitos significados: ‘sentir’ (como na percepção sensorial), ‘sentir emoção’, ‘entender’, ‘tornar-se consciente de’, etc. Stanislávski usa a palavra e seus derivados conscientemente para invocar essa multiplicidade. No reino dos ‘sentimentos’ o sistema do ator trabalha em todos os níveis – físico, emocional, e intelectual – de uma só vez.” (CARNICKE, 2009).

corrente da plasticidade do movimento contribui para o artista estar presente na corrente dos impulsos.

O movimento em ato, como experiência que está se realizando, tem na plasticidade dos movimentos, no fluxo da gota de mercúrio imaginário, uma imagem-potência⁴⁷ sobre a qual pode confluir a vivência que toma corpo, como propunha Stanislávski aos impulsos das ações físicas. Essa imagem potencializa e amalgama a atenção, obtendo direções para o movimento no transcurso das relações por ele mesmo produzidas. O fluxo do mercúrio pelas imagens que evoca vai dando passagem, harmonizando tensões pelos rumos que apontam, aproximando aos impulsos referidos por Stanislávski. Sentindo e percebendo a energia que se move, o movimento repercute relações e se compõe por elas.

O acompanhamento da gota de mercúrio no corpo operacionaliza o desvio ao ruído da mente, que projeta formas, utilidades, intencionalidades desvinculadas da sensibilidade que se produz no movimento e encaminha a presença do artista à experiência do vivo.

Os elementos: atenção, liberdade muscular, imaginação, tempo-ritmo e plasticidade do movimento configuram um trabalho para o movimento ser experiência, ser um processo. A linha contínua de energia que se move no corpo e com o corpo estabelece ritmo no tempo de seu efetuar-se contínuo, onde podemos “[...] acelerar, retardar, deter, interromper, agregar acento rítmico, e, por fim, coordenar nossos movimentos com a ênfase do tempo e do ritmo” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 49). Por isso o exercício da plasticidade dos movimentos é imagem-potência nesta prática, pela qual se amalgamam ritmo, fluidez de impulsos na sua continuidade, imagens que justificam e coligam emoção ao movimento.

No trabalho como movimento em ato, as operações que partem do exercício destes elementos amplificam a vivência, coordenando o fluxo dos impulsos à efetivação do movimento. A linha de energia conduz a um processo que pode se desdobrar na cena como vivência na atuação dos artistas e como disposições para sua articulação. A composição

⁴⁷ Utilizo este termo em referência ao ensaio de Édén Peretta sobre o bailarino de *Butho* Kazuo Ohno (1906 – 2010), no qual observa as imagens-potência estruturantes da sua dança. Refere-se também à potência das imagens nas palavras com que Ono conduzia suas oficinas, que antes de apontar formas para o movimento, impulsionavam a busca poética nos participantes. Como exemplo destas imagens-potências na cena de Ono: a figura materna, fonte da energia feminina (PERETTA in OHNO, 2016). Na condução do trabalho em suas oficinas as palavras que seguem: “Acho difícil dançar com a mente vazia. Enquanto se caminha, tome a figura de um inseto. É preciso treinar para se aproximar disso. Não é só se mover o tempo todo. Nem ficar buscando o tempo todo. É estudar junto, caminhar junto e ir, cada vez mais, criando algo de seu. Então vamos, caminhando de lá para cá. Podem andar do jeito que quiserem. Podem andar de lado. Só parar e andar, assim não dá, falta um pouco.” (OHNO, 2016, p. 116). Na perspectiva da vivência corporificada, que o movimento em ato se apoia, o que falta ao andar e parar são os impulsos que o caminhar com a imagem do inseto pode evocar.

desse modo não é pensada ou desenhada com anterioridade, sendo gerativa de disposições e tendências para a cena.

3.5 FLUXO E COMPOSIÇÃO NO MOVIMENTO EM ATO

Os elementos do sistema destacados neste capítulo incidem na prática criativa e formativa que se dá pelo movimento em ato incitando o envolvimento do artista na ação corporal que se desenrola, instaurando processos pelo que está a acontecer, em conexões conduzidas pelo fluxo energético, ele mesmo produto de relações. Os elementos atenção, imaginação e liberdade muscular são parte dos processos de vivência que guiam *o trabalho do ator sobre si mesmo* e instauram o estado criador, incitando a plasticidade e o ritmo nos movimentos.

Segundo o ator e diretor russo, formado nos estúdios criados por Stanislávski, Michael Chekhov (1891 - 1955), os elementos atenção e imaginação convergem para “[...] dominar em cada momento, segundo o próprio desejo, o próprio estado criativo (ou, em circunstâncias particularmente desfavoráveis, aproximar-se disso) [...]” (CHEKHOV in MOLLICA, 1989, p. 76). A tarefa do ator sobre si para Chekhov (1989) incide sobre a eliminação de obstáculos para o estado criativo e a escolha dos que o favorecem. Assim, algumas das impressões que se colocam a cada vivência são percebidas mais claramente pela concentração da atenção, revelando novos aspectos do que é observado. Também a imaginação é importante para o estado criador segundo Chekhov (1989), pois opera sentimentos, e em conjunto com a concentração criam material desde as impressões e percepções da vida em seu fluir, nos temas criativos a que os artistas se propõem. O diretor russo faz notar ainda que o trabalho do artista sobre si não acaba, dado que nas ações criativas, “não apenas uma vez”, se apresentam obstáculos ao estado criador. A imaginação, que intensifica as ações, e a concentração, que seleciona das impressões recebidas as mais claras, são elementos que convergem para o estado criador em qualquer circunstância.

No trabalho com o movimento em ato, a atenção tem um guia: o movimento no corpo. A atenção ao corpo em contato, relação e em adaptações – comunhão – pode dar ao artista a disposição das mudanças e variações que caracteriza o fluxo do que é vivo. O trabalho daquele que se move é o de perceber e sentir seu transcorrer e compor pelo que ocorre nos impulsos que este movimento agrega.

Ocorre, entretanto, que no contexto formativo não é comum entre os que se iniciam na prática de atuar, notar o que se processa como multiplicidade de modulações que vão se fundindo no curso do movimento. No cotidiano, em geral, o protagonismo do corpo, o sentir a si, ocorre em situações limite, em que por sentimentos ou fatos, algum risco se apresenta e desorganiza o hábito de projeção da ação, e o sentir se avoluma na intensidade do momento vivido. Há também a capacidade inata de alguns, que segundo Stanislávski (1986, p. 146), criavam sob a égide de um princípio natural: criavam quando sentiam, do contrário só repetiriam – o hábito. Esta capacidade inata, para Stanislávski, porém, é rara, aos demais artistas caberia desenvolver em si o sentir para criar pelo impulso vivo.

No movimento em ato, a atenção é abordada pelo fundir-se do aluno e aluna com o curso do movimento. O trabalho ocorre mobilizando e distendendo a atenção na própria efetivação do movimento. O exercício sobre a atenção não se separa da ação de se mover. Aos alunos e alunas solicito e faço notar por indicações pontuais as variações que se colocam, direcionando a atenção às intensidades do movimento, aos deslocamentos no espaço, às ocorrências do momento.

Pelas relações do corpo com o que está próximo, mais distante, longe, com os seus espaços internos percebidos e sentidos, em atenção às imagens que esta relação evoca; por contato da pele como o ar, contato com o entorno, objetos e suas formas, texturas, cores, cheiros; com a presença dos colegas em suas dinâmicas, por exemplo, algo sucede. Pelas imagens sonoras em sons do cotidiano e de música, pela atenção ao movimento, ao entorno em movimento, a atenção vai sendo fisgada, envolvida, por algum destes múltiplos pequenos acontecimentos que impulsionam o corpo a seguir grande, pequeno, quase imperceptível, graduado por qualidades que vão mudando na percepção e no sentir em andamento. O corpo adere ao chão ou a partir dele busca outros planos, torce, verticaliza, volta a se apoiar a partir dos impulsos, ou por estas mudanças os produzindo. A atenção sensível dá continuidade ao movimento, instaura e renova a processualidade na percepção e sentir dos que se movem. Pelo contato que a atenção proporciona pode se produzir o realce de estímulos em curso nas sensações, sentimentos e pensamentos, e, a partir da percepção destes estímulos, podem se fundir, num fluxo que está em mudança.

O trabalho sobre a liberdade muscular na prática do movimento em ato não se distingue daquele que se realiza pela atenção, antes se mistura a ele. Estar em contato com o corpo pela atenção, localiza a tensão desproporcional ao que se efetiva. A própria harmonização da tensão em ato, quando percebida, é acolhida como uma mudança que impulsiona o movimento. O contato com o corpo, o acordar o corpo, através da conexão

com a atenção na realização de exercícios de preparação e aquecimento conectados ao ritmo da respiração, por exemplo, buscam, desde este primeiro momento de trabalho, tornar evidente o vínculo entre movimento e vivência. Esse conectar-se localiza as tensões por auto-observação, mas também dispõe a presença no que se faz, redistribuindo a atenção, focada que é, em geral, na ação reativa aos estímulos, para se aproximar do corpo, o corpo ao chão, a pele da sensação no contato com o ar, o pensamento do movimento, a percepção dos espaços internos do corpo com o sentimento que flui do ritmo impresso pela atenção à respiração, em movimentos simples de mobilização da coluna vertebral, por exemplo. Antes de ser só mobilização mecânica do corpo, exercita o “deixar correr” da vivência.

A calma, tal qual observava Stanislávski nos sete degraus para atingir o estado criador a partir da atenção, se apresenta por esta conexão, se estende à prática do movimento criativo, e imprime proporção distinta aos estímulos da vivência, provê aproveitamento de relações e impulsos, fluências, por onde o corpo pode se abrir ao andamento nos movimentos, lá onde as tensões mentais e musculares soavam imperativas.

O contato inicial com o corpo familiariza quem se move em ato com os trânsitos das sensações e imagens, deslocando a atenção do modo de efetivação do movimento, para se tornar agente de composição pelo fluxo de energia. As intensidades que carregam são propensões da energia no corpo que envolve, transforma a atenção, dirigindo-a para o curso e efetivação da vivência e não para os impedimentos. Se, por exemplo, meus pés descalços, em um caminhar pelo espaço, em contato com o ritmo das pisadas e seu deslocamento de peso, tocam o chão em um dia frio me dão a perceber e sentir a temperatura. A sensação de frio logo se transfere para tornozelos e desde a sensação já implica e evoca outras imagens-sensações que alteram meus movimentos, mesmo que minimamente. Essa sensação evoca uma paisagem que se soma à concretude das paredes da sala, e seu fluxo no corpo transita subindo, desviando, descendo, realizando percursos que dispõem o tônus muscular e o desenho do movimento de outros modos que não o da tensão reativa habitual. Acompanho e também faço inferências, jogando com as suas proposições. A liberdade muscular, por isso, não se desvincula da concentração e, conseqüentemente da imaginação fundindo-se com a linha de mercúrio imaginário e as variações do ritmo. O corpo abre-se a isso, desloca-se do hábito, faz pensamentos e efetivações diversos, novos, porque são outras percepções e sentires que se apresentam diferentes do usual.

O exercício mais sistemático de meu repertório nas atividades com os alunos e alunas se dá sobre o ritmo. As velocidades⁴⁸ executadas em um tempo determinado tanto sensibilizam ao ritmo como desencadeiam criação. Da gradação da lentidão à rapidez, em ações básicas de andar, sentar, deitar, ajoelhar, rolar, ou, no movimento sem vinculação com ações básicas, a variação entre as velocidades é observada e conduzida como impulso. Isso porque instigam a percepção e o sentir do movimento, sensações, imagens e sentimentos.

O ritmo é explorado também sem vinculação com a ênfase sobre a contagem de tempo, podendo ser decorrência da utilização de diferentes pesos na execução destas ações, assim como na variação da continuidade do movimento em sucessões de posturas ou sequências. Estes fatores são utilizados com o objetivo de dar a ver passagens e gradações entre as variações e, ao mesmo tempo, amplificar a corporificação do que as trocas de velocidade, peso, espaço e fluência carregam.

O exercício sobre o ritmo com o correr da prática em uma aula vai deixando de seguir a matemática do ritmo no tempo, ou qualquer das outras variações, e se torna fluxo dos impulsos no movimento. Se me demoro algum tempo a mais na sugestão de mudanças aos alunos é porque a conexão não está ocorrendo, então proponho imagens – como se andasse sobre nuvens, por exemplo – para que essa incitação ao andar agregue sensação, intensidade aos passos. O peso se altera sob as sensações, a corporificação do movimento se transforma por estas imagens para que logo diversifique do primeiro impulso em outras imagens, outras sensações. Então as indicações não serão mais necessárias, a vivência se cumpre como incitamento, criando continuidade – divina, como dizia Duncan – entre posturas, sequências, “imobilidades”, intermitências do corpo no espaço.

Tenho também como referência neste trabalho os fatores do movimento do pensador do movimento, pedagogo e coreógrafo Rudolf Laban (1879 - 1958). Tendo estudado o fluxo como fator do movimento, juntamente com o peso, o espaço e o tempo, Laban apontou que o movimento pode ser descrito como qualidade de esforço. Segundo a pesquisadora de dança Lenira Rengel (2003, p. 60) o esforço para Laban se refere às diferenças individuais e criativas do uso do espaço, tempo, pesos e fluência. Laurence Louppe (2012, p. 103) assim distingue os quatro fatores do movimento identificados por Laban, conjugados pela noção de esforço,

⁴⁸ O treino das velocidades parte do exercício elaborado por Nair Dagostini (2007, p. 227). Consiste na realização de ações básicas em um intervalo de tempo determinado, que inicia com o andar, ao qual sucedem outras ações. Cada velocidade possui um número específico de passos.

[...] Para Laban e para os seus seguidores, o corpo como ‘geografia de relações’ elabora-se a partir de um impulso interior (*inner impulse*) que visa exteriorizar e, de seguida, simbolizar uma relação. Não se deve, porém, assumir que a relação interior-exterior se resumiria a um processo de exteriorização dos conteúdos ocultos do ‘eu’. Na dança, o ‘eu’ circula. É, de fato, ao mesmo tempo objeto e ator desta circulação relacional. Os quatro fatores enunciados por Laban são de alguma forma a ‘chave’ dessa circulação.

O esforço para a pesquisadora e artista de dança italiana Franca Zagatti (2011, p. 7) diz respeito à transposição da percepção e do sentir para o movimento no corpo, que não se dá por descrição “[...] mas pela ressonância natural empática de coisas que nos fazem ligar espontaneamente formas, sensações táteis, sons, cheiros, visões, permite que você desfrute plenamente do diálogo silencioso entre o interior e exterior, entre nós e o mundo”. A pedagogia de Laban possui uma dimensão relacional segundo Zagatti (2011, p. 5) “[...] o conhecimento dos fatores de movimento não se refere, portanto, a atos codificados e estilizados para serem aprendidos de maneira unificada e repetitiva e aos quais se pode referir à menor lacuna possível” isso porque se referem aos “[...] horizontes específicos de experiência relacionados ao contexto, às pessoas, às situações, às execuções” (ZAGATTI, 2011, p. 5).

As considerações do corpo em movimento pelo esforço fazem dos fatores de Laban impulsionadores do movimento de minha prática. Este aspecto do seu sistema se soma e complementa as indicações dos elementos do sistema de Stanislávski. No exercício do movimento em ato ambos tornam sensível a relação entre impulso e corporificação do movimento, especificamente através da atenção às variações geradoras de impulsos. Cada variação, em cada momento é tomada por sua tonalidade singular, em sua correspondência com a intensidade que as relações produzem, modulando-se à percepção na variação da qualidade do movimento no corpo.

O ritmo é experimentado por diferentes fatores e elementos, seus operadores. Não se dispõe unicamente por métrica, se instaura na constância das variações, estabelecendo o fluxo, a linha energética de impulsos para compor com o vivo. O ritmo é modo de organização destas variações que pode desdobrar hábitos passivos, a representação em desimpedimento do inesperado. A penetração da atenção no presente nos diz Marie Bardet, por inspiração do pensamento de Bergson, é uma consciência sensório-motriz que define o presente na troca constante como uma atividade sensível ao “[...] fluxo contínuo de diferenças” e o corpo é “[...] o que permite estar em equilíbrio no presente e é ele que faz tomar forma o imprevisível na situação atual.” (BARDET, 2012 p. 155).

Dentre os elementos abordados neste capítulo a plasticidade do movimento tem um especial destaque na prática do movimento em ato. Configura uma imagem-potência em sua linha de energia, na qual incide a vivência no movimento, na concretude de sua circulação pelo corpo. Utilizo tal qual a indicação de Stanislávski: a gota de mercúrio transita pelo corpo com atenção especial à passagem pelas articulações. O uso da gota de mercúrio se dá inicialmente em movimentos amplos, e também em movimentos menores e em ações usuais. A plasticidade pode ainda ser aliada a diferentes velocidades, sendo que as mais lentas favorecem a escuta do trânsito do mercúrio e as mais rápidas colaboram para que a gota de mercúrio siga por um fluxo menos controlado pela intencionalidade projetada dos que se movem.

Se no capítulo anterior observei o processo da vivência pela experiência de Torstov que refaz o caminho da estação de trem até a casa de veraneio pelas ocorrências da memória e pelos detalhes da paisagem, aqui destaco o exercício do fluxo do andar, o corpo na caminhada, como parte do trabalho que Stanislávski realiza para a plasticidade dos movimentos. Utilizo-o como início de processos, pois através dele pode-se ter a sensação de fluxo nesta ação básica. O andar cotidiano se modifica pelas indicações que faz Stanislávski, pois dá consciência da realização da ação de caminhar, assim como do corpo como agente de vivência. Nas práticas que realizo o exercício antecede as atividades sobre a gota de mercúrio e sobre a variação de velocidades.

Stanislávski inicia a descrição de seu exercício sobre o andar observando a energia que se move nas pernas incitando a musculatura e o deslocamento. Quer o andar que respeite as leis naturais, ou seja, a lógica locomotora do corpo: a mobilização, a regulação do equilíbrio, o amortecimento dos impactos e o impulso para ir adiante. Discorre sobre a função da coluna vertebral que possibilita o movimento livre na parte superior do corpo. A moderação das sacudidas e impulso para adiante dos quadris, dos joelhos, dos tornozelos e das articulações dos dedos dos pés. O quadril e a pélvis regulam as sacudidas laterais e lançam as pernas adiante ou atrás. Os movimentos de rotação dos joelhos absorvem os choques, mobilizam e regulam o equilíbrio, assim como os tornozelos e as articulações dos dedos dos pés. Todas as partes atuam de forma simultânea e interdependente, mantendo alguma ondulação. Diz o pedagogo “[...] O andar não deve ser arrastado, mas ter certo voo.” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 55), nos momentos de elevação do chão, indo adiante e não projetando o andar verticalmente, considerando ainda o centro motor do movimento e a alternância entre as tensões e distensões. A sensação do deslocamento da energia motriz dos músculos das pernas desde o movimento dos quadris confere plasticidade à ação,

formando uma linha de movimentos que engendra ritmo. Aconselha então aos alunos fazer coincidir o ritmo, não com a linha exterior do movimento, mas com o movimento de energia que é mobilizada pela operação simultânea e interdependente das partes do corpo onde “[...] a fluidez exterior se funda na sensação interior do movimento da energia” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 59). Esse modo de andar com consciência das funções do corpo produz uma fluidez e um trânsito de energia que, associada ao ritmo, implica uma dinâmica, e assim, incita o estado propício à criação.

Como na prática dos demais elementos, o deslocamento do mercúrio em geral assume uma dinâmica de corporificação e de ritmo singular a medida do engajamento dos alunos e alunas a esse fluxo, propondo um encadeamento próprio em sua dinâmica. A composição do movimento em ato, por este elemento, se torna uma ressonância do que se conjuga no trânsito de energia e não ilustração ou narração de seu percurso.

Stanislávski (1997, p. 49) observava que a linha da energia é a matéria-prima sob a qual se modela a forma plástica do movimento, concluindo que “[...] a base da plasticidade do movimento é o fluxo interior, invisível da energia, e não o visível, exterior.” Essa linha se combina ao ritmo, de modo que “a esta sensação interior da energia que recorre o corpo, a denominamos sentido do movimento” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 50). Sentido que implica a sensibilidade ao que a energia carrega. Essa dimensão sensível da linha de energia, o “sentido do movimento”, passou a ser entendido no curso de minha prática, como indicativo de intensidades que não poderiam ter sido pensados antes da realização do movimento. Imagem-potência que a atenção ao transcurso da energia pode tornar perceptível e sensível. O que aponta por aí é a multiplicidade de dados da experiência impulsionadores do movimento, mas também, ritmo, movimentos de sentidos, que pelo inesperado, desdobra o hábito para aquilo que ainda não se sabia, mas que se revela na linha de energia do movimento⁴⁹.

