Exercício nº 1: FURACÃO - Ciclone

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

José Eduardo de Paula

O ator no olho do furacão:

Metáforas norteadoras para o trabalho criativo do ator

- Plano com o chão:
- ① Linha da Coluna: eixo principal
 - ↳ quadril: apoio de sustentação: centro
 - Aquecimento - Treinamento
 - Consciência do Movimento:
 - 1º Motriz.
 - * Tempos: 8, 6, 4, 2, 1

↳ Rolamentos: Brincadeira de Criança:

1º) Apoiando com as mãos;

- meiguinha
- vai girando até completar o giro
- sem desmontando a coluna

2º) Riscando o chão com as mãos, enquanto se executa o rolamento;
↳ passando com a coluna em contato com o chão.

3º) Segurando os dedos do pé, enquanto se executa o rolamento.

↳ passando com a coluna pelo chão, trazendo e sustentando os punhos em direção ao abdômen, segurando os dedos do pé.

4º) Junhando os 3.

- para a direita:

- para a esquerda:

- qdo meiguinha: expira
- qdo desmonta: inspira
- Tempos: 8 | 6 | 4 | 2 | 1
- DIREITA e ESQUERDA

São Paulo
2011

Tempos: 8,
6,
4,
2,
1,
expirando.

JOSÉ EDUARDO DE PAULA

O ator no olho do furacão:
Metáforas norteadoras para o trabalho criativo do ator

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro –
Formação do Artista Teatral

Orientador: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva

São Paulo
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

De Paula, José Eduardo.

O Ator no olho do furacão: metáforas norteadoras para o trabalho criativo do ator / José Eduardo de Paula – São Paulo: USP / Escola de Comunicações e Artes, 2011.

172f.: il

Orientador: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, CAC, 2011.

1. Ator. 2. Criação. 3. Treinamento. 4. Metáforas. 5. Pedagogia do Teatro – Tese. I. Silva, Armando Sérgio. II. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. III. Título

JOSÉ EDUARDO DE PAULA

O ator no olho do furacão:
Metáforas norteadoras para o trabalho criativo do ator

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro –
Formação do Artista Teatral

Aprovado em:

Banca Examinadora

`A memória do meu Pai,
que *sempre* me possibilitou ir.

Agradecimentos

Ao Giuseppe, companheiro de vida, pela paciência nestes tempos em que a cabeça da gente se perde em meio às ideias, palavras e criações.

Aos meus parceiros de jornada:

Felipe Rocha, que efetivamente participou de todas as etapas da pesquisa; obrigado pela dedicação, disponibilidade e atitudes propositiva e criativa.

Silvia de Paula, pela coragem de sair e encarar a volta com alegria e entrega necessárias para o crescimento pessoal e coletivo! Obrigado pela ajuda sincera, afetiva e efetiva.

Magali Gallelo, primeiro pela parceria de anos. Outra vez pela participação no início dessas andanças, e finalmente pela escrita criativa do texto poético criado e utilizado pelos atores.

Hanne Chicrala, pelo entusiasmo nos olhos, pela entrega e disponibilidade nos trabalhos.

Marcela Grandolpho, primeiro pelos silêncios, depois pela risada intensa – principalmente pela atitude que tomava frente às propostas e pela gana no domínio técnico empenhado na elaboração da bagagem criativa.

Nilce Xavier, pela doçura do ser, sinceridade e domínio das ações.

Zézu Santiago, pela tranquilidade e sensibilidade necessárias para a criação extremamente autoral das músicas.

Carlos César, que embora tenha chegado no final da jornada, abraçou o projeto e colocou-se de forma propositiva em suas criações atoriais.

Telma Guedes, pela vontade, generosidade e pela falta.

À Juliana Molla, que trouxe nova energia.

Ao meu orientador, Professor Armando Sérgio da Silva, pela autonomia permitida no processo de pesquisa-criação; aos colegas que integraram ou integram o CEPECA e contribuíram com o desenvolvimento das pesquisas.

Aos meus alunos – da memória e do devir!

Resumo

O principal objetivo desta pesquisa foi a verificação de caminhos para o desenvolvimento dos trabalhos de preparação e de criação do ator.

Os estudos sobre a “Metáfora” (Lakoff & Johnson) foi chave para relacionar alguns aspectos observados no ar manifesto com os trabalhos de preparação e criação, estimulando impulsos criadores e delineando campos de ideias para o desenvolvimento de treinamentos psicofísicos e improvisacionais.

Como síntese de todo o processo de pesquisa, as distintas camadas “sistêmicas” (Vieira, 2006) do fazer teatral aglutinaram-se em um resultado cênico no qual os procedimentos investigados serviram de base para a criação.

Palavras-chave: ator, metáforas, teatro, interpretação, criação.

Abstract

The main goal of this research was to check ways to develop the preparation and the creation actor's work.

The metaphor studies (Lakoff & Johnson) was the key for a relationship between some aspects observed of the air manifest and the preparation and creation work, stimulating creators impulses and outline idea fields to develop a psychophysical and improvisational training.

As a synthesis of the whole research process, the distinct "sistemic" layers (Vieira, 2006) of the theatrical composition agglutinated in a scenic result in which the procedures investigated assisted as a creation basis.

Key words: actor, metaphors, theater, interpretation, creation.

Sumário

Considerações Iniciais	12
------------------------------	----

Capítulo I

1. O ar manifesto: memórias, ideias, metáforas e algumas relações	20
1.1 Ideias	25
1.2 Metáforas	29
1.3 Relações [associações de ideias] – o que <u>é</u> e o que <u>não é</u> apenas!	34
§ 1. Olho do Furacão	34
§ 2. O ar manifesto	35
§ 3. Sistemas de alta e baixa pressões atmosféricas	38
§ 4. Consciência espacial	39
§ 5. Outras sugestividades	41

Capítulo II

Imaginação, Entrega e Equivalência: princípios norteadores das fases de preparação e criação	46
--	----

Capítulo III

Matérias manipuláveis e suas transfigurações cênicas	59
1. Um breve panorama	59
2. Texto literário como uma matéria manipulável: inúmeras leituras	61
3. Análises textuais	63
4. Texto e cena: uma perturbação necessária	67

Capítulo IV

A busca por um espaço de sonho e devir – ou apenas:	
“Outra Sina de Existir”	74
Algumas pistas	75

Capítulo V

Conclusões

1. Primeiros contatos com o teatro	86
2. Tensões afetivas nos processos criativos: a Criação Coletiva e o Processo Colaborativo	89
3. Além de ator	92
4. Treinamento(s): campo(s) de ideias	94
5. Texto e contexto: matérias provocadoras de associações imaginativas	96
6. Evento cênico: espaço de sonho e devir	97
7. Conclusão das conclusões	100

Bibliografia	102
--------------------	-----

APÊNDICES

Matérias e memórias que nos afetam	112
Descrições dos exercícios	139
“Outra Sina de Existir”: texto poético	151
Depoimentos	158
Felipe Rocha	18
Silvia de Paula.....	44 e 159
Magali Gallelo	57
Marcela Grandolpho	72
Nilce Xavier.....	82 e 160
Juliana Molla.....	162
Hanne Chicrala	163
Telma Guedes.....	164
DVD.....	166
Material Gráfico	167

Uma das armadilhas mais malignas que estão escondidas sem querer nos livros de exercícios e conselhos para atores deriva do fato de que em um livro as coisas devem ser colocadas uma depois da outra. Não podem estar entrelaçadas, transformarem-se em texto, mas constituem livros de textos que remetem a um contexto, o único a dar-lhes sentido.

(BARBA, 1994, p.135)

Considerações Iniciais

“Se nunca esteve, crie a situação imaginariamente.
Às vezes se pode viver com mais intensidade e nitidez na
imaginação do que na realidade.”

(STANISLAVSKI, 1968, p. 317)

O desenvolvimento desta pesquisa foi norteado pelo desejo de estudar alguns princípios que julgamos essenciais para o trabalho do ator, como: “presença cênica, equilíbrio, equivalência, treinamento, pré-expressividade [entre outros] observados pela Antropologia Teatral” (Barba, 1994) e, via “metáforas” (Lakoff & Johnson, 2007), relacioná-los com diferentes aspectos observados nas manifestações do elemento “ar”.

O trabalho do ator e as manifestações do elemento ar são entendidos como “sistemas” (Vieira, 2006) fenomenológicos referentes às áreas distintas do conhecimento: arte e ciência. Durante todas as etapas desta pesquisa, a convivência e os atritos gerados entre estas áreas foi condição geradora de verificações, escolhas e reformulações das práticas teatrais propostas nas etapas de preparação e criação do ator – e posteriormente da montagem do evento cênico.

Vale ainda ressaltar que algumas das preocupações presentes nos projetos anteriormente elaborados referiam-se àquilo que julgava essencial nas pesquisas de Grotowski:

Eliminando gradualmente o que se demonstrava como supérfluo, encontramos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem vestuários especiais, sem cenografia, sem edifício teatral, sem iluminação, sem efeitos sonoros, etc. Mas não pode existir sem a relação ator-espectador¹ na qual se estabelece a comunicação perceptível, direta e “viva”.²

Embora esta colocação continue pertinente, notei que muitas das pesquisas acadêmicas andavam – e é possível afirmar que ainda andam – às voltas com essas indagações. Se, por um lado, isso tornava as indagações lugares-comuns, por outro, obrigava a encontrar um objeto mais restrito, que ao mesmo tempo tivesse potencial para sustentar e particularizar a pesquisa.

Foi com o desejo de amadurecer e desenvolver um projeto de pesquisa de pós-graduação que, no início de 2008, com o aval do professor Armando³, passei a frequentar as reuniões do CEPECA⁴.

O Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA) é um nicho para todos aqueles que procuram o aperfeiçoamento de suas técnicas, num fazer pensado, autônomo, rico em soluções para a cena e o que surge de cada processo criativo. As produções [ali desenvolvidas] casam temas e pesquisas manobrando interesses individuais e o objetivo de experimentação para o espetáculo.⁵

Como todos aqueles que aparecem no CEPECA, fui acolhido atentamente. E o Armando foi bastante objetivo ao alertar sobre o caráter do centro de pesquisas: “Aqui você deve apresentar um projeto e tem de ter resultados cênicos”. E falou ainda: “Daqui a quinze

¹ Grifo nosso.

² GROTOWSKI, J. *Hacia um teatro pobre*. México: Siglo xxi, 1994, p.13. [tradução nossa].

³ Professor Dr. Armando Sérgio da Silva.

⁴ Centro de Pesquisas em Experimentação Cênica do Ator (CAC – ECA/USP).

⁵ SILVA, Armando Sérgio da (Org.). *CEPECA: uma oficina de pesquisadores*. São Paulo: Associação Amigos da Praça, 2010, p.22.

dias você apresenta um projeto, de uma, duas páginas... mas já vai pensando e desenvolvendo.” Gosto do modo objetivo como o Armando conduz. Ele sempre reitera que a sua função não é a de ficar cobrando nada de ninguém – apenas as promessas que fazemos a ele! Tais promessas, além de dar o enquadramento da pesquisa, norteiam seu desenvolvimento.

