

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

DIEGO ACAUAN

SONHE

Porto Alegre

2023

DIEGO ACAUAN

SONHE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Graduado em Bacharelado em Teatro.
Área de Habilitação: Interpretação Teatral.
Orientador: João Carlos Machado

2023

DIEGO ACAUAN

SONHE

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova o Trabalho de Conclusão de Curso *Bacharelado em teatro – ênfase em Interpretação Teatral*, elaborado por Diego Acauan, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharel em teatro, com habilitação em interpretação Teatral.

Porto Alegre, 2023

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Carlos Machado

Profa. Dra. Cristiane Werlang

Prof. Dr. Henrique Saidel

Porto Alegre
2023

Dedico este trabalho à Arte. Senhora do meu caminho e destino.

AGRADEÇO:

À Liege Moreira Cunha, por literalmente e absolutamente tudo.

À Letícia Cunha Acauan, por simplesmente estar aqui.

Às minhas avós: Zila Moreira Cunha e Maribel Marcom, pelo amor incondicional e por serem minha base física e material, permitindo assim que eu tivesse uma vida digna.

À Themis Moreira Cunha Padilha, Giovana Cunha Padilha e Marco Aurelio Padilha. Por oferecerem sua casa como meu ponto de apoio e retorno. E por me apresentarem a magnífica cultura coreana: as resplandecentes músicas do BTS e aos atores coreanos, que em sua performance e técnica, beiram a perfeição.

À Eneida Moreira Cunha Lague, Fernando Lague e Maria da Glória Lague. Por me acolherem em suas casas, oásis no meio do meu deserto, nutrindo-me e permitindo que eu vislumbresse o sonho que é uma família tradicional.

À Ceres Regina Moreira Cunha, por me ensinar sobre o perdão e o esquecimento.

Ao Luiz Gustavo Moreira Cunha, por me mostrar que eu não estou sozinho.

Ao Gabriel Fernando Cunha Lague, por simplesmente existir.

Às minhas primas: Helena de Vasconcelos Cunha e Yves de Vasconcelos Cunha, pelo apoio durante a intubação de minha mãe.

Ao Chico Machado, por me acolher e orientar.

Ao Marco Sório, o lendário Tigre, pela amizade e pelos conselhos de maturidade.

Ao Kevin Brezolin, pelos 13 anos da amizade mais bonita e frutífera que eu já tive em toda minha vida.

Ao Pedro, a Lauren e a toda equipe do CAPS III, por serem o farol nas tempestades da minha escuridão, e porto seguro da reconstrução do meu espírito.

Ao Ubirajara Silva, o Luan Nobre e a toda equipe de mecânicos da Estação H. Profissionais de competência ímpar, que inúmeras vezes ressuscitaram minha motocicleta do mundo dos mortos.

Perder-se também é caminho.

Clarice Lispector

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal refletir sobre fatores que eu considero fundamentais na arte do ator e na cena, sobre como agir em cena e controlá-la por dentro. A reflexão e a argumentação expostas aqui são realizadas através de cruzamentos de dados entre o espetáculo *Sonha*, que é o material de exemplo, referências bibliográficas e outras experiências teatrais vividas antes e depois do espetáculo em questão.

Palavras-chave: Pragmatismo; Atuação; Alteridade

ABSTRACT

The main objective of this work is to reflect on factors that I consider fundamental in the actor's art and in the scene, on how to act on the scene and control it from within. The reflection and argument presented here takes place through crossing data between the show *Sonha*, which is the example material, bibliographical references and other theatrical experiences lived before and after the show in question.

Key-words: Pragmatism; Acting; Otherness

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Acervo do autor. Foto da peça SONHE.....	17
Figura 2. Acervo do autor. Foto da peça SONHE.....	18
Figura 3. Acervo do autor. Foto da peça SONHE.....	18
Figura 4. Acervo do autor. Foto da peça SONHE.....	27
Figura 5. Acervo do autor. Foto da peça SONHE.....	27
Figura 6. Acervo do autor. Foto da peça SONHE.....	28
Figura 7. Acervo do autor. Foto da peça SONHE.....	28

SUMÁRIO

1 UMA BREVE EXPLICAÇÃO.....	8
2 SOBRE ESCREVER O QUE ACHO QUE ME LEMBRO.....	9
3 O QUE EU ACHO QUE LEMBRO QUE ACONTECEU.....	10
4 O QUE EU VOU BANCAR.....	14
4.1 HARMONIA É DEIXAR REAGIR.....	14
4.2 A AÇÃO.....	17
4.3 A UNIDADE DO CORPO.....	18
4.4 O TEATRO ENQUANTO FENÔMENO.....	20
4.5 A CENA É UM JOGO.....	21
4.6 LIBERDADE GUIADA DO ATOR <i>HOMO LUDENS</i>	22
4.7 A POSSÍVEL UTILIZAÇÃO DO PERSONAGEM COMO UM <i>REMIX</i> DA PRÓPRIA IDENTIDADE.....	22
4.8 TODO PERSONAGEM É UMA INTERPRETAÇÃO DE DADOS PARA O ESPECTADOR.....	23
4.9. ALTERIDADE É O QUE POSSIBILITA A CAPACIDADE METAMÓRFICA DO ATOR.....	24
5 CONCLUSÃO.....	28
5.1 A MISTERIOSA RELAÇÃO ENTRE ARTE E CIÊNCIA.....	28
5.2 PRESENÇA.....	29
5.3 VIDA PRÓPRIA.....	30
REFERÊNCIAS.....	32

1 UMA BREVE EXPLICAÇÃO

Este é um trabalho de conclusão de curso. Ele é dividido em quatro partes: A primeira parte tenta descrever, da forma mais simples possível, como foi a experiência de escrever um texto sobre um projeto que foi realizado há mais de oito anos atrás. Na segunda parte, é feita uma tentativa de contar como foi a realização do trabalho físico; como foi a montagem do espetáculo; e como se deu a realização da parte mecânica, ou seja, da parte estrutural, material e concreta do trabalho. Essa segunda parte também é descritiva. No entanto, ela é uma descrição feita a partir de memórias. É necessário deixar isto claro agora, para que se tenha ciência de que a segunda parte é uma versão da realidade, do meu ponto de vista, uma interpretação das minhas memórias, e o que está escrito neste capítulo está enviesado por um rumo, para uma direção que não sei exatamente qual, o destino muda de acordo com o caminho.

A terceira parte é meu ponto de vista sobre um apanhado de aspectos específicos a respeito da arte do ator, sobre como é estar no palco e sobre como regular uma cena por dentro. Questões que eu percebi e desenvolvi não só realizando o “SONHE”, principal objeto de estudo desse texto, mas que foram notadas durante outros trabalhos, em outras experiências de atuação.

O quarto momento foca em reflexões sobre assuntos que julgo fundamentais para a construção de uma boa cena, a partir da parte de dentro, que é a parte do ator. Daquilo que eu considero fundamental em uma cena, em que os pontos principais são apresentados. Esses pontos são desenvolvidos com referências externas, como exemplos do espetáculo em questão, no que concernem tópicos específicos, pois a maioria dos conceitos que imperam sobre toda peça, do início ao fim, são elementos que necessitam de exemplos particulares. Tento, assim, criar um fundamento para poder respaldar as conclusões das minhas experiências empíricas em cena.