O caminhar como ação usual pela qual se efetivam ritmo e plasticidade resume a operação sobre a multiplicidade de aspectos da experiência pelo movimento, de onde a

⁴⁹ Henry Meschonnic (2015a) diferencia a palavra como signo, o modo habitual que significamos as coisas, da linguagem. Para o autor a linguagem é, ao mesmo tempo, corpo e pensamento composto pelo ritmo. O ritmo “[...] é a organização-linguagem do contínuo de que somos feitos.” (2015b, p. 3), “Porque o ritmo é uma forma-sujeito. A forma-sujeito. Que renova o sentido das coisas, que é por ele que temos acesso ao sentido do qual temos que nos desfazer, que em torno de nós se faz por se desfazer, e que, aproximando-se dessa sensação de tudo em movimento, nós mesmos somos uma parte deste movimento.” (2015b, p. 3). Este sujeito em movimento pela linguagem-poema, ou, do modo que aqui interessa: no movimento do corpo, é escuta do que não se sabe (2015b, p.5), mas que a continuidade vital no ritmo, no movimento, nos dá a conhecer. O poema, assim como qualquer ação criativa no contexto da arte, para Meschonnic (2015b, p. 5) “[...] é um ato de linguagem que tem lugar somente uma vez e recomeça sem cessar. Porque faz sujeito. Não deixa de fazer sujeito. De você. Quando ele é uma atividade, não um produto.”

intensidade se compõe, num trabalho que nunca cessa, mas pode colocar a ação do artista em contato com o fluxo da experiência do vivo. Desde este trânsito o andar remete a processo, a um caminho traçado em ato.

Henry Thoreau (1817 - 1862) em seu livro *Andar a pé* (2003) enaltece o caminhar como uma ação privilegiada de afastamento das “obrigações mundanas” (2003, p. 6). O andar para o autor é uma arte, um quarto estado que se diferencia da igreja, do Estado, do povo. Não qualquer andar, mas aquele em que se realiza “ruminando a marcha” (2003, p. 7). Dentre tantos desdobramentos de sua narrativa de andar na natureza, sentindo também a ela, a aventura desta marcha na paisagem o leva a encontrar a matéria-prima da vida, “o solo criador” (2003, p. 28) e “[...] o pensamento rústico que alça voo por cima das cercas” (2003, p. 34). Assim também o trabalho do artista sobre si mesmo com o movimento em ato é esse caminhar que pode aproximá-lo da criação.

Não quero afirmar pelo que foi dito até aqui que o transcurso do fluxo da vivência no movimento em ato opere milagre. O que considero é a condução do perceber-sentir às forças da experiência para que dela se articule a criação, nos termos e trânsitos que se singularizam em cada um a cada momento, tornando sensível ao artista as variações implicadas na experiência do movimento.

O trabalho com o movimento em ato no contexto da formação de atores e atrizes é um convite que se soma às ações de outros professores, em outras abordagens, outras situações de criação. Juntam-se a estas circunstâncias plurais as dinâmicas próprias de cada fase processual, de cada aluno e aluna.

O trabalho sobre si mesmo pelos elementos, enfim, se dirige à vivência que impulsiona o movimento, seus atrelamentos sensíveis, estabelecendo um fluxo contínuo. Iniciando pela atenção ao corpo, o movimento ao mesmo tempo em que é produtor impulsiona corporificação. A este movimento vivo em práticas de criação pessoal ou com alunos e alunas nomeio fluxo de movimento.

4 PRÁTICA DO MOVIMENTO EM ATO COMO PRODUÇÃO DE SENSIBILIDADE AOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO

“Veneno

O que matou o gênero humano – pois a maior parte da humanidade está morta – foram as mentiras: a pretensão mentirosa e torpe de fingir sentir o que não sentimos.”

D. H. Lawrence (In BLAKE e LAWRENCE, 2010)

O poeta e escritor D. H. Lawrence resume acima o sentido de verdade: sentir o que se sente, conectando o vivo com esse sentir. Não sentir o que se sente é a morte, como mentira, fingimento e representação. O sentido do vivo pode ser observado também pelo seu ensaio *Apocalypse*. Seu pensamento poético, transgressão pela linguagem do hábito de pensamento, aponta para certas determinações que negam a vida e sua imanência buscando um paraíso transcendente. No corpo se faz presente o movimento vivo das forças do mundo e seu próprio. Em *Apocalypse* Lawrence argumenta que:

[...] O que o homem deseja com mais paixão é sua totalidade viva e sua unidade viva, e não a salvação isolada de sua “alma”. O homem quer sua realização física acima de tudo, pois é agora, e pela única vez, que ele tem sua carne e sua potência. Para o homem, a grande maravilha é estar vivo. Para o homem, como para a flor, o animal, a ave, o supremo triunfo é estar mais intensamente, mais perfeitamente vivo. O que quer que saibam os não-nascidos e os mortos, eles não podem saber a beleza, a maravilha, de sentir na carne que está vivo. Mas o magnífico aqui e agora da carne é nosso, e só nosso, e nosso só por algum tempo. *Deveríamos dançar o êxtase de estarmos vivos, em carne e osso, fazendo parte do cosmos vivo e encarnado. Faço parte do sol tal como meu olho faz parte de mim. [...]. Nada há em mim que seja só e absoluto, exceto minha mente, e havemos de descobrir que a mente não tem existência por si só, é apenas o brilho do sol na superfície das águas.* (LAWRENCE, 1990, p. 121, grifo nosso).

Lawrence não diferencia a carne do cosmos, o olho do sol, na experiência única do que é vivo na carne. Sentir o que se sente na experiência da carne nos encaminharia para uma vivência outra que excederia as delimitações entre mim e o mundo, instituindo relações, e por consequência movimento, então o êxtase de estar vivo poderia ser dançado.

O movimento que busco quer atravessar a representação, o amortecimento do sentir, como propunha Stanislávski. Sem o objetivo de dar função utilitária a essa atividade, experimentar o encadeamento dos impulsos desdobrando-os em atos e em movimento na prática criativa e formativa. Como fluxo o movimento em ato dá acesso às variações do vivo, desautomatizando a reatividade habitual e abrindo a percepção e o sentir a outros sentidos, outro pensamento, potencializando a experiência da vida pelo trabalho da arte. O movimento que em tudo está, mas nem sempre é considerado em nossas ações,

pede abertura para se compor no espaço. O trabalho de laboratório que apresento neste capítulo tem na dinâmica do movimento o seu campo de experimentação, é treinamento para sua composição ocorrer desde a experiência do vivo, em ato.

Victor Turner (1920 - 1983) discutindo a antropologia da performance, contexto de pensamento no qual o teatro se inclui, valora a antropologia da experiência. Buscando em Wilhem Dilthey (1833 - 1911) a concepção da experiência, observa através dos distintos momentos processuais propostos por ele, que a experiência se expressa como um propósito, de forma linguística ou não, em atos que o cumprem. Turner acrescenta que estes atos poderiam exercer propósitos inconscientes. Os artistas, neste sentido, segundo Turner, buscam a forma da experiência e, ao desdobrar imagens para além dos limites da realidade, abrem, pela experiência, a possibilidade de momentos em que “[...] a vida compreende a vida” (DILTHEY, in TURNER, 2015, p. 18).

A prática que realizo em laboratório é uma convergência do jogo de forças na investigação do movimento, desde minha formação, passando pela prática docente. Neste capítulo dou destaque ao meu processo pessoal sobre o movimento, apresentada pela busca pessoal da experiência do movimento como causa criativa: o imprescindível trabalho sobre si. As relações que se fazem por pensamentos, sensibilidades, circunstâncias, se colocam pelos encadeamentos próprios do movimento. O movimento em ato é exercício para estar na movência, dirigindo-me ao que o corpo pode prover de diferente da representação. Pela produção do corpo – sentir na carne o vivo –, aberto a sua própria potência e às forças do mundo, que a criação pode se tornar ato.

A arte da vivência stanislavskiana, via para o movimento, é apreendida pelo percurso do mercúrio imaginário, exercício da plasticidade dos movimentos que carrega o ritmo, imagens, sensações, relações, adaptações no perceber e sentir distintos da experiência automática usual. A plasticidade de movimentos é passagem à vivência no trabalho que realizo e também modo de composição desde seus impulsos.

Os elementos do sistema nesta prática propõem o corpo variando nas variações destes impulsos. O que de perene converge das mudanças, próprias da criação, é que os elementos, elaborados para darem ao artista o acesso ao estado criador, nos liga ao movimento e o seu tornar-se. A partir do vir a ser do movimento, os pensamentos, a cena, a relação com o vivo vai se compondo. Nesse sentido, o movimento de criação não se distingue do movimento do corpo, é uma mesma dinâmica.

A prática em laboratório é uma perspectiva que foi se construindo ao longo do tempo e, pela qual, busco elaborar e compartilhar o pensamento que se quer sensível às

tensões, aos hábitos e às aberturas, e ao possível diferencial que a prática apresenta quando vincula a vivência do movimento à ação de se mover, fazendo dela seu impulso.

A prática docente – desde o modo como me afeta o encontro com os alunos-atores, objeto de capítulo posterior – e a de laboratório se alimentam reciprocamente, são partes de um só processo, ambos se originam da mesma provocação: o acompanhamento da experiência do movimento como causa criativa. Em laboratório vivencio e exploro em mim o que é proposto aos alunos na prática docente, porém sem a prerrogativa de finalização em uma obra acabada, nem mesmo circunscrita às construções das disciplinas curriculares. Esta prática, desvinculada de uma estrutura de ação dada por um texto ou criada em uma partitura estabelecida, volta-se à manifestação e composição do movimento no ato exclusivamente. Ao me disponibilizar ao fluxo vivo, em laboratório, afino e dinamizo a percepção, a sensibilidade e o pensamento também aos processos vividos pelos alunos-atores, buscando eficácia na escuta de seus movimentos e dos sentidos que propõem. Por outro aspecto, ao observar e inferir no movimento dos alunos e alunas coloco-me em processo pela experiência partilhada. Por ambos os percursos, da prática solitária e da compartilhada, a dinâmica se instaura.

O sentido de eficácia, neste caso, reporta-se à atenção ao curso do movimento no corpo, das suas tendências que “[...] se manifesta por meio dos menores traços do sentimento ou do comportamento das pessoas, infletidos em seu sentido, mas sem jamais ser completamente apreensível, tampouco isoladamente perceptível – como o é o vento.” (JULLIEN, 1998, p. 78 - 79). O filósofo François Jullien se refere, nestes termos, à postura chinesa de atenção à transformação na imanência que, em seu fluxo, revela a própria tendência do momento, das fases de cada processo. A eficácia, por esta perspectiva, diz respeito à percepção e ao sentir as forças, aqui instituídas no corpo do artista, pelas relações que o afetam, e se propagaria da disponibilidade às produções e relações que o impulsionam a mover-se.

A prática de laboratório exercida pelo movimento em ato reside em dirigir a atenção ao que o movimento aporta. A disponibilidade e atenção às produções do corpo podem dar acesso, por exemplo, a uma relação com o fluxo imagético mental, o pensamento, e o sentir das sensações e dos sentimentos que se diferenciam do habitual, em geral, guiados por associações e correspondências da ação utilitária. Em minha experiência com o movimento, o sentir e o pensar habituais são conduzidos, geralmente, à resolução do desenho do corpo no espaço, à representação e seu significado, enquanto o fluir do

movimento ocorre como contato que compõe pela experiência viva que o movimento produz.

A plasticidade dos movimentos se refere à abertura do corpo às relações, pelas variações do percurso do mercúrio imaginário no corpo. O acompanhamento das mudanças e percursos da energia, e não ao fazer acontecer de uma determinação anterior, acolhe o que se processa, desviando o movimento do invariável. A ação empreendida então expõe forças da experiência do vivo. O movimento, assim, instigado pelo mercúrio imaginário é também o modo de seguir entre as suas tendências, variações e manifestações. Esta corrente de imagem fluida – mercúrio – exercitada em seus ritmos e também sua espacialidade é a matéria de composição. O movimento é energia que vai se transformando e se efetivado no corpo que assim pode se abrir para a movência do movimento.

Reporto-me, juntamente com a plasticidade do movimento e seu vir a ser no corpo como modo de criação, à noção de movente em Henry Bergson. O movimento na filosofia de Bergson implica o tempo como duração e as mudanças. Perceber a mudança é, segundo o filósofo, “[...] é captar a realidade em modificação” (2013, p. 148), e para isso é preciso reconduzir a percepção as coisas por elas mesmas, deslocando a atenção da necessidade de ação da vida prática:

[...] Pois o mundo em que nossos sentidos e nossa consciência nos introduzem habitualmente não é mais que a sombra de si mesmo; é frio como a morte. Tudo está disposto ali para a nossa maior comodidade, porém tudo está em um presente que parece recomeçar sem cessar; e nós mesmos artificialmente formamos a imagem de um universo não menos artificial, percebemo-nos no instantâneo, falamos do passado como do abolido, vemos a lembrança como um fato estranho ou em todo caso estrangeiro, um auxílio prestado ao espírito pela matéria. Reconquistemo-nos pelo contrário, tal como somos, em um presente espesso e, também, elástico, que podemos dilatar indefinidamente para trás fazendo retroceder cada vez mais longe a tela que nos dissimula a nós mesmos; reconquistemos o mundo exterior tal como é, não somente em superfície, no momento atual, mas em profundidade, com o passado imediato que o pressiona e imprime seu impulso; habituemo-nos, em uma palavra, a ver todas as coisas *sub specie durationis*: tão logo o endurecimento se distende, o adormecido desperta, a morte ressuscita em nossa percepção galvanizada. (BERGSON, 2013, p. 145).

A plasticidade do movimento em sua conjunção com o ritmo, a imaginação e a atenção, operacionalizam abertura à experiência do vivo do movimento através do percurso do mercúrio imaginário. A efetivação do movimento pelos impulsos dessa energia é movimento em ato. A composição é efeito de relações sensíveis, daquilo que se dispõe ao movimento no corpo, é assentimento em direção àquilo que o momento da experiência pode prover.

Mesmo não se destinando a ser um produto de arte a prática que realizo em laboratório mobiliza e acentua a composição correlacionada ao fluxo do movimento, suas variações, suas relações. Compor em fluxo, além do mais, explora limites na correlação entre entrega e escolha no imprevisível de suas direções, por conexões não necessariamente decifráveis. Estou em fluxo quando não privilegio um projeto, uma intenção e permito a composição a partir do que o movimento aporta e reverbera no corpo, e por ele se realiza como ato. O ato, assim, busca produzir e tornar sensível o movimento a partir das forças que lhe tensionam. Finalmente, antes que uma nomeação, o movimento em ato é proposto como um impulso para dinamizar desde estas experiências a relação com a criação, tanto quanto o pensamento que dela deriva.

O laboratório é um modo de treinamento. Kazuo Ohno apontava a seus alunos que treinar é bordejar limites “[...] levem o disparate até o limite. [...] Esse é o princípio do treino. Não adianta calcular, ninguém virá assistir uma dança dessas” (ONO, 2016 p. 74), e adiante “[...] Precisa ser um fantasma. Parece ter forma, parece não ter, não tem sua forma. Dentro de mim vivem aves, vivem animais, tudo vive. É preciso ser um fantasma. Um treino assim...” (2016, p. 90) e ainda, “[...] A questão é treinar no interior de cada um desses sentimentos” (2016, p. 104), já que todas as coisas que vivem para Ono são sentimentos que tomam corpo, se tornam entes vivos: peixes, flores e insetos. O movimento é instigado pelo sentimento que nos toma, pois, “[...] Só se mexer, mexer-se realmente, isso é realidade?” (ONO, 2016, p. 134). As palavras de Ono dão a dimensão do sentido de treinamento aqui utilizado, o de se mover pela vivência.

A seguir apresento o que se mostrou em laboratório, na intenção de compartilhar os processos, a luta que se dá neste trajeto, ou pelo menos parte dessa experiência. Nem tudo que se apresenta é fluxo vivo, divido impedimentos e aberturas, percepções, relações, pensamentos – também em interlocução com autores – sensações, imagens e impressões que atravessaram os atos que experimentei.

A escrita, também um movimento em ato, se configurou por associações que foram se colocando sobre o registro realizado em treinamento, compondo uma narrativa ora mais objetiva, ora não. Levo em consideração Jorge Larrosa (2003) que problematiza a escrita acadêmica desde a linguagem privilegiada pelas instituições: a linguagem objetiva com ênfase na razão técnico-científica. O autor propõe o ensaio e sua estruturação mais subjetiva para politicamente “pensar de outro modo”, “ler de outro modo”, em ação que infere em “escrever de outro modo” (2003, p. 102). O ensaio para o autor é o gênero capaz de confundir a distinção entre objetividade/racionalidade e imaginação/subjetividade.

Dentre as características deste gênero estão: o caráter fragmentário; a escolha de uma citação, acontecimento ou sensação, entre outros, como tema base; a metodologia inventiva que adapta o caminho ao próprio caminhar; é um gênero exploratório; não se utiliza da lógica de início e fim, ou de hipóteses comprovadas por teses, considerando os temas por tratar sem esgotá-los ou pretende-los explicar ou conceituá-los (LARROSA, 2003, p. 111 - 112).

No que vem a seguir não há intenção de apontamento didático, exemplar ou, de tornar universais os desdobramentos de meus movimentos. Trato aqui de repercutir as noções abordadas nos capítulos anteriores pela disposição do movimento nas modulações de singularidades, que podem ser diversas em momentos diferentes, em outros artistas, mesmo que ocorram pela mesma direção. Compartilho experiências, o que aqui implica adentrar em detalhes, pequenos impulsos que só poderia ser referido pelos casos, não para demarcar minha individualidade, mas para tratar das variantes das relações que se produzem. Dou especial ênfase aos processos de produção dos impulsos do movimento pela vivência, destacando sua processualidade, seus desvios, aberturas e repetições do já dado.

4.1 PROCESSOS EM LABORATÓRIO

A prática de laboratório iniciou com o desenvolvimento de projeto de pesquisa sobre o movimento do corpo e de criação, e na companhia de um ator e duas atrizes, como observado na introdução. Este trabalho coletivo teve a duração de três anos e meio, continuando individualmente com meu ingresso no doutorado. Deflagrador das questões que ora discuto, sua importância residiu especialmente sobre o exercício de se dispor às produções do corpo em movimento.

Em minha experiência neste projeto a prática do fluxo do movimento e permissão de seu trânsito, das transformações que carregava, e do processo de relacionar a efetivação do corpo no espaço com o vir a ser do movimento, sobressaiu-se como mais importante. Não sem muita dificuldade, pois iniciei o trabalho com o pensamento didático de aplicação de técnicas para um resultado, a cena. Mesmo sabendo de toda a potência do movimento, ainda resistia às direções imprevistas que podia tomar. Assim é que o aparecimento de memórias, de construções de tipos em ação, de movimentos distantes de uma lógica direta de causa e efeito, entre outros aspectos que se apresentaram, confrontavam minha

expectativa de então. O movimento queria abrir passagem e eu restringia o corpo às minhas expectativas. O grau de liberdade que se permitiam meus companheiros de trabalho, suas ações desimpedidas de tantas determinações contribuíram para que eu me dispusesse ao fluxo. Em contrapartida, acredito que meu repertório de organização de espaço e de ritmo contribuiu para a composição de seus fluxos.

Naquele momento a noção de devir pareceu dar sentido à experiência, pois, neste processo “[...] o corpo em cena, ou o ser na vida, pode se deliciar com seus desdobramentos e seus deslizos, quando ele vive a potência da experimentação” (MOEHLECKEE e FONSECA, 2008, p. 479). Como observam as autoras, o caráter vivo do processo de devir se caracteriza por atividade permanente, variação constante e, alude à criação através da experiência poética. Nesse sentido, o movimento se apresentou como oportunidade de sentir no corpo, pelo corpo, a experiência mais ampla, capaz de abrir meus entendimentos habituais, e atuar por outras conexões.

Propondo “deixar passar sentido”, “de consentir a potencialidade do curso das coisas”⁵⁰ com o movimento, o trabalho constituiu-se para além da configuração do movimento no espaço, e centrou-se no suceder, através do qual uma gama de pequenas variações eram operadas. O trabalho se fez da inclinação a um desprendimento das pré-condições e, ao mesmo tempo, de engajamento ao momento que o produzia. Como atuante operando pelo movimento, em não poucas oportunidades, relutei a este fluxo querendo ao mesmo tempo me unir a ele. É que os movimentos, já no seu aparecimento, propunham alguma tendência de percurso, que não se resumia a distribuição do movimento no espaço, mas implicava intensidades, as quais eu podia acompanhar ou ignorar estabelecendo conexão ou força contrária. Pessoalmente, a adesão a este percurso foi meu trabalho. Um tempo longo foi necessário para que, pouco a pouco, não sem luta, a disponibilidade ao sentir, perceber e realizar o movimento se efetivasse em alguns momentos de trabalho. De qualquer modo, outra relação se tornou possível, mesmo que descontínua, em que passei a valorizar as relações que se apresentavam.

Quando retomo o trabalho sem meus parceiros, reafirmo uma dedução de muito tempo na prática e no estudo sobre Stanislávski: a relação do perceber, sentir e mover o corpo – composição entre o corpo e o pensamento que Stanislavski denomina de organicidade – tem de ser instituída a cada treino, não há modos de fixar a apreensão do

⁵⁰ A referência desta noção é a do filósofo e sinólogo francês François Jullien (1998) que opera seu pensamento entre o postulado filosófico ocidental, em especial o grego, e o pensamento chinês. A propensão propõe o potencial das circunstâncias como direção da ação, sem a pressão da ação objetivada por uma intencionalidade, deixando livre o curso de seu efeito.

que ele denominava estado criador, o que existe são caminhos possíveis de acercá-lo. Deste tempo de início de trabalho solitário o que vem à memória, e são observados vagamente nos registros, são os bloqueios ao fluxo do movimento. Esse período compreende outubro de 2016 a agosto de 2017. Os registros mais detalhados do processo iniciam em outubro de 2017. De qualquer modo é possível observar uma crescente disponibilização aos movimentos e aceitação dos percursos, formas e intensidades que propõem.