Preocupado em apresentar um primeiro esboço do que poderia vir a ser a investigação, retomei um antigo projeto focado na preocupação “grotowskiana” acima citada.

O título do projeto era:

“Teatro: o ator”

Óbvio? Lugar comum?

Talvez! Mas era o que ainda se mostrava como urgente. Nele, o que seria o objeto de investigação relacionava o teatro formal e o improvisacional, visando investigar, à luz da “Antropologia Teatral” (Barba, 1994), procedimentos do teatro oriental e ocidental – *codificado e improvisacional*.

O interesse por esses dois modos de proceder dava-se pelo reconhecimento da importância de tal oposição – [que *ainda* é bastante válida!].

Enquanto com os procedimentos codificados tínhamos possibilidade de desenvolver um trabalho mais hermético, focando treinamentos físicos mais fechados e rígidos, do ponto de vista do “desenho da ação”, por outro lado, havia possibilidades de explorar a criatividade e a criação a partir de caminhos focados em distintas propostas improvisacionais. Então, o treinamento *físico_improvisacional* seria o ponto de

partida para a análise de práticas distintas referentes ao trabalho do ator no desenvolvimento daquilo que julgava como potências essenciais à sua arte.

Resolvi apresentar esse projeto no Cepeca.

Não deu certo!

Fui orientado a delimitar o campo de estudo. “Teatro oriental e ocidental” é um tema muito amplo. “Restrição” passou a ser um princípio nessa fase do trabalho – em que formatar um projeto de pesquisa era de fundamental importância.

Finalizado aquele encontro no Cepeca, fui embora pensativo... “Como delimitar? O que excluir? Neste projeto existem temas que ainda são pertinentes para mim!”. E folheava o projeto apresentado, lendo-o e relendo-o. Deparei-me com um tópico, no sumário proposto para pesquisa, o qual, sabe-se lá por que, eu havia intitulado: *O Ator no olho do furacão: norte e sul, leste e oeste, quente e frio, aberto e fechado*. As questões referentes a “norte e sul, leste e oeste, quente e frio, aberto e fechado” relacionavam-se às questões levantadas por Eugenio Barba no livro *Canoa de Papel* (1994). Mas “O Ator no Olho do Furacão” ... de onde havia surgido?!

Aconteceu que a imagem do furacão levou minha imaginação para tantos “lugares”, que as associações sugeridas pelas possibilidades de relações metafóricas entre as imagens “ator” e “olho do furacão” deixaram-me entusiasmado.

Hoje, depois da “travessia” (Alves, 2011), sei que a imagem evidencia um aspecto comum a todo processo de criação: a “crise criativa” (Vieira, 2006). O ator, em meio às muitas referências que o constituem enquanto *ser da ação*, pode até não se considerar no “olho do furacão” durante um processo criativo, mas o tempo todo ele é convidado a

optar, a selecionar, a repetir, a aprimorar, a experimentar – e tudo isso novamente e outras tantas vezes! Nessa cadeia de ações, ele entrará em contato com as diversas experiências e referências, que deverão ser selecionadas e fixadas pela potência-memória: as *memórias efetivas*.

Se o ator é um sujeito de uma ação criadora que para avançar e amadurecer agencia o retroceder e negocia com o conhecido, o experienciado e o devir, significa que ele deve se habituar a confrontar as certezas com as incertezas geradas pelas experiências. Esse processo sistêmico promove e relaciona "memórias" – as memórias efetivas – como matérias residuais geradoras de outros sentidos, de outros conhecimentos.

"O ator no olho do furacão" é o sujeito do confronto: aquele que coloca seus saberes e experiências em xeque com a finalidade de promover as ações criadoras e, por meio delas, [talvez] descobrir e elaborar outras possibilidades para o seu fazer teatral.

Para todos "os atores do olho do furacão" é que dedico esta pesquisa.

Evoé!

Capítulo I

“Primeiramente acho importante ressaltar o fato de ser um trabalho de pesquisa. Na sala, o trabalho é desenvolvido tendo por base o treinamento físico. Assim, sempre iniciamos com os exercícios do treinamento: os exercícios se configuram com funções variadas além de se estabelecerem como uma possibilidade de preparação e treinamento do corpo do ator (tônus, precisão, energia, extremidades, etc...), são também utilizados como uma base criativa – uma linguagem cênica – e um meio entre o ator e sua partitura expressiva. Dessa forma, a partir das imagens selecionadas por meio dos exercícios e tendo por base o conto “A terceira Margem do Rio”, os atores elaboram suas partituras individualmente. Além disso, há também um processo de improvisações baseadas no conto e que também precisam conter elementos do treinamento.

Para mim, penso eu, a pesquisa se estabelece como um divisor quanto ao meu trabalho de ator, sendo um primeiro encontro com o trabalho do ator-criador de forma mais profunda. O trabalho do ator tornou-se para mim algo muito mais pessoal e temporal e, ao mesmo tempo, mais “rígido”, com relação à necessidade de um treinamento e de um aperfeiçoamento constante. O trabalho do ator se configurou, então, como um trabalho que não se limita à sala, ao grupo, mas que está sendo realizado a todo instante.

A construção de partitura se estabelece como um meio necessário e o qual utilizo em tudo que crio. Vejo a partitura, além de um recurso para uma limpeza de gestos e ações, como um meio de expressividade intuitiva – devido ao processo de criação –, mas ao mesmo tempo técnica – como resultado – (intuição e técnica no melhor sentido) e assim, a partir dessa união, vejo a partitura como um recurso que permite um olhar do ator sobre o tema, uma questão coletiva mostrada com sua individualidade.

Quanto à construção de cena, acho que o que mais se alterou foi a questão do jogo. Uma necessidade de adaptação ao tema, ao outro, mas sem perder a sua criação. Além disso, a possibilidade de uma dramaturgia sem palavras foi algo que marcou muito as minhas criações a partir de então.

O conto [“A terceira margem do rio”] serviu ao mesmo tempo como um impulso criativo e como um “selecionador”. Ou seja, da mesma maneira que possibilitava a improvisação (como propósito de temas) e a criação imagética e de atmosfera, também naturalmente restringia (no bom sentido) as possibilidades de ações, imagens, estados e intenções. Assim, serve para o grupo

como um ponto de partida em comum – um olho de furacão a partir do qual milhares de possibilidades são criadas e descartadas, variadas conforme o trabalho de cada ator–criador.

A maior dificuldade para mim foi o entendimento da linguagem de um teatro de pesquisa. Por conta de estar acostumado à questão do espetáculo, durante algum tempo do processo acabei por buscar como resultado o próprio espetáculo. Só depois entendi que o processo valia por si só, que os resultados já estavam ali, nas aquisições técnicas e artísticas, que o espetáculo não seria algo além ou aquém, mas que era a própria pesquisa.

As facilidades foram o convívio com o grupo e com o ambiente de criação, além de um grande interesse pela linguagem trabalhada. Facilidades que, em grande parte, são devidas ao trabalho da direção.”

(Depoimento do ator **Felipe Rocha, 2010**)

1. O ar manifesto: memórias, ideias, metáforas e algumas relações.

“Goethe já observava [...]: ‘Quando queremos lembrar o que aconteceu nos primeiros tempos de infância, confundimos muitas vezes o que se ouviu dizer aos outros com as próprias lembranças...’ Daí o caráter não só pessoal, mas familiar, grupal, social, da memória.” (BOSI, 1994, p.59)

“Estamos construindo memórias!”

Essa frase ecoa em meus pensamentos.

De onde ela surgiu? Qual a sua origem?

Penso que já a ouvi mais de umas duas vezes. Não! Confundo-me e passo a pensar que li sobre isso em mais de dois ou três textos. Quem é o autor? Quem disse “isso” ou escreveu sobre “aquilo”?

Memórias...

De tanto ouvir histórias, passamos a acreditar que elas também são nossas, que nos pertencem. “Daí o caráter não só pessoal, mas familiar, grupal, social, da memória.” (BOSI, 1994, p.59). A memória não é apenas responsável pela retenção da história ou preservação do passado, mas pela geração do que está por vir, pela geração do futuro. Nesse sentido, a memória pode ser percebida como uma potência de criação que propicia, a partir das

referências conhecidas e experienciadas, outras escolhas, novas experimentações e, quiçá, possibilita gerar novos conhecimentos.

Considerando que todos os processos de criações são propiciadores de experiências responsáveis pelo estabelecimento de uma bagagem comum, de memórias coletivas e individuais, capazes de operacionalizar nos indivíduos envolvidos na experiência o ato criativo, denominaremos essa memória gerada de forma processual, pelas experiências pessoais, coletivas, partilhadas e vivenciadas, de memória afetiva.

Memórias, em nosso ponto de vista, são resultados de experiências, da relação do sujeito com o meio, que de um modo ou de outro, nos afeta.

As memórias nos constroem.

Serão elas que nos permitem tomar consciência das partes constituintes daquilo o que somos, ou daquilo que por hora somos?

[Somos em trânsito]

Percebemo-nos pertencentes a determinada cultura e sociedade, imersos em teorias, práticas e ideias constituintes de nossas atitudes e pensamentos. Ser é uma espécie de “multidão singular”, coabitação de multiplicidades de memórias, infinidades de referências, de potências de existir, de distintos afetos: memórias afetivas?!

Ideia_IdeiaS

Obrigação de todo artista? Como surgem as ideias?

De onde, de qual lugar elas vêm?

Observemos a potência da terminologia *furacão*.

A simples evocação da palavra é suficiente para provocar na imaginação a produção de uma sequência de imagens, sonoridades e as inúmeras referências relacionadas com o ar manifesto de forma furiosa.

Se a “função memória” (Vieira, 2006, p.22) permite o resgate das referências sobre um determinado objeto, o cruzamento entre informações distintas possibilita a conexão de diferentes “universos pessoais”⁶ e a multiplicação das possibilidades de relações com *a coisa referida*. As imagens, sonoridades, sensações e outras camadas perceptivas, ao mesmo tempo em que expandem o campo relacional, levam de volta à *ideia geradora*: o ar manifesto de modo espiralado, furioso, capaz de causar danos irreparáveis em tudo aquilo que ele tocar-afetar.

Dessa maneira, é possível compreender o “furacão” como *ideia* circunscrita naquilo que Platão definiu como “ideia e/ou forma”, o “mundo perfeito das ideias”:

Ideia se assemelha à coisa; ela mesma é uma espécie de coisa; é semelhante a outras ideias, diferente de outras ideias; forma com todas as outras ideias

⁶ A ideia de “Universos pessoais” está intimamente ligada ao conceito de “*Umwelt*”: mundo à volta, mundo entorno, ou mundo particular. [...] a forma como uma determinada espécie de interface interage entre o sistema vivo e a realidade, interface esta que caracteriza a espécie, função de sua particular história evolutiva. Uma metáfora esclarecedora seria imaginar um determinado sistema vivo como que preso em uma bolha, que não seria completamente ou perfeitamente transparente, mas que funcionaria como um sistema de filtros. É claro que a base biológica do *Umwelt* é fortemente associada aos canais de percepção do ser vivo. Mas além dos sistemas perceptuais, essa ‘bolha’ envolve processos de elaboração interna de informação nos sistemas nervosos envolvidos. Tendo-se em conta a hipótese ontológica de que a realidade é complexa, cada ‘bolha’ ou sistema de filtros seleciona características, representações, perspectivas da mesma forma particular para cada sistema cognitivo[...]” (Vieira, 2006: 79)

outro mundo de existências que cumpre chamar imaginárias, e que, pelo mesmo raciocínio, supõe um outro, e um outro, e assim infinitamente.⁷

Compreender o ar manifesto em suas distintas variantes⁸ como “ideias e/ou formas” (ALAIN, 1993)⁹ nos possibilita utilizar a essência da *metáfora*, que é “entender e experimentar um tipo de coisa em termos de outra” (LAKOFF e JOHNSON, 2007, p. 41) para discutir analogias possíveis entre os aspectos observados no ar manifesto e os trabalhos de preparação e criação do ator.