Mas, acima de tudo, o presente trabalho consiste nas minhas opiniões, por isso o leitor deve estar avisado que, mesmo falando de teatro de maneira generalizada, estou falando somente do teatro que eu conheço e vivi, pois é o único que posso realmente falar sobre.

Por fim, a parte final do trabalho consiste nas clássicas conclusões. Nesta parte, serão expostas angústias e conclusões sobre tudo o que aprendi até agora sobre atuação.

2 SOBRE ESCREVER O QUE ACHO QUE ME LEMBRO

Escrever este trabalho foi um exercício de memória. Contando a partir da última apresentação do espetáculo, existe um intervalo de, aproximadamente, oito anos. O autor deste trabalho e o protagonista da peça são, tecnicamente, o mesmo indivíduo. No entanto, pela passagem do tempo, também não são. O Diego Acauan de 2013 e o de 2023 não são a mesma pessoa. Um estava imerso no ápice de uma condição democrática brasileira única, um momento em que a presidenta era uma mulher ex-guerrilheira da luta armada contra a ditadura civil-militar, um momento onde o *slogan* do governo federal era “País rico é País sem pobreza”, uma época em que, acredito, era possível sonhar. O outro, atravessa o final de uma pandemia junto da pior gestão federal desde a redemocratização, cuja impotência voluntária é indescritível.

Deste encontro invisível entre esses dois momentos de consciência, surge esta análise cuja função, em certa medida, é tentar tornar inteligíveis as questões que permeiam todas as minhas performances, desde 2004, quando efetivamente comecei a praticar teatro. E que, devido à euforia e às urgências do momento, foram abstraídas de reflexões mais profundas, em prol de resultados práticos cênicos imediatos. Porque a época permitia esse luxo de imaturidade. Mas também, porque essa mesma falta de experiência (de vida mesmo) tornava o terreno infértil para perceber a relação entre as ações e as teorias que atravessavam ambos, eu e Kevin Brezolin, diretor do espetáculo.

As circunstâncias da época e o espírito do tempo moldaram o *modus operandi* da peça, ao ponto em que, em sua terceira versão, a peça já estava cristalizada. Durante o período de execução, não houve uma reflexão mais profunda sobre o que ocorreu. Os motores externos das três versões do espetáculo aqui analisado eram, respectivamente: (i) realizar uma cena a partir de um texto e outras referências, para conseguir concluir uma disciplina; (ii) e, em seguida, modificar o produto do primeiro problema para encaixar em um edital, e conseguir dinheiro. Em sua terceira versão, no entanto, por mais que o princípio fosse o mesmo (conseguir dinheiro), não havia a urgência de produção que as duas primeiras vezes.

3 O QUE EU ACHO QUE LEMBRO QUE ACONTECEU

“SONHE” é uma montagem cênica cuja execução de apresentação pode ser dividida em duas partes: uma parte exata e precisa, que é realizada por um sistema eletrônico (computador, caixas de som e projetor) e uma parte humana, realizada pelo ator. A parte que é realizada pela máquina desenha o tempo e o espaço. Ou seja, constitui o cenário, a partir da luz gerada pelo projetor, a atmosfera gerada pela trilha escolhida e o tempo pré-determinado de duração das partes.

Em outras palavras: é uma cama, é uma base pré-gravada onde o trabalho do ator é realizado. É um “*remix/mash up*” de imagens e sons, compilados em um único vídeo, com o qual o ator interage, e que é executado sem pausas. Essa base pré-gravada determina os limites do trabalho do ator e, portanto, faz parte das regras do jogo.

Dessa maneira, para que o espetáculo tenha unidade, a atuação realizada durante o processo de apresentação exige precisão e concentração contínua e ininterrupta. Exige que, de alguma forma, o ator imite as qualidades da máquina e realize as ações de modo similar. Tornar a simultaneidade entre as minhas ações e a base pré-gravada em vídeo em uma sincronia é uma das pedras angulares no processo de realização do espetáculo. Uma vez que são elas que conferem a qualidade de unidade entre os corpos da cena.

A sincronia, que dá a ilusão de comunicação entre mim e o vídeo, entre máquina e ator, é fundamental, visto que o espetáculo tem como objetivo causar no espectador a sensação de delírio, de um transe, como se todas as pessoas estivessem envolvidas dentro de um sonho. A maioria das montagens teatrais exige essa mesma qualidade de máquina, no entanto, no caso específico do “SONHE”, eu, enquanto ator, naquele momento específico, sou como um operário em um chão de fábrica. Semelhante à situação vivida pelo personagem “Vagabundo” no filme “Tempos Modernos”, em que o vídeo é a esteira de uma linha de montagem, e o *performer* é o operário: basta uma ação esquecida ou fora do tempo, e toda unidade se perde.

Existe, também, o elemento da exaustão física, utilizado necessariamente em todos os ensaios e aquecimentos anteriores à apresentação, para obrigar meu corpo a eliminar todos os cacoetes e processos supérfluos. Como e porquê o exercício da exaustão causava este impacto no meu corpo é uma incógnita. Entretanto, é possível afirmar que tal ação vinha do intuito, descrito por Grotowski, de buscar formas exatamente com o fim de retirar o desnecessário,

Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a esse processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios (GROTOWSKI, 1971, p. 5).

Para ajudar a definir a noção de via negativa, trago aqui as palavras de Carolina Almeida Gomes e Joana Ribeiro da Silva Tavares:

Ao longo do seu percurso como diretor artístico do Teatro das 13 Fileiras, e posteriormente do Teatro Laboratório, Grotowski percebeu que o trabalho do ator sobre suas questões “psicofísicas” era a matéria-prima fundamental para a realização da criação artística. Nessa investigação sobre a corporeidade do ator, o foco era o confronto com o desconhecido (a própria criação), em detrimento de um acúmulo de técnicas ou saberes. E, aqui, o entendimento da via negativa se configurou como uma chave fundamental, tanto na pesquisa do treinamento físico quanto no trabalho criativo. Grotowski (1971) [1965] afirma que no Teatro Laboratório o processo de pesquisa com os atores não era direcionado para a apreensão de várias técnicas, mas, sim, para a erradicação de bloqueios. A esta maneira de conduzir a pesquisa autoral, Grotowski chamou de via negativa.” (GOMES e TAVARES, 2017, p. 49).

Apesar dessa operação permanecer uma incógnita para mim, sua efetividade era nítida, visto que não havia nada além das ações “essenciais” durante a execução da peça. Sanar a dúvida se essa eficácia era puro efeito placebo, ou se realmente desencadeava reações fisiológicas e químicas, que resultavam na maior concentração e sentido de presença, exigiria mais pesquisa sobre o comportamento do sistema nervoso central do corpo humano durante a realização de um espetáculo, o que não cabe no escopo do atual trabalho.

A principal ferramenta teórica utilizada para nortear e justificar as decisões tomadas antes e durante o processo do “SONHE” é a ideia do pragmatismo, em sua formulação original, feita por Charles Sanders Peirce (1839-1914) em 1877-78.

Na época em que começou a ser cogitado, o pensamento pragmático era uma miscelânea de ideias, que se ramificaram ao longo do tempo aos raciocínios a seguir:

Os pressupostos da filosofia pragmatista incorporam a lógica de uma realidade que originou sua concepção. Desde as origens da ciência moderna, as formas, os métodos, as metodologias - enfim, tudo que qualifica um conhecimento como científico - são incorporados e agregados como pertencentes à filosofia pragmática, desde que esses elementos estejam ligados diretamente à ação e ao emprego utilitário (MENEGETTI, 2012, p.15).