O trabalho em cada treino inicia com o direcionamento da atenção ao corpo. Modo de aferir a dinâmica que carrego para o movimento e também, modo de inversão da percepção e do sentir para os impulsos e dinâmicas que se apresentam. Há muito tempo deixou de ser importante exercitar a atenção através de procedimentos específicos e desvinculados da própria ação criativa, como também há muito tempo não me exijo a execução de exercícios sobre a plasticidade, o ritmo, as diferentes qualidades do movimento desvinculado do próprio mover. Os fiz por muitos anos e por vezes ainda a eles retomo, são parte de meu repertório. A adesão ao fluxo do ritmo e da plasticidade a partir do impulso do movimento mesmo se tornou mais vital ao processo.

Aos impulsos que se desdobram do movimento mesmo, há também aqueles decorrentes da exploração das possibilidades de equilíbrio e desequilíbrio, entrega e luta com a gravidade, entre distintos contrastes, que utilizei para me tornar sensível às variações do movimento, sentimentos, sensações e pensamentos. A ação destas complementaridades produz variações, e das graduações e entre o alto e o baixo, o longe e o perto, o rápido e o lento, o pesado e o leve, o contínuo ou não no movimento, a intensidade passa a ser notada. Mais que os efeitos das variações na qualidade do movimento que se espacializa, o que me atrela ao movimento é o seguir nuances entre elas. Neste contexto o processo que inicia pela escuta, pode incluir impulsos motivados referentes à modificação voluntária da qualidade nos movimentos, treino para estar nas variações. Estes impulsos se apresentam em processo como parâmetros concretos para o fluxo no movimento, para que eu possa aderir a sua corrente, e também eles, tornaram-se imagem-potência sobre a qual o movimento vai se efetivando.

Cada dia de trabalho tem sua especificidade e novas questões. Houve dias em que a incerteza foi a de saber onde começa de fato o trabalho criativo, a “arte”. O que determina o que é um começo? Do fazer mesmo vieram respostas. Estas questões, entre outras, tomaram parte das tensões que se manifestaram. Muitas vezes substitui o sentir, o pensamento sensível que daí decorria, e pensava o fluxo de modo utilitário, fazer, fazer

para responder questões, sem atentar para as produções do movimento. Notei dificuldades, busquei saídas. Lembrei muitas vezes de Stanislávski e do fluxo de energia na plasticidade do movimento, sentido que sempre me acolhe e me reconduz a adotar as propensões do movimento. Então, a energia dançava, desobstruía e indicava disposições. Senti-la, me envolver em suas relações, tive de lembrar isso muitas vezes, pois havia um pensamento fixo que queria governar, esquadriñar. As autolimitações são fronteiras a serem tocadas e sentidas em trabalho, e o trabalho é de desvio, luta ou aceitação, depende do dia. Sem lei, mas com rumo: sentir a energia dançar – imagem de peixes vivos dançando em meu plexo, e se apresentaram quando, em movimento, a energia fluiu e tomou configurações singulares.

Uma das dificuldades em cada treino é perdurar no que o movimento evoca, usufruindo e explorando seus impulsos. Às vezes são imagens que carregam a ação, às vezes ritmo, às vezes puro hábito de pensamento querendo tomar o controle. Este problema puxa desvios, mas quando as relações se fazem sentidas e me mantenho no que vem, então desaparecem predeterminações, entendimentos que se antecedem para dirigir os atos. A dificuldade aqui é a de me manter nas produções do movimento, no corpo, acolher as circunstâncias do momento e, de quando em vez, usufruir uma imagem, não porque definem exatamente o movimento, mas me colocam em sua direção.

Pausa para imagem que o movimento suscitou durante algum momento do trabalho: uma sensação de que os rins impulsionam fluídos brilhantes para circular. Subindo pela coluna vertebral os fluídos alavancam braços e mãos à frente. A imagem dos fluídos do rim provoca esse ir dos braços à frente. No percurso da imagem desde a origem até os braços ocorre uma reorganização do corpo, da coluna, se estendendo até o topo da cabeça, tornando presente o modo como meus pés estão apoiados no chão da sala. O sentimento de fusão com o fluxo e a uma direção sensível apontada pela sensação de meu corpo estar crescendo, se materializa como uma ação, a de receber algo. A intensidade se apresenta no movimento, me detenho, observo o desdobramento que lentamente traz o braço para a linha do corpo e permaneço na postura. O movimento seguirá em outras direções, desde que eu acompanhe sua repercussão.

Para que se efetue, no entanto, tem de haver silêncio. E este silêncio não é ausência de som, mas diminuição do protagonismo e da aceleração daquele tipo de pensamento que age ininterruptamente coordenando atividades e calculando o movimento por ordens, utilizando o corpo pelo hábito da execução mecânica. O fluxo do movimento necessita da desistência do corpo-hábito, precisa da convocação de suas potências dissipadas nas

programações mecânicas. Eu ali querendo estar no movimento e ao mesmo tempo insistindo em arrumar gavetas, reunir entendimentos, querendo gerir relações. Estou em luta com essa torrente. Esse tipo de pensamento produz tensão nos músculos que impedem o fluxo da energia do movimento, mas também dão a ver o que a disposição ao movimento implica: contato por conexões sensíveis.

A tensão que se produz pela resistência pode aos poucos ser transformada em disponibilização. Seguir obedecendo à necessidade de representação explicativa ou, vivendo o percurso que o movimento produz. A tensão continua, mas a permissão se amplia se dispondo aos detalhes que escapam habitualmente. Estar nas variações do movimento me mantém na duração do que acontece e se torna impulso para seguir o fluxo, compondo por ele.

Desse modo, em algum momento do trabalho, que nessa ocasião realizei na sala da casa de minha mãe, em pé, visualizo, imagino os espaços internos do corpo, pelo qual noto um movimento que inicia na pelve levando o corpo à direita em semicírculo, num tempo próprio e ocupação de espaço restrito, ao mesmo tempo em que noto o espaço maior da sala em torno, com o qual o corpo se compõe. A música soa uma marcha desconstruída, ainda assim com marcas de trompete, se integrando com a sensação da coluna que se alonga a partir do primeiro indício de deslocamento da pelve. Percebo o cóccix como motor. Sirvo-me deste impulso, concentro sobre sua ressonância sensível que se propaga pelo corpo transformando seu desenho, mobilizando as articulações dos joelhos para o giro, deslocando e acompanhando o apoio dos pés no tapete em que piso. A presença de minha mãe nos objetos e mobília de sua sala se transforma pelo movimento onde eu, a ausência-presença de minha mãe e o espaço da casa se agregam de outro modo, por outra relação. Com o suceder do trajeto do movimento, essa direção energética incide sobre outros movimentos no espaço, por reverberação da sensação que o percurso inicial e sua circunstância causaram. Não me sinto compondo, provavelmente escolho, talvez imprimindo a esse fluxo um repertório, mesmo que inconscientemente, de qualquer modo nem isso comanda, é o caminho que faz a composição da vivência com o desenho do movimento no espaço.

Quando treino, costumo seguir o deslocamento da energia, o que de sua passagem reverbera na aparente imobilidade do corpo. Em geral, não faço voluntariamente, pois se tornou hábito ativo pelo treino, segunda natureza. O percurso do mercúrio, imagem-potência, libera a atenção para ir com os mínimos acometimentos. O mercúrio-movimento em seu andamento transcurso, dilatando, ou ainda, contraindo, aumentando ou diminuindo

os movimentos no espaço, e assim, se configura ritmo. Se acompanhar esta orientação não haverá espaço para o autojulgamento, regramento ou, alheamento do movimento pela mecanicidade, caso contrário, o fluxo se evade.

Na ação de andar que não se restringe ao deslocamento, por exemplo, a energia procede do contato da pele com o ar, por sensações e imagens que esta relação desencadeia, e como efeito, confere qualidades específicas ao movimento no espaço. Em dado momento de trabalho o movimento era esse, andar na sala ampla, própria para o treino, desprovida de objetos e móveis familiaridades de uma casa. A atenção foi mobilizada pelo inesperado das direções tomadas na diferença que o espaço sugeria. Essas direções poderiam ser ditas aleatórias não fossem os impulsos que se desdobravam na relação deslocamento-ar-percurso-espaço. Produziu-se uma determinada tensão e ritmo que, por sua vez, desenhou o corpo no amplo espaço da sala de trabalho. Só quando paro percebo uma imagem, que mesmo não notada, agia sobre a sensibilidade: duas pinças carregam minha cabeça, deixado as pernas mais livres diante do caminho, do ritmo, do fluxo, da tonicidade específica dos músculos. Não havia a imagem de pinça sobre a cabeça evocada conscientemente para representar o que quer que seja. A imagem ocorreu como associação sem conexão lógica perceptível decorrente do aproveitamento do contato do corpo com o ar. As circunstâncias variaram do espaço ao ritmo, do fluxo dos movimentos na caminhada às sensações decorrentes da imagem.

A continuidade do movimento ocorre inadvertidamente – se a percebemos da perspectiva do pensamento que comanda e não se coloca em processo – e, em muitos momentos, subverte clichês, pois na conjugação de forças que atravessam o corpo não há espaço para significações habituais. Assim por exemplo: em um deslocamento rápido pelo espaço em que paro abruptamente, minha tendência habitual é a de cortar também a conexão com a intensidade da parada e tentar adivinhar o que vem a seguir. Nesse intervalo a sensação que se produz pela suspensão se perde, e a continuidade do movimento em consequência. A relação por contato, com o ambiente, a sensação, as paradas repentinas causam adaptações sensíveis ao momento, não descreverão ou ilustrarão a solução habitual. As adaptações que a vivência proporciona, as composições que seu fluxo de impulsos sugere, seguem ondulação própria dos movimentos, das sensações, sentimentos, pensamentos e circunstâncias que se misturam nas relações da experiência imediata, abrindo o corpo às singularidades de seus arranjos.

Em determinado momento de trabalho imagens emergiram como parte do fluxo. Produziram mais do que a representação de um conteúdo oculto, mas impulso – um

pássaro que no movimento ondulatório da coluna vertebral se torna também serpente decidida, chegando à cabeça e irrompendo ave, não sei de que espécie, afrontando o espaço de todos os dias da sala de minha casa, lugar deste treino. Não me fixei nela, mas no ritmo, no tônus do corpo, já sob a sua impressão, na experiência do fluxo-ave em sua plumagem, suas intenções, que por instantes comandaram, para em seguida, em movimento de sístole, desaparecerem e deixarem ritmo no movimento. A partir da imagem ave-serpente, a intensidade que conduzia, o movimento se projetou. Mover o corpo de modo sensível a estes aparecimentos dispõem impulsos para ter corporificado ritmo, de algum modo relacionado a esta imagem. Esses novos impulsos é que guiam, apresentando o imprevisto ao movimento, em novas associações que o momento, as vivências, as impressões e a sua efetivação forjam. Assim, quando estas imagens ocorrem deixo que imprimam impulso ao movimento.

Em um dos treinos, minha atenção recaiu sobre uma pulsação nas mãos, sua qualidade era de fluxo contínuo e leve. Em um salto perceptivo, noto os cabelos que parecem ser condutores de eletricidade, tenso, rápido, entrecortado, mudanças se fizeram visíveis no corpo. Então ocorre uma reversão: quando os pés se entregam ao chão, a cabeça elétrica se torna leve. Essas associações parecem mobilizar os sentidos por outra perspectiva. Não sou um olhar que reage ou controla um acontecimento que se dá em um fora a partir de dentro. Vou sendo relação e adaptação. O movimento em ato, seu momento, é principalmente dado por estas produções que fluem com o seu curso. Se me movo nestes atravessamentos, as vozes do pensamento projetivo dão espaço para fluência e espacialização de um ritmo, por exemplo. O ritmo que as sensações, sentimentos ou imagens mentais provocaram, revelam outros sentires por seus arranjos. A relação com o que ocorre se modifica. Não há uma intencionalidade projetada que comanda, ela se manifesta no ato de realização do movimento. Por isso, talvez, a impressão de algo que me move.

Repetições também aparecem por estas variações no movimento, como quando retrai a coluna levemente trazendo um dos braços para a perna direita e a mão esquerda à boca. A repetição da mão indo e vindo a distâncias curtas, em diferentes modos, levadas não apenas pelo subir e descer, o ir e vir, mas entre eles, um tremor leve, um estado que não sei nomear, pelo tremular e o ir e vir, descer e subir repetidos. Na sequência o movimento suspende a mão próxima à boca provocando tensão maior no corpo. A boca abre em fala muda. As palavras não são sons, mas imagens que a boca expõe. Os engulo e em meu esôfago explodem, fazendo fluir água-sensação pela boca. A repetição do

movimento não vale por si, mas pelo tanto que opera trânsito e, efetiva intensidade, e produz multiplicidade.

Decidi parar a música – mais um impulso que se somava ao todo do momento – outros estímulos se apresentam e tudo passou a soar comum, os movimentos foram mecânicos. O cheiro de comida queimando em alguma cozinha vizinha tomou o espaço. Da sala de casa. Sem as imagens da música e seus impulsos que estimulam o sentir o movimento, as deliberações dominaram. Não houve disponibilidade ao corriqueiro. A sonoridade do mundo, nessas condições, soou crua, rascante, melhor dizendo, menos o mundo, mais minha percepção dele. Pensei no almoço, escutei o caminhão trepidando na rua.

A música me oferece o treino de um hábito ativo: o de me ir como movimento e não com a finalidade. A vida corriqueira atravessa com seus sons, mas em composição com a atmosfera da música sua sonoridade não remete a uma tarefa, se incorpora ao movimento como impulso. Não me movo pelo ritmo e melodia da música. Ela convoca minha entrada na experiência de modo distinto do usual, me conectando com a dinâmica do movimento, com as produções do corpo.

Gilles Deleuze comenta o pensamento do filósofo François Châtelet (1925 - 1985), que mantinha relação constante com a música. Diz Deleuze (1999, p. 51):

[...] era contrário à ideia de que ela pudesse ser um ‘fundo sonoro’: ela é a própria atividade. Reconhecia nela duas características: não nos trazia nem o tempo nem o eterno, mas produzia o movimento; não afirmava nem o fato vivido, nem o conceito, mas construía o ato da Razão sensível.

Esta razão, para Châtelet não é uma faculdade, é processo que se instaura por relações, que atualiza potências e não tem por função representar (DELEUZE, 1999, p. 53). A música, como matéria sonora de relações “[...] tem esta virtude: agir através da matéria sutil, tornar sensível a materialidade dos movimentos que costumamos atribuir à alma.” (CHÂTELET apud DELEUZE, 1999, p. 57). Deleuze destaca a relação que Châtelet faz entre música e razão, pois o pensamento era a matéria de seus atos de filósofo, que o trabalho da música, por não operar por representação visual, desvia da especulação dando força à exploração do movimento (DELEUZE, 1999, p. 56).

As ocorrências sonoras do cotidiano podem também produzir impulsos. Já me movi sem música, mas o silêncio, a escuta das incitações cotidianas deve ser considerada, preciso de mais esforço para nesses arranjos sonoros me conectar ao movimento e “[...] tornar sensível para toda a superfície do corpo, inclusive as partes chamadas profundas, o

impacto das qualidades sonoras e das suas combinações...”, como diz Châtelet da ação da música (apud DELEUZE, 1999, p. 55). É preciso um dispor-se, e, principalmente, o treino para me conjugar ao movimento em diferentes circunstâncias.

No entanto, há dias de trabalho em que a música atrapalha. Desconcentra. Num desses dias quase não me desloquei no espaço, mas o movimento estava lá. O movimento queria ser outro, queria outra escuta que não pela música. O pensamento se avolumou no sentir do transcurso do movimento e se articulou assim: “–A intensidade no fazer do movimento não se produz fora do contato, na relação por contato”, “– Não há fonte submersa num interior. Também não há palavras que demarquem imagens, gestos. O que carrega o movimento se dá em contato, mas o corpo não vê sentido fora daquilo que se processa nele. Ele quer efetivação, ser o desenho no espaço para saber algo de si”. A música atrapalhou porque hoje precisava ouvir os processos do corpo, e não só me deixar levar por ele, deixá-lo ser um pensamento ou o que fosse.

Há vezes em que nada de novo acontece; penso ter sido disponível, mas ao que já é. Não houve descoberta. Só repetição de movimentos-códigos. Já vi estes movimentos no espaço antes. Isso não é um problema por si. A questão é que não houve inesperado. Quando ocorre é por acompanhamento das variações do movimento. E, dou conta enquanto escrevo que acontece por sutilezas também entre formas que já realizei. Colocar atenção sobre sutilezas: abrir os sentidos, ver, ouvir, tatear e sentir mesmo que por entre movimentos já vistos. O movimento em ato não é a terra prometida que se distingue da potência da experiência cotidiana, nem produz estado que se dá milagrosamente, se apresenta pelo trabalho, nas passagens que escapam habitualmente.

Ocorreram momentos na prática em que o movimento se fez independentemente de onde estivesse meu pensamento. Em treinamento, às vezes, preciso só me mover, sem a atenção voltada para o que ocorre, esperando pelo realce de algum impulso, sem esforço. Assim deu-se em certo treino em que o movimento seguiu lento e leve até que um ritmo irrompeu, o movimento apresentou ao espaço diferente, certo, carregado pela energia que o ritmo imprimia. A partir daí o sentir se avolumou e as imagens mentais saltaram à percepção: de olhos fechados, o olhar se imaginou pra dentro e se deslocou por um caminho que foi da pélvis até os olhos. Quando o olhar para dentro que percorria este trajeto se conjugou aos meus olhos, eles se abriram a um fora povoado do trajeto de dentro. O movimento ocupou espaço mínimo lento, senti as pequenas mudanças. Paro tudo para me situar. Esta foi uma estratégia de controle para moldar a forma do corpo no espaço. Acelero voluntariamente os movimentos, muitas paradas e reinícios. A cada recomeço o

movimento foi lento e leve até que o ritmo irrompesse. O ritmo é o que a ocasião põe. Enfim, deixei-o passar, e se apresentou como eletricidade, diverso.

A velocidade um, seu desenrolar lento, é um início de trabalho. O espaço da sala do pequeno teatro que em que também treino, suas paredes pretas e proximidade do palco com as arquibancadas vazias, compõem amplitude e proximidade, ausência de pessoas e presença de variações no espaço: as cortinas, o urdimento de iluminação, a janela, a textura dos tijolos das paredes, da madeira do chão e das arquibancadas, configuram um povoamento. As sensações que a lentidão dos movimentos produziu foram distintas neste dia, automaticamente os espaços do corpo se tornaram presentes, o que já apresentou um percurso-mercúrio, me aproximou do movimento. Interrupções nesse desenrolar ocorreram, este espaço teatral pedia acontecimento, que espécie de acontecimento? Induzi um impulso desde um movimento espasmódico nos ombros – é assim invariavelmente, quando movimentos espasmódicos ocorrem é como um chacoalhar automático que produzo para voltar das interrogações – o espasmo foi se tornando mais lento, não prossegui pela deslocação que apontou, o ritmo diferente que se sucedeu julguei inadequado, lento demais, parei.

Não consegui desviar de uma possível audiência imaginária que se aborreceria naquelas arquibancadas vazias. Forcei movimentos, arquitetando atalhos nas impressões da experiência e a sua efetivação. Parei novamente. Não é possível se mover no cálculo. Sou eu ali projetada em uma audiência imaginária, condicionando, interferindo, forçando efeitos, medindo o tempo, em conjecturas distantes da composição da experiência viva. Insisti pela lentidão até que, por uns minutos contínuos, o trânsito de energia se tornou presente nos espaços internos do corpo, nos detalhes do espaço da sala e nos deslocamentos, até estancar em outra interrogação.

A audiência imaginária é uma constante nos treinos, e ela aponta duas direções: quando coopera para a atividade, essa presença incita a composição do movimento, o corpo se organiza de modo a oferecer o melhor do momento à audiência imaginada, desenhando o movimento nas qualidades que as forças aproximam. Quando, porém o treino se interpõe por interdições, e as conexões se fragilizam diante das tensões das circunstâncias, esta audiência efetiva meus fantasmas, os assombros de minhas inseguranças.

No treino que se sucede – no espaço que abro da sala de minha casa, arrastando os móveis para as paredes – há recorrências do que foram os outros, iniciei com movimentos mais lentos até que o fluxo do movimento se efetivasse. Queria mover-me pela experiência

do vivo, deixar um pouco de lado a observância “pesquisadora” que por hábito se aparta do movimento para buscar definições. Busquei abrir o corpo ao movimento deixando-o “respirar” pelos atos. Na sensação calma e lenta dos primeiros movimentos o plexo expandiu como que para além do corpo. Nessa abertura, as vértebras, lenta e calmamente, foram se organizando em movimento vertical como uma onda ascendente, os olhos abriram e absorveram a luz que vinha de fora, penetrando pela porta da varanda, também a luz se compondo calma e lenta com o sentir de conforto do movimento. Ao mesmo tempo a voz da cantora na música, que soa ambiência de calma, emitia pulsação de algum coração que ia e vinha conjugado ao balanço do meu tronco. O corpo ancorado sobre uma banquetta, colocada rente à parede, compunha nos múltiplos atravessamentos: música no ritmo do pulsar, balanço do tronco, calma, lentidão nos movimentos, um pequeno foco de dor na lombar, pensamentos que ora vagueavam longe, ora navegavam no movimento calmo e lento. O movimento era percebido pelas variações do som, da luz que refletia na parede, mas sentidos como um só na calma e lenta sensação que atravessava o corpo. O movimento então eclodiu em turbilhão no peito, pesando as pálpebras, cerrando as sobrancelhas e ainda pulsando no coração da música, compondo uma figura. O cabelo solto aquecia o pescoço, logo uma sensação de calor e aperto na garganta, a imagem de uma juba, da savana, lugar em que nunca estive. Logo a seguir a lembrança de algum verão, em que eu permanecia no meio do nada, um nada de extenso gramado verde no qual se sucedem coxilhas, do campo que se estendia até a curva do horizonte nas férias de infância, sob o sol quente em que ficava sem nada querendo fazer. Apenas respirava e sentia a pele absorver o sol. Dormência e ambientes sobrepostos: a sala, o campo, a savana no verão, minha infância. O movimento que se sucedeu desenhou o espaço, calmo, lento, nenhuma imagens, ecos de relações.