As analogias consideram o cruzamento de distintas áreas do conhecimento – Ciências Atmosféricas e Arte/Interpretação Teatral – como uma proposta “interdisciplinar” (Vieira, 2006). Os cruzamentos, intersecções e relações observados enquadram-se no enfoque sistêmico de treinamento físico e improvisacional, composto de exercícios, estímulos e princípios norteadores para o desenvolvimento dos processos de preparação e criação do ator. Pela perspectiva das “teorias dos sistemas” (op. cit.), esta pesquisa se preocupa em trabalhar com a noção de *memória* que não é simplesmente resgate do passado, mas, principalmente, garantia de operacionalizar o futuro, o devir, a criação.

É a partir da memória [...] que um sistema consegue conectar seu passado, na forma de uma história, com o presente transiente e com possíveis futuros. (Vieira, 2006, p.22)

⁷ ALAIN. trad. Paulo Neves. *Idéias: introdução à filosofia: Platão, Descartes, Hegel, Comte*. Coleção Tópicos. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 36.

⁸ Consideramos as variações do elemento ar tendo como base a “Escala Beaufort [...] que associa os diferentes tipos de estágios do estado do mar e as intensidades dos ventos – calmaria, aragem, brisa leve, brisa suave, brisa moderada, vento fresco, vento, vento forte, ventania, ventania forte, tempestade, tempestade violenta, furacão.” (Kobiyama, 2006, pp.62-64).

⁹ PLATÃO, 428 ou 7-348 ou 7 a.C. *Diálogos/Platão*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; trad. e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. XVI.

É possível compreender "processo de criação" como um campo de experiências geradoras de memórias. Por si só, o enunciado "processo de criação" é revelador de uma "coisa" que se estende por certo período. Segundo o dicionário Aurélio da Língua portuguesa,

"*Período* [é] (1.) o tempo transcorrido entre duas datas ou dois fatos mais ou menos marcantes. (2.) Qualquer espaço de tempo, determinado ou indeterminado."

O período de duração que um processo de criação se inscreve, prevê um futuro de realizações, precedido de etapas geradoras de experiências, que por sua vez instalarão *memórias* comuns ao coletivo envolvido e, processualmente, serão selecionadas em diferentes momentos nos quais os criadores sentirem necessidades de escolher, selecionar, optar e assim, p-r-o-c-e-s-s-u-a-l-m-e-n-t-e, estabelecer as suas criações.

1.1 Ideias

“As ideias não surgem do nada.”
(LAKOFF e JOHNSON, 2007, p. 35)

O início da pesquisa foi marcado pela busca de estímulos relacionados às manifestações do elemento ar, em especial, o furacão.

Uma das primeiras imagens encontradas foi a figura que evidencia o ciclone e o anticiclone¹⁰. Observando os vetores verticais e circulares, é possível imaginar e associar algumas possibilidades de relacionar exercícios, procedimentos e princípios com o trabalho de ator via análise metafórica das distintas manifestações deste elemento dinâmico da natureza: o *Ar*.

Figura 1

As associações imaginativas evidenciavam “atores soltos em meio às tempestades de ventos”, “movimentos circulares”, “relação com o chão”, “linhas corporais em relação aos vetores de forças”, diferentes exercícios de intensidades de forças, de velocidades, equilíbrio e relações com o espaço.

À medida que mais referências eram encontradas, as ideias que relacionavam o ator e o ar manifesto se estabeleciam com maior nitidez. Por exemplo: para as Ciências Atmosféricas, a definição de “olho do furacão” é a de “uma região relativamente calma, clara e quente (...)” (SANTOS, 2005, p.30). Relacionando esse aspecto com o trabalho

¹⁰ Ver figura 1.

do ator, “região relativamente calma, clara e quente” transfigurou-se em um lugar para o ator se colocar antes e depois da cena. Tal “lugar” é visto como um modo operacional que permite o confronto com as múltiplas referências, teorias e práticas, vivências e *memórias*, que são acessadas no *AquiAgora*, no momento vivo do jogo de cena, da improvisação, como matéria processual a impulsionar a ação cênica. Esse confronto possibilita a compreensão daquilo que faz sentido, algo novo que foi descoberto e, também, o que é preciso ser jogado fora. Entendido desta maneira, o “olho do furacão” é um lugar para operacionalizar e organizar as experiências e as criações que dela se organizam, um lugar que antecede a ação de partir para o campo experimental que a improvisação de cena permite, buscando tornar conhecido o desconhecido.

Podemos ainda perceber “o ator no olho do furacão” como uma região movediça, instável, um lugar de preparação para se lançar no caos criador e posteriormente retornar para organizar as descobertas. Visto desta ótica, não é um lugar para confrontar “saberes”, mas também para o ator saber que não sabe – que não sabe ainda, por hora! Esta região, então, é um lugar de início e de fim para as inúmeras, talvez nunca finitas, investigações que envolvem todo e qualquer processo de criação.

Como esta pesquisa focou seu desenvolvimento na formação do artista teatral, motivado pela imagem que relaciona ator e furacão, uma questão pedagógica que veio à tona foi o conceito de “currículo em espiral”¹¹ (ROLDÃO, 1994, p.63) – referentes às pesquisas do psicólogo e pedagogo norte-americano Jerome Bruner. O conceito de aprendizagem em espiral permite que o aluno veja o mesmo tópico em diferentes níveis de profundidade e modos de representação.

¹¹ Grifo nosso.

A imagem desse currículo com sua forma espiralada, recheado de conceitos, ideias e práticas produtoras de memórias, nos levaram a relacionar esse aspecto da teoria de Bruner com outro de Stanislavski, que estabelece a “imaginação como condutora do processo de criação” (STANISLAVSKI, 1968, p.83).

Observando a figura 2 (dois) é possível notar algumas referências que julgamos essenciais para o nosso modo de proceder teatralmente.

Figura 2

Na tríade Stanislavski, Grotowski e Barba observamos três pilares fundamentais de uma tradição focada no ator-criador e na ação física. Notamos, ainda, alguns princípios norteadores para os trabalhos de preparação e criação do ator: treinamento, presença, ritmo, ações, extracotidiano, “eu” e personagem, e algumas ideias pertinentes à pesquisa – furação, exclamações, reticências, interrogações, etc., tudo o que pode se apresentar como possibilidade de enfrentamento entre o ator/artista e os processos de preparação e criação – do conhecido para o desconhecido; *ad infinitum*.

A oposição conhecido_desconhecido pode ser relacionada com “o percurso padrão da aventura mitológica do herói” (CAMPBELL, 1995, p. 36), em que o sujeito, ao partir de um suposto lugar seguro (o campo referencial), em um dado momento se confrontará com algo desconhecido (o novo, a pesquisa). Essa relação de enfrentamento e superação potencializará as memórias necessárias para o enfrentamento desse novo, e assim o “herói” terá a possibilidade de completar a jornada

retornando para o ponto de partida, que embora seja o lugar onde se iniciou a aventura, nunca mais será o mesmo lugar, pois se a experiência é sempre transformadora, o “ser da experiência” (BONDÍA, 2001) nunca permanece o mesmo.

Como o fluxo da vida, continuamente esse ciclo *conhecido_desconhecido* ocorrerá da mesma maneira que um rito de passagem relaciona “*separação-iniciação-retorno*” (CAMPBELL, 1995). Assim, a jornada do herói está intimamente ligada aos processos de preparação e criação de todo artista.

Todo caminho tem seus prazeres, indagações, momentos de estagnação e novamente seus arroubos de encontros e descobertas.

Buscar_Tentar_Seguir são princípios básicos, pertinentes a todo artista. Aquilo que se quer, que deve ser conquistado. Ao criador resta uma única saída: a criação.

A frase “a tua água ninguém pode oferecer-te” (BARBA, 1994, p.74), norteia a atitude que todo artista criador deve ter: aquele que quiser se aventurar pelos caminhos do ator deverá arriscar-se e colocar-se em movimento. Os resultados de um processo de criação são as respostas possíveis – não as respostas certas, únicas, estáticas, mas pertinentes àqueles que se aventuraram na experiência e dela obtiveram *as devidas respostas momentâneas*.

1.2 Metáforas

“Afirmamos que a maior parte de nosso sistema conceitual normal está estruturado metaforicamente; ou seja, a maioria dos conceitos se entendem parcialmente em termos de outros conceitos. Isto planta uma importante questão sobre as bases de nosso sistema conceitual. **Existe algum conceito que entendamos diretamente sem metáforas?**”¹² Se não é assim, como é possível entender algo?”

(LAKOFF e JOHNSON, 2007, p. 96)

A *Metáfora* é aqui observada como *sujeito* essencial no estabelecimento dos estudos comparativos entre os aspectos contidos no *ar manifesto* e os distintos estímulos para o desenvolvimento dos processos de preparação e criação do ator: treinamentos psicofísicos, improvisações e criação de resultado cênico espetacular, visto que

[...] a metáfora impregna a vida cotidiana, não somente a linguagem, mas também o pensamento e a ação.¹³

E ainda,

A essência da metáfora é entender e experimentar um tipo de coisa em termos de outra. [...] O conceito se estrutura metaforicamente, a atividade se estrutura metaforicamente, e, em consequência, a linguagem se estrutura metaforicamente.¹⁴

Se por um lado nos apoiamos em alguns aspectos das teorias de Stanislavski, Grotowski e Barba¹⁵, por outro, buscamos analisar nas distintas manifestações *do elemento ar*, aspectos que possam servir de estímulos criativos potentes o suficiente para:

¹² Grifo nosso.

¹³ JOHNSON, M. y LAKOFF, G. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madri: Catedra, 2007, p.39.

¹⁴ Idem, ibidem, p. 41 (grifos nossos).

¹⁵ Três teatrólogos que fundamentam nossas preocupações para os trabalhos de preparação e de criação do ator.

§ 1º: a releitura de exercícios e teorias;

§ 2º: particularizar um caminho;

§ 3º: “entender e experimentar uma coisa em termos de outra” (LAKOFF e JOHNSON, 2007, p. 41), utilizando o conceito *Metáfora* como fundamento propiciador das relações e discussões observadas.