(...) o pensamento moderno tentou extrair uma filosofia dessa visão das coisas, tal como se apresenta no pragmatismo. O centro dessa filosofia é a opinião de que uma ideia, um conceito ou uma teoria nada mais são do que um esquema ou plano de ação, e, portanto, a verdade nada mais é do que o sucesso da ideia (HORKHEIMER, 2000, p. 49).

Essa subordinação implica perda da autonomia do pragmatismo, pois quando ele perde sua utilidade, já não pertence a si mesmo. É como se houvesse um dispositivo de destruição que, ao menor sinal de renúncia à prática, não tivesse possibilidade de constituir qualquer forma de conhecimento. Esse fato deve-se a suas origens relacionadas às ciências sociais, para as quais desde as primeiras observações dos naturalistas gregos de que na natureza sempre há uma razão utilitária para que um fenômeno ocorra seus pressupostos são marcadamente ligados à realidade do movimento físico (MENEGHETTI, 2012, p.16).

Podemos dizer, então, que o pragmatismo é mais do que uma boa ideia ou pensamentos rebuscados, na verdade, precisa de ação real para efetivamente se consolidar. Assim, podemos chegar à conclusão de que o “pragmatismo é uma corrente filosófica idealista e subjetiva que considera a verdade a partir do ponto de vista da utilidade social” (GARCÍA, 2011, p.34).

O “SONHE” nasceu especificamente das diretrizes de Kevin, diretor do espetáculo, como um exercício para uma disciplina do curso de graduação em teatro. Fazia parte deste exercício que Kevin realizasse uma cena a partir de um texto. O texto escolhido foi “Os Três Mal-Amados”, de João Cabral de Melo¹. Na poesia de Cabral, percebem-se algumas dualidades antitéticas, trabalhadas com certo barroquismo e à exaustão. Entre espaço e tempo, entre o dentro e o fora, entre o maciço e o não maciço, entre o masculino e o feminino, entre o Nordeste desértico e a Andaluzia fértil, ou entre a Caatinga desértica e o úmido Pernambuco. É uma poesia que causa algum estranhamento a quem espera uma poesia emotiva, pois seu trabalho é basicamente cerebral e "sensationista", buscando uma poesia construtivista, comunicativa e objetiva.

No momento do ensaio, Kevin não somente trouxe recortes do texto, como também o próprio texto na íntegra. Também veio com imagens que foram projetadas e sons específicos. Dessas imagens projetadas, ele pediu para que eu entrasse em alguma espécie de harmonia entre a imagem projetada e a ação que eu realizava. O pragmatismo serviu para que eu pudesse escolher qual ação ficaria em sincronia com a proposta. As propostas de áudio visual de Kevin tiveram três versões. A primeira foi busca, porque foi um nascimento. A segunda modificação foi brusca, porque foi uma expansão rápida. Na segunda versão, nós tínhamos um dia para modificar uma obra que tinha de 11 minutos para algo que tivesse pelo menos 30 minutos, para cumprir com as regras do edital para o TPE². Portanto, muito do uso do pragmatismo, enquanto método, serviu para as escolhas das ações práticas a serem trabalhadas. A urgência era tanta que eu retirava, de mim mesmo, o luxo da escolha e

¹ João Cabral de Melo é foi um poeta e diplomata brasileiro nascido em 1920.

² TPE é o nome do projeto de extensão Teatro Pesquisa e Extensão realizado anualmente pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

calculava o que era mais eficaz dentro da necessidade material do momento. A libra do que seria mais eficaz ou não era o Kevin, pelo sentido de harmonia que ele tem a partir de sua experiência com música. Portanto, ele era o “metrônomo” principal de todas as questões.

Do meu ponto de vista, os fins justificam os meios durante a realização da cena, dentro dos limites éticos e de respeito. Sendo assim, o caso do “SONHE” exigiu desapego. Exigiu distorções de conceitos, memórias e até de espaços.

Todas as referências constituem-se numa base que foi subvertida e deturpada em prol do resultado da cena. Eu precisei distorcê-las para que servissem aos objetivos que a cena precisava comunicar. Em especial por dois motivos: primeiro, porque as instruções de ponto de partida eram muito bem definidas e ao mesmo tempo extremamente abstratas; e segundo, pelo simples fato de que, após alguns ensaios, ainda na sua primeira versão, a peça já apresentava “vida própria” cabendo a mim e ao diretor apenas entender suas vontades e realizar as transformações. E da mesma forma, perceber a direção que ela própria apontava para si mesma e que, por se tratar de um corpo vivo, mudava constantemente durante os processos de encenação, e ensaios subsequentes.

O fato de o pragmatismo ser a principal ferramenta teórico-prática utilizada no “SONHE”, e utilizada na maioria das minhas produções, é porque havia poucos recursos durante a realização do espetáculo. Era um projetor, um ator e isso era o máximo de recursos que estavam disponíveis. Por isso, o pragmatismo se impôs em pouco tempo, isto é, pela realidade material e porque era necessário fazer escolhas, por ter objetivos da disciplina concretos e com datas já marcadas para as apresentações. Era um exercício de escolhas. Foi uma questão de sobrevivência. Basicamente, eu e Kevin, a partir das projeções e dos sons, propusemos jogos específicos, que resultaram, assim, em outros jogos específicos.

“SONHE” teve três versões apresentadas ao público. Efetivamente, a primeira versão chamava-se “Muito alto para ouvir, muito claro para ver” e tinha 10 minutos de duração. A segunda versão tinha meia hora, enquanto a terceira, e última versão, tinha 35 minutos de duração. A partir da terceira versão, o espetáculo já se encontrava completamente cristalizado ao ponto de sermos possivelmente capazes de repeti-lo a qualquer momento, com as funções físicas necessárias. A importância do pragmatismo no meu processo teatral é: se não serve na cena e se não serve no jogo, vai embora, corta fora, propõe outra coisa. Tenta outra alternativa, se não der certo, tenta outra. Se mesmo assim não der certo, por não conseguir servir à cena, corta. Volte ao início de novo, e de novo, e esteja aberto a diferentes alternativas constantemente.

Este trabalho é sobre isso, sobre como foi necessário me adaptar a cada situação, sobre como precisei criar meus próprios métodos, sobre perceber que cada situação muda e que cada uma delas exige alteração, mesmo que mínima, no processo de execução da ação cênica. Entendo que a criação cênica exige esse momento de seguir algo maior que dita as regras, essa força que é a obra, e que agora possui vida própria. Ela vai mudando como um ser que evolui, que aprende. E como ser que aprende, estar totalmente presente é fundamental, necessário para ler, entender e responder à situação que esse ser vivo sem corpo criou.

4 O QUE EU VOU BANCAR

Agora, sóbrio pela passagem do tempo, e completo pelos resultados das contingências externas, é possível reconhecer padrões nas técnicas que foram pedras angulares das ações cênicas, que se encaixam em teorias e técnicas já existentes, e distinguir importantes aspectos da arte do ator, como um todo, antes fora de foco e nublados.

Talvez eu tenha demorado demais para escrever este texto para viver, pois, como diz Hiei em Yuyu Hakusho: *“Todos têm uma cicatriz no coração, não ter uma significa ter a alma incompleta”* (TOGASHI, 1990-1994) e a mim, me faltavam muitas ainda.