A memória, disse Gilles Deleuze evocando Marcel Proust, interessa menos como rememoração do passado, mas como condição de acoplamento entre a sensação do passado e a do presente em uma luta, formando “[...] um corpo-a-corpo de energias” em uma não lógica entre as partes, por isso mesmo, não narrativa (2007, p. 73 - 74). O corpo é o lugar de dar e receber as sensações, diz Deleuze, e as sensações não possuem facetas: sujeito – sistema nervoso, objeto – lugar ou acontecimento, “[...] é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito” (2007, p. 42). O corpo nada representa – um sujeito apresentando um fato – mas é vivência de acoplamentos de sensação

Na experiência destas junções, nos momentos em que estas ocorrem, o movimento transborda para se abrir, então, a uma vivência incomum. A sensação deixa de ser

funcional à relação eu-mundo, e compõe-se em impressões que transpassam o estático. Minhas inscrições pessoais são borradas para o movimento se tornar protagonista. Quando, no limite deste processo a conjugação se desfizer pela ação da dispersão, volto-me ao corpo, à corrente do mercúrio imaginário que se apresenta conduzindo outros trânsitos, reatando o contato.

Outro treino. Comecei automaticamente com movimentos lentos e quase em seguida o ritmo se assoma, desenhando movimentos estranhos a meu repertório e tornando indiscernível a transição entre um e outro. Assim o percebia enquanto seguia o fluxo. Não tinha consciência do que impulsionava, só captei tardiamente a imagem por algum aspecto da forma que o corpo adquiriu. As sensações eram tão vertiginosamente e imediatamente movimento que não havia possibilidade de tornar consciente o sentir. Os conectores que usualmente utilizo para perceber relações se tornaram desimportantes. O sentir se dinamizou com o ritmo na efetivação do movimento no espaço. Variação de qualidades, tensas, leves, concomitantes em partes diferentes do corpo. Precisão de focos, direções em rápida variação para meu lento e leve costumeiro. Paro para registro. Retomo e a dinâmica ainda é presente na energia que vibra nos músculos, atravessando os órgãos e os espaços entre eles. A dinâmica ainda foi sentida, e o corpo no espaço mal e mal se modificou. Meu olhar girou com o girar lento, leve e discreto do corpo sobre seu próprio eixo. Vi o espaço em torno, a sala de casa, e noto cada pequena marca na parede, sombreado ou luz. A ação de girar é reconhecível, olhar que acompanha o corpo girando sobre o próprio eixo, nada, porém, é igual ao habitual. Ao girar a cabeça para um ângulo oposto, num espaço que me é tão familiar, é como se o visse pela primeira vez. Sigo com a impressão de que recolho pequenos gestos de passantes que já não estão presentes, mas percorreram o mesmo trajeto, tendo deixado para o momento em que me encontro saudações nos meus gestos. Circunstâncias propostas por ritmo, por deslocamentos que modificam a sala de todos os dias, que fora habitada por pessoas que desconhecia. Como o “se mágico” que não me atrela a um contexto, mas constrói outro. Esse treino me alertou que o sentir e perceber são passagens, exercício para a criação de uma segunda natureza e não finalidade. Quando superestimados e focados o sentir e perceber podem se tornar obstáculos ao fluxo dos movimentos e às relações vertiginosas que produzem.

Um dos modos de controle sobre o fluxo é usar velocidade lenta quando algo desconhecido se manifesta. Faço isso para antever direções e me prevenir de algo inesperado. Um desconforto naquilo que não conheço. Neste caso a energia do ritmo foi mais potente que meu controle. Sei disso por que percebo apenas o rastro qualitativo do

movimento pelo desenho do corpo no espaço. Dispus-me a intensidade, e ela, por instantes, bastou por si, dispensando conjecturas e gatilhos automotivados.

No próximo treino o ritmo continua sendo o elemento que sobressai no movimento. Depois de a lentidão ter me conectado, o ritmo irrompeu no movimento e ultrapassou o comando consciente que queria ir se apossando de sentidos e deles separar conteúdos. Nomeio ritmo porque não parece haver atributo a esta conexão singular que o movimento carrega para além de meu controle, talvez seja perceptível pelo ritmo, mas é também sentimento que se conjuga, embora desfocado. São ritmo, movimento e sentimento que não se dizem como uma trajetória individual, qualificável pelas minhas conexões habituais. Foi pelo modo que o ritmo vibrou que o movimento ganhou impulso e tomou corpo.

A prática continuada vai dando mais autonomia ao movimento diante de exigências anteriores a sua realização. Nesse processo de abertura, encontro concreto fluxo, não programado, não qualificável, em coincidência com o realizar, experimentado como o encadeamento dos impulsos que tendem a outras ações. Todo intrincado caminho perde sentido quando o movimento simplesmente é, e não se faz necessário entender a corrente a que me conjugo. O ritmo guia. Isso dura minutos, não muito mais que isso. Ainda interrompo o trabalho para tomar posse do ocorrido. O hábito chama para a inteligência, para estar no reconhecível que a lentidão do movimento faz perceber. Então há a lentidão do controle, mas também a lentidão para acompanhar o movimento. Há ainda as lentidões próprias, singulares às forças que se apresentam, é ritmo que se difunde de relações e fusões.

Para Henry Bergson os hábitos arraigados nas necessidades da vida prática têm como objetivo a resolução da ação por projeção sobre o que há de vir, visando à eficiência da ação projetada no futuro. Se por um lado esse hábito é necessário para a nossa sobrevivência, por outro, nos afasta de apreender a duração real, pois segmenta o tempo agindo sobre instantes isolados, demarcados pela ação prática. A duração é o tempo contínuo, de fluidez contínua, uma melodia, segundo o autor, sob a qual não é possível separar as notas dos intervalos. A duração real é “continuidade indivisível de mudanças” (BERGSON, 2013, p. 168). Para estar na mobilidade do movimento, na fluidez das mudanças, no tempo não segmentado da duração, o real para Bergson, é necessário o deslocamento da atenção das coisas úteis que o hábito sedimentou nas exigências da vida (2013, p. 156). Este hábito da ação prática é parte da memória construída por nós, e também desde nossos ancestrais, fixando cada conquista, a ponto do autor afirmar que, o

que chamamos de natureza, muito das vezes é apenas um hábito adquirido (BERGSON, 2014, p. 181).

Pensar, criar implica um esforço para perceber na duração as mudanças do movimento que constituem o real. A arte para o artista, tanto quanto a especulação para o filósofo, nesse sentido, constitui ação desinteressada que escapa ao hábito pelo não finalismo (BERGSON, 2013). Sem renunciar a lógica prática, necessária e habitual, o filósofo propõe levar a percepção ao fluxo contínuo da duração, reconquistando o movimento e seu modo de ser: as mudanças. No estudo em que relaciona a filosofia de Bergson à criação artística a pesquisadora Ana Beatriz Antunes Gomes (2013, p. 26) afirma que:

[...] a obra bergsoniana começa por tratar o acontecimento artístico como revelador da realidade em virtude de seu poder de ampliar a percepção natural e oferecer uma visão das coisas mais desprendida, explicitando aspectos que nosso comportamento cotidiano nos esconde devido a seu interesse prático, mas cuja presença virtual já havia nos tocado sem o notarmos.

Se a criação é reveladora do real em Bergson, também realiza “[...] a abertura do porvir por novos modos de sentir e agir no mundo” (GOMES, 2013, p. 73).

Treinar com constância, nesse sentido, confere maior confiança a quem se move, uma vez que a vivência vai se tornando mais acessível. Em contrapartida, a mesma confiança vai tencionando desafios, como o de compartilhar o trabalho com outras pessoas. Trabalhar só foi uma proteção inicial para a realização do movimento em ato, para perceber e sentir os meandros da vivência.

Nas primeiras vezes em que dividi a prática as presenças causavam dispersão. Como quando me preparei para ser fotografada. O ritmo se alterou em função da postura fotográfica, da boa imagem, ficou subordinado a ela. O tempo foi demarcado em instantes e o pensamento se sobrepôs. O sentir ia e vinha, escapava. O movimento era incompleto porque as produções do corpo se apagavam na expectativa imaginada no olhar de quem fotografava, e com a preocupação com a imagem que se produziria na foto. Estas leituras da ocorrência me apartaram do movimento, pois minhas sensações, elemento primeiro de contato, se dispersaram pela projeção de probabilidades. Nessa experiência, no entanto, nem todo movimento foi representativo, preparado para a composição da foto, houve períodos de correspondência e relação entre o que ocorria e os impulsos do movimento. Quando na condição de correlação o movimento se apresentou pela sua lógica mesma de processualidade, e não como realização de um propósito anterior a sua manifestação em ato.

Convido, em outro momento, alguém para me ver, me acostumar com um olhar, e então o espaço da sala se reduz, fica tomado de projeções sobre o olhar alheio, comprime o espaço interno e me revela compartimentada. Aos poucos, no entanto, a presença vai fazendo parte do círculo da minha atenção e passa a haver troca, contato. A energia do mercúrio circula também pelas presenças e afirma a comunhão.

O momento de maior tensão, no entanto, ocorreu quando me propus comungar o movimento em ato com uma audiência maior, pessoas da área teatral, em um evento acadêmico, em um espaço distinto dos habituais. Preparei-me mais do que o costume firmando o silêncio de expectativas, confiando no desenrolar do processo, construindo a calma pelos degraus da atenção. Iniciei meus movimentos antes da entrada das pessoas na sala, mas não tenho lembrança dos movimentos que imprimi no espaço. Guardo o contato com muitos ali presentes, ao mesmo tempo lembro um distanciamento, pelo qual observei os desdobramentos rítmicos e conduções espaciais do movimento. Por vezes conduzi o movimento por impulsos automotivados, por vezes fui conduzida por ele. A presença da audiência, que parecia exigir mais do que eu poderia oferecer, se mostrou receptiva, disponível, respeitosa. A tensão que se gerou ocasionou a continuidade do movimento sem intervalo de digressão, de passividade em relação ao fluxo, do qual me perdia, mas também reencontrava. O mais importante desta experiência é que ela abriu uma perspectiva de trabalho futuro: de comungar o movimento em ato com mais artistas, e talvez, compartilhá-lo com mais frequência, porque nestas ligações os limites da efetivação do movimento em ato podem ser explorados e estendidos.

O movimento em ato, em sua conjugação de fluxo em composição, é causa criativa na prática formativa que realizo. A partir de seu exercício é que a cena irá se constituir, considerando as singularidades que cada um produz, em cada circunstância. A cena neste sentido é o pensamento que se realiza como ação elaborada por relações sensíveis. Esta perspectiva concorda com a abordagem de diretor-pedagogo de Stanislávski que refuta a violência sobre o artista, assunto que desenvolvo no capítulo a seguir.

5 FORMAÇÃO DO ATOR E ATRIZ COMO SENSIBILIDADE AO PROCESSO CRIATIVO

Este capítulo trata do movimento em ato nas inter-relações com o sistema, no contexto da prática criativa e formativa de atores e atrizes, e na especificidade da elaboração de exercício cênico solo. Nesse âmbito os processos e suas motivações são a orientação do *trabalho do ator sobre si mesmo*, da construção de material e sua organização na cena.

Retomo inicialmente os aspectos da arte da vivência na criação de atores e atrizes que contribuem para o encaminhamento da formação pelos processos criativos. Esta arte opera pelo corpo e suas produções, pela experiência do vivo e sua efetivação. Realça a criação como circulação entre aspectos conscientes e inconscientes na realização de ações físicas que, assim, não ocorrem por autodeterminação unicamente, mas, por vias indiretas. Na observação de si nos processos de criação é que o artista pode se tornar ativo e não apenas reativo às diretivas do papel, das rubricas da matéria textual, das ideias da direção, dos hábitos que podem dificultar a aproximação do movimento à experiência do vivo.

Formar atores e atrizes, nesta perspectiva, implica a atenção sensível à experiência do vivo no acompanhamento dos processos de criação, suas demarcações e suas aberturas. É trabalho sobre si porque as correntes do vivo conjugam composições de momentos e disposições apreensíveis na singularidade das experiências de cada um. É trabalho contínuo porque esta corrente está sempre em movimento. Formar, neste sentido, é possibilitar ao artista a disponibilidade ao inesperado desta corrente, tornando-o ativo e sensível ao seu próprio processo.

O movimento em ato como decorrência destes encaminhamentos, nos processos criativo-formativos opera sobre a corporificação da experiência do vivo, na criação de material e tendências para a construção da cena e sobre fluxo dos impulsos na atuação das estruturas criadas.

A noção de formação que interessa a esta pesquisa tem como referência, de um lado as indicações de William James, e de outro a de Stanislávski na relação entre criação com o tornar-se ativo. No que tange aos processos de formação James detalha a noção de vontade, que para ele quer dizer tornar-se ativo. James refuta a vontade como uma faculdade superior que ocorreria por determinação, noção ultrapassada na psicologia a

partir do descobrimento das ações reflexas, que se expressam sem esforço de decisão ou consciência, mas por reação motora diante de alguns estímulos. Para James (2005, p. 122)

Em sentido amplo [a vontade] quer dizer toda nossa capacidade para a vida ativa, a que responde a impulsos, incluindo nossas reações instintivas e aquelas formas de comportamento que passaram a ser automáticas ou semiconscientes através de uma repetição frequente.

O autor refere-se às reações instintivas e àquelas dadas pela segunda natureza. Para James a educação trabalha sobre a organização dos recursos do ser humano para que possa agir não só sobre circunstâncias conhecidas, segundo ele, típicas dos não educados, mas principalmente em circunstâncias novas, contam com o repertório vivo e, ao mesmo tempo, contribuem para sua renovação e ampliação diante da vida e sua mobilidade. A segunda natureza assim é formada para tornar o sujeito ativo e criativo, e não mero repetidor de hábitos (JAMES, 2005, p. 68).

A contribuição de Stanislávski para formação passa pelas operações do sistema com vistas à arte da vivência, e pelo que expõe em seu último manuscrito, sobre as particularidades do método desenvolvido por ele no Estúdio de Ópera Dramática⁵¹, chamado método das *ações físicas*, posteriormente nomeado *método da análise ativa*, por onde aborda a não-violência sobre os processos criativos de atores e atrizes e a formação para a sua autonomia criativa mediante a vivência corporificada. Neste texto Stanislávski resume seu processo pedagógico (VÁSSINA, 2015), em um método que quer “[...] eliminar a ‘violência’ do diretor sobre o ator. Visa o desenvolvimento da personalidade artística do ator-criador à base de sua independência na elaboração de *études* e improvisações livres a partir da descoberta de si no papel e do papel em si mesmo.” (VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 233, grifos da autora).

A análise ativa no trabalho do diretor e diretora se dirige à identificação das circunstâncias propostas e dos acontecimentos da matéria textual, resultantes das tensões entre os objetivos das personagens e as circunstâncias; das ações das personagens – nomeadas por um verbo de ação; da linha transversal de ação do texto como um todo e de cada personagem – a luta que empreendem para atingir certos objetivos – e, do superobjetivo da narrativa⁵². Ênfase neste método o trabalho do ator e da atriz que, a partir da indicação de traços gerais da estrutura de ação ficcional, antes mesmo do contato

⁵¹Este manuscrito foi acrescentado na reedição das obras completas de Stanislávski na Rússia em 1994, e traduzido para o português por Elena Vássina e Aimar Labaki (2015). Intitula-se *A abordagem à criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo*.

⁵² Para o entendimento da análise ativa na criação do ator e do diretor referimos D’AGOSTINI, Nair. *Stanislávski e o método de análise ativa: a criação do ator e do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

com o texto, cria sua linha de ações em cada acontecimento a partir de impulsos próprios. A análise da ação, neste sentido, caracteriza o novo método para que os artistas criem ações físicas a partir da matéria textual, respeitando os processos da vivência corporificados.

Este método quer municiar o artista para a criação por ações físicas por cinco particularidades interconectadas e decorrentes uma da outra: o artista age a partir de impulsos próprios; o artista parte da linha de ações físicas para envolver os impulsos da vivência nessas ações; o artista não representa ou força sentimentos por estas ações, segue a linha de ações por via indireta, que dá acesso à linha de impulsos sensíveis; o artista dirigindo atenção às ações físicas não atrapalha a criação subconsciente, que enfraqueceria com o “[...] trabalho exagerado da mente e da consciência [...]” (STANISLÁVSKI, in VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 242); por fim, o artista tendo sua atenção dirigida às ações se envolverá no trabalho sem violência, provocando as sensações, imagens e sentimentos por este envolvimento.

A primeira particularidade destacada pelo diretor-pedagogo russo neste novo método consiste no artista agir pelos seus meios, seus impulsos, sem conhecimento prévio da matéria textual, a partir da descrição de linhas gerais da fábula e distribuição preliminar de personagens. Stanislávski considerou que na esfera pessoal há mais força e delicadeza para a criação, pois supõe a relação entre processos conscientes e inconscientes, material vivo capaz de ampliar a estreiteza do ofício, dizia Stanislávski (In VÁSSINA e LABAKI, 2015). Esse direcionamento além do mais é fonte de recursos formativos e criativos para atores e atrizes “[...] e quantos meios e procedimentos artísticos estão à nossa disposição dentro de nossa natureza humana na vida real! Uma quantidade inumerável. E ainda mais, esses meios e procedimentos sempre se renovam e por isso nunca envelhecem.” (STANISLÁVSKI, in VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 241). A mobilização da natureza criativa do artista pela experiência do vivo, em sua complexidade de emoções, instintos, pensamentos e sensibilidades que decorrem do corpo em relação, em constante movimento, produzem ações físicas que não se restringem a imitação de rubricas e indicações da direção. O autor observou, no entanto, que muitos artistas tinham temor à independência, recusando a mobilização da sua natureza criativa, de “[...] exercitar a vontade, a imaginação e a memória. É mais fácil e rápido usar aquilo que já está pronto, ou seja, aquilo que o autor escreveu na peça e que o diretor marcou na encenação.” (STANISLÁVSKI, in VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 241).

A segunda peculiaridade do método se define na composição de uma linha de ações físicas, encadeamento entre ações que produzem uma continuidade e lógica próprias. Para o pedagogo russo as ações físicas desenvolvem a linha do sentimento vivo com sua lógica e continuidade:

Ao criar a linha lógica exterior das ações físicas chegamos a reconhecer, se observarmos atentamente, que de forma paralela a esta linha surge outra dentro de nós, a linha da lógica e continuidade de nossas sensações. É compreensível: estas, as sensações interiores, engendram inadvertidamente para nós as ações, estão indissociavelmente vinculadas a vida destas ações. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 209 - 210).

No método, a lógica e a continuidade das ações criadas pelo artista nos *études*, vão se vinculando à lógica e à continuidade das ações textuais, com a continuação do trabalho, pelas inserções de indicações da estrutura da matéria textual, suas circunstâncias propostas, acontecimentos e ações.

Stanislávski refere-se à lógica e coerência, ou continuidade das ações pelo modo com que agimos usualmente, por hábitos musculares e motores adquiridos mediante inúmeras repetições ao longo da vida. Usava destes hábitos para facilitar o caminho dos artistas aos impulsos da vivência. Por exemplo, a ação de abrir uma porta passa pelo reconhecimento de diferentes etapas, como: visualizar a maçaneta e girá-la, empurrar a porta, soltar a maçaneta enquanto realiza os passos para entrar em outro ambiente. Somadas estas pequenas ações a circunstâncias específicas, a continuidade da ação se torna mais complexa, pois envolve o comportamento que reage a condições específicas. Como exemplo dessas condições pode-se imaginar que a porta pertence a um quarto que guarda segredos, cuja entrada é proibida. O treinamento que empregava era o da realização de ações com objetos imaginários. A atenção a cada pequeno segmento de ação as tornaria lógicas e contínuas, despertando no artista o sentido de “fé e verdade”, de engajamento real na ação. Esse envolvimento em uma lógica reconhecível seria a chave de entrada no “umbral do subconsciente”. A passagem para esta outra esfera seria responsável pelo estabelecimento de uma lógica e continuidade dos sentimentos, que o corpo dá a conhecer “[...] com seus movimentos definidos, concretos, acessíveis para nós.” (STANISLÁVSKI, 1977, p. 187). A lógica e a continuidade dos sentimentos são enfim, o ponto-chave da vivência que não poderia ser tratado diretamente, mas por meio das ações físicas. As ações físicas possibilitam buscar os impulsos, que por sua vez levam à “[...] experiência vital como ser humano” (STANISLÁVSKI, 1977, p. 187). Observo que no trabalho com o movimento em ato interessa este engajamento com as produções que decorrem do

atravessamento do movimento no corpo, independentemente de serem ou não referenciados em ações usuais da vida, e não necessariamente equivalentes às ações da matéria textual.