Somando-se a isso, a *Imaginação*, capacidade nata de todo indivíduo e componente fundamental para o trabalho criativo, é outro elemento indispensável, pois acreditamos que ela é a peça-chave para que as infinitas combinações de ideias possam se estabelecer e, conseqüentemente, originar outros caminhos práticos e teóricos a partir das experiências anteriormente percorridas e estabelecidas.

Raciocinar e *Relacionar* são capacidades fundamentalmente humanas, nas quais estabelecer relações é de extrema importância para o desenvolvimento das faculdades cognitivas.

As ideias de que nosso sistema conceitual é composto pela constante interação com o ambiente físico e cultural surgem parcialmente da tradição das investigações sobre o desenvolvimento humano iniciadas por Jean Piaget [...]¹⁶

Assim observado, o desenvolvimento do conhecimento é resultado das interações entre *sujeito* e *meio*, das relações e reações tecidas entre aspectos sociais, históricos e

¹⁶ JOHNSON, M. y LAKOFF, G. Op. cit., p.36.

culturais¹⁷ experienciados, tendo como princípio que *experiência* “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2001, p. 21).

Norteados por esse ponto de vista, o processo *Ensinar_Aprender*, de modo aglutinado e não necessariamente nesta ordem, pois uma coisa retroalimenta a outra, é responsável pela geração de conhecimento a partir das relações entre sujeito (agente) e objeto (meio), e as suas descobertas e dúvidas provenientes desta interação, ou seja, da *experiência*.

Na tentativa de investigar o desenvolvimento, ou melhor, “*a travessia*” (Alves, 2011) para entender os processos de preparação e criação artísticos, a arte muitas vezes utiliza-se de um proceder compreendido como *pesquisa-criação*, no qual as experiências formam e transformam o “sujeito da experiência” (Bondía, 2001).

“Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo”, pode ler-se outro componente fundamental da experiência: sua capacidade de formação ou de transformação. É experiência aquilo que “nos passa”, ou o que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar, nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação.”¹⁸

Na estreita relação entre *experiência* e processo de *pesquisa-criação*, da interação entre *sujeito-teorias-práticas*, desenrolam-se compreensões distintas sobre o objeto e o sujeito (si mesmo; ele se forma e se **transforma**), um processo de coabitação, no qual

¹⁷ Os interessados em se debruçar com maior interesse sobre o “sociointeracionismo” podem pesquisar principalmente as propostas de Piaget, Vygotski e Brumer, as quais julgamos mais pertinentes para esta pesquisa.

¹⁸ BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista: *Leituras SME*, Campinas, 2001, pp. 20-28.

formação_transformação_criação (não necessariamente nesta ordem) são impulsionadas pelo ato de um *experienciar*, que também se dá via *metáfora*.

Lakoff e Johson, na ampla pesquisa sobre o conceito “*Metáfora*”, afirmam que: “a capacidade de atração intuitiva de uma teoria científica tem a ver com os acertos que suas metáforas se ajustam à experiência pessoal” (2007, p. 56).

E continuam,

As metáforas surgem de nossas experiências concretas e claramente delineadas, e nos permitem construir conceitos altamente abstratos e elaborados, como é o caso de um argumento (Ibidem, p.146).

Como descrever em palavras, em raciocínio lógico, as diferentes maneiras de perceber e interagir com o mundo à nossa volta? Como traduzir as sensações tal qual as sentimos?

É a Metáfora que nos concede essa possibilidade.

Por exemplo, quando dizemos “apoiado” ou “norteado”, utilizamos aquilo que Lakoff e Johnson denominam “metáforas orientacionais” (2007, p.50). Elas possuem raízes¹⁹ na experiência física e cultural entre sujeito (agente/ser humano) e objeto (vida/cotidiano). Estas metáforas são assim descritas:

[...] a maioria delas tem a ver com a orientação espacial: acima-abaixo, dentro-fora, frente-trás, profundo-superficial, centro-periferia. [...] Existem muitas bases físicas e sociais para a metáfora. (Ibidem, pp. 50-55)

Outro exemplo clássico é a frase “*Pegou a ideia?/Peguei a ideia!*” (Ibidem, p. 58).

Nela observamos a relação entre os aspectos atitudinais e cognitivos, nos quais o ato de

¹⁹ Se “possuir raiz”, de fato, é algo próprio ao reino vegetal (árvores, plantas, etc.), é a metáfora que nos permite compreender um conceito em termos de outro - “possuir raiz” = “origem”, “referente à”; e devido à sua eficácia, nem paramos para questionar sua validade.

pegar/agarrar identifica-se com o processo cognitivo de entendimento/compreensão conceitual.

A metáfora é um de nossos instrumentos mais importantes para entender parcialmente o que não se pode entender em sua totalidade. Nossos pensamentos, as experiências estéticas, as práticas morais e a consciência espiritual. Estes produtos da imaginação não estão desprovidos de racionalidade, posto que utilizando a metáfora, utilizam a racionalidade imaginativa.²⁰

Para o campo de estudos desta investigação²¹, observamos uma região fronteira onde experiência pessoal e “racionalidade imaginativa” (LAKOFF e JOHNSON, 2007) caminham concomitantemente com os processos de preparação e criação, formando e transformando teorias e práticas, o artista/indivíduo e seus conhecimentos. Apoiado nestas relações e para encerrar esta parte, vale reiterar a importância da imaginação no processo criativo e ~~re~~ citar Stanislavski:

Se nunca esteve, crie a situação imaginariamente. Às vezes se pode viver com mais intensidade e nitidez na imaginação do que na realidade.
(STANISLAVSKI, 1968, p. 317).

Figura 3 – “O Pequeno Príncipe”

²⁰ Grifo nosso.

²¹ “O ator no olho do furacão – metáforas norteadoras para o trabalho criativo do ator”

1.3 Relações [associações de ideias] – o que é e o que não é apenas!

Algumas proposições norteadoras:

“[...] a imaginação, aquilo que não existe, é o princípio de tudo o que existe. [...] é na terra do que não existe, chamada imaginação, que a inteligência bate asas.” (ALVES, 2010)

“Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão.” (BONDÍA, 2001)

“Vimos que muitas de nossas experiências e atividades são de natureza metafórica, e que grande parte de nosso sistema conceitual está estruturado por metáforas.” (LAKOFF e JOHNSON, 2007)

Queremos ainda esclarecer possíveis equívocos sobre o objeto investigado. Para isso delimitaremos um campo de relações entre as manifestações observadas e o trabalho de preparação e criação do ator, estabelecendo, dessa maneira, as associações possíveis mais pertinentes a este trabalho.

Partiremos das seguintes questões norteadoras: à primeira vista, o que revelam os enunciados “o ar manifesto” e “o ator no olho do furacão”? Que imagens, relações e estímulos são capazes de provocar na imaginação?

§ Alguns desdobramentos e suas definições norteadoras:

§ 1 – **Olho do Furacão**

§ 1.1 – O ator no olho do furacão é uma imagem metafórica que coloca em relação o ator e um campo de ideias específico.

§ 1.1.2 – Segundo as ciências atmosféricas, o olho do furacão

é uma região relativamente calma, clara [...], sendo relativamente quente [...]. A parede do olho é uma região formada por densas nuvens [...] onde são observados os ventos mais intensos e chuva forte. (SANTOS, 2005).

Figura 4

§ 1.1.2.1 – Para o trabalho do ator, tal região “relativamente calma, clara e quente” é vista como um lugar – espaço_tempo – para se colocar antes e depois das distintas experiências propiciadas pela cena. Primeiro: para entrar em contato com os supostos

conhecimentos (preparação) e, então, partir para o enfrentamento do desconhecido (investigação/improvisação). Segundo: para reorganizar tudo aquilo que era desconhecido e que, pela experiência, foi transformado em conhecido (investigação/descobertas/reorganização de nova preparação) – continuamente, *ad infinitum*.

Visto desta maneira, o olho do furacão é um lugar operacional, de preparação e de reorganização das experiências reveladas pela prática da cena.

§ 2 – O ar manifesto

§ 2.1 – O ar manifesto está diretamente relacionado com as Escalas Beaufort e Saffir-Simpson. A primeira foi desenvolvida por Francis Beaufort “associando os diferentes

tipos de estágios do estado do mar e a intensidade dos ventos” (Kobiyama, 2006, p. 62). A segunda, “baseia-se no princípio da escala Beaufort e leva em consideração a velocidade dos ventos [...], a pressão atmosférica no interior do ‘olho’ e os danos causados pelos furacões” (Kobiyama, 2006, p. 74).

Figura 5

§2.1.1 – O ar manifesto é um campo de ideias com o qual o ator deve jogar, a partir das relações observadas pelas associações de ideias contidas nas sugestividades dos distintos estados do elemento ar.

§2.1.2 – Escala do Ar Manifesto – Velocidade (ritmo) × Intensidade (força):

metáforas e estímulos norteadores para o trabalho do ator, observados nos

Figura 6

diferentes **estados** do ar manifesto. As sugestividades observadas nestas escalas permitem várias possibilidades de combinações: normal/linear²²,

²² Figura 5: as manifestações e os vetores velocidade e intensidade seguem em paralelo, de modo linear. Como na descrição das escalas Beaufort e Saffir-Simpson.

invertida/oposição²³ ou caótica/desordenada²⁴.

§ 2.1.3 - Relacionando alguns apontamentos de C. Stanislavski e Eugenio

Barba:

Stanislavski observa a importância do (...)

[...] uso do se, como alavanca para nos erguer da vida quotidiana ao plano da imaginação. [...] A arte é produto da imaginação [...]. O ator deve ter por objetivo aplicar sua técnica para fazer da peça uma realidade teatral. Nesse processo o maior papel cabe, sem dúvida, à imaginação. (Stanislavski, 1968, p.81).

E acrescenta:

O método de criar tanto a vida física quanto espiritual (...) a base do êxito desse método estava toda nos mágicos ses e circunstâncias dadas. (STANISLAVSKI, 1968, p.168).

Apoiar-se no “se mágico” e nas “circunstâncias dadas” para se relacionar com

os aspectos contidos na escala do ar manifesto, possibilita ao ator alimentar-

Figura 7

se, além dos aspectos velocidade e

intensidade, das sugestividades

contidas nos diferentes estados do

elemento ar. Ao experienciar, ele

pode chegar a manipular o “bios

peçoal” em “bios cênico” (Barba & Savarese, 1995) e codificar um

comportamento “equivalente” (Barba, 1994 e 1995) às qualidades

observadas para, posteriormente, utilizar essa experiência em diferentes

trabalhos de preparação e criação atoral.

²³ Figura 6: as manifestações seguem na mesma ordem, mas os vetores intensidade e velocidade são invertidos; esta combinação permite aos atores experimentarem outras qualidades de ações.

²⁴ Figura 7: as manifestações e os vetores intensidades e velocidades podem ser combinados de modo caótico, aleatório; o que também permite novas experimentações e descobertas.

§ 3 - Sistemas de alta e baixa pressões atmosféricas

§ 3.1 – Os sistemas de **alta** e de **baixa** pressões atmosféricas e seus aspectos vetoriais revelam dois importantes aspectos vetoriais: circulares, espiralados e verticais, ascendentes e descendentes.