4.1 HARMONIA É DEIXAR REAGIR

Encontrar a harmonia entre si mesmo e si mesmo não é um mar de rosas. No entanto, é uma das pedras angulares para a performance cênica. Grotowski apresenta uma solução para este dilema:

Ainda o problema da passividade criadora. É difícil de expressar, mas o ator deve começar não fazendo nada. Silêncio, o silêncio total. Isso incluiu até os seus pensamentos. O silêncio externo trabalha como um estímulo. Se há um silêncio absoluto e se, por diversos momentos, notar não faz absolutamente nada, este silêncio interno começa a voltar toda a sua natureza em direção a suas fontes. (GROTOWSKI, 1971, p. 194).

Deve-se estar presente num estado de jogo similar ao de um atleta de vôlei que espera a bola: não estar tenso, nem flexionado demais. Simplesmente, estar esperando algo acontecer. **Porque algo, em algum momento, vai acontecer.** Percebi isso com a unidade do corpo de um ator não só apenas no sentido dele consigo mesmo, mas dele com seus colegas. É fundamental para o jogo aprofundar a relação de proposição e resposta entre os colegas. Devo ser completamente honesto com meu colega para que ele se sinta seguro ao meu lado. A mentira não apenas é um obstáculo direto entre pensamento e ação, mas também pode ser interpretada pelo nosso corpo como uma ameaça, no sentido de insegurança.

O corpo deve reagir. Ele deve estar pronto, preparado, aberto para ajudar a melhorar o grupo, e o grupo a cena. Calcular mentalmente todas as possibilidades de jogo antes de entrar em cena. Durante os ensaios, tentar o tônus muscular das ações executadas durante o exercício. Do zero até o meu limite. Mas graduá-las. Antes e durante essas questões, tentei conhecer a mim mesmo e meus limites. Preciso conhecer muito bem meu leque de possibilidades, confortáveis ou não, para que, na cena, eu possa simplesmente reagir. Encontrar a harmonia entre si mesmo e si mesmo.

Apesar de parecer às vezes abstrata para pessoas além do próprio ator, a cena necessita de uma série de reações encadeadas, muitas das quais são invisíveis a quem testemunha. Como se fossem armadilhas, a ponto de formar uma dramaturgia encadeada para que acontecesse apenas o que importa. E no teatro, no meu entendimento, tudo deve ser fundamental, ou não deveria estar ali, em primeiro lugar.

Verificamos que a composição artificial não só não limita a espiritual, mas de fato conduz a ela e (a tensão tropística entre o processo interior e a forma fortalece ambos. A forma é como uma sedutora armadilha à qual o processo intelectual responde espontaneamente, contra a qual luta) (GROTOWSKI, 1971, p. 26).

A reação pura e simples é exatamente aquilo que dá sincronia às coisas. Se cada pessoa simplesmente reagir ao primeiro estímulo como foi programado, tudo se desencadeará de acordo com as repetições de ensaio. Vale ressaltar que reagir não é fazer as mesmas coisas, as mesmas reações imagéticas e sonoras, muitas vezes, reagir implica em realizar ações diferentes, mas subordinadas ao mesmo ressentimento, à mesma ação, à mesma respiração. Isso pode necessitar de posturas distintas. É necessário perceber quando a cena me apresenta os dados necessários, para mudar as posturas distintas. Portanto, o que se deve fazer é uma sequência de reações.

Isso só é possível, exatamente, pelo ator ser não só apenas a matéria-prima do produto. Ele é também o artista em cena, ele pode modificar o produto para que ele aja da melhor maneira possível. E por isso, é pragmático. Principalmente no que diz respeito à parte utilitarista das ideias em prol das ações concretas. Porque, caso algo dê “errado” ou, por mais brilhante que minha ideia seja, deve ser feito o que a cena pede. Não o que eu acho que deve ser feito ou o que o colega acha que deve ser feito. A cena exige desapego às ideias que correspondem à vaidade.



Figura 1. Acervo do autor. Foto da peça SONHE. 2013



Figura 2. Acervo do autor. Foto da peça SONHE. 2013



Figura 3. Acervo do autor. Foto da peça SONHE. 2013

Um grande exemplo disso é a cena dos “Animes mais violentos do mundo”. Uma compilação de animes do final dos anos 80, anos 90 e início dos anos 2000, na qual são apresentadas várias cenas de violência explícita. Ali, a harmonia escolhida foi tentar dar a impressão de que o que eu fizesse em cena, aos olhos das testemunhas, estaria diretamente relacionado à sequência de imagens. Isso exigia muita sincronia com a projeção do vídeo. Por exemplo, a partir do momento que a tela ficava vermelha (momento que marca a transição da cena do palhaço), na fala “isso não se ensina, seu bosta”, eu virava as costas e simplesmente reagia aos gritos do áudio, e aos pequenos vislumbres da imagem, que pela movimentação, passavam em momentos específicos durante esta cena. Eu sabia o que fazer, mas eu simplesmente reagia, e algumas reações não eram, necessariamente, sempre iguais. Não eram idênticas, elas eram as mesmas reações julgadas adequadas. Era um programa de reações preestabelecido, justamente por estar reagindo à uma programação específica de estímulos, na qual não havia tempo de questionamento e, sim, apenas de reação.

4.2. A AÇÃO

O ator realiza ações concretas e materiais. No entanto, deve-se ficar muito bem definido o que exatamente a palavra “ação” significa. É importante apresentar aqui algumas definições do que se entende por “ação” para que possamos avançar no nosso raciocínio, pois quem atua, age. Atuar é realizar uma sequência de ações concretas, é exatamente a execução

de uma ação, uma ação real, que possivelmente desencadeará uma série de ações subjetivas e reações subjetivas no cérebro do espectador. Então é preciso definir de forma bem clara o que é uma ação.

Uma concepção observa que a dinâmica da ação está ligada à dramaturgia, conforme apontado por Martin Esslin:

A ação está ligada, pelo menos para o teatro dramático, ao surgimento e à resolução das contradições e conflitos entre as personagens e entre uma personagem e uma situação. É o desequilíbrio de um conflito que força as personagens a agirem para resolver a contradição; porém sua ação (reação) trará outros conflitos e contradições. Esta dinâmica incessante cria o movimento da peça. Uma representação concreta de uma ação à medida que ela efetivamente se desenrola, é capaz de mostrar-nos vários aspectos simultâneos da mesma e também de transmitir, a um só tempo, vários níveis de ação e emoção (1976, p. 20).

Outra relação, aproximando a noção de ação à reatividade do ator é apresentada por Patrice Pavis:

Assim, para que se complete o fenômeno da ação dramática é necessária a presença de uma plateia. É esta plateia que irá aprovar ou não a representação. Segundo Esslin e Martin (1976), “[...] os atores são capazes de sentir claramente a tensão de uma plateia do mesmo modo que sentirão o tédio” (1999, p. 127).

A concepção de ação concreta que trazemos, entretanto, está mais vinculada aos procedimentos e atitudes feitas pelo ator que são, neste sentido, anteriores à dramaturgia:

No terreno da criação artística, considerando que a posição do criador é distinta daquela do apreciador ou do crítico (embora o artista possa também ocupar esta posição), diríamos que o ato criativo, independentemente de onde ele parta, deve manter atenção sobre estes dois aspectos: a factualidade dos meios e materiais empregados na criação e a potência significante que emerge para além destes fatos (MACHADO, 2019, p 9).