Se a primeira particularidade trata do artista agir por impulsos próprios, a segunda confere direção à criação que, partindo do movimento do corpo, acessa o movimento da vivência que impulsiona a continuidade das ações físicas. A terceira peculiaridade é consequência das duas primeiras, pois, utiliza a linha física de ações para não forçar os sentimentos, sensações e pensamentos e para que sejam percebidos e utilizados como impulso das ações. Stanislávski observa, no entanto que quando o artista se acostuma à linha de impulsos essa poderá ser a diretiva de suas ações (In VÁSSINA e LABAKI, 2015). O movimento em ato na prática que proponho, opera numa instância anterior à composição de ações físicas dirigidas ao acontecimento cênico, busca a constituição de disponibilidade aos impulsos, que são da ordem do indizível, criando uma segunda natureza ativa sobre a experiência do vivo, que pode se dar como substrato para as ações físicas, para a cena e o que se queira a partir desta disposição.

A quarta característica é a de que sem a violência da abordagem direta sobre os sentimentos, as ações físicas possibilitam “[...] o poder da mágica natureza humana e de seu subconsciente” (STANISLÁVSKI, in VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 242). Na prática que parte do movimento, esta operação permitirá associações inéditas. Willian James (2005, p. 30 - 33) caracteriza o fluxo de consciência como ondas ou campos em permanente estado de mudança e, esta sucessão de estados como determinados por nossa experiência passada e por nossa educação – aquisição de novos hábitos-impulsos. Para o autor somos destinados a reação às impressões que nos afetam por impulsos inatos ou adquiridos. A fluidez destes campos ou ondas não é imprecisa, tem uma constituição que pode ser relacionada à que acaba de passar por associações de proximidade ou semelhança (2005, p. 70). As tendências que estas ondas apontam se constituem de associações nas quais os impulsos estão ligados. A formação é para ele, nesse sentido, entender os impulsos inatos e motivar novos, ampliando o repertório para novas associações, pois cada onda é um processo de associação (JAMES, 2005). Ampliação que na formação de atores e atrizes está vinculada aos processos criativos, suas direções, problemas que apontam e relações que traçam pelo movimento. As associações inéditas, neste sentido, dizem respeito ao aproveitamento ativo destes fluxos de consciência na efetivação do movimento

Finalmente, a quinta particularidade indica a correspondência das ações físicas com os impulsos que as justificam, o que implica ao artista observar em si as reverberações da

experiência do vivo “[...] a se voltarem para si mesmos e às próprias memórias vivas, e tecer a partir delas as circunstâncias propostas do papel – e não a partir das rubricas da peça e das demonstrações do diretor.” (STANISLÁVSKI in VÁSSINA, 2015, p. 128). A atenção aos atravessamentos destas forças no corpo pela prática do movimento, modo como traduzo Stanislávski nesta proposta de pensar o movimento, é que é responsável pela constituição do repertório criativo do artista, de pronta resposta às circunstâncias de criação.

A construção do artista se vinculará ao vivo se ele agir pelos seus próprios impulsos, exercendo e dispondo por seu estado criador das sutilezas concentradas na experiência. Assim a nova abordagem de criação de Stanislávski desvia da representação do papel pela proposição da pergunta:

[...] o que eu mesmo aqui e agora faria se tivesse que realizar a ação do papel. Esta fórmula logo transfere a pessoa da área desconhecida da vida do papel para a área de sua própria vida humana e de sua própria experiência humana, da qual todos nós nos sentimos donos. (STANISLÁVSKI, in VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 244).

Como já exposto no capítulo inicial deste trabalho, as ações realizadas com o movimento em ato não são motivadas por perguntas, como sugeriu Stanislávski. A linha de ações se configura pelo vir a ser do movimento que instituiu lógica e coerência pelas sensações, sentimentos, pensamentos que se assomam no fluxo das associações que ocorrem.

O trabalho pelo movimento em ato acolhe a não violência sobre os processos de vivência corporificada. Explora, além disso, a independência das ações dos artistas da matéria textual, pois parte de circunstâncias propostas pelo momento, mesmo que atravessadas e compostas pelas imagens da matéria textual. A análise ativa será instrumento de criação quando a matéria textual for parte dos projetos artísticos criados por atores e atrizes, mas não procedimento de motivação da criação do movimento. Terá sido, entretanto, exercício de construção de acontecimentos por ações, já que a formação destes alunos e alunas a pressupõe em disciplinas curriculares, no contexto em que atuo, que antecedem o exercício cênico solo.

A criação, nestes termos, se constitui pelo consentimento e composição daquilo que a experiência do momento provê, incidindo sobre os impulsos daí decorrentes. O movimento neste encaminhamento é o campo de mobilização da conexão com os impulsos. A partir de elementos do sistema, na direção da arte da vivência, o trabalho

ocorre na incitação e descobrimento em si dos meios de efetivação da criação, a atuação e a organização da cena são então propagações do movimento.

A sensibilidade às ocorrências que se dão nesse processo, tanto do professor para o aluno, quanto do aluno para ele mesmo, faz dos processos modos de formação, nas tensões que colaboram para a afinação do trabalho, por dinâmicas próprias a cada um em distintos momentos, supondo então a disponibilidade a essas relações operadas pela presença no que se faz. A disponibilidade se coloca como abertura para o “momento-situação”, onde se aprende a não forçar, não procurar, mas explorar as variações do movimento. (JULLIEN, 2004).

A experiência formativa, nestes termos, é trabalho que implica no processo de realizar o movimento nas questões que se colocam pelo fazer mesmo, ampliando o repertório de associações não projetadas, para que o artista seja capaz de investir em diferentes projetos artísticos, seus ou de outros criadores.

Jorge Larrosa (2006, p. 10 - 11), indica a experiência como um convite a “[...] escutar o inaudito em que se pode ler o não-lido, isto é, um convite para romper os sistemas de educação que dão o mundo já interpretado, já configurado de uma determinada maneira, já lido e, portanto, ilegível”, no sentido de não mais proporcionar outras leituras. A formação é tratada então como um trajeto não normatizado onde o professor não oferece uma verdade a ser apropriada.

O professor domina a arte de uma atividade que não dá nada. Por isso, não pretende amarrar os homens a si mesmos, mas procura elevá-los a sua altura, ou melhor, elevá-los mais alto do que a si mesmos, ao que existe em cada um deles que é mais alto do que eles mesmos. O professor puxa e eleva, faz com que cada um se volte para si mesmo e vá além de si mesmo [...]. (LARROSA, 2006, p. 11).

Investir na experiência do movimento como formação reporta ao acontecer do vivo, de suas variações, aos encontros com o pensado e não pensado, com o previsível e o não previsto, onde “[...] aprender é momento de conjunção – mas não assimilação, mas não imitação, mas não identificação” (TADEU, 2002, p. 50).

A composição do movimento em ato, a composição da cena pelos impulsos e multiplicidade que derivam do contato com o corpo e as produções do movimento não demarcam um conhecimento, mas o exercício do estado criativo, referido aqui como disponibilidade aos desdobramentos do movimento do vivo. A formação nos termos que propõe Stanislávski é trabalho constante sobre si mesmo, já que o vivo se move e varia, e o

aprendizado é o da ação da natureza criativa e não “[...] o estudo de procedimentos e recursos teatrais específicos.” (STANISLÁVSKI, apud TOPORKOV, 2016, p. 175).

O professor ou professora, nesse andamento, bem como nesse específico recorte de trabalho, propõe e flui na corporeidade e vivência do aluno e da aluna. Observa suas contenções involuntárias, suas aberturas, e disponibiliza, tal qual o artista, seu sentir ao que está em curso. O que ocorre não é um ensinamento, no sentido estrito de transmissão de um saber, nem direcionamento a um objetivo outro que não aquele que o processo produz, visto que ambos estão em compartilhamento, ativos, em composição, pelo momento da experiência.

O professor-professora está para este trabalho nas mesmas condições da constituição do estado criador dos artistas, que atuam pela vivência. Tem atenção que oscila entre os corpos que se movem e as impressões que atravessam o seu próprio. Percebe e sente o fluxo da gota de mercúrio imaginária em quem está se movendo e se mobiliza para a dinâmica do ritmo ali impresso, a liberdade ou não do transcurso das imagens-potência. Motiva a circulação dos impulsos naquele que tem dificuldade de dar passagem ao movimento. Disponibiliza-se ao que ocorre na medida de sua abertura, e aí está em uma condição de trabalho que coloca a si mesmo em movimento pelas ações que observa e experimenta, abrindo também sua atuação para as ocorrências que encontra.

Aparte a estas considerações que podem soar abstratas diante da dinâmica real em sala de aula, que inclui as condições de cada um em cada momento, as circunstâncias nem sempre são propícias ao olhar mais detalhado dos processos individuais – a condição de encontro em sala de aula é trabalho constante para o qual o movimento é um guia concreto. Na experiência da orientação de exercícios cênicos solo, não foram poucas as vezes em que me deparei limitando esta escuta pela comodidade de um “já saber” ou da obrigação de “ter resposta”. Hábitos de um papel incorporado, o da professora transmissora, que fecha a composição entre eu e o outro, o outro e ele mesmo, desfazendo a confiança no que surge nas ocorrências do momento, dificultando o processo de vivência. Neste percurso nem todas as minhas ações foram modelo de disponibilidade, teve facetas das mais duras às mais abertas. Já fui enunciadora de exercícios, fui excessivamente rígida com a execução das ações físicas dos alunos, fui surda a contingências que limitavam suas ações, projetei meus desejos poéticos sobre alunos e alunas desfigurando os seus. Neste processo, porém, descobri a grandeza da experiência, e nas minhas próprias incursões criativas as dificuldades para efetivar o vivo. Esta pesquisa, nesse sentido, afirma as ações mais

próximas ao desejo de ver alunos e alunas em fluxo pelo movimento e busca constantemente ampliar minha escuta aos seus processos.

O filósofo David Lapoujade define confiança pelo pensamento de William James como condição de crença nos processos que envolvem criação, que tem por característica o arriscar-se no indeterminado. Diz o pesquisador de James: “[...] agimos quando temos confiança nos nossos motivos, nas nossas capacidades e no devir do mundo que vai realizá-las” (LAPOUJADE, 2017a, p. 86). Lapoujade (2017a, p. 87) observa que é o sentimento de confiança que faz “[...] da experiência um campo de experimentação. Ele é, portanto, a condição de todo ato de criação.” As ações formativas que acontecem pela experiência do movimento deslocam o acento da formação como transmissão e como busca de uma forma e as dirigem para a produção de processos. Nesse sentido, operam sobre a confiança nos processos e nas relações que operam.

Em suas aulas sobre a educação para a potência, Luiz Fuganti considera que a educação não se volta para a obediência, não se refere nem mesmo à competência dada por disciplinas e nem ainda para a autorização mediante a aquisição de um conhecimento. Seu sentido estaria em acordo com: “[...] um modo ativo de viver, cuja força dominante é a capacidade de criar a própria condição da experiência” (FUGANTI, 2016). A potência operaria no imediato que “[...] se manifesta pelo tempo próprio que nos constitui e que nos atravessa, assim como pelo movimento próprio que constitui o nosso corpo e que o faz variar. O imediato do movimento e o imediato do tempo” (FUGANTI, 2016).

A disposição para o movimento do corpo, dos impulsos, da composição nas ações cênicas e no encaminhamento da prática formativa decorre enormemente da repercussão do sistema de Stanislávski ao longo dos anos de atuação e atenção sobre suas proposições em minha prática, aos processos criativos dos alunos e alunas e ao meu. O pedagogo Stanislávski dizia aos atores e atrizes que “[...] as correntes da energia criativa são vocês mesmos” (STANISLÁVSKI, 1994, p. 234). Por este aspecto o sistema propõe e incita aos artistas a descoberta de si como criadores. Este encaminhamento para a formação e criação disponibilizou para minhas ações o movimento.

Minha aproximação às forças do movimento, que é capaz de se servir da experiência do vivo na atuação cênica, não foi feita por um caminho direto, nem tampouco foi elaborada como ideia que precedeu a prática. Fez-se em processo, que não se restringe ao tempo de desenvolvimento da pesquisa de doutorado, mas praticado pelo estudo das proposições de Stanislávski, pela conjunção e disjunção com pensamentos em práticas de

outros autores, pelo diálogo com os pares, para que, no contexto deste trabalho, a experiência do vivo, do insabido, ganhasse relevo e dirigisse o pensamento do movimento.

O movimento em ato como modo de criação é uma resultante de composições que se fizeram principalmente com o desenvolvimento de cada projeto dos alunos e alunas com quem trabalhei. Suas experiências são parte do pensamento do movimento de que trato. Suas questões criativas, seus afetos, entre os quais seus atos de coragem, que muitas vezes ultrapassaram os meus diante da aventura no desconhecido da criação. A mobilidade dos processos, os impedimentos e desvios, as incertezas, as verdades já dadas, também compõem esta pesquisa.

O exercício da atenção ao movimento, suas variações rítmicas, sua plasticidade em transcurso de energia, são o meio pelo qual, em composição com os processos e projetos das alunas e alunos, dirijo minhas ações formativas por composição: contato, relação e adaptação aos seus processos. Pelos movimentos engendrados pelo corpo, passando pela noção de processualidade e engajamento ao momento da experiência é que se configura a *formação pelos processos criativos*.

A inspiração para o entendimento da processualidade vem do meu encontro com obras do filósofo François Jullien que em seus estudos do pensamento clássico chinês assinala características para as ações que decorrem daí: a não-distinção entre uma teoria e uma prática, a ação que se realiza pelo curso das coisas, a disponibilidade e reconhecimento do singular em cada ocasião (JULLIEN, 2000). O processo – caminho – constitui-se como um fundo para ser habitado e uma fonte de pensamento pela espontaneidade da imanência, gerando a capacidade de realização. O momento-situação, que aqui não pode ser confundido com a situação teatral, a personagem, a fabulação, é que conduz ao resultado, pois não há uma finalidade a ser perseguida. O sábio, diz Jullien, “[...] não cessa de tirar vantagem da situação a medida de seu desenvolvimento” (JULLIEN, 1998, p. 54). Esta direção diz muito do modo como a noção de processo se aproxima da prática do movimento, especialmente porque parte daquilo que os alunos e alunas produzem e realizam em ato pela utilização do menor dos traços dos seus movimentos.

5.1 A CRIAÇÃO DO EXERCÍCIO CÊNICO SOLO

A escolha do exercício cênico solo para tratar do movimento em ato nas ações formativas fez-se por se tratar de um contexto no qual a pesquisa que apresento encontrou condições para emergir, pois conjuga em sua concepção desde a atenção aos processos até

a efetivação da cena. Sua especificidade, na estrutura curricular em que se insere – no Bacharelado em Artes Cênicas - Interpretação Teatral, da Universidade Federal de Santa Maria –, reside em partir dos projetos pensados pelo aluno e aluna, salientando suas escolhas no trabalho de atuação, os envolvendo diretamente no trabalho formativo. O tempo de desenvolvimento destes projetos em dois semestres letivos é também um dado importante, pois possibilita maior detalhamento do acompanhamento dos processos.

Este exercício ocorre nas disciplinas de Técnicas de Representação V e VI, com carga horária semestral e presencial de 60 horas, Laboratório de Orientação I e II, com carga horária semestral e presencial de 90 horas, como também em ensaios separados de aula. O conjunto destas disciplinas é desenvolvido em dois semestres letivos – quinto e sexto semestres da grade curricular.

A disciplina de Técnicas de Representação V objetiva elaborar um projeto para a criação de um monólogo com o intuito de estabelecer o processo criativo do ator e da atriz. Técnicas de Representação VI busca concretizar o projeto de monólogo em um espetáculo, articulando seus elementos e operacionalizando os meios de produção teatral⁵³. As disciplinas de Laboratório de Orientação I e II propõem respectivamente: orientar a elaboração do projeto de encenação acompanhando o processo prático desenvolvido pelos alunos e, no semestre seguinte, orientar a concretização e a reflexão do processo criativo no projeto de encenação em andamento.

Usualmente cada turma é dividida de modo que o professor oriente, em média, cinco alunos atores, variando diante da demanda. O trabalho da orientação inclui a ação formativa dirigida ao projeto e ao relatório do processo, a análise e adaptação da matéria textual escolhida, quando o projeto a inclui, ou, se não houver, a orientação da composição cênica.

Na orientação pedagógica curricular o conjunto destas disciplinas é formulado como *ensino orientado*, que sucede um *núcleo básico*⁵⁴ de quatro semestres, e antecede o *trabalho de graduação* desenvolvido em dois semestres⁵⁵. Sua disposição abrange a articulação de ensino, pesquisa e extensão desenvolvidos pelos atos criativos, em temas de

⁵³ Na ementa curricular da disciplina este exercício é nomeado monólogo. Escolho, no curso desta pesquisa, enfatizar o seu desenvolvimento como *trabalho do ator sobre si mesmo*, que embora não descuide das resoluções cênicas, acentua o processo de criação como formação e como apontamento para a constituição da cena.

⁵⁴ Em parte das disciplinas que compunham o núcleo básico as ações físicas e a análise ativa são trabalhadas pela constituição do acontecimento através das ações, embasando o exercício cênico solo.

⁵⁵ Essa matriz curricular, que fez parte da fundação do Bacharelado em Artes Cênicas na UFSM, sofreu alterações para adequação a normatizações do MEC, no entanto, a prática do exercício cênico solo foi mantida, bem como boa parte da concepção curricular anterior.

interesse individual, para que por este exercício, por imersão e detalhamento de suas ações, alunos e alunas estabeleçam algum grau de autonomia em seus processos criativos.⁵⁶

No trabalho que realizo nos projetos do *ensino orientado* voltado para a atuação teatral, o movimento em ato é campo exploratório de partida do desenvolvimento dos interesses temáticos individuais. Situa-se na esfera do *trabalho do ator sobre si mesmo* sinalizando aberturas e impedimentos ao curso dos processos, especialmente relacionados ao estabelecimento do estado criador, e da experiência do vivo corporificada.

Os projetos artísticos são elaborados ao longo do primeiro semestre letivo. Neste período variam e se transformam pela prática já em curso. Sua função em minha orientação é delimitar campos que permitam, pelas temáticas elegidas, a produção de processos. O que era inicialmente tomado como planos a serem executados, ou espetáculos a serem realizados, foi revelando a importância do processo, e daí a atenção ao movimento. Configuram, deste modo, mais uma especificidade de *trabalho do ator sobre si mesmo* na identificação de motivações para o desenvolvimento do processo, para o direcionamento da criação e formação, apontando contextos sobre os quais a experimentação vai se encaminhar.

O movimento em ato adere aos temas que se somam a seu exercício, como por exemplo: a um estilo de atuação como o bufão ou o clown; a procedimentos de criação específicos centrados sobre o ritmo nas ações e na cena, em referência a treinamentos de uma arte marcial, ou aspectos da relação corpo-voz, por exemplo; o desenvolvimento de concepções de cenas baseadas em matéria textual específica; a criação de uma tessitura de cena pelo material produzido pelo movimento de modo independente de matéria textual. A realização do movimento em ato, em conjunção com os temas de pesquisa, constituirá o treino da vivência corporificada, ou também será um suporte na produção do material que irá compor a cena.

O movimento toma desenhos distintos em cada processo, podendo, por exemplo, se compor em estruturas iniciais ordenadas e encadeadas como fabulação em um prenúncio de acontecimento com começo, meio e fim, em um sentido mais clássico⁵⁷. Pode produzir estruturas sem esta concatenação narrativa, agregadas por dinâmicas que se unem por associações da experiência do vivo, em, por exemplo, grandes sequências de movimentos

⁵⁶ Observo na formulação desta disciplina a influência do “novo método” desenvolvido por Stanislávski, bem como a abordagem de formação por projetos temáticos, assunto tratado na introdução.

⁵⁷ A fábula como totalidade ordenada, no contexto do texto dramático, caracteriza para Hélène Kuntz a estética clássica baseada no encadeamento lógico proposto por Aristóteles (in SARRAZAC, 2012).

que em si constituem a cena. Configuram-se ainda como ações usuais ou movimentos não referenciados em ações cotidianas.

Para melhor compreensão divido o trabalho em etapas, que aqui são demarcadas de modo consequente, mas, no entanto, se misturam desde o objetivo a que se propõem: o fluir da vivência no movimento. Assim, o fluxo no movimento em ato é um aspecto considerado desde a produção de material para a construção da cena até a atuação sobre sua estrutura. A composição sofre variações pelo trabalho contínuo desde as primeiras organizações até as apresentações ao público. Os aspectos referentes à corporificação dos impulsos são afinados em qualquer das etapas visando à efetivação da vivência.

Para o acompanhamento destes processos proponho a construção de uma experiência inspirada na organização de parte da obra de Stanislávski, bem como apoiada nos diferentes projetos que orientei. O processo de um personagem-aluno se intercala com os encaminhamentos que geralmente ocorrem nas fases destacadas dos processos. Mesmo elaborando em um contexto delimitado – é uma entre tantas as possibilidades que poderiam ser tratadas – destaco no exemplo a seguir concebido a possibilidade de acompanhamento de um processo, como mobilizador do trabalho, não pela sua exemplaridade.

Considero aqui a importância de apresentar um exemplo. Não me animo, todavia, a utilizar a citação direta dos relatórios dos alunos e alunas que orientei, e nem a descrever uma aula, pois entendo que isso desviaria da proposta de pensar o movimento em ato, vinculando-o às circunstâncias do trabalho particular destes alunos e de alguma aula. Opto pela criação de um exemplo que opera diretamente a noção de movimento em ato, mas que, todavia, busca referência no contato com o repertório produzido nos encontros com os alunos.

Trato a seguir das experiências com o movimento desde minha perspectiva destas composições. Uso como referências os pensamentos evocados por estas vivências, bem como as recorrências observadas nos cadernos de registros de aulas e os percursos registrados nos projetos e relatórios produzidos pelos estudantes que orientei. A intenção é de amplificar o movimento como causa criativa em uma configuração específica: a experiência do vivo.