Associando essas imagens ao trabalho do ator, originaram-se as seguintes possibilidades:

O estabelecimento de dois princípios norteadores para o treinamento psicofísico do ator: a “alta pressão” obriga o ator a se relacionar corporalmente com o chão, principalmente nos níveis médio e baixo, pois os vetores verticais impelem a linha da coluna a identificar-se com o eixo horizontal; desse modo, o ator tem como foco de trabalho utilizar a maior área de contato com o chão. Ao contrário, na relação que se observa na “baixa pressão” os vetores ascendentes impulsionam o ator a distanciar-se do chão; dessa maneira, ele deve explorar a menor área de contato corporal com o chão, trabalhando principalmente no nível alto; a linha da coluna coincide com os vetores verticais e o equilíbrio é mais instável.

§3.1.1 – Estas imagens originaram-se a partir do que Lakoff & Johnson denominaram “metáforas orientacionais” (2007):

[...] a maioria delas tem a ver com a orientação espacial: acima-abaixo, dentro-fora, frente-trás, profundo-superficial, centro-periferia. Estas orientações espaciais surgem do fato de que temos corpos de um determinado tipo e que funcionam tal qual em nosso meio físico. (LAKOFF e JOHNSON, 2007, p.50).

Imaginando o ator em relação a estas manifestações específicas e apoiados na ideia de “metáforas orientacionais”, traçamos alguns paralelos entre corpo e espaço.

Para este "campo de ideias pressões atmosféricas" – definimos que o trabalho do ator na alta pressão o impele a explorar possibilidades de se relacionar com o chão, utilizando para isso diferentes apoios corporais, já que a pressão atmosférica exercida sobre os corpos é no sentido vertical, de cima para baixo. Ao contrário, na baixa pressão, o sentido vertical é de baixo para cima, o que obriga os corpos a elevarem-se do chão e relacionarem-se com ele a partir da menor superfície de contato, permitindo um campo de pesquisa relacionado ao “equilíbrio” (Barba & Savarese, 1995, pp. 34-53).

§ 4 – Consciência espacial: as direções no espaço em função dos aspectos vetoriais verticais, horizontais, diagonais, circulares e caóticos_desordenados.

Estabelecido que a verdade de uma afirmação depende se as categorias empregadas nela são apropriadas, a verdade de uma afirmação sempre será relativa à maneira em que entendemos as categorias de acordo com nossos objetivos em um determinado contexto. (LAKOFF e JOHNSON, 2007, p. 207).

O contexto delineado relaciona-se estreitamente com os estímulos norteadores para os trabalhos de preparação e de criação do ator. Nesse enquadramento, uma das preocupações diz respeito à *consciência espacial*. Além do sistema de pressões atmosféricas observadas, as descrições do ar manifesto contidas na Escala Beaufort²⁵ sugerem outras associações de ideias.

Como se relacionar com o espaço cênico de modo consciente e expressivo é uma de nossas preocupações. Na análise das manifestações do elemento ar, observamos pelo menos quatro vetores direcionais: circulares, verticais, horizontais e caóticos_desordenados.

Os vetores *circulares* manifestam-se como redemoinhos, tufões, tornados e furacões, girando nos sentidos horário e anti-horário; os *verticais* aparecem nos sistemas de alta e baixa pressões atmosféricas; os *horizontais* estão contidos no amplo espectro da calmaria ao furacão; e o *caótico_desordenado*, contido principalmente nas ventanias e tempestades, por não possuírem uma direção regular, ocorrem de modo abrupto, mudando sua trajetória e qualidade, as qualidades intensidade e velocidade, de modo surpreendente.

Esse "*campo ideias:direção*" é colocado em jogo nos processos de preparação, de experimentação e de criação. Eles devem contribuir para o ator

²⁵ Kobiyama 2006, p.62.

relacionar-se com o espaço cênico como se fosse possível estabelecer um diálogo entre corpo e espaço, no qual as direções orientadas pelos vetores possibilitem utilizar o espaço de forma expressiva e, principalmente, consciente.

§ 5 – Outras sugestividades

A razão pela qual nos centramos tanto na metáfora é a união da razão e da imaginação. A razão supõe categorização, implicação, inferência. A imaginação, em um de seus muitos aspectos, supõe ver um tipo de coisa em termo de outro – o que chamamos pensamento metafórico. A metáfora é, assim, racionalmente imaginativa. (LAKOFF e JOHNSON, 2007, pp. 235-236).

Segundo as ciências atmosféricas, são treze as designações observadas na Escala Beaufortⁱ para o ar manifesto: “calmaria, aragem, brisa leve, brisa suave, brisa moderada, vento fresco, vento, vento forte, ventania, ventania forte, tempestade, tempestade violenta, furacão” (Kobiyama, 2006, p. 63). Todas elas ocorrem de modo composto, ou seja, cada fenômeno se caracteriza por uma determinada intensidade de “força, velocidade e efeitos” (Kobiyama, 2006, p. 63).

Analisamos estes aspectos como estímulos para o desenvolvimento dos trabalhos de preparação e criação do ator, compreendendo-os da seguinte maneira:

- “designações²⁶” como “estados psicofísicos; qualidades da ação”;
- “força” como “esforço; tônus”;

²⁶ O espectro que varia da calmaria ao furacão. Ver escala Beaufort em “Notas ‘i’”.

- “velocidade” como “ritmo; relação espaço-tempo”; sendo “tempo” empregado no sentido de “duração”;
- “efeitos” como “descrição de comportamento”.

No ar manifesto observamos os estímulos fundamentais para impulsionar o trabalho de criação do ator. Segundo o Dicionário Aurélio (Ferreira 2004), “estado” significa “o modo de ser ou estar”, e é possível entender perfeitamente uma orientação do tipo “você deve ser como a brisa”: suave, dócil, leve, etc., sendo possível ter ainda noção do tipo de comportamento, do estado de ânimo e inclusive do esforço e tónus.

Estamos vendo que a verdade é relativa à compreensão, o que significa que não há um ponto de partida absoluto em que possam obter verdades objetivas absolutas sobre o mundo. Isto não quer dizer que não há verdades; significa somente que a verdade é relativa a nosso sistema conceitual, que se baseia em nossas experiências e nas de outros membros de nossa cultura e está sendo constantemente posta à prova por elas em nossas inter-relações diárias com outras pessoas e nosso ambiente físico e cultural. (LAKOFF e JOHNSON, 2007, p. 236).

Memórias afetivas ou que nos afetam? Experiências que nos formam ou nos transformam? Um campo de ideias comum é visto como uma matéria para o jogo que impulsiona os processos de formação e de criação [do ator].

Capítulo II

“O trabalho consiste em aquecimento em um primeiro momento, para despertar e preparar o corpo para os exercícios de pesquisa. No segundo momento, partimos para a decisão dos exercícios do dia de acordo com o desenvolvimento da pesquisa.

Os exercícios englobam a parte prática da teoria estudada nos fenômenos da natureza - “elemento ar”-, desenvolvemos o trabalho corporal com base em Grotowski e Barba e, como apoio dramático, temos o texto de Guimarães Rosa “A terceira margem do rio”. Também no trabalho corporal conhecemos e aplicamos exercícios criados pelo diretor.

Os exercícios revelam um corpo que tem a possibilidade de sair e encontrar um outro eixo de ação criativa como: perder o equilíbrio e a partir disso construir imagens relacionadas ao texto dramático, pois em momento algum perdemos a consciência, apenas o “eixo cotidiano”.

Trabalhamos diferentes velocidades para esse corpo, o que nos permite ter consciência das tensões que potencializam ou impedem a ação criativa. Todos os exercícios trabalham ações internas e externas, qualificando o trabalho do ator em cena.

Percebo que no treinamento, após os exercícios propostos, fica muito mais fácil mergulhar na pesquisa de cenas do texto em questão.

Vejo o trabalho do ator com mais apropriação do seu corpo, consciente dos seus limites e possibilidades de superar os desafios propostos em seu trabalho cênico. É um trabalho com mais energia, que explode em ações físicas conscientes e poéticas.

O treinamento possibilita uma maior elaboração dramática, pois somos nosso objeto de estudo com olhar interno (registro vivido) e o olhar externo (ator observador do vivido). Ao mesmo tempo em que somos o que fazemos, temos consciência do que fazemos. Este trabalho nos dá autonomia na criação e potencializa a construção de um texto corporal baseado em outro texto [conto].

Sendo objeto de estudo, vivenciando o que se estuda, o treinamento possibilita tanto o trabalho individual e coletivo. Naturalmente as partes vão se completando, formando o todo, como

se tecêssemos uma rede de ações físicas que se encontram em cenas, compondo o espetáculo; cada ponto de encontro desta rede é o elo do individual com o coletivo.

No primeiro momento o conto me tocou pelas questões de abandono. Com o estudo aprofundado, fomos descobrindo outras questões que abarcam o homem na sua trajetória de vida e morte.

Algo tem que morrer para que outras coisas possam nascer.

Minha identificação com o texto foi total e acredito ter potencializado meu trabalho no treinamento. O texto é profundo e escancara as mazelas humanas no ato de conviver, consigo mesmo e com os outros. Acredito ter sido uma relação dos bons encontros na vida, o texto amplia os olhares para nosso próprio desenvolvimento e une perfeitamente com a pesquisa.

Em questões físicas, nos exercícios de giro – acredito mexer com questões emocionais, por isso me sentia muito mal. Apesar de fisicamente me sentir mal no exercício de giro, após a prática, o processo de criação fluía mais facilmente. A facilidade está em executar os exercícios e, após, criar cenas.”

(Primeiro depoimento da atriz **Silvia de Paula, 2010**)

Imaginação, Entrega e Equivalência: princípios norteadores das fases de preparação e criação

[...] as pesquisas sobre a imaginação, são dificultadas pela falsa luz da etimologia. Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens.

(BACHELARD, 2001)

É certo que a validade de nossos encontros e desejos não constitui verdades absolutas. Afinal, o que é a verdade senão aquilo que norteia as relações e se faz valer com certa eficácia a um grupo de indivíduos específicos? Se um coletivo de indivíduos constitui uma pequena sociedade, “as regras do jogo devem ser válidas ao grupo que joga” (Spolin, 1979). Por isso mesmo as indagações e as colocações que se seguem, suas possíveis respostas e as nunca finitas lacunas, foram encontradas dentro de um enquadramento específico, experienciado por um grupo de indivíduos que se lançou em uma mesma aventura, não obtendo apenas percepções e resultados comuns, mas também experiências e percepções individuais.

A ideia de um coletivo de indivíduos que se lança em uma mesma “aventura” (Campbell, 1995) não é garantia de que todos os envolvidos terão as mesmas percepções, muito menos os mesmos resultados. Aliás, constatamos que uma das verdades sobre todo e qualquer treinamento coletivo é a de que as propostas e as regras norteadoras são as mesmas, mas o embate que se estabelece é individual. Cada um se depara com os seus limites, seus “senões” e suas mazelas. Desse modo, ao “ser convidado” a atravessar as barreiras que se apresentam como desafios, as escolhas devem ser feitas – o indivíduo pode

ampliar seus limites, ou então fugir do “caminho de provas” (Campbell, 1995) que todo processo de criação também o é.