A ação concreta é aquela que é realizada pela circunstância e recursos físicos e materiais por parte do ator, servindo de aporte para que a ação dramática se realize.

Não se deve esquecer que realizar ações bem executadas exige concentração, presença e unidade do corpo, não importando se a ação começar ou terminar na subjetividade ou na materialidade, pois subjetividade faz parte, tanto da realidade, quanto da cena. Portanto, não importa de onde a ação venha, seja de um pensamento ou de uma respiração, um lugar, um passo diferente, desde que ela contamine o corpo todo para comandá-lo e dar-lhe unidade.

4.3. A UNIDADE DO CORPO

Talvez a constatação mais óbvia deste trabalho seja a de que o corpo é uma coisa só. Nuno Cobra³ (2015), em seu livro “A Semente da Vitória”, destaca que as emoções e os pensamentos são o corpo, tanto quanto os nervos e os músculos. Assim, unidade do corpo é quando todo o corpo realiza junto um movimento. Segundo Nuno Cobra:

O Homem global é formado por corpo, emoção, mente e espírito, parece coisa sabida, praticada, mas não é. Vive-se parcialmente. Alguns esquecem do corpo físico e vivem no templo da mente e através dela aproximar-se do espírito. Mas o corpo esquecido cobra-lhes sustentação, o bem-estar, a disposição e o ar fresco pleno nos pulmões. Falta-lhes o sangue forte e vivo correndo nas veias. Então suas mentes agonizam e seus espíritos se apagam como luz noturna do farol da vida (COBRA, 2015, p.36).

O pensamento lógico e suas conclusões racionais, as emoções e as organizações fisiológicas que elas impõem, os músculos e nervos com as gradações de tônus. Cada um destes três aspectos é diretamente proporcional e necessariamente mudam ao menor movimento do outro.

O cérebro é capaz de tudo, mas é apenas um fabuloso processador de dados [...] quem programa o cérebro são os órgãos de sentido [...] ele é um poderoso computador vai operar as informações enviadas pelos órgãos dos sentidos [...] Os órgãos dos sentidos também são submetidos às emoções que controlam todas as informações obtidas [...] (Idem, p. 37).

É perceptível que a unidade do corpo é muito buscada nos textos de atuação porque ela existe, na minha própria opinião, baseando-se em minha própria experiência pessoal. Ainda de acordo com Nuno Cobra:

Portanto, você tem que convencer que a emoção é a rainha da vida. Seu estado emocional influi diretamente no funcionamento do organismo mostrando a enorme importância de direcionar as emoções para viverem em equilíbrio” (Ibidem, p. 38).

A emoção, esse programa de reações que age no sistema fisiológico do corpo humano, é aquilo que rege tanto a resposta quanto a saída e administração das informações obtidas pelos órgãos de sentido, que são fundamentais. Porque eles comandam todo o corpo. É importante reconhecer isso. É de igual importância, saber quais chaves se usam para desencadear cada emoção, entrar em cada uma delas em determinado momento necessário, e para sair delas, como encadear essas emoções, esses estados de espírito, esses programas fisiológicos que comandam o corpo. Caso, na construção dramática, aconteça uma dúvida quando se parte desse desenho, ela é bem-vinda. Caso essa emoção com dúvida aconteça sem

³ Nuno Cobra é Nuno Cobra Ribeiro é um preparador físico e palestrante brasileiro. Formado pela Escola de Educação Física de São Carlos e pós-graduado pela Universidade de São Paulo.

querer durante uma parte inoportuna da execução da sequência, ela é como uma nota de uma música tocada errada: sai da harmonia

Dúvidas durante o período de reflexão são fundamentais, no momento de execução são desastrosas, porque elas nos travam. A dúvida na execução impede a pessoa de interpretar de corpo inteiro. Algo que acontece quando o nosso corpo não se encontra na unidade. A dúvida no momento de execução da ação significa que uma parte de nós não acredita no que faz, e uma vez que expressão é um ato involuntário, acabamos comunicando isso involuntariamente à testemunha. Parece que nós mentimos para as pessoas, porque, de certa forma, estamos mentindo para nós mesmos. Essa falta de unidade impede que a testemunha crie um vínculo emocional com a cena e dificulta o processo de alteridade⁴, que deve vir dos dois lados fundamentalmente, uma vez que durante o processo teatral é exigida honestidade plena para que o espectador possa se colocar no lugar do ator, alterar seu ponto de vista. Mas, para que a honestidade aconteça, seu processo não precisa ser revelado. Várias partes do trabalho são invisíveis e percebidas apenas pelo *performer*.

4.4. TEATRO ENQUANTO FENÔMENO

Teatro é um fenômeno consequente do ato da atenção de um indivíduo em relação ao outro indivíduo ou a si mesmo. Mesmo que não haja, necessariamente, outra pessoa no sentido literal da palavra, sempre existiria o próprio ator que, mesmo em solidão, ainda seria um indivíduo observando um indivíduo. Aqui, entramos num outro ponto fundamental: ser testemunha de si mesmo.

Na vida cotidiana identificamo-nos como “eu”; somos os protagonistas do “eu desejo, eu sinto, eu penso”. Associamos esse eu ao nosso corpo, hábitos, modo de vida, família, posição social e tudo mais que a existência normal compreende. Mas em momentos de inspiração, o *eu* de um artista sofre uma espécie de metamorfose. (CHEKHOV, 1996, p. 110)

Está agora consciente de que, simultaneamente, lado a lado, existem nele o eu expandido e o eu usual, cotidiano. Enquanto está criando, o ator é dois “eus” e está apto a distinguir claramente entre as diferentes funções que eles preenchem. (CHEKHOV, 1996, p. 112).

Esse observador do qual Michael Chekhov fala, esse outro “eu”, existe cotidianamente. Ele aparece se nós deixarmos, para que as ações que nós mesmos realizamos automaticamente possam ser observadas, mas sem interferimos nelas. Essa atitude de observar

⁴A palavra *alteridade* advém do vocábulo latino *alteritas*, que significa ser o outro, portanto, designa o exercício de colocar-se no lugar do outro, de perceber o outro como uma pessoa singular e subjetiva. A alteridade é o reconhecimento e o respeito das diferenças entre as pessoas.

a ação, que gera uma reação, de permitir acontecê-la sem intervencionismo num exercício constante e diário, permite um auto-conhecimento detalhado. Uma memória sobre as características de si mesmo, que são idiossincrasias únicas de cada indivíduo, necessárias e fundamentais para a criação do próprio método, algo que todo ator deve ter. E, principalmente, porque há questões que apenas nós podemos perceber, por estarmos na condição de sermos os únicos a estarem em nossos próprios corpos.

4.5. A CENA É UM JOGO.

Penso que a cena é como um jogo, pois ela é:

[...] uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana” (HUIZINGA, 2007, 42).

Mais do que isso, a cena é um jogo já cristalizado. Para a cristalização, são necessárias várias pequenas regras e comandos específicos com a função de conceber múltiplos jogos que se repetem, e no processo de repetição se modificam, pois, necessariamente, durante o processo de repetição contínua, eventualmente, acontece “um erro”. Eles ajudam a cena a ser concebida para ter vida própria. Eles são o que chamo “jogos pré-cena”, em certa medida, similar ao conceito de pré-expressividade⁵ de Eugenio Barba (1994, p.11) que, pela repetição, se transformam em outros jogos.