O tema de pesquisa do aluno-personagem não se põe sobre um texto, mas sobre *A construção da tessitura da cena por movimentos – o corpo-ritmo como inscrição*. Prevê elaborar a cena a partir da experiência do movimento, e assim, conjuga-se às proposições que comumente realizo para a constituição dos processos.

5.1.1 O fluxo no movimento em ato

Essa primeira fase tem como um de seus objetivos a produção de sensibilidade às ocorrências do processo de criação e, nesse sentido, coincide com a prática de laboratório manifesta e discutida no capítulo anterior. Ali apresento, a partir de minha experiência, o treino para tornar sensíveis as tensões, os hábitos e as aberturas à vivência do movimento e à ação de se mover, compondo pelos impulsos produzidos. Tendo buscado pormenorizar este processo em direção ao fluxo do movimento naquela ocasião, no exemplo a seguir dou maior ênfase ao aproveitamento destes impulsos na composição da partitura do aluno ator. Solicito ao leitor que considere aquele percurso como parte importante também do processo de formação de alunos e alunas, que treinam a disponibilidade às produções do corpo para realizarem a criação do exercício cênico solo pelo movimento em ato.

O trabalho inicia visando o estabelecimento de fluxo no movimento. Para isso, como já observado nos capítulos anteriores, conduz-se a atenção ao corpo. Inicialmente através do aquecimento, por onde se busca uma inversão da dissociação corpo-pensamento cotidiano, para o sentir e perceber o corpo. Qualquer que seja o exercício utilizado para tornar o corpo presente à atenção e prepará-lo para o movimento, procura-se aliá-lo a um fluxo respiratório livre e espontâneo, de onde decorrem outros ritmos no pensamento e no movimento para a harmonização das tensões excessivas, e constituição da escuta do momento.

Situação um: O aluno realizou seus exercícios iniciais flexibilizando as vértebras da coluna. Passa rápido por esta e outras etapas do exercício, denunciando à minha percepção que os seus pensamentos ultrapassam seus movimentos. A essa percepção seguiu-se a reclamação de dor muscular, consequência de um ensaio que exigiu esforço físico, projeto que desenvolve em paralelo sob a direção de um colega. Foi necessário redirecionar o trabalho voltado para relaxamento muscular para que estivesse presente nas ações. Sugeri a ele que caminhasse pelo espaço da sala lentamente, acompanhando o centro motor das passadas no movimento dos quadris, passando pelos seus desdobramentos nas articulações dos joelhos, tornozelos até o apoio dos pés, em suas transferências de peso. Assim que seus passos se tornaram fluidos as tensões nos ombros e na cervical se harmonizaram. O fluxo nas passadas produziu uma disponibilidade às sensações que afluíam pelo deslocamento. A partir de então a criação foi possível pela experiência do vivo.

Outros procedimentos e estímulos poderiam ter sido utilizados se a tensão se sobrepusesse ao fluxo da caminhada, para que a atenção do aluno se dirigisse à vivência que esse deslocamento produz, como por exemplo, relaxar na expiração ou perceber os espaços internos do corpo. O caminhar fluido se apresentou naquele momento como oportunidade para exercitar o ritmo através do exercício das velocidades.

Os elementos do sistema para o treinamento da corporificação de impulsos da vivência, já destacados no corpo deste trabalho, são o eixo pelo qual o movimento pode ganhar fluxo. Nas velocidades que sensibilizam ao ritmo, por exemplo, o exercício parte da atenção à execução de ações que iniciam pela caminhada em uma contagem específica num período de tempo determinado. Na medida em que o aluno adquire esta percepção é incentivado a sentir a dinâmica, que passa a envolver as forças que se compõem em cada velocidade e nas variações entre elas. O exercício do elemento se direciona ao movimento composto em ato, e não se volta unicamente à precisão de execução, mas se torna estímulo ao fluxo do movimento, direcionando-se também à escuta dos impulsos provenientes das sensações, imagens mentais, sentimentos. A ação de andar então pode se transformar em outras pelo desdobramento do exercício, tanto quanto, pode compor formas distintas a partir destes impulsos.

Situação dois: Do deslocamento do aluno, em seu andar pelo espaço, ciente do centro motor do movimento iniciei a contagem repetida de cinco segundos, pela qual o aluno se guiou para organizar dois passos a cada intervalo, contagem da velocidade um. Recomendei notar as sensações que tinha ao movimentar-se naquela velocidade, atentar para o desenho do percurso, para as relações de proximidade e distância com algum ponto da sala, para a organização do corpo em cada mudança de direção, considerar a paisagem vista nas janelas que dá a ver longe o horizonte, os sons do ambiente, e deixar repercutir na atitude estas sensações no andar. No decorrer do exercício o aluno foi compondo um trajeto desde o fundo da sala até um ponto focal na parede oposta. Em determinado momento seu olhar se modificou ultrapassando o foco inicial. Sua atenção que inicialmente guiou-se por minhas indicações seguiu um impulso que permitiu inaugurar uma movimentação sem orientação. Aqui foi preciso que eu me mantivesse em silêncio. Sem qualquer indicação o aluno repetiu duas vezes o percurso inicial mantendo a velocidade, até que, na terceira repetição vi estabelecer-se a relação entre o andar, o percurso, as imagens e sensações que a

*ele se assomavam. Não mais “velocidade um” constante guiando o deslocamento, a experiência do vivo imprimiu seu ritmo nas passadas, tonicidade e configuração do corpo. Sentindo isso ele repetiu mais uma vez o percurso, que percebi como confirmação da alegria de realizar estados pelo andar naquele trajeto. O aluno compôs uma sequência simples que nomeou pelo verbo: **ir**, e um contexto, **cercado de poeira**.*

A nomeação da ação por um verbo, acrescida da nomeação da circunstância que surge, constrói acontecimento. Cada vez que o aluno voltar a sua estrutura terá também nestes nomes a possibilidade de engate da vivência na realização dos movimentos. A cada repetição novas condições vão sendo elaboradas, amplificando seus sentidos, mudando inclusive, estas designações.

O processo de vivência que estimula a criação se faz por estes ínfimos detalhes, percebidos pelo aluno ou levados a serem considerados pela orientação. No desenrolar do trabalho, quando o aluno foi levado pelo fluxo destes impulsos, a mim coube permitir que o processo seguisse seu rumo. Na situação de criação descrita, quando se configurou o entrelaçamento das sensações no andar, o processo mostrou sua tendência de acontecer e o aluno não se deteve mais às minhas indicações e a potência do momento pode se efetivar.

A atenção ao fluxo da gota de mercúrio imaginário no exercício da plasticidade de movimentos foi utilizada na sequência da prática. A execução iniciou no andamento da gota pelo corpo e se estendeu como estímulo à percepção e ao sentir da multiplicidade de intensidades que se compõem nos movimentos e lhes correspondem. Como já muitas vezes destacado ao longo deste trabalho, os impulsos ocorrem por imagens mentais, pelo ritmo, por sensações, em sentimentos sempre presentes, embora de difícil nomeação ou discriminação, ou mesmo por distribuição espacial ou pela tonicidade dos músculos, entre outras qualidades que tomam corpo no movimento. Também os estímulos aos sentidos provenientes do ambiente, como de sons, cheiros, texturas e outras presenças podem se fundir na experiência e motivar a continuidade do movimento.

O livre fluxo dos impulsos e a continuidade do movimento, bem como o reconhecimento da força de ações simples, em muitos casos pedem tempo para ser efetivado e aceito como impulsos de criação. No entanto, em certos momentos, algum aspecto desta rede torna-se mais evidente e conduz o movimento pelas suas variações. O fluxo então perde contato com o modelo de exercício inicial e ganha a dimensão da exploração de diferenças, do inusitado, do detalhe, ou mesmo do usual experimentado por

impulsos que o fazem diverso da reação mecânica, ou da instrução de quem orienta o trabalho.

*Situação três: Na realização do exercício o aluno fez o percurso da gota de mercúrio no corpo sem deslocamento no espaço. Experimentou primeiro mecanicamente o trajeto que partiu da região lombar e se distribuiu pela perna direita até chegar ao pé, depois pela perna esquerda. Ao vê-lo fazer tive a sensação de que estava prestes a cair. No entanto, as sensações que ele experimentou o animaram a explorar as potências do movimento neste limiar entre a postura em pé e a queda. Nomeou estes movimentos: **caindo**. Depois do intervalo que realizou para anotar seus movimentos retomou o trabalho. Observei a ele a antecipação das quedas por pequenos sinais no corpo. Ele tentou resolver mecanicamente, não funcionou, parou, respirou, estabeleceu contato com o corpo e decidiu fazer a queda enquanto realizava o trajeto ao ponto focal da situação dois: trajeto desde o fundo da sala até um ponto focal na parede oposta, na circunstância-imagem cercado de poeira, realizando cada passo em progressão de uma queda. Houve descompasso entre o deslocamento e a queda. Repetiu até seguir em algum detalhe que lhe fizesse conectar com a experiência do percurso. Em uma nova tentativa deslocou a atenção da mecânica dos movimentos e a dirigiu para o olhar distante atravessando as paredes recuperando sentir na situação dois, na progressão dos passos até a queda. Do meu ponto de observadora percebi-o tomado pelas sensações despertadas no exercício e vi um acontecimento ganhando corpo, que depois de algumas repetições o aluno nomeou como **sendo tragado pelo chão**.*

A vivência do primeiro material repercutiu na queda progressiva, o que não poderia ter acontecido só pela marcação, na qual o aluno convencionou que a queda iniciaria no segundo passo, pela instabilidade automotivada dos joelhos e assim por diante. O que a intensidade no olhar que atravessou o foco na parede evocou, me contou o aluno posteriormente, era a sensação de estar sendo comandado, e isso incitou o andar, a queda progressiva. Assim se configurou um acontecer que não narrou a sensação tida pelo aluno de ser comandado, nem a ilustrou, mas conectou o movimento à experiência que estava se realizando.

A questão a ser percebida pelo treino dos elementos é que estas relações se produzem a todo instante e que podem ser aproveitadas como abertura do inadvertido no movimento e no pensamento. Também indicam que retrabalhar as estruturas criadas pode produzir aberturas em novos arranjos, fazendo proliferar suas tendências de sentidos.

Henry Bergson, no âmbito do pensamento filosófico, alude ao fato de que para além das palavras e frases, no caso da linguagem escrita, há algo de mais simples, o sentido, que relaciono também com as elaborações do movimento. Sobre ele argumenta “[...] o sentido, que é menos uma coisa pensada que um movimento de pensamento, menos um movimento que uma direção” (BERGSON, 2013, p. 137). As tendências de sentido que ocorrem se produzem e se modificam por relações, que sucedem da vivência. Assim, sentido não reporta ao programado ou projetado antecipadamente, a uma verdade do pensamento, mas, ao que François Wahl (in ALLIEZ, 2000, p. 119) distingue por sentido na filosofia de Gilles Deleuze “[...] como produção contínua, jamais posta e jamais imobilizada, tudo o que se dá como pensamento.” O sentido, diz Wahl é a origem do pensamento antes que se articule como conceito.

Talvez o fluxo de vivência corporificada e seus sentidos decorrentes não correspondam a uma expectativa, ou a uma formulação anterior, talvez soem estranhas, mas aí igualmente se configura um treinamento, o do assentimento das associações da ocasião.

Situação quatro: Na retomada do trabalho, em nova situação de ensaio, sugeri ao aluno retornar a sua partitura desenvolvendo a queda por uma sugestão “quando cair imagine como se – o se mágico – o chão tivesse alguma peculiaridade, fosse coberto de plumas, por exemplo.” A partir desta indicação o aluno deu prosseguimento aos movimentos após a queda, partiu da minha sugestão, mas o processo lhe mostrou outras possibilidades. Antes, porém, precisou retomar sua concentração, reconquistar a tranquilidade, o que foi feito pela repetição dos movimentos já elaborados, andou pela sala em queda até sentir que já estava em contato com o que realizava. Na primeira vez que encontrou chão, o ritmo decorrente da atuação da gravidade, diferente do das passadas anteriores, conforme descreveu ele em suas anotações, lhe deu a sensação de que o chão lhe acolhesse como espuma. Daí decorreram outros movimentos que se sucederam a esta sensação.

Esta pequena abertura aos processos realizada pela narrativa do aluno-ator na primeira fase do processo não resume os recursos utilizados comumente, nem decerto dá conta dos trânsitos que se produzem no trabalho e que os alunos e alunas constroem nas suas experiências no movimento. Repercutem, no entanto, a partir de alguns detalhamentos, a potência dos processos criativos como indicativos do desenvolvimento do trabalho.

Como considerações mais gerais, observo o desenvolvimento dos processos, dos movimentos, da experiência que engendram e dos impulsos produzidos pelos movimentos para discernir as ocorrências não percebidas ou sentidas por quem se move, e por quem os observa e orienta. Em outras situações, que não as narradas pelo exemplo, a apreensão dos impulsos da vivência demanda um período maior de treinamento. As dificuldades decorrentes dos movimentos desconectados dos impulsos em geral se referem à tendência de alunos e alunas a focarem o resultado da experimentação e não o encadeamento da experiência mesma, excluindo a experiência do vivo como promotora de impulsos. Os movimentos então se perdem nas projeções unilateralmente formais ou na realização mecânica. Nessas situações o trabalho da orientação é a de acompanhar, incitar a corporificação dos impulsos para que percebam seus trajetos no corpo. Os estímulos, mesmo nem sempre sendo eficazes no trânsito do fluxo do movimento, deslocam a atenção do aluno ou aluna do efeito para que se conectem ao movimento, e por si, encontrem a continuidade e os desdobramentos dos impulsos no movimento.

Quando o fluxo carrega o movimento, no entanto, a ação de orientação se torna desnecessária, passa a ser a de fluir junto, em contato com o momento. A interferência só se fará necessária na passividade. Há momentos em que minhas motivações não são ouvidas ou consideradas, em uma desobediência bem-vinda, porque alunos e alunas seguem seus processos por caminhos nem sempre percebidos pela orientação. Alunos e alunas seguem em experimentações, em alguns momentos mais fluidos, em outros não, ou, interrompem a prática em algum limite que não querem ultrapassar, situação que tenho aprendido a respeitar.

Ao trabalhar com os processos do movimento é importante observar o que a psicanalista Suely Rolnik propõe como ética às operações cartográficas, que em muito convergem para a processualidade da criação pelo movimento em ato. A autora assim expressa o movimento cartográfico “[...] é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 2014, p. 23). O critério do cartógrafo, segundo a autora, é “[...] o grau de abertura para a vida que cada um

se permite a cada momento” (2014, p. 68), e sua ética coincide com o vivo e a afirmação da vida. Seu princípio é expansão da vida, e, em acordo com o movimento, princípio em variação, para dar curso ao que se pode do desejo em dado momento. Por fim, a regra do cartógrafo é “[...] ele nunca esquece que há um limite do quanto se suporta, a cada momento” (2014, p. 68), limite de orientação e reorientação, de fluxo e territorialidade.

A ação de orientação nesta primeira etapa é, em linhas gerais, a de facilitar os trânsitos, propondo e alimentando o fluxo dos impulsos no movimento com novas motivações ou observações pontuais e individuais, sensibilizando o aluno e aluna a serem ativos pelo exercício que parte principalmente dos elementos do sistema. O exercício envolve, por diferentes procedimentos, a disponibilização e o aproveitamento destes impulsos, iniciando contato e harmonização do excesso de tensão muscular e mental, passando pela percepção do ritmo, motivador do movimento pelas suas variações. A corporificação destas variações desdobra as sensações fazendo afluir imagens, ritmo, e outras qualidades disparadoras da continuidade do movimento. O contato e relação com o corpo e o entorno, coloca os envolvidos presentes no que fazem desde a preparação para o trabalho até a experiência do movimento. Esta presença age contra a mecanicidade e dispõe relações.

A questão da presença, termo amplamente usado no meio teatral, e de aplicações e significados diversos, é aqui colocada pelo que atribui Laurence Louppe no contexto do trabalho da dança, de algum modo condizente, ao menos conceitualmente, ao trabalho com o movimento na formação de atores e atrizes. A presença no instante, diz Louppe, envolve a consciência de estar no tempo pela consciência do corpo. O movimento, diz a autora, reinventa espaço, tensões, e transferências de peso tornando a duração do tempo matéria, renovando o instante pela energia que o trabalho de dança sobre o tempo realiza. (LOUPPE, 2012, p. 165). Pois:

[...] O bailarino trabalha sobre o instante, mas também «dentro» do instante. A presença total no instante, sem prazo ou antecipação estipulada, é tudo o que constitui a qualidade de um ato de dança. É um elemento igualmente essencial de elaboração da «presença» do bailarino. [...] para o bailarino, este aspecto também tem que ver com a urgência de estar presente no presente (um conceito de tempo). Sem a «presença», nada passa da instantaneidade do ato, da correspondência profunda entre o movimento e a natureza do instante que se ilumina (e que é iluminado)”. (LOUPPE, 2012, p. 163 - 164, grifos da autora).

A atividade no treino, por isso, volta-se para cada pequena mudança, seja no desenho do movimento ou nos impulsos da vivência, pois ambos carregam incitamento e colocam o artista presente no que faz. O caminho que inicia com o direcionamento da

atenção a si, passa pela percepção e o sentir do movimento para fazer os impulsos se tornarem corpo. Não há pensamento anterior dirigindo o movimento. O pensamento que daí aponta então, será produto de uma escuta da experiência do vivo, que enfim se elaborará posteriormente, a partir das associações que se farão sobre o material produzido.

Neste sentido a experiência do movimento é criação e *trabalho do ator sobre si mesmo* numa só ação, aprende-se fazendo, cria-se aprendendo, a partir do que o curso do movimento demanda, ao mesmo tempo em que se elaboram materiais para a composição da cena. Cabe lembrar o que está em jogo: o aproveitamento da experiência do movimento e, não menos importante, o acionamento da criação por esta via.

Como já destaquei em outros momentos, neste período exploratório não há referência direta à matéria textual. As reverberações dessas referências textuais ocorrem por associações indiretas ou por inserções de motivações análogas a sua estrutura de ação. A imaginação do artista é operada pela sensação do movimento, abrindo vertentes aos projetos iniciais que vão se realizando em pequenas estruturas, por sucessivas etapas de combinações, se compondo sobre o material produzido em ato. Assim os indicadores de Stanislávski, que objetivam a atuação viva, e que, além do mais, buscam não imitar ou ilustrar ações escritas na matéria textual, se tornam também fatores de composição sem a referência do texto.

Nesta primeira etapa de trabalho a afirmação da potência de cada pequeno movimento, o cuidado e valorização nas ações mais simples são importantes para conduzir alunos e alunas ao que os processos têm de mais potente, as relações e associações da vivência, dos pensamentos e resoluções que partem da experiência. Antes de qualquer direcionamento ao texto o movimento mesmo indica suas tendências, para que alunos e alunas ampliem a perspectiva da efetivação dos acontecimentos textuais na cena.

5.1.2 A composição da cena

O desdobramento deste trabalho, segundo aspecto do processo, conduz-se para a experimentação do material produzido e para a manifestação e efetivação dos sentidos e tendências de soluções para a cena que o movimento indica. As estruturas de movimento se caracterizam, em geral, por disposições rítmicas, espaciais, por narrativas de acontecimentos com uma estrutura mais ou menos delineada, mas também em sequências guiadas pela lógica sensível que não se estrutura como fabulação. Surgem como ações de referência cotidiana ou como movimento sem referência em ações usuais.

No contexto do processo do aluno-ator ora apresentado, sua primeira sequência decorreu de ações corriqueiras: andar, deitar, ajoelhar, exploradas por fatores como a distribuição no espaço e ritmo e as intensidades decorrentes desta composição. Sua organização ocorreu pela característica dos materiais produzidos. Minhas impressões sobre o modo com que as realizava foram uma leitura sensível do fluxo de intensidades que se desdobravam por seus movimentos, e me sugeriram uma condição que não poderia ser apreendida senão pelo impulso corporificado. Para ele mesmo as impressões do vivido foram outras e indicaram linhas de seu desenvolvimento.

*Situação cinco: a sequência, depois de algumas sessões de trabalho iniciou por passos lentos e quase em desequilíbrio do corpo que tomaram a direção do fundo para frente da cena. Neste percurso de aproximação, cada passo apresentou modificação gradativa que foi da verticalidade até o corpo ao chão. O peso se alterou até a entrega ao chão. A velocidade no início lenta foi se conformando àquela própria ao peso do corpo em queda configurando variações rítmicas. O foco do olhar que atravessa as paredes do ambiente, aos poucos se dispersou num olhar sem nada ver adiante e tive a impressão de que era absorvido para dentro da queda. Não houve reação contrária, ele só se entregou à força da gravidade. No chão respirou prolongado, vi suas costas ampliando e diminuindo. Com esforço ele se moveu e ajoelhou em um impulso que veio da sua lombar. O olhar mirou o chão, a cabeça um pouco caída em concordância com a direção diagonal de olhos que não viam. Respirei com ele absorvendo aquilo que seu corpo, naquela condição me imprimiu. Em um súbito, levantou rapidamente, em uma marcha que desenhou um zigue-zague rápido, tomando o espaço, como se em reação a pensamentos de fuga. Ele parou na diagonal direita do fundo do espaço. Virou-se relaxando os músculos tensionados na marcha e estacou. Nomeou seu acontecimento como **a reação**.*

A composição do material produzido foi experimentada de diferentes modos, realizada pelo aluno-ator em exercício orientado ou em ensaios que realizou sozinho. Sobre uma primeira estrutura composicional foram se identificando tendências, desenhos e dinâmicas referentes às modificações e variações tônicas, rítmicas, espaciais e de fluxo no movimento. Estes indicativos foram ainda desenvolvidos pela inserção de objetos cênicos, elementos de figurino, elaborações de pensamentos articulados sobre indicações dadas pelo movimento.