Embora criatividade seja vista como matéria essencial para todo artista, ela por si só não é garantia de criação. Criatividade enquanto conceito parece possuir um aspecto de anterioridade em relação à criação. Observando com atenção as terminologias, é possível perceber as tensões que as colocam em relação: uma é objeto do mundo das ideias, do imaginário, referente ao *ser imaginante*; a outra, ao contrário, é mais próxima da ação enquanto realização concreta das potências do *ser da ação*: o indivíduo.

No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois polos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades [...]. (Ostrower, 1977).

Figura 8

É pela realização do ato que se desenvolve o trabalho do ator; é pela ação vivaz, pulsante e atenta que o ator-artista-criador acontece. *Ser imaginante* e *ser da ação*: observados de modo coexistentes, em que ambos se necessitam, se desejam e se retroalimentam. A ação, em si mesma, pode ao mesmo tempo criar e gestar a criação, potencializando matérias imaginativas capazes de impulsionar a própria ação criativa – a imagem metafórica para esta ideia se relaciona a uma máquina de movimento perpétuo.

O ator e o teatro comungam da mesma particularidade: pertencem à fenomenologia, existem dentro de um certo tempo e espaço, realizam-se pelo ato, no acontecimento. De seus resultados artísticos configuram-se os “eventos cênicos” desejosos de serem

percebidos, pois sua essência é a de se fazer significar e afetar a percepção de quem vê – seja este um espectador avisado ou não.

O *Evento Cênico* ou, simplesmente, a ação que se desenrola frente aos olhos de quem vê, deve ser possuidor de uma certa poesia, de uma “poética” particular, referente à linguagem específica que esta sendo utilizada e/ou investigada. A poética cênica relacionada às nossas investigações esteve ao lado de princípios observados pela dança, como os aspectos coreográficos e gestuais, cenas que se parecem mais com “núcleos de ações” que se apresentam ora de modo mais abstrato – o que obriga o receptor a preencher as lacunas com a sua imaginação ativa –, e em outros momentos bastante fechados, com situações dramáticas mais concretas.

A percepção torna possíveis os afetos e como reação direta a imaginação, a partir dos estímulos, é provocada, e como consequência pode gerar impulsos potentes o suficiente para promover o ato criador, a ação criativa e criadora, concomitantemente. “Ato criador” como “ato poético” são compreendidos da seguinte maneira:

Ato poético e imagem poética são aqui tomados não como atos e imagens criativos apenas, mas sim como atos e imagens criadoras. Esta distinção não é uma simples sutileza das palavras, pois o ato e a imagem poéticos se ligam à criação e não somente à criatividade. Se esta última pode ser associada a belos e instigantes rearranjos de coisas já existentes, a *criação é sempre inaugural*²⁷. (Oliveira Jr, 2008).

As situações dramáticas dizem respeito a uma matéria que a partir de certo entendimento permite ao ator o jogo improvisacional, experimentando e desenvolvendo as cenas a partir de improvisações. Esse caminho, simétrico à “análise ativa [das] circunstâncias

²⁷ Grifo nosso.

dadas/propostas” (Stanislavski²⁸) pelas *situações dramáticas* observadas na *base ficcional*²⁹, é uma das propiciadoras do desenvolvimento e da aprendizagem do ator.

Em nosso processo de “*pesquisa_criação*”, a análise circunstancial se deu em vários níveis: nos treinamentos físicos e seus exercícios derivados das distintas associações de ideias observadas nas particularidades do ar manifesto; nas elaborações de sequências de movimentos e linhas de ações – posteriormente denominadas “*partituras de ação*” (Barba, 1994) – que tiveram como norte as seleções das figuras corporais extraídas dos vários exercícios que utilizamos para desenvolver o “*campo de ideia: treinamento*”; na montagem do evento cênico “*Outra Sina de Existir*”, resultado das improvisações de cenas, estimuladas pelos inúmeros temas extraídos do conto *A terceira margem do rio* (Guimarães Rosa, 1985).

As sequências de movimentos elaboradas por meio dos treinamentos físicos originaram-se com qualidade muito próxima a uma coreografia, e precisavam ganhar outras camadas para transformarem-se em ações físicas. Esse desejo de transformar as qualidades dos movimentos em ações físicas originou-se pelo fato de acreditarmos que na ação física há um *residual enigmático*, possuidor da natureza da essência humana³⁰. Para alcançar tal objetivo, os treinamentos foram compostos de estudos de impulsos, intenções, objetivos

²⁸ A preocupação com o estudo e clareza das “*circunstâncias*” é recorrente em todos os livros de Stanislavski (ver bibliografia).

²⁹ “Base ficcional” é compreendida como o amplo espectro de estímulos para o desenvolvimento de resultados cênicos – texto dramático, literatura [contos, poesia, notícias de jornais, etc], temas etc.

³⁰ Consideramos *ação física*, *gesto* e *movimento* de modo complementar e específico. Específico porque cada um possui a sua particularidade e define-se a si mesmo. Complementar por que cada um é portador de uma parcela dos traços dos outros: enquanto a *ação física* também é composta por gestos e movimentos, em sua essência ela deve possuir intenção; o *gesto*, embora possa ter intenção clara, é fechado em si mesmo, tende ao “*signo [...] aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém.*” (Pierce, 2005, p.46) e, por sua vez, o *movimento* é entendido em suas formas abstratas ou plásticas – como na dança e na ginástica.

e associações de ideias, para que assim, pouco a pouco, essas qualidades se instalassem no comportamento cênico do ator.

O "residual enigmático" pode estar contido em uma pausa, em um espaço de tempo que ocorre entre possibilidades. Como algo que está latente, mas ainda não veio à tona; uma qualidade observada em um comportamento que não se revela de modo óbvio. Por exemplo: visto de longe, a imagem de um homem parado, sozinho, sentado em um banco, abarca em si potências infinitas de ser e de vir a ser. Esse homem, de fato, está parado? O que se passa em seus pensamentos? O que lhe aconteceu antes de estar ali? Qual é o ritmo de seus batimentos cardíacos? Para onde ele vai? O que ou quem ele espera? Ou de quem ou do que ele foge? Esse todo que compõe a unidade do ser não é ação física? Podemos concluir que esse momento é muito próximo a uma inação, um hiato, uma pausa, mas encontramos uma definição mais pertinente: "*ma*".

Os japoneses chamam esses espaços ou tempos intersticiais de *ma*. [...] Originalmente, era usado unicamente para referir-se a espaço, mas passou a designar igualmente o tempo. Pode ser traduzido por *espaço, espaçamento, intervalo, lacuna, vão, lugar, interrupção, pausa, tempo, ocasião ou abertura*. (Oliveira Jr., 2008)

A imaginação pode ser aqui compreendida como "*ma*", uma matéria não palpável, localizada entre o **ser** e o **vir a ser**, o que permite relacionar universos subjetivos e objetivos, provocando a criatividade e impulsionando a criação.

A partir da ideia de imaginação como porta de entrada para se enveredar pelos terrenos da criação, nos deparamos com outra questão importante para o trabalho do ator: a *entrega*.

A *entrega* está intimamente ligada à atitude do ator ao colocar-se, mostrar-se, deixar-se ver de maneira íntegra, sincera e verdadeira. Poderíamos pensar que o simples

desejo de ser ator já seria o suficiente para promover e impulsionar essas atitudes, fazendo com que o indivíduo agisse por inteiro, mas não é bem assim.

Notamos que o que acontece com atores [seja no início de sua formação ou quando inseridos em um novo grupo] primeiro é o enfrentamento consigo mesmo, suas fragilidades, expectativas, receios e os olhares de todos os outros indivíduos inseridos no mesmo processo coletivizado³¹ de criação, denominado *fazer teatral*. Segundo, inicia-se uma jornada em que a percepção individual deve mudar de foco e voltar-se para o caráter coletivo do processo de trabalho. Nesse jogo, o “eu” e o “outro” é um eterno confronto proposto pelas relações que poderão ou não se estabelecer e amadurecer a partir dos inúmeros treinamentos, exercícios, vivências, análises, discussões, improvisações, olhares, dúvidas e descobertas que o processo criativo pode provocar.

Visto desse modo, o processo de criação deve propiciar aos indivíduos um território de confronto em que *os laços construídos pelos afetos*³² podem potencializar *“a capacidade de estar ali”*, frente a outros e de maneira sincera, ou simplesmente, *entregue!*

Digamos assim: o processo da *sinceridade de si* deve ser controlado na medida em que, sem ele, o desenvolvimento do ator poderia ser perturbado. (Grotowski, 1996, p.45)

Questão de controle ou cuidado, a *entrega* também se relaciona à sinceridade e à verdade, tão essenciais para o ator, mas acrescentando ainda uma qualidade distinta: a atitude de estar por inteiro, absorto, doando-se ao outro e à ação cênica que se desenrola e

³¹ “Processo coletivizado” refere-se apenas ao caráter coletivo do fazer teatral.

³² Os laços construídos pelos afetos relacionam-se aqui não apenas às relações entre os indivíduos, mas também entre eles e os campos de ideias que o processo de criação potencializa em cada um dos envolvidos, a partir da relação com as distintas matérias que compõem a sistemática de criação: treinamentos psicofísicos e partituras, improvisações e composição do espetáculo.

deve ser absorvida pelo jogo teatral, livre de autodefesas, autocríticas e pré-julgamentos que possam bloquear a ação integral do/de *ser*.

Para exercitar e cultivar essa qualidade, utilizamos a meditação ativa “Giro Sufi”³³ (Osho, 1998, p.67). Observamos nas “meditações ativas”³⁴ (Osho) a possibilidade de exercitar a integridade psicofísica: *corpo-mente* visto como unidade, como o próprio *ser*; e não uma coisa dual, separado, cindido.

A meditação faz apenas uma coisa: destrói todas as barreiras que a sociedade criou [...]. Ela simplesmente remove bloqueios. Sua função é negativa: ela remove as pedras que estão impedindo suas águas de correrem, impedindo suas nascentes de se tornarem vivas. (Osho, 1998, p.9)

Essa “função negativa” (op. cit.) faz paralelo direto com a ideia grotowskiana de “via negativa”, na qual o ator deve saber o que o emperra de executar sua ação por inteiro:

O ator deve descobrir as resistências e os obstáculos que o impedem de atingir uma tarefa criativa. Os exercícios são um meio de superar os impedimentos pessoais. O ator deve saber o que o bloqueia, deve adaptar-se pessoalmente aos exercícios para encontrar uma solução que elimine os obstáculos que em cada um são distintos. Isto é o que significa a expressão *via negativa*: um processo de eliminação. (Grotowski, 1994, p. 94)

Nesses sentidos revelados, vamos conseguindo enquadrar as qualidades contidas na “entrega” que queremos aqui desenvolver. É certo que ela deve ser sincera e verdadeira, mas às vezes essas duas apenas não são potentes o suficiente para fazer com que o ator seja por inteiro e, por isso, é necessário que as experiências possam promover descobertas e reconhecimentos – ou o reencontro com *as potencialidades adormecidas*.