Esses tipos de jogos são como programas. As definições são muito bem claras. É a partir da repetição desses jogos e da combinação dos resultados (erros) das repetições anteriores junto às repetições posteriores, escolhidas pela curadoria do diretor que, no caso do nosso espetáculo, a cena se cria. Esses jogos podem ser feitos a partir de qualquer coisa: de um texto dramático até a bula de um remédio. O importante é que eles tenham regras e

⁵ Quando vemos um organismo vivo em sua totalidade, sabemos pela anatomia, biologia e fisiologia que esse organismo está organizado em vários níveis. Exatamente como o nível celular de organização e um nível de organização dos órgãos e dos vários sistemas no corpo humano (nervoso arterial, etc.), assim devemos considerar que a totalidade da representação de um ator é, também, constituída por níveis distintos de organização.

A antropologia teatral postula que existe um nível básico de organização comum a todos os atores e define esse nível com o *pré-expressivo*.

O conceito de *pré-expressividade* pode parecer absurdo e paradoxal, visto que ele não leva em consideração as intenções, sentimentos, identificação ou não identificação dos atores com a personagem, emoções... isto é psicotécnica. A psicotécnica tem, de fato, dominado a formação profissional do ator e pesquisa correspondente no teatro na dança, pelo menos os últimos séculos.

objetivos bem estabelecidos. Tais regras precisam ser claras e translúcidas para todas as pessoas e também válidas dentro de qualquer tipo de formação ou experiência.

4.6. LIBERDADE GUIADA DO ATOR *HOMO LUDENS*

A cena com vida própria tem suas próprias regras, que mudam sem previsão, por isso o ator, como um jogador de basquete, está em cena num estado de “Liberdade Guiada”. Ainda de acordo com Johan Huizinga (2001):

Chegamos assim a primeira das características fundamentais do jogo o fato de ser livre de ser ele próprio Liberdade uma segunda característica intimamente ligada à primeira quer que o jogo não é a vida de corrente nem vida real pelo contrário trata-se de uma invasão da vida real para uma esfera temporária de atividade com orientação própria (HUIZINGA, 2001, p. 11).

O ator trabalha sobre regras específicas muito bem caracterizadas. Ele flexiona entre o limite dessas regras e a abstenção delas. Ao ignorá-las, de alguma forma, ele pode brincar a partir delas, mas não pode sair do jogo. No “*Sonhe*”, o que determina as regras são o som e a projeção. Elas são os trilhos. Realizo minhas manobras, mas não posso sair das regras, caso contrário acontece um acidente. Entretanto, devo testá-las mesmo assim, porque o limite não existe apenas como limite, como demarcador, ele existe como um instrumento para dar desenho.

Quase como uma dança, eu tenho que reagir de acordo com as regras preestabelecidas. Para cada evento, deve haver uma reação que siga as regras, são necessariamente as mesmas reações da execução anterior. E, ali, a minha liberdade existe. Eu posso andar pela rede de várias maneiras. A mesma reação, ou seja, o mesmo verbo, é sempre o mesmo, enquanto o adjetivo muda constantemente. A forma que também é ação, é parte fundamental da ação, mas pela nossa natureza fisiológica, ela nunca é idêntica. Ela deve simplesmente estar dentro daquelas regras estritas do vídeo

4.7. A POSSÍVEL UTILIZAÇÃO DO PERSONAGEM COMO UM *REMIX* DA PRÓPRIA IDENTIDADE

Trabalhar sobre si mesmo exige um legítimo e sincero desapego das suas ferramentas e uma disciplina hercúlea para as repetições necessárias para a criação da cena.

O ator trabalha sobre si mesmo. Isso significa que ele é, ao mesmo tempo, ferramenta, matéria-prima e artista. Não se pode descrever todas as ações realizadas durante a atuação, principalmente porque cada ator tem um corpo específico, chaves específicas. O ideal é cada ator ter seu próprio método.

Você deve preocupar-se, primordialmente, em encontrar um meio de recorrer ao seu material emocional; depois, em descobrir métodos para criar um número infinito de combinações de almas humanas, caracteres, sentimentos, paixões para os seus papéis. (STANILASVKY, 1994, p. 179).

Na verdade, cada ator deveria criar o próprio método, isso faz com que a primeira parte do trabalho de um ator seja conhecer a si mesmo. Isso não é uma instrução simples, sendo na realidade algo bastante complexo, porque conhecer a si exige conhecer os próprios limites, estados de espírito. Até onde eu vou. Porque a fim de dar unidade a algo é necessário conhecimento e ciência sobre este algo. Tal processo é um longo trabalho complexo que exige muitos dias de prestar atenção em si mesmo, testemunhar o que se faz, mas sem reagir ou tentar decidir, apenas observar. E treinar essa questão de deixar acontecer o que se sente, memorizar o que sente, como se sente, o que essa sensação gera e porquê ela aconteceu em primeiro lugar. Seja força, calma, ansiedade ou plenitude, seja raiva ou tristeza.

Assim, foi fundamental para o trabalho que eu observasse a mim mesmo. Observar como o meu corpo reage às situações, pensar sobre algo que imaginamos ou tentar lembrar-se de momentos específicos, movimentos específicos, frequências respiratórias específicas. Não é uma questão de estar fingindo algo, mas deste algo realmente ser sentido ou ressentido. O que isso é exatamente? Até o momento, é algo inexplicável. Existe uma parte do trabalho do ator que nunca pode ser vista, que é o que ele pensa, o que ele sente, assim como pensar o que sente, e as partes do corpo que se escondem embaixo da pele. Porque a personagem é a minha própria identidade configurada de outra forma, ao mesmo tempo em que ainda é a minha própria identidade.

A testemunha tem que ter a sensação da verdade. Existem muitos caminhos para esta sensação. Para mim, a mais fácil e prática é simplesmente realizar algo, que seja concretamente possível, com a intencionalidade de dizer algo. Não necessariamente o que a testemunha entende é realmente aquilo que está sendo feito. Muitas vezes, ao mover o braço, quem testemunha, pode entender que se trata da lua.

4.8. TODO PERSONAGEM É UMA INTERPRETAÇÃO DE DADOS PARA O ESPECTADOR

Somos e sempre seremos nós mesmos ao nos expormos, mas a questão é como nos expomos.

Stanislavski centrava sua pesquisa na *construção da personagem* dentro da história e das circunstâncias dadas pelo texto teatral. No trabalho de Grotowski, entretanto – por exemplo no seu trabalho com o Teatro Laboratório – os atores não buscam a personagem. Os personagens aparecem antes na mente do espectador por causa da montagem. Grotowski apontou este aspecto muitas vezes quando falava sobre o trabalho com Ryszard Cieslak no *Príncipe Constante*. Cieslak trabalhou basicamente não um personagem da tragédia de Calderon, mas memórias pessoais relacionadas com um importante período da sua vida (RICHARDS, 1994, p. 77.)

Sob o ponto de vista da plateia, o personagem é uma interpretação de dados. O personagem é a ligação entre as memórias, experiências e expectativas da testemunha, junto com as informações administradas pela cena verdadeira. É esta ponte invisível, o real personagem existente. Só no instante e só no momento em que a testemunha percebe o ator fazendo algo, é quando ele presta atenção nisso. Porque, por óbvio, se fizermos algo sozinhos e prestarmos atenção naquilo que estamos fazendo, nós seremos alguém e, por conseguinte, o teatro estará acontecendo. Porém, quando há outro, outra pessoa, ela tem uma impressão própria. Uma impressão única que é muito frágil. Ela se monta durante aquele instante e depois vai embora. Esse é o personagem verdadeiro. O personagem verdadeiro é a interpretação do espectador, é um ponto onde duas linhas devem se cruzar. Ele é a relação com as informações e as ações fornecidas (concretas, físicas, materiais) pelo ator, com as memórias e afetos da testemunha. Ele vai ter uma interpretação única que apenas ele percebe.