Através destas experimentações tornou-se aos poucos manifesto ao aluno a potência de seus movimentos como indicativos de resoluções da cena. Também se ampliaram suas realizações iniciais pelas associações inadvertidas que muitas vezes o movimento apresentou. Na elaboração das estruturas então, pode traçar outras relações. O detalhamento da construção da primeira sequência, realizado por estes meios, permitiu que a potência de sentido e as conexões entre os atos não “[...] escapem para a inconsciência” (JULLIEN, 2004, p. 160), e, além disso, desenvolvam-se em direções não previstas. Nas vezes em que repetiu esta sequência, presente no seu fazer, a mobilidade pode ser percebida e sentida e, a vivência teve outra oportunidade de ser corpo.

O desenvolvimento do trabalho nesta fase apontou diferentes frentes que incluíram a corporificação dos impulsos da vivência, a articulação do material em sequências maiores, a resolução da linha que vai unir as diferentes unidades, a lógica a adotar nestas ligações, que não visaram à ação de conjunto. Estas conexões não foram determinadas pela narrativa da matéria textual, seguiram as conexões da intensidade, especialmente guiadas pela sensação do movimento. À medida que o tratamento destas estruturas foi se desenrolado e passando por montagens diferentes, novas conexões se desenvolveram.

Joseph Danan ao tratar do verbete “ação” no livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, organizado por Jean-Pierre Sarrazac (2012), observa a desconexão entre três níveis de ação identificados por Michel Vinaver: a ação de conjunto que engloba todas as ações; a ação de detalhe, que pode ser ato, cena, sequência; e a ação molecular, decorrente das réplicas desenvolvidas na cena pelas ações físicas e vocais. Desde os diferentes modos de articular estes níveis em muitos casos, diz o autor

[...] são as microações que tendem a ocupar o primeiro plano. Elas proliferam e o texto não age mais senão no nível molecular, numa ampliação, como se no microscópio, do presente, que embaralha e pode tornar imperceptível – a não ser eventualmente a posteriori – toda linha, todo o desenho de conjunto e até as ações de detalhe. (DANAN in SARRAZAC, 2012, p. 39 - 40).

Danam observa que as ações físicas que efetivam as ações moleculares na estrutura do drama “[...] se desdobram num território onde o teatro e a dança avançam um para a direção do outro até se misturarem, como nos espetáculos de Pina Bausch e Alain Platel, e onde a ação se faz movimento (e às vezes o movimento ação).” (DANAN in SARRAZAC, 2012, p. 40).

A construção da cena que parte dos impulsos do movimento tende a tratar o texto pela conjunção entre a estrutura criada e as microações de cada acontecimento textual, advindo daí a adaptação da matéria textual e eventualmente da ação criada pelo artista. A

constituição da cena sem a referência da estrutura de ação da matéria textual também se organiza pelas ações moleculares, as pequenas estruturas de movimento.

A elaboração das estruturas no exemplo sobre o qual venho tratando observou o encadeamento próprio à vida nos movimentos, ou seja, “[...] a lógica e continuidade de nossas sensações” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 209). Assim, a lógica e a coerência foram dadas em um primeiro momento pelas associações inadvertidas. Ocorreram, portanto, pelas implicações da vivência. Juntou-se a matéria textual, abrindo possibilidades de sua resolução pelo que o movimento propôs.

Situação seis: o aluno experimentou outra condição para a realização da sequência. Elegeu espaço restrito no centro da sala. O corpo indicou um leve balanço à frente em lugar dos passos em queda, paralisando após o primeiro impulso de deslocamento, permanecendo no mesmo lugar. A mim soou uma ânsia, um impulso impedido de colocar algo para fora. A velocidade aumentou até a queda e a sequência repetiu os movimentos do olhar sem ver a respiração no chão, o impulso que o colocou de joelhos, a mirada ao chão, a cabeça caída na direção diagonal, os olhos que não viam. Ele executou toda a sequência de movimentos produzida nas situações anteriores, todavia, sem deslocamento no espaço. Levantou lentamente, fez o zigue-zague dessa vez mais lento e titubeante, trocando o apoio dos pés em deslocamento mínimo até parar. Ele girou e olhou à frente, desta vez me olhou e assumiu postura verticalizada.

Situação sete: executou a primeira e a segunda versão em sequência, desta vez usou um pijama desgastado, pés descalços e carregou um lençinho branco amarelado pelo tempo na mão direita, que balançou com o braço à frente no zigue-zague bêbado e mais lento da segunda versão. Nesse momento agiu com as palavras do poema “O Cego” do poeta Rainer Maria Rilke (CAMPOS, 2001, p. 123):

*Ele caminha e interrompe a cidade,
que não existe em sua cela escura,
como uma escura rachadura
em uma taça atravessa a claridade.*

*Sombras das coisas, como numa folha,
nele se riscam sem que ele as acolha:
só sensações de tato, como sondas,*

captam o mundo em diminutas ondas:

*serenidade; resistência –
como se à espera de escolher alguém, atento,
ele soergue, quase em reverência,
a mão, como num casamento.*

*O poema foi escolhido pelo aluno depois de ter as sequências encadeadas. Lendo alguns livros para buscar referências de matéria textual, o poema “O Cego” o reportou a sua sequência, não de modo direto, me disse ele, mas por aproximações às imagens e sensações que a realização da sua pequena estrutura evocava. Da referência textual adaptou a ação do lençinho em zigue-zague lento à sugestão do poema “soergue a mão como num casamento”. A relação dos movimentos com o poema sugeriu ao aluno a nomeação do acontecimento como **a fissura**. Pela sua sequência, pude como espectadora, vivenciar os atravessamentos em suas ações, não os discernindo, mas experimentando em mim movimentos intensos pelos dele.*

O aluno desenvolveu mais sete estruturas como esta, das quais apenas duas foram compostas com ações vocais, provenientes de outras matérias textuais. Ele preferiu tratar cada composição produzida como recortes, fissuras, em referência à primeira estrutura que elaborou, encadeando-as por associações decorrentes das sensações dos movimentos. Algumas destas estruturas seguiram movimentos que criaram formas diferentes de ações usuais, entrelaçando registros distintos na relação forma-intensidade dos movimentos.

A criação das outras estruturas não seguiu a mesma dinâmica do exemplo que foi tratado ao longo deste capítulo. Houve momentos em que somente depois de muitas tentativas é que o aluno pode aproximar os impulsos ao movimento. Muitos temas se transformaram completamente desde os primeiros movimentos até que se firmasse uma linha de ações para o aluno-ator. Esta linha foi composta pelos movimentos, nomeações e suas implicações sensíveis que dirigiam os impulsos, constituíram outras relações pelas diferenças que se apresentaram a cada execução, mas, garantindo um chão para seu trabalho criativo, ativo. Nas apresentações que realizou com o público nem todas as ligações sensíveis se efetivaram, e alguns de seus movimentos foram mecânicos. O contato e as relações foram descontínuos, mas mesmo assim se colocaram como exercício, impulso para descobertas.

O aluno-ator produziu sua cena solo, mas no cerne desse processo constituiu uma confiança no fluxo do movimento em ato, na potência dos movimentos como tendência de

sentidos e no curso dos processos. Pela constância no trabalho, atento às manifestações da experiência do vivo, este processo apontou direções e proveu suas sequências de multiplicidade.

A questão do trato da matéria textual nos projetos que orientei o desenvolvimento da cena solo inclui a análise da estrutura de ação do texto para a divisão dos acontecimentos textuais com vistas à resolução da cena. Provenientes de diferentes narrativas – literatura dramática, poesia, romance, conto, crônica –, e mesmo em textos destinados a cena solo, em alguns casos, são necessárias adaptações para o exercício cênico, seja pelas escolhas do aluno e da aluna, seja pelo indicativo das partituras que criou e organizou.

A análise ativa, oriunda do novo método de Stanislávski, se torna guia da construção do acontecimento na cena, indicando adaptações textuais ou da partitura dependendo das direções que tomar a concepção da cena, no entanto, não define necessariamente a ordem e a construção destes acontecimentos. Assim, um texto dramático escrito para a contracenação pode adquirir outra tessitura, cujo destaque será dado por alguns acontecimentos textuais ou seguirá a linha de ação de algum personagem, por exemplo.

A ação da cena será composição entre as estruturas criadas e a matéria textual, podendo constituir uma organização diferente da dramaturgia original, bem como perspectivar seus temas, seguindo os critérios dos projetos artísticos e as configurações do material criado. Na fusão do movimento com a matéria textual, a análise ativa do texto será uma das referências por onde o autor ou a autora do exercício cênico poderá fazer coincidirem as circunstâncias do acontecimento criado com o textual, ou efetivar diferença entre o que o texto enuncia e o movimento que realiza, ou ainda para buscar outras soluções de relação. Neste contexto, as conexões e ligações da trama da cena transitarão entre as proposições da estrutura textual e as motivações das soluções cênicas construídas. A lógica e a continuidade do movimento ainda serão guiadas pelos impulsos, e as circunstâncias propostas pelo texto se caracterizarão como motivação para abrir trânsitos de sentidos na estrutura criada.

Muitas repetições e novas articulações sobre as estruturas são necessárias para que o conjunto do exercício solo seja percebido como finalizado. Nessas repetições vão se delineando caminhos de sentidos pelos quais a matéria textual, ou mesmo o material criado, sofrem transformações desde as tendências surgidas dos impulsos do movimento,

propondo outras ligações. É por esta condição que o movimento pode se configurar também como elemento para a composição da cena.

Sejam quais forem as escolhas, é importante observar que o movimento em ato não provê todos os aspectos referentes à resolução da cena para o artista. A definição do conjunto da cena vincula-se aos temas dos projetos que inscrevem certos desenvolvimentos, a que se somam outros processos, em outras disciplinas curriculares, tanto quanto os repertórios que os alunos e alunas constituem em suas experiências individuais.

O movimento em ato e suas elaborações são uma abordagem de formação e criação pela experiência do vivo que se estabelece pela dinâmica sensível do movimento. A cena que daí deriva se constituirá em grande medida do reconhecimento das interações que não poderiam ser pensadas antes da continuidade energética corporificada. A condução da composição destes materiais busca o acontecimento cênico desde o corpo em relação.

5.1.3 O fluxo na estrutura

Da elaboração da cena decorre a terceira etapa do processo. Através das repetições da composição os alunos e alunas podem reconhecer no seu traçado os impulsos, sempre móveis. O sentir e perceber dos movimentos produz o fluxo diverso a cada repetição, agregando vivência à realização de cada ato e se tornando exercício pela conjugação da urdidura elaborada e o momento. A cada vez será outro movimento, pois outras serão as variações, e, se não transformam o seu desenho, modificam em alguma medida o seu ritmo. Assim como já definia Stanislávski (1994) a partir de sua experiência com os cantores de ópera, o ritmo – que implica outras qualidades – é elemento da efetivação viva das ações físicas.

Em muitos dos trabalhos que orientei, a partir deste ponto do processo é que alunos e alunas puderam enfim ter contato consistente com a experiência do fluxo dos impulsos, pois se sentiram amparados pela estrutura elaborada, e então muitos, em muitos momentos, aproveitaram a indeterminação e o inesperado de seus fluxos. À medida que os artistas assumam esta dinâmica ela passa a ser a guia da atuação no exercício cênico solo e o material elaborado para que a atuação não seja a ilustração ou imitação mecânica das formas da estrutura.

Cada parte do processo tem suas especificidades que envolvem a efetivação da experiência do vivo no movimento, a produção de material, a elaboração da tessitura da

cena e a experiência de fluxo em compartilhamento com o público. No ponto de contato entre estas fases está o fluxo dos impulsos guiando movimento.

Assim, a criação e a formação, com e como movimento, envolve a escuta das potências incididas nas relações produzidas. Este processo define a formação a partir de motivações e instigações de cada aluno e aluna, desenvolve-se como *trabalho do ator sobre si mesmo* pelo que o processo aponta na corporificação da vivência. Os movimentos apontam sentidos e tendências às estruturas e provocam novas relações, podendo fortalecer elos para tornar artistas ativos, criativos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização deste trabalho teve como condutor o movimento, situado como composição de gestos, ações, pensamentos, sensações, sentimentos e encontros. Pelo movimento em ato abordei a criação em laboratório e a formação-criação de atores e atrizes em sua relação com o sistema de Stanislávski.

Autores, de diferentes áreas, também foram associados a esse contexto. Pensamentos de Henri Bergson e Willian James, Laurence Louppe, Marie Bardet e Hubert Godard, Elena Vássina e Amir Labaki, Ramacháraca e Tcherkasski, entre outros, pontuaram e apresentaram perspectivas ao sistema e ao movimento. A prática, no entanto, é que deu passagem a estas combinações e constituiu as direções do pensamento.

O caminho destes encontros refez um itinerário no sistema de Stanislávski guiado pelos impulsos que tomam corpo. O movimento se configurou como ato conectado à experiência do vivo, e a formação de atores e atrizes foi abordada pelas dobras dos andamentos de processos. Uma paisagem construída para mobilizar experiência e ações futuras, sem a intenção de elaborar respostas, sempre relativas aos atos, únicos, irrepetíveis, desenhados a cada encontro-momento. O que me motivou neste trabalho foi a composição dos movimentos pelos impulsos, construção pelo vivo que configura as relações e singularidades em cada encontro-momento.

Para dispor o sistema com a prática do movimento parti das colocações que Stanislávski fez sobre a arte da vivência, a experiência viva que o moveu como ator, diretor e professor. Essa arte articulou a “atividade-energia” do mestre russo pelas ações físicas, para empreender a vivência na atuação e também propô-la aos espectadores. Sublinhei no primeiro capítulo deste trabalho que o diretor russo apontou os processos de vivência nas ações do ator e da atriz como prévia a cena, e mesmo, sua autonomia em relação à fabulação da matéria textual. A partitura de ações físicas dos artistas, independentemente de conectadas à fábula e às ações do papel, é espaço de corporificação do movimento dos impulsos, que não ilustram, imitam ou representam ideias, convenções, a fábula. Assim fi-lo para contextualizar o campo de ações formativas e criativas que fundamentam a prática do movimento em ato.

A arte da vivência em sua vinculação com o movimento de criação foi caracterizada como adesão do artista à corrente da experiência do vivo, e ação que se realiza sobre o trânsito de seus impulsos. Este trabalho para a criação no sistema se realiza

por procedimentos conscientes para tanger os processos orgânicos inconscientes, e foi denominado por Stanislávski superconsciência, indicando conexões que não são possíveis apenas pela “árida razão”. Para o mestre russo o sentimento, dito como o sentir a si em atividade, seria o principal elo entre as ações simples e a criação. Fazendo da experiência do vivo a principal fonte de impulsos, as ações físicas se tornam acessíveis pelo corpo em relação. A superconsciência, que para o autor também corresponde ao sentimento e à intuição, dimensionam a natureza orgânica do artista como fonte da inspiração criativa. Desse modo, os objetivos e operações da arte da vivência dizem respeito às associações, relações e direções que implicam também os processos subconscientes do artista na realização das ações físicas.

Essas operações evidenciam-se pela vivência corporificada, da qual se vale o trabalho com o movimento. O trabalho realiza-se pelos elementos do sistema, gatilhos criativos e orientação para o estabelecimento da atividade nos artistas. O exercício dos elementos ocorre principalmente pela presença dos artistas nas atividades que fazem, não por indicação de “como fazer para”. Essa característica do trabalho sobre si procede por auto-observação inicialmente, observou Stanislávski, conduzida por um orientador mais experiente. O exercício dos elementos convergindo para novos hábitos, para a segunda natureza, se dispõe à constituição do estado criador, adesão e ação sobre a experiência do vivo.

O trabalho sobre si, trabalho continuado, foi referido como reconhecimento de hábitos e automatismos que impedem o artista de estar ativo por suas ações físicas dirigidas à criação cênica. É importante enfatizar, depois de desenvolvidos os temas da tese, que o “si mesmo” a que se dirige é relativo à dinâmica criativa, não às tensões e condicionamentos da vida privada do artista. Stanislávski (1994, p. 173) ressaltou que a vivência corporificada nas ações físicas do artista na condição criativa não se refere “[...] ao eu que come, bebe e se preocupa com os problemas cotidianos”, e ainda

A diferença entre um bom e um mau ator está em resumidas contas, na capacidade para desprender-se de seu próprio *eu*, de concentrar toda a sua atenção em seu mundo interior e nas figuras que se movem no interior de seu círculo, e no grau de entrega de todas as energias ao momento transitório, sem pensar em como se comportará depois, se estará ainda disposto no quinto ou sexto ato. (STANISLÁVSKI, 1994, p. 146, grifo do autor).

Para o autor o fracasso do artista estaria na incapacidade de observar e explorar o momento, o “agora criativo”, que os problemas privados obstaculizam. O caminho, disse ele, é o “si mesmo” capaz de abandonar “[...] o peso morto do egoísmo, do orgulho e da

inveja” (1994, p. 152), que ocultam a vocação, as energias para o trabalho criativo. Nesse sentido, enfatizava que uma escola de atores e atrizes não é lugar para aprender a construir personagens, mas para criar pela “vida viva” “[...] serve a todos aqueles que querem liberar nervos e centros do corpo das constrições, assim como para estabelecer com seu trabalho criativo um contato vivo entre eles e cada um dos espectadores.” (1994, p. 152 - 153).

O círculo criativo desenvolvido pelo exercício dos elementos do sistema, é importante deixar claro, se dirige para a construção da cena, pelo contato e comunhão consigo e com as circunstâncias propostas, passa pela memória de sentimentos e sensações particulares, mas não se fixa nas lembranças, e sim aproveita sua composição com o “agora criador”, em um círculo distinto do cotidiano e pessoal. A experiência do vivo opera desse modo em um campo de adjacência onde as ações se fazem por relações singulares e não unilateralmente individuais.

As bases do trabalho do sistema foram referidas pelas ações, pelas circunstâncias propostas, sejam elas dadas pelo momento criativo ou pela matéria textual para estabelecer relações, e pela atividade consciente para mobilizar os processos orgânicos subconscientes. Considerei seus processos de vivência e a corporificação para acionar as forças motrizes da vida psíquica. Essas forças como produtoras de conexões de impulsos e ações assinalam o pensamento como movimento, no qual se interpenetram sensações, sentimentos e imagens. A vontade e o desejo, consequência das forças propagadas deste movimento, engajam o artista em suas ações. As forças motrizes no sistema são abordadas pelos elementos, dos quais destaquei os “se mágicos” e circunstâncias propostas, atuação da imaginação que produz pensamentos, vontades e desejos, incitando a continuidade das ações físicas e, por elas, a atividade criativa.

O elemento comunhão explicitou o modo de realização das ações físicas, desenvolvidas por contato, relação e adaptação do artista consigo e com seu objeto de atenção em seu círculo criativo. O *trabalho do ator sobre si mesmo* assim se afigurou como buscar os caminhos da criação pela experiência do vivo, como não atrapalhar o movimento dos impulsos e compor por suas forças e conexões próprias.

A prática do sistema – e me referi assim nos termos que William James situa a noção de prática: como realidade, pensamento, conhecimento e ação que estão se produzindo – foi enfatizada pela corrente viva dos impulsos, relacionada à criação, mobilização ativa dos artistas que acompanham e agem por um acontecendo. Tratei do modo de explorar e adentrar nessa esfera da condição criativa pela percepção, sentir e utilização dos limites das qualidades envolvidas nas ações, distinguindo das intensidades a

elas atreladas os impulsos que a efetivarão, engajando o artista ao movimento e sua constante produção de novas relações, pelas quais o inesperado desvia da mecanicidade.

A criação proposta no sistema pelos termos até aqui relatados, foi situada como movimento em ato, dinâmica do corpo no espaço desenvolvida pelos impulsos que produzem intensidades, convergência de pensamentos, sentimentos, sensações e ações. O movimento, efetivado através do elemento comunhão, define o modo de improvisação. Seu desenvolvimento e continuidade se dá pela exploração dos detalhes da vivência que se apresentam pelo movimento.

A prática do movimento em ato seguiu as operações que efetivam as ações físicas com algumas variações. Sua realização não necessariamente ocorre por ações usuais, podendo concretizar formas diversas; a imaginação, o “se mágico” e as circunstâncias são decorrências da vivência do movimento, podendo ser atreladas posteriormente à estrutura de ação de alguma matéria textual ou, dispor material para a construção da cena independente de estrutura textual.

O movimento como tema de pesquisa – ação de um corpo aberto pelos impulsos da vivência – se fez como escolha por composições resultantes da minha experiência de vida, como indicado na apresentação deste trabalho. Aparte a essa conjuntura, a prática do movimento no exercício da docência foi se desenvolvendo também como modo conexão com os impulsos pelas proposições das ações físicas, por força do contexto de minha própria formação e de exercício continuado sobre esta implicação. Neste processo o movimento se assomou à vivência corporificada, construindo tendências de sentidos e formas para os impulsos e assim para a cena. Além disso, qualidade do movimento efetivado passou a ser também parte dos impulsos, constituindo a experiência do vivo e tornando sensíveis e concretos o ritmo e o fluxo de energia. Deste modo, o movimento pode ser dinamizado e composto também por outras incidências que não necessariamente por fabulação de matéria textual ou da imaginação.