A meditação é simplesmente um artifício para torná-lo consciente de seu verdadeiro *eu* – que não é criado por você, que não precisa ser

³³ A meditação “*Giro Sufi*” (“Whirling”) está completamente descrita no Apêndice: Descrições dos Exercícios.

³⁴ Quando pensamos “meditar”, as primeiras associações de ideias relacionam a imagem de alguém sentado. Porém, as meditações às quais nos referimos aqui focam seu desenvolvimento em um modo de proceder ativo, pela experiência de uma ação que potencializa a ampla possibilidade de ser, seus vigores e estados psicofísicos. O silêncio é visto como um sentar meditativo, que também acontece, mas após o esforço proposto pela experiência. As meditações são uma “técnica”. (Osho, 1998, p.15)

criado por você, porque você já é. Você é ele! Ele precisa ser descoberto. (Osho, 1998, p.10)

Descobrir-se é uma aventura e o processo de criação é também esse lugar do autoconhecimento. A *imaginação* e a *entrega* são duas qualidades a serem cultivadas com carinho especial e atenção redobrada nos treinamentos de atores para que se mantenha viva “a chama da espontaneidade” (Grotowski, 1996, p. 40).

Com essas qualidades despertas, iniciamos os trabalhos de elaborações simbólicas referentes ao ator e ao teatro. Essa fase foi derivada diretamente das associações de ideias e seus desdobramentos relacionando o princípio de “*equivalência*” (Barba):

[...] é preciso que a ideia da coisa seja representada por uma outra coisa. (1994, p. 51)

E ainda,

[...] é o oposto da imitação, reproduz a realidade por meio de outro sistema. A tensão do gesto permanece, mas ela é *deslocada* para outra parte do corpo. (1995, p. 96)

Esse princípio transformou-se em modo plural. Em nossas investigações deveríamos encontrar os *equivalentes* para os inúmeros processos desencadeados, primeiro pela análise das “metáforas” (Lakoff & Johnson) contidas no ar manifesto, depois naquelas incutidas nas entrelinhas da base ficcional³⁵ escolhida para convergir as distintas camadas “sistêmicas” (Vieira, 2006) relativas ao fenômeno teatral.

Equivalência relaciona-se, também, a:

1. *Metáforas* observadas na base ficcional;
2. *Elaboraões* das linhas de ações dos atores – que deveriam justapor as partituras elaboradas via treinamento psicofísico com as cenas estruturadas a partir das improvisações dos temas extraídos da base ficcional;

³⁵ A terceira margem do rio, de João Guimarães Rosa.

3. *Instalação* da base ficcional no conjunto de ideias relativo ao *evento cênico* “Outra Sina de Existir”;

O trabalho do ator aqui desenvolvido colocou em jogo essas ideias contidas no princípio da “equivalência” (op. cit.) para o estabelecimento de suas composições cênicas. É possível que mesmo assim o espectador “leia” personagem na ação que se desenrola à sua frente? Acreditamos que, *também, sim*, pois é certo que o espectador espere alguma coisa que possa corroborar seu sistema simbólico ao se deparar com uma ação que o pressupõe como receptor ativo, operando sentidos necessários ou suficientes àqueles que se propunham operar na busca pela efetivação do *elo* entre a ação cênica e a plateia.

Frequentemente o ator tenta proceder do abstrato ao concreto. Acredita que o ponto de partida pode ser constituído de algo a expressar, o qual mais tarde implicaria as técnicas adequadas para expressá-lo. (Barba, 1994, p. 52)

O conto “A terceira margem do rio” ainda é, para nós, potente o suficiente para afetar nosso imaginário e seu infinito campo referencial – as paisagens que são descortinadas, os mistérios de cada indivíduo, as incógnitas contidas nas entrelinhas, nas palavras intraduzíveis fora do contexto específico do universo de Guimarães Rosa; tais elementos são portadores das poéticas do silêncio e da imensidão humana, mistérios apaixonantes para qualquer artista se envolver, imaginar e criar. É assim que acreditamos que devam ser as matérias motoras do processo de criação: apaixonantes! Capazes de afetar todos aqueles que com elas irão se confrontar em todas as fases da criação.

E aqui, no final destas palavras, retornamos ao início da escrita ao perceber, outra vez, o que de início nos moveu:

Estamos construindo memórias!

Todos esses relatos sobre o vivido, o experimentado e experienciado... São memórias que serão contadas, recontadas e reinventadas todas as vezes que forem lembradas e

colocadas em ação para que delas se derivem e se escrevam outras histórias. Ao serem contadas e **praticadas** acabarão reinventadas e rearticuladas pelos indivíduos que com elas se colocam em relação – e esta é sem dúvida uma boa maneira de diálogo entre tradição e modernidade, que independentemente de gerar algo novo, contribui com a renovação das práticas contemporâneas referentes à arte de ator.

Capítulo III

“No começo da pesquisa, fazia parte do grupo de atores envolvidos, me afastei por um tempo e, quando retornei, minha função no grupo passou a ser acompanhar a dramaturgia e produzir o texto. Há dois aspectos que considero fundamentais para a criação do texto e que constituem o diferencial neste processo de escrita: o primeiro é ter experimentado os movimentos e as partituras corporais iniciais junto com os atores e assim criar e registrar física e internamente a memória das sensações e intensidades que os movimentos produziram; o segundo é, mesmo sem continuar a participar do treinamento, ter acompanhado os ensaios, observando o desenvolvimento do processo de criação dos atores e utilizando esse processo como fonte contínua e crucial de inspiração, a ponto de o texto também poder ser considerado uma criação coletiva em sua base.

Com base no conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, em um trabalho de pensar coletivo, várias idéias que pudessem se relacionar com o objeto da pesquisa foram sendo levantadas e, a partir delas, os atores produziram registros escritos, orientados por um roteiro que considerava o movimento circular (no ciclo vida e morte), as forças e intensidades do furacão e, ao mesmo tempo, as características psicológicas das personagens do conto. Fragmentos de jornal (obituários, registros de nascimento, etc), experiências de vida, fatos, emoções, textos de outros autores, tudo era recolhido e ordenado visando dar corpo ao texto. Foi produzido um primeiro texto, muito longo e muito preso a essas informações, que de fato não se mostrou adequado às partituras corporais e à dramaturgia até então produzida.

A idéia de a peça ter um texto foi então revista, mas continuei acompanhando os ensaios, registrando visualmente os movimentos, as partituras, tudo o que compunha o universo criativo dos atores e do diretor: nenhuma anotação escrita. Foram várias semanas apenas assistindo aos ensaios, em um processo muito similar ao dos atores no que diz respeito à assimilação, codificação e internalização das partituras, sem que, no entanto, isso fosse conscientemente programado. No momento em que toda essa memória foi não somente absorvida, mas também relacionada, combinada, integrada à minha própria memória de experimentação dos exercícios propostos e das sensações despertadas durante sua execução, surpreendentemente o texto ‘surgiu’ como em um impulso criativo propulsionado pelo furacão (não mais do que 2 ou 3 horas de elaboração, sem retoques posteriores). E somente depois de seu efetivo surgimento é que pude me dar conta de que a escrita resultou, em sua forma peculiar, completamente inserida na proposta da pesquisa: o texto também experimentou o vento, o furacão, o circular, as forças de baixo para cima, de dentro para fora, o que se revela nas idéias, nas metáforas, na cadência poética, na métrica (até mesmo quando

em prosa). Como consequência, o texto se ‘encaixou’ dentro do tempo dos atores, como se esse tempo tivesse sido previamente medido.

A escrita atravessou a terceira margem do rio, carregando consigo objetos do texto de Guimarães Rosa, que foram incorporados em repetidas leituras e discussões em grupo, e foi tratar da memória, “a memória é como o que apegas”, é aquele espaço intermediário entre o corpo físico e corpo criativo do ator. O enredo do texto segue o furacão, despertando lá de dentro essa memória, trazendo à tona várias explosões emocionais e emotivas espiraladas: elas retomam palavras, expressões que se repetem no texto (assim como algumas partituras se repetem no prosseguir de cada personagem), mas que apesar de serem circulares, não estão no mesmo espaço/tempo, pulam de contexto e circunstância, para concluir que “era a partir da inércia da memória que a história vem”.

A maior dificuldade encontrada foi antever ou planejar a escrita: tudo o que foi planejado ‘falhou’ ou não resultou. O processo de escrita, novo para mim em sua forma, só foi efetivamente compreendido depois que resultou. A maior facilidade foi dispor de todo esse rico arquivo formado durante a pesquisa, poder contar com a produção coletiva, com atores comprometidos, com a visão surpreendente do pesquisador-diretor. Passei a olhar o trabalho do ator, a construção de partituras e a elaboração de cenas como significativas ferramentas para o livre escrever, canais que facilitam o fluir espontâneo do texto, compondo uma bagagem muito rica quando experimentada pelo escritor. Entendi depois não se tratar do ator-escritor, mas da ‘escrita-atriz’.

(Depoimento da atriz e dramaturgista **Magali Gallelo, 2011**)

Matérias manipuláveis e suas transfigurações cênicas

A História do Teatro observa distintos caminhos nas elaborações de resultados cênicos espetaculares. Se, desde o desenvolvimento de investigações criativas até o confronto com os espectadores, diferentes processos e procedimentos são experimentados, matérias manipuláveis de naturezas diversas são também colaboradoras nas produções de eventos cênicos contemporâneos. Entre elas, o texto de caráter literário apresenta-se como texto de partida [ou 'pré_texto'], uma matéria utilizada na construção de outras dramaturgias e suas conseqüentes transfigurações cênicas.

1. Um breve panorama

"A utilização da narrativa literária como fonte de dramaturgia remete a uma vertente no teatro contemporâneo, inscrevendo-se no conjunto de buscas que a arte teatral empreendeu, durante todo o século XX, para superar a submissão da construção do espetáculo às obras previamente concebidas para a representação e criar, a partir de diferentes experimentos, dramaturgias que propiciem um deliberado afastamento de modos tradicionais de conceber a cena como desaguadouro de uma escrita previamente elaborada com este fim."

(WERNECK, 2009, p.68)

A partir do surgimento do encenador nas últimas décadas do século XIX, o texto dramático, que até então era condição *quase* irrestrita para o processo de criação teatral, perde a sua supremacia e passa a ser visto apenas como mais um dos vários elementos constituintes do fenômeno teatral.

A encenação

[...] dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador e o ator.³⁶

Como decorrência à continuada especialização do encenador, um ponto de virada fundamental na relação entre texto dramático e prática teatral ocorre a partir da segunda metade do século XX, com a quebra da linearidade narrativa. Se antes ela abarcava um sentido único, fechado em si mesmo, a ideia agora passa a ser a utilização de “métodos anti-ilusionistas e antinarrativos” (Canton, 1999) para retirar do espectador o processo de identificação com a obra.

Em arte, ilusionismo é a capacidade de conectar o espectador com um nível diegético, ou seja, de identificação e de relacionamento com a obra.³⁷

Se a narrativa linear pode promover um processo de identificação entre espectador e obra, o que se procura no teatro, a partir de então, é a busca por narrativas híbridas, que construam seus significados e sentidos na relação entre cena e espectador.