4.9. ALTERIDADE É O QUE POSSIBILITA A CAPACIDADE METAMÓRFICA DO ATOR.

A alteridade⁶ e a empatia são o que possibilitam ao ator ter a capacidade da metamorfose. A tentativa de se colocar no lugar de outra pessoa, ver a mesma coisa sob outro ponto de vista. Sabemos que não é totalmente possível ver o ponto de vista do outro, mas o objetivo é ver um ponto de vista diferente, e ao ver o objeto sob um referencial diferente, se reage. Essa habilidade da alteridade, de modificação, de tentativa de se colocar no lugar que normalmente não seria o seu lugar. A alteridade, a empatia, a confraternização das paixões, dos erros, auxilia na transformação do ator em um metamorfo, com todas as outras

⁶ "Enquanto distinto, cada ser (e, no caso, o movimento) é "outro" com respeito a todos os seres, dos quais distingue e é essa relação de alteridade, afirma Platão, que é uma relação real de "não ser". " CABRAL, João Francisco Pereira. "Os Gêneros Supremos e o entrelaçamento das Ideias no Sofista de Platão"; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/filosofia/os-generos-supremos-entrelacamento-das-ideias-no-sofista-platao.htm>. Acesso em 19 de fevereiro de 2023.

habilidades técnicas, como figurino e maquiagem. Mas é da alteridade que vem a postura, que vem a fonte.

O ator precisa da imitação, ele é um imitador, imita simplesmente por ser uma excelente fonte de matéria-prima para a utilização da alteridade, para guiar uma interpretação mais ou menos específica. A interpretação do espectador nunca vai ser controlada, todavia, ela pode ser guiada, sendo possível criar uma margem. Graças à intencionalidade do artista, que serve apenas para dar forma e organização à obra.



Figura 4. Acervo do autor. Foto da peça SONHE. 2013



Figura 5. Acervo do autor. Foto da peça SONHE. 2013



Figura 6. Acervo do autor. Foto da peça SONHE. 2013



Figura 7. Acervo do autor. Foto da peça SONHE. 2013

Aqui, a alteridade acontece no momento em que há a projeção, neste momento estamos todos flutuando no espaço. Eu observo aquilo enquanto espectador, enquanto testemunha junto com os espectadores, mas dentro da área da projeção, ainda sendo sujeito à projeção. Uso a técnica de triangular como a plateia para “nos colocarmos no mesmo lugar”, em seguida sento na plateia, tomo uma água ou fumo um cigarro e dou o texto. Na cena do embarque da praia da Normandia, no filme “O Regate do Soldado Ryan”, em que o tema

musical é “Aleluia” de Jeff Buckley, eu vou até projetor, em uma primeira versão, eu pegava um cigarro, em uma terceira versão, tomava uma água. Dirigia-me até a plateia, sentava-me ao lado dela e conversava com o espectador. Observávamos e escutávamos juntos do mesmo “ponto de vista” a cena.

5. CONCLUSÃO

Para concluir, apresento alguns aspectos do trabalho do ator que são igualmente fundamentais para mim:

5.1 A MISTERIOSA RELAÇÃO ENTRE A ARTE E A CIÊNCIA

O método científico, a ciência como conhecemos hoje têm, durante muitos anos, ocupado papel de racionalizar e desmistificar fatores que antes eram obscuros à humanidade, tornando esses fatores mais acessíveis melhor manipuláveis e mais previsíveis, democratizando assim o conhecimento. Algumas das artes tem o privilégio de que alguém tenha cruzado as pesquisas feitas sobre materiais e formas utilizadas em outros campos, mas que também são utilizadas nessas artes. A culinária e química tem muito a nos ensinar sobre isso.

Existem ainda tímidos estudos que já relacionam as duas coisas: que acontece no corpo ao ver uma cor? Ou sentir um cheiro? Algumas artes, como o teatro por exemplo (principalmente a parte do ator), têm menos bibliografias relacionadas a isso ou até mesmo trabalhos relacionados a isso. Significa que, por exemplo, toda arte tem que ser, de certo modo, tateada no escuro, que ela vai se desvendando. Mas é como se algumas Artes tivessem lâmparinas (que seriam esses estudos sobre os efeitos das cores, sobre os efeitos dos temperos, sobre os efeitos dos movimentos, sobre o efeito da imagem, no cérebro humano e no sistema nervoso central).

A expressão é um ato involuntário, mas por mais que seja irracional, existe uma série de mecanismos que acontecem e que são desencadeados por reação a estímulos específicos de cada órgão sensorial. O que quero dizer é: a proficiência no teatro, não necessariamente, tem como base o conhecimento pleno do principal instrumento da cena (que é o corpo do ator). O que cada exercício desencadeia no corpo do *performer*? Quais reações neurais, metabólicas e cardiovasculares (que são específicas para cada ator) são desencadeadas? Não ter acesso pleno e fácil à estas respostas é um problema. As instruções de exercícios de atuação bem aplicados geram resultados. O meu incômodo é não saber o que acontece no meu corpo e não saber quando e o que acontece no corpo daquele que me testemunha, que está dividindo o mesmo espaço que eu, de uma forma presencial (e/ou virtual), dividindo o mesmo tempo.

Nisso, estou falando especificamente da arte do Teatro e da arte do ator. Como já disse, o ator é a própria ferramenta, a própria matéria-prima e, também, o próprio artista. No entanto, existe pouca literatura que ligue os fatores fisiológicos, químicos e metabólicos que acontecem durante o processo da atuação. É necessária a utilização de aparelhos de medição

para que isso aconteça, principalmente porque as referências que nós temos de atuação são todas conclusões subjetivas sobre fatos empíricos, baseadas em provas de uma época em que não havia métodos de medição sobre o que acontecia no cérebro do ator, no sistema nervoso central do ator. O sistema nervoso central se estende sobre todo o corpo, do estômago aos dedos, aos músculos. Essa relação entre sistema nervoso central e a atuação ainda é muito misteriosa. Não se pode afirmar com convicção que não existam estas pesquisas, o que se pode dizer que não existe é uma abordagem e a presença destas pesquisas nos estudos e pesquisas do ator, apenas relacionando bibliografias de outras áreas. Pesquisas que efetivamente meçam impulsos de resposta neurológica, de atividade cerebral, sistema muscular e etc., mesmo que tenham sido feitas, não são de fácil acesso.

5.2. PRESENÇA

Presença são todos os sentidos no local onde se está, o perceber ao máximo e ter escuta para estar presente e reagir.

Segundo a opinião corrente entre a gente de teatro, a presença seria o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador. A presença estaria ligada a uma comunicação corporal “direta” com o ator que está sendo objeto da percepção (PAVIS, 2008, p. 305)

A presença são todos os sentidos utilizados para perceber não apenas o que acontece ao redor de mim, mas o que acontece dentro de mim e como equilibrar as duas coisas.