Estas considerações se propagam da especificidade da prática de Stanislávski que sublinhei ao apresentar seu sistema: independentemente da atuação se dirigir por uma partitura já elaborada, ou em referência à matéria textual e ainda, em diferentes composições da cena, a arte da vivência ocorre pelo movimento dos impulsos em ações físicas. A incidência desta dinâmica que se dá em ato, num presente que dura e efetiva o movimento diverso, gera o movimento em ato.

A prática do movimento foi caracterizada pelo aproveitamento e composição das variações da vivência, explorando os limites das qualidades por elas produzidas, e o

transcurso dos impulsos dispondo tendências a quem se move. Como exercício formativo de atores e atrizes o trabalho como movimento em ato buscou aliar a experiência do vivo à criação pelo “ímpeto do movimento” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 36) se efetivando como ação usual da vida ou constituindo formas distintas.

As operações do movimento em ato foram desenvolvidas mais diretamente na ligação entre os elementos atenção, imaginação, liberdade muscular, tempo-ritmo e plasticidade dos movimentos. O exercício destes elementos tornou-se engate aos impulsos, percepção e sentir de qualidades normalmente não percebidas que constituem associações não projetadas. Visou à abertura do corpo pela experiência do movimento, dada em ato, dirigida pelas relações que o momento abarca, gerindo disponibilidades, acompanhamentos e composições de energias propagadas pela sua atividade mesma.

Estes elementos do sistema foram desdobrados pela articulação da atenção sensível aos fluxos dos impulsos, constituindo a cada contexto-momento o estado de criação. A liberdade muscular foi correlacionada à identificação do centro motor do movimento e à justificação das ações nas imagens mentais. O ritmo, exercitado na variação de velocidades num tempo determinado, foi condutor de imagens e suas qualidades. A imagem-potência do mercúrio imaginário aglutinou a multiplicidade de forças em trânsito de energia, desdobrando desde ações simples, como andar, até movimentos que constroem corpos diversos. Do exercício voltado para agir pelos elementos ao fluxo do movimento é que os fatores destacados se mostraram como incitação para a criação, se inscrevendo como orientação para tornar o artista ativo, criativo.

Sentir o que sinto foi parte do treino em laboratório pelo qual busquei me tornar disponível ao vir a ser do movimento. Pelo capítulo que trato da prática laboratorial quis compartilhar e repercutir experiências vividas nos limites e aberturas à adesão ao movimento, que não poderiam ser generalizadas, pois se referem a cada momento composição. Nesse sentido apresentei hábitos e passagem de fluxos; imagens que estabeleceram continuidades; mobilidades da atenção em qualidades intensas e em fatores perceptíveis no corpo; ritmos que conduziram; modos de variações; empecilhos; relações estabelecidas com a música e a imaginação; fluxos que bastam por si mesmo quando nenhuma necessidade se interpôs a seu transcurso, enfim, interseções e relações em momentos distintos.

O movimento em ato situou um campo de ação autônomo na prática em laboratório que se inscreveu entre o treino e a cena acabada. Se em um primeiro momento a adesão ao fluxo, seus impedimentos e brechas eram as questões que sobressaiam, com o andamento

dos treinos e as oportunidades de compartilhamento com audiências, a prática do movimento em ato se tornou conjunto compartilhável cuja perspectiva foi a de comungar passagens, ocorrências e manifestações do movimento intenso através das sensibilidades que se compõe em cada encontro. Este aspecto do trabalho, ainda pouco explorado, é o que se apresentou como possibilidade futura, pela qual pretendo experimentar o movimento em ato pelo contato, relação e adaptação entre *partners*, treinados para a efetivação conjunta do movimento, em ato.

Esta prática foi fundamental para delinear o movimento como ato, descobrindo no fazer suas possibilidades. O trabalho atualizou ainda o entendimento de processos, tornando viva a dificuldade de descobrir como fazer a cada momento, expandindo minha disponibilidade ao trabalho do outro, alunos e alunas. Também foi a referência para amalgamar os pensamentos dispersos sobre a temática pesquisada. O processo de pensamento que se fez na escrita esteve em contato com o movimento que cruzou o corpo, permitindo as considerações efetuadas pelo que se realizava em ato nos treinos. Um andamento alimentou o outro, e como o ocorrido em laboratório, as cristalizações, as obrigações auto atribuídas, as projeções e as expectativas que escapam às ações, em muitos momentos, limitaram os pensamentos. Lembrar das experiências com o movimento foi um modo então de encaminhar a escrita, descobrir rumos. A prática em laboratório tornou-se a conexão entre os aspectos tratados no sistema e as ações formativas e criativas, definindo o movimento do pensamento, das sensações, dos sentimentos e das ações como sendo um só movimento, o da criação mesma.

A disposição do movimento em ato na formação de atores e atrizes se centrou sobre processos criativos, na direção apontada por Stanislávski nas considerações de seus últimos apontamentos de pesquisa. A construção do exercício cênico solo foi a experiência escolhida para tratar destas ações, por se tratar de um contexto que conjuga *o trabalho do ator sobre si mesmo* com a efetivação de suas produções na cena. Sua especificidade consiste em partir dos projetos pensados pelo aluno e aluna, motivando o trabalho sobre si por suas escolhas, num tempo que permite a escuta dos processos.

Pelas ações de orientação de exercício cênico solo quis dar relevo à dinâmica de trabalho que privilegia as incidências dos processos, lastreados pela experiência do vivo. A perspectiva da processualidade na formação se volta à desordenação da mecanicidade nas ações, do pensamento dado antecipadamente às produções do corpo em movimento. Nesse sentido, as experiências do movimento tornam o trabalho sobre si modos de “escavar o próprio mineral criativo”, a que se referiu Stanislávski, pela abertura que o processo

propicia e não por ideais, projeções e expectativas desconectadas da experiência que se efetiva.

A ação formativa desenvolvida pelo movimento em ato se colocou sobre o *dispor-se*, *reconhecer* e *compor* pela experiência do vivo. Estes verbos não administram resultados, mas propagam as ações pelo momento-criação. Os percursos formativos e criativos definem então campo de indagação, de composição de alunos e alunas com “si mesmos”, com o momento-criação, com as derivações da escuta e do repertório do professor e professora, guiados, ambos, pela multiplicidade que decorre do corpo em movimento.

O trabalho da orientação desenvolvido nos mesmos termos e operações dos alunos-artistas referiu-se a se mover junto com os seus movimentos para impulsioná-los, garantir e apurar sua confiança nos processos. Aludiu ainda a compor com os trânsitos do movimento, auxiliando na construção de relações entre projetos e efetivações, expectativas e fluxo real do movimento, sem o peso da normatização, seja do conhecimento dado, seja da correta atuação e elaboração da cena.

Os processos formativos e criativos foram especificados por fases de desenvolvimento: o fluxo do movimento em ato, a composição da cena e o fluxo na estrutura elaborada. Por esta conformação, mesmo que elaborada pela minha perspectiva de orientadora, quis dar a ver principalmente a potência da experiência e dos fluxos dos processos que podem advir e se realizar pelo movimento. Como propunha Stanislávski aos artistas, pretendi reverberar a experiência do vivo também na constituição da cena, e especificar as conexões que o movimento pode apresentar por suas associações e seus desdobramentos.

Stanislávski, seu pensamento em prática, que foi ao longo dos anos o modo como me relacionei, pensei e agi nos processos criativos e formativos, sobressaiu por este trabalho como agente dos impulsos vivos. Suas acepções se dirigiram à dinâmica que pode aderir à cena, mas também, como plano adjacente a este, evidenciando uma ética dirigida à potência da vida e sua proliferação criativa na formação de atores e atrizes.

O movimento configurado ato no curso desta pesquisa decerto não exauriu seu desenvolvimento, mas afirmou, afinou e me municiou de maior disponibilidade à experiência do vivo. Por suas operações pude tratar do *trabalho do ator sobre si mesmo* pela vivência que toma corpo; traçar qualidades das experiências que configuram os processos para incitar ações criativas e identificar o movimento impulsionado pela experiência viva; destacá-lo como tendência de sentido para a cena nas relações que se

realizam e só pedem escuta de seus impulsos. A configuração do movimento em ato, no curso da realização desta pesquisa redefiniu e afirmou as ações da professora, não como provedora, mas estimuladora de percepções, sentires do que está se realizando e também aprendiz da disponibilidade à multiplicidade que se propaga dos movimentos em seu fluxo e seus impedimentos.

O pensamento que identifique percorrendo este processo distingue a composição com o outro, com o momento, com o fluxo dos impulsos, e com o que a experiência do vivo agrega ao que está dado. Pensamento e ação, realidade e conhecimento se afiguram como prática em construção, em movimento, por interação com os processos. Na formação esta abordagem centra-se sobre a processualidade de construção do movimento, na criação implica o movimento como fonte de tendências e sentidos para a cena.

O escritor Marcel Proust nas páginas de rosto deste trabalho anunciava com suas palavras de *O tempo redescoberto* que a matéria do escritor é a vida mesma, encoberta pelo hábito, a inteligência, o amor-próprio e a paixão que se interpõem às impressões. O escritor escava sob estas e outras mediações as impressões diretas da vida e com muito esforço as traduz, diz Proust (1983). Para o autor “[...] uma hora não é apenas uma hora, é um vaso repleto de perfumes, de sons, de projetos e de climas” (PROUST, 1983, p. 137), uma hora é uma multiplicidade de sensações e lembranças que nos envolvem e precisam ser traduzidas pelo escritor com muito custo, para perceber talvez, disse ele, que essas impressões são intraduzíveis.

Esse trabalho, longe de ser a tradução das riquezas vivas que os encontros e composições me propiciaram, foi a tentativa de dar alguma consequência à relação entre a memória e o momento para manter ativa a experiência do vivo, dar continuidade ao movimento, me abrir as suas direções nas ações que virão.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Revista Artefilosofia**, Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC, Ouro Preto, n. 5, p. 09-14, 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/731>>. Acesso em: 22. jun. 2014.

ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

BARDET, Marie. **Pensar con Mover: un encuentro entre danza y filosofía**. Traducción de Pablo Aires. Buenos Aires: Cactus, 2012.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da Consciência**. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. **Cartas conferências e outros escritos**. Os Pensadores. Seleção e tradução de Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

_____. **A evolução criadora**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

_____. **El pensamiento y lo moviente**. Traducción de Pablo Aires. Buenos Aires: Cactus, 2013.

_____. **Aulas de Psicologia e Metafísica**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BLAKE, Willian e LAWRENCE, D. H. **Tudo o que vive é sagrado**. Seleção, tradução e ensaios de Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

BECKETT, Samuel. **Proust**. Tradução de Samuel Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BOLSANELLO, Débora. Educação somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, v.11 n.2 p.99-106, mai./ago. 2005. Disponível em: <https://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n2/11n2_08DBB.pdf>. Acesso em: 14. jan. 2019.

CAMPOS, Augusto de. **Coisas e anjos de Rilke**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.

CANTÚ TOSCANO, Mario. **La ciencia en Stanislavski: una relectura desde sus influencias científicas**. México D. F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2014.

CARNICKE, Sharon Marie. Stanislavsky's System – Pathways for the actor. London/New York: Routledge, 2000. In: HODGE, Alison (Org.). **Twentieth Century Actor Training**. London/New York: Routledge, 2000, p. 11-36. Tradução: Laédio José Martins. Revisão: Maria Andrea dos Santos Soares e Letícia Bombo.

_____. *Stanislavsky in Focus – An acting Master for the Twenty-first Century*. 2nd Ed., London/New York: Routledge, 2009. **The System's Terminology: a selected glossary**, pp. 211-227. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins. Maio/2014.

CORRÊA, Guilherme Carlos; PREVE, Ana Maria Hoepers. A Educação e a Maquinaria Escolar: produção de subjetividades, biopolíticas e fugas. **REU - Revista de Estudos Universitários**, v. 37, n. 2, p. 181-202, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/reu/article/view/652>>. Acesso em 12. fev. 2019.

CRUCIANI, Fabrizio. **Registi Pedagoghi e Comunità Teatrali nel Novecentto** (e scritti inediti). Roma: E&A Editori Associati, 1995.

D'AGOSTINI, Nair. **O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. Tese de Doutorado, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. **Stanislávski e o método de análise ativa: a criação do diretor e do ator**. São Paulo: Editora Perspectiva e CLAPS, 2018.

DAL FORNO, Adriana. **A Organicidade do Ator**. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2002.

DANTAS, Monica. O corpo natural de Isadora Duncan e o natural do corpo em educação somática: apontamentos para uma história do “corpo natural” em dança. In: GOELLNER, Silvana Vilodre; JAEGER, Angelita Alice (Orgs.). **Garimpando Memórias: esporte, educação física, lazer e dança**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2007, pp. 149-160.

DAMÁZIO. António. **O mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução de Roberto Machado (coordenação)... [et al.]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. **Péricles e Verdi: a filosofia de François Châtelet**. Tradução de Hortência Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

DUNCAN, Isadora. **Mi vida**. Tradução de Luis Galvo. 8ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1980.

_____. **El arte de la danza**. Edición de José Antonio Sánchez. Madrid: Akal, 2008.

FUGANTI, Luiz. Aula 1 – Filosofia na primeira idade. Curso Educação para Potência. **Escola Nômade**, 2016. Disponível em <<http://escolanomade.org/2016/02/25/aula-1/>>. Acesso em: 26. jun. 2016.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. Tradução de: Silvia Soter. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.), p 11-34. **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002.

GOMES, Ana Beatriz Antunes. **Bergson e a criação artística**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Filosofia. Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, Rio de Janeiro, 2013.

JAMES, Willian. **Un universo pluralista: filosofía de la experiencia**. Traducción de Sebastián Puente e Leonel Livchits. Buenos Aires: Cactus, 2009.

_____. **Pragmatismo**. Coleção Os Pensadores. Tradução de Jorge Caetano da Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

_____. **Psicología para Profesores – Conferencias de William James**. Traducción de Paulina Dittborn Cordua. Prólogo de Fernando Lolas Stepke. Santiago de Chile: Editorial Biblioteca Americana, 2005. Disponível em: <www.inacap.cl/tportal/portales/tp4964b0e1bk102/uploadImg/File/EducacionSuperior/PsicologiaProfesores.pdf>. Acesso em: 14. ago. 2016.

JULLIEN, Françoise. **Tratado da Eficácia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Um sábio não tem idéia**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Do “tempo”**: elementos para uma filosofia do viver. Tradução de Maria das Graças de Souza. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação**: práticas das idéias teatrais de Stanislávski. Organização, adaptação e notas de Anatoli Vassíliev; tradução e notas adicionais de Maria Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.

LAPOUJADE, David. **Willian James, a construção da experiência**. Tradução de Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 Edições, 2017a.

_____. **Potências do tempo**. Tradução de Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 Edições, 2017b.

LAWRENCE, David Herbert. **Apocalipse seguido de O homem que morreu**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LARROSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre. V. 28, N.2, p. 101-115, 2003. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/25643/14981>>. Acesso em: 29. abr. 2017.

_____. **Pedagogia Profana**: danças, piruetas e mascaradas. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução de Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MANNING, Erin. Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do inframince. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 31, p. 22-40, abr. 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016126498>>. Acesso em: 22. fev. 2018.

MAROCCO, Inês Alcaraz. Aventuras na academia: reflexões sobre uma prática artística/pedagógica. In: **Discursos do corpo na arte**. Enéias Farias Tavares, Gisela Reis Biancalana, Mariane Magno, organizadores. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2017.

MESCHONNIC, Henri. **La poesía como crítica del sentido**. Tradução de: Hugo Savino. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo Editores, 2007.

_____. **Spinoza, poema del pensamiento**. Tradução de Hugo Savino. Buenos Aires: coed. Tinta Limón, Cactus, 2015a.

_____. Manifesto em defesa do Ritmo. Tradução de Cícero Oliveira. **Cadernos de Leitura n. 40**, Chão de Feira, Belo Horizonte: 2015b. Disponível em: <www.chaodefeira.com>.

_____. **Para salir de lo postmoderno**. Tradução de Hugo Savino. Buenos Aires: coed. Tinta Limón, Cactus, 2017.

MIRANDA, José Bragança de. **Corpo e Imagem**. São Paulo: Annablume, 2011.

MOEHLECKE, Vilene; FONSECA, Tania Mara Galli. O teatro da individuação: forças e simulacros. **Revista Mal-Estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. 8, n. 2, p. 475-503, jun. 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482008000200010>. Acesso em: 22. fev. 2018.

MOLLICA, Fabio (org.). **Il teatro possibile: Stanislavskij e il Primo Studio del Teatro d'arte di Mosca**. Firenze: La casa Uscher, 1989.

NECKEL, Inajá. **Atitude extrema e salto: a prática laboratorial de K. Stanislávski no Estúdio de Ópera Bolshói**. Dissertação, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PANUELA, Pedro. Das Relações entre Dança e Movimento: reflexões sobre diferentes noções de movimento e a dança. **Rev. Bras. Estud. Presença [online]**. 2018, vol.8, n.3, p.615-640, jul. set. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266073443>>. Acesso em: 27. out. 2018.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre – Rio de Janeiro: Editora Globo, 1983.

RAMACHÁRACA, Yogue. **Raja Yoga: lições sobre o desenvolvimento mental**. Tradução de Francisco Valdomiro Lorentz. Oitava Edição. São Paulo: Editora Pensamento, s/data.

_____. **Hatha-Yoga ou filosofia do bem-estar físico**. São Paulo: Editora Pensamento, s/data

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume Editora, 2003.

ROLNIK, Sueli. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

RUFFINI, Franco. **Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé**. Roma-Bari: Laterza, 2003.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.); NAUGRETTE, Catherine ... [et al]. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012

SCHINO, Mirella. **La nascita della regia teatrale**. Roma-Bari: Coed. Gius e Laterza & Figli Spa, 2009.

STANISLÁVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor sobre su Papel**. Trad. Para o español de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.

_____. **El Trabajo del Actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias**. Trad. Para o español de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.

_____. **Mi vida en el Arte**. Tradução de Porfirio Miranda Marshall. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985.

_____. **Trabajos Teatrales – Correspondencia**. Trad. de Luis Sepúlveda. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1986.

_____. **Ética y Disciplina – Método de Acciones Físicas (propedéutica del actor)**. Selección y notas de Edgar Ceballos. Trad. de Margherita Pavia e Ricardo Rodríguez. México: Col. Escenología, Editorial Gaceta, 1994.

_____. **El Trabajo del Actor Sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación**. Trad. de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.

_____. **Lezioni al Teatro Bolʹsoj**. Traduzione: Clelia Falletti. Roma: Dino Audino Editore, 2004.

SULERJÍTSKI, Leopold. Dos diários. Tradução de Daniela Simone Terehoff Merino. **Moringa – Artes do Espetáculo**. Universidade Federal da Paraíba, v.6 N.2, p.175-197, jul-dez de 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/27190>>. Acesso em 25. set. 2016.

TADEU, Tomaz. A arte do encontro e da composição: Spinoza + Currículo + Deleuze. **Educação & Realidade**. Universidade federal do Rio Grande do Sul – Faculdade de Educação. v.27(2), p. 47-57, jul-dez de 2002. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoe realidade/article/view/25915>>. Acesso em 14. out. 2015.

TCHERKÁSSKI, Sergei. Fundamentals of the Stanislavsky System and Yoga Philosophy and Practice 1 e 2. **Stanislavsky and Yoga**. New York: Routledge, 2016. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins (Dez. 2014/Jan. 2015 e Fev. 2017). Tradução disponível em: <https://www.academia.edu/10406614/_Os_Fundamentos_do_Sistema_Stani%C3%A1vski_e_a_Filosofia_e_Pr%C3%A1tica_do_Yoga_Part_1_e_2_-_Sergei_Tcherkasski>. Acesso em 14. ago. 2017.

_____. **Stanislávski e o Yoga**. Tradução de Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2019.

THOREAU, David Henry. Andar a pé. Tradução de Sarmento de Beires e José Duarte. Digitalização do livro **Ensaístas Americanos**. Clássicos Jackson, Volume XXXIII. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1950. eBooksBrasil, 2003. Disponível em: eBooksBrasil.com.

TOPORKOV, Vassíli. **Stanislávski Ensaia**: memórias. Tradução e notas de Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2016.

TURNER, Victor. **Do Ritual ao Teatro**: a seriedade humana de brincar. Tradução de Michele Markowitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução de Christine Greiner com a colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel. 2ª ed. São Paulo: n-1 edições. 2012.

VÁSSINA, Elena e LABAKI, Aimar. **Stanislávski**: vida, obra e Sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

VÁSSINA, Elena. O “novo método” de Stanislávski segundo seu último texto: “Abordagem à criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e do papel em si mesmo”. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**. Universidade Federal da Paraíba, vol.6 n.2, p. 121-130. João Pessoa, Jul. Dez. 2015. Disponível em <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/viewFile/27185/14490+&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=br> >. Acesso em 14. out. 2015.

WHYMAN, Rose. A segunda natureza do ator – Stanislavski e Willian James. **Rev. Bras. Estud. Presença**. Universidade Federal dório Grande do Sul, vol. 4. n. 2, p. 295-312. Porto Alegre, Mai. Ago. 2014. Disponível em < <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266043410>>. Acesso em 15. nov. 2018.

ZAGATTI, Franca. L'erranza pedagogica di Rudolf Laban nei sentieri del corpo. **Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni**. Università di Bologna. Bologna, Numero 1/2, p.1-10, dicembre 2011. Disponível em: <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/2410>>. Acesso em 25. set. 2018.

ZALTRON, Michele Almeida. **O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o “sistema” de K. Stanislávski**. Tese de Doutorado, Curso de Doutorado em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.