A presença ocorre, acredito eu, quando os sentidos todos estão prestando atenção no que está acontecendo no momento, e no lugar em que se está, a mente está no estado de prontidão. Perceber o que está acontecendo e propor ou reagir. Perceber o que nos é solicitado, o que precisa se dar, uma vez que se ela (a cena) pede, é porque é necessário. Nesse sentido, a presença faz com que a pessoa escute tudo que o colega está dizendo e não espere uma palavra específica. A presença torna a pessoa um apoio para seu amigo, para que quando ambos se olharem, saibam o que fazer de maneira pragmática. A eloquência dos sentidos quando estão todos presentes no mesmo lugar, abre o corpo e ele age como se fosse uma coisa só em grupo, e isso causa uma espécie de hipnose. Mas principalmente, nosso modo de agir é o fundamental para que o espectador interprete que algo verdadeiro e real está acontecendo. E isso é o mais importante: o espectador entender que o que está sendo dito é verdade. Não necessariamente a verdade que o ator executa, é a verdade que o espectador entende.

5.3. VIDA PRÓPRIA

Mas em que momento a peça ganha vida própria? Existe um momento durante os ensaios, no início, em que as diretrizes são bem-postas, firmes, calculadas, relacionadas à repetição, uma vez que a repetição é fundamental. Esse planejamento, que se fundamenta na repetição, se dá com início, meio e fim. No entanto, não é sempre a mesma coisa. Eventualmente, da repetição se cria uma estrutura própria, nova. Acontece um erro. Essa sequência de repetição cria, espontaneamente, novos mecanismos. É uma cultura que se cria pequena dentro da sala de ensaio e desenvolve partes de seu corpo a cada reprodução. Esse jogo em que, depois de um tempo sendo repetido, se torna uma regra. Fazer as conexões novas a cada situação, reconhecer que a peça criou uma vida própria exigem atenção, pois, a partir deste momento, é ela quem impõe as demandas próprias. O ponto de partida, seja qual for, serve para que a peça ganhe vida própria e, uma vez que isso é percebido, nada mais importa. O que importa é o que a peça pede, entender e obedecer isso é fundamental. Não é uma receita de bolo. Reconhecer que a peça é uma entidade com vida própria é pedra angular, porque ela tem comportamentos de uma entidade que tem vida própria. Tornando, assim, necessário o exercício de alteridade também em relação à peça, pois por ser viva, ela também é uma forma de indivíduo.

Além de ter para si, e aceitar o fato de que a peça é uma entidade viva, é importante também ter em mente que decorar um texto é sempre uma relação de afeto. No sentido de que é necessário permitir que o texto crie relações com as suas próprias memórias, experiências, expectativas e sombras. Então, preciso permitir que ele me mude. Durante a relação de texto, outras formas virão, e como as outras formas te afetam também importante. Novamente, é necessário ser espectador de si mesmo. Porque, para que essa relação de afeto se torne eficaz, eu preciso estar atento a ela, atento em relação aos meus afetos e de como reagem. Ou seja, na primeira vez em que eu estou ensaiando, eu preciso desta atenção, pois eu estou reagindo não apenas durante o ensaio, mas durante meu dia a dia, para que a cena me auxilie a saber os meus limites.

Emoções e estados de espírito são invocados e eles também têm vida própria. Eles nos comandam, dizem como nós enxergamos a realidade, relacionamos as informações da realidade e como as devolvemos. É por isso que o conhecimento de si mesmo é muito importante, para saber como, o que e quando acontece, o que eu quero que aconteça e porque aconteceu. O que eu quero é que a emoção venha, aconteça e vá embora, não que ela fique. O que não pode acontecer é eu não conseguir perceber que a emoção está lá, que vai ocorrer sem

querer. Emoções são estados involuntários e a falta de autoconhecimento sobre estas partes gera um sintoma da imprecisão e da subjetividade, fato que torna mais importante ainda reconhecê-las para dialogar com elas.

Esse é outra questão sobre a relação entre a ciência e o teatro. Quando sentimos emoções, falamos sobre uma série de processos químicos pré-determinados muito fortes, que são como programas base no computador, que são engatilhados por pequenas questões. O grande mistério é como engatilhar tudo e é isso o que dificulta o trabalho, pela falta de material científico sobre o sistema nervoso central e a atuação. Isso torna o processo do ator pessoal único, porque é exigido do ator o tempo para ser um observador de si mesmo, bem como, estudar os métodos que funcionam, ou seja, fundamentalmente, ele deve criar o próprio método para cada situação.

Mesmo nas pesquisas que investigam as reações fisiológicas e neurológicas (e existem tais pesquisas), os aspectos emocionais e subjetivos envolvidos no trabalho do ator não são abordados. Cada situação exige a elaboração de outra solução, outro método. Não posso me dar ao luxo de ter um método específico, pois a realidade me obriga a trocá-lo. Percebi que, para criar um processo próprio a partir do texto, ou qualquer trampolim que for, é necessário criar conexões para que ele me afete. Tenho que, primeiro, falar para mim mesmo, escutar a mim mesmo. Fazer uso das primeiras tecnologias da vida, que são o meu próprio corpo. Dizer o texto, dizer várias vezes, de todas as formas possíveis. É da repetição que nasce o criar, e é da repetição que vem uma frase nova, um “erro”. Ela é uma reflexão que causa uma série de coisas que às vezes nós não damos conta do que aconteceu.

Decorar um texto é sobre se permitir ser afetado por ele. Permitir que o corpo inteiro seja afetado.

Isso exige compreensão do que nos afeta, compreensão de texto e do relacionamento do texto sobre as próprias experiências, sobre diferenças das possíveis e imaginárias interpretações.

Colocar-se no lugar do outro é impossível. O que é possível, portanto, é a projeção de um ponto de vista (ou de um comportamento que dispare isso). Para nós termos outra percepção que, antes, não tínhamos, para realmente ser empático, seria necessário ter a memória da outra pessoa, da experiência dela. Quando se lê um texto, o objetivo é relacioná-lo com tudo o que você conhece, como quando se conhece alguém pela primeira vez. Com o tempo é que se cria uma amizade com o texto, criam-se histórias que se teriam entre amigos. Deve-se brincar com ele, como se você e o texto fossem crianças.

REFERÊNCIAS

- CHEKHOV, M. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COBRA, N. **A Semente da Vitoria**. São Paulo: Senac, 2015.
- ESSLIN, M. **Uma Anatomia do Drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- GARCÍA, M. R. **As contribuições do pragmatismo de William James e da fenomenologia social de Alfred Schütz à Comunicação**. *Matrizes*, [S.L.], v. 3, n. 2, p. 221, 15 dez. 2011. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i2p221-235>.
- GOMES, Carolina Almeida e TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **O treinamento e a via negativa no studio Stanislavski**. *Revista Cena*, n. 21, PPGAC/UFRGS, 2017.
- GROTOWKI, J. **Em busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- HORKHEIMER, Max. **Teoría Crítica**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1977.
- HUIZINGA, J. **Homo Ludens: O Jogo como Elemento da Cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MACHADO, J. C. **Operatividade: da factualidade para a imagem**. Anais do III Seminário Internacional de Investigación En Arte y Cultura Visual: Cartografías en Acción: Cruzando Visualidades, Montevideo, 2009. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/12.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RICHARDS, Thomas. **At work of Grotowski on physical actions**. London: Routledge, 1994.
- STANISLAVSKI, C. **A Preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1994.
- TOGASHI, Y. **Yuyu Hakusho. Shonen Jump**, Tóquio: Shueisha, 1990-1994.