[...] uma narrativa que incorpora sobreposições, fragmentações, repetições, simultaneidade de tempo e espaço – enfim, todo o jogo que pode fornecer elementos para a criação de uma obra de sentido aberto, que se constrói durante a relação com o outro, com o público, com o leitor, com o observador.³⁸

Quando a narrativa deixa de figurar como objeto central para o processo de elaboração do fenômeno teatral, uma lacuna se abre para outras matérias contribuírem como ponto de partida e estímulo no desenvolvimento de resultados criativos dos *eventos cênicos*³⁹. Hoje, é possível afirmar que todo e qualquer estímulo – *textual*⁴⁰, *temático* ou

³⁶ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 24.

³⁷ CANTON, Katia. *Narrativas enviesadas*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 21.

³⁸ Idem, *ibidem*.

³⁹ Denomino *evento cênico* toda e qualquer manifestação que, por algum aspecto, enquadra-se no panorama das Artes Cênicas.

⁴⁰ Sejam eles de caráter literário, jornalístico, poético, autobiográfico, midiático de naturezas diversas – No panorama teatral do mundo e também brasileiro, observamos algumas textualidades configurando-se a partir de sites de relacionamentos, por exemplo.

ligado às ideias de *projeto* e seus consequentes objetos de investigações, podem servir como pretexto para a criação de um evento cênico.

Em 1975, Heiner Müller afirmou em uma entrevista: *“Estou persuadido de que a literatura serve para resistir ao teatro. Tal como o teatro está condicionado, só um texto impraticável torna-se produtivo e interessante para ele”*.⁴¹

O teatro, sendo uma linguagem específica, para não morrer e se transformar, deve buscar caminhos e relações com a sua época e seus distintos contextos, para transfigurar-se em resultados cênicos que considerem, além das possíveis relações com as outras artes, o espectador como um agente construtor de sua realidade.

As narrativas não lineares provocam uma compreensão não direta, um modo de operar relacionado à “arte da não compreensão” (Baungärtel, 2007), uma via negativa na qual o espectador, ao não compreender facilmente aquilo que se desenrola à sua frente, precisa encontrar respostas possíveis, optar e preencher ativamente os espaços abertos com o seu imaginário. Esta característica permite não **apenas uma**, mas **inúmeras**

leituras!

2. Texto literário como uma matéria manipulável: inúmeras leituras

“Quando escrevo repito o que já vivi antes. E para estas duas vidas, um léxico só não é suficiente. Em outras palavras, gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. Gostaria de ser um crocodilo porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma de um homem. Na superfície são

⁴¹ MATERNO, Angela. Isto não é um espetáculo: considerações sobre a dramaturgia contemporânea. In: *Revista Folhetim*, nº 28, edição anual, 2009, pp.50-61.

vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros
como o sofrimento dos homens.”⁴²

(Guimarães Rosa)

Uma das matérias manipuláveis pelo processo de pesquisa e criação do *evento cênico* “Outra Sina de Existir” foi o conto *A terceira margem do rio*, de João Guimarães Rosa, utilizado como texto de partida ou *pré_texto*.

⁴² Site “Releituras”; em 31 de maio de 2011 - http://www.releituras.com/guimarosa_bio.asp.

3. Análises textuais

Acredito que quando nos deparamos com um texto ele deva nos arrebatrar de alguma maneira e despertar nosso interesse. Esses aspectos são fundamentais para o desenvolvimento de um trabalho de criação que se estenderá por alguns meses.

A partir das primeiras aproximações, algumas questões norteadoras se estabeleceram para desembaraçar o texto e trazer à tona o que, de algum modo, esconde-se nas entrelinhas e dialoga com questões pertinentes ao grupo envolvido no processo de pesquisa e criação.

Imediatamente, o que o texto revela?

O que permanece escondido no texto e apenas será revelado após uma leitura minuciosa?

Levemos em conta o modo ao mesmo tempo sintético e altamente complexo contido na escrita de Guimarães Rosa. Se o leitor deixar-se invadir pelas imagens, sonoridades e atmosferas presentes em sua escrita, certamente conseguirá visualizar, ouvir e sentir os sistemas de força das paisagens, dos indivíduos, do tempo e das memórias individuais e coletivas.

Podemos afirmar que o texto de Guimarães Rosa é portador de teatralidade, pois a “paisagem textual” (LEHMANN, 2007, p. 255) que revela é recheada de signos visuais, sonoros e sensoriais, e ainda tem a força necessária para deixar lacunas nas quais o leitor pode imaginar, associar, atuar ativamente a partir do seu campo de referências e preencher os espaços vazios.

Nas três primeiras palavras do conto, várias informações são reveladas. Observemos:

"Nosso Pai era [...]"

O texto remete à imagem de um narrador que altera sua presença entre os tempos presente e passado. Observamos um tempo que é focado na memória (*era*); um Filho que é também o narrador (o *eu* que fala se refere ao seu pai); um Pai fisicamente não mais presente (*era*); e outras pessoas comuns a eles (*nosso*).

Pouco a pouco, outras figuras vão aparecendo: a Mãe, a Irmã, um rio, uma canoa, parentes, vizinhos, flashes dos momentos mais significativos na trajetória da vida deste Filho/narrador, preso em sua realidade cheia de culpas, reveladas ao rememorar o que poderia ter sido, mas não foi.

*"De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?"
"Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei
que agora é tarde e temo abreviar com a vida,
nestes rasos do mundo."*

Outros aspectos implícitos no texto fazem referências aos temas morte, ausências, despedidas e transformações. Resultados do efeito do tempo sobre todas as coisas: **tudo se transforma.**

O universo apresentado no texto informa uma paisagem que coloca em relação uma família e sua morada nas proximidades de um rio. A partir disso, observamos a relação entre os elementos terra e água como uma possível alusão entre o que é sólido e estável e o que é líquido, instável e movediço. Mas, e a tal "terceira margem"? Do que se trata? Talvez, diga respeito a um ponto de passagem, de transmutação, a uma "Outra Sina de Existir".

*"...o rio se estendendo grande, fundo, calado que
sempre. Largo, de não se poder ver a forma da
outra beira."*

O que não se pode ver ao certo nem exatamente, fica como possibilidade, projeção de quererem que podem não ser reais – o impalpável, o indizível: a inconsciência?

Por um processo maiêutico tentamos tatear algumas pistas:

A terra, o que é?

O real?

Tempo presente?

A água, o que é?

Tudo aquilo que é movediço?

Tempo passado?

E a terceira margem do rio, a margem de lá?

Inconsciência e possibilidades potentes do vir a ser?

Tempo futuro ou tudo aquilo que é etéreo?

Sem o objetivo de fixar uma possibilidade interpretativa e ficarmos restritos a respostas fechadas, colocamos em jogo as várias possibilidades: tudo o que é visto como matéria manipulável deve ser experimentado em cena.

Recorrente no texto é a presença do número 3.

No primeiro parágrafo, o Pai é adjetivado três vezes:

"Nosso Pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo [...]"

Depois, é a vez de o rio ganhar três adjetivos:

"...o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre."

Outro momento significativo aparece na fala da Mãe, no momento em que o Pai encaminha-se para seu estado de ausência ao entrar na canoa:

"Nossa mãe, a gente achou que ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: Cê vai, ocê fique, ocê nunca volte!"

Como se as três variações pronominais "cê", "ocê" e "ocê" criassem um distanciamento e uma impessoalidade entre essas pessoas que compartilharam momentos supostamente tão pessoais, implícitos na relação *marido-mulher-filhos-família*.

Mas, o que a presença do número três quer revelar?

Algumas analogias podem ser traçadas. A primeira coisa que aparece, por exemplo, é a Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. A religiosidade é um tema implícito, como algo escondido que quer emergir, vir à superfície, fazer-se perceptível. Outro aspecto é revelado pelo estudo da numerologia: três é o número característico do homem que é "o comunicador".

Antes de tudo o número 3 é um homem cheio de ideias. Sua mente é fértil, e ele está sempre conversando consigo mesmo, processando os dados. Sua inteligência rápida lhe permite examinar e analisar os fatos com objetividade. Tem múltiplos interesses, e está sempre buscando informações sobre vários campos de conhecimento. Vê a vida como um espaço de muitas possibilidades, onde pode realizar as suas ideias.⁴³

É possível especular, por exemplo, se o autor identifica-se com esses apontamentos e/ou se tem a intenção de revelar-se por meio de suas palavras?

⁴³ WEIL, Sonia. *O perfil do número três: o comunicador*. Disponível em: <<http://somostodosum.ig.com.br/conteudo/conteudo.asp?id=2921>>. Acesso em: 26 fev. 2010.

Sabemos a figura ímpar que foi João Guimarães Rosa. Nascido em Cordisburgo, cidadezinha do interior de Minas Gerais, falava oito línguas, lia outras quatro, compreendia alguns dialetos. Foi cônsul do Brasil na América Latina e Europa, e cônsul-adjunto do Brasil em Hamburgo, Alemanha. E, em sua segunda candidatura, eleito por unanimidade como membro da Academia Brasileira de Letras.

Acreditamos que, com todas essas pistas, é possível desvendar a **charada** e reconhecer no texto o autor, sua humanidade, suas referências visuais, sonoras e sensoriais. É claro que ele, no texto, também pode ser visto como o próprio número três:

"um homem cheio de ideias [...] buscando informações sobre vários campos de conhecimento." (WEIL, 2010).

4. Texto e cena: uma perturbação necessária

Lehmann, em seu livro *Teatro pós-dramático*, menciona que "uma história do novo teatro e mesmo do teatro moderno deveria ser escrita como a história da perturbação recíproca de texto e cena."⁴⁴

Essa perturbação, ou relação de atrito, retroalimenta texto e cena, em que esta é o sujeito norteador do processo de criação. Não significa que cena e texto serão correspondentes diretos ou espelho um do outro, mas sim que um pode provocar e gerar o outro, em uma relação de interdependência, de retroalimentação. Lehmann, ao abordar a adaptação de textos literários pelo teatro, cita o exemplo das encenações de Giorgio Corsetti:

⁴⁴ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: CosacNaify, 2007, p.247.

[...] sua tese é de que o teatro precisa do texto como *corpo estranho*, como mundo exterior ao palco. [...] Corsetti não busca de modo algum simplesmente ilustrar o texto de uma maneira “moderna”; antes, desenvolve uma linguagem gestual paralela ao texto. [...] Os atores não corporificam personagens definidos. [...] Aqui o teatro não interpreta figuras e tramas de um texto; antes, articula sua linguagem como realidade estranha e perturbadora em um palco que se deixa inspirar por sua singularidade.⁴⁵

Utilizar um texto de caráter literário para a investigação e a construção do evento cênico “Outra Sina de Existir” propicia-nos encontrar relações possíveis entre matérias capazes de forjar um acontecimento teatral relacionado a uma estética de nosso interesse: um teatro gestual, de caráter performativo, no qual a sinestesia é a grande responsável por afetar o espaço imaginativo do receptor.

Entendemos que o evento cênico constitui também, como resultante, um texto que pode ser entendido, via *dramaturgia das ações, texto de representação*.

A *dramaturgia das ações* faz com que vejamos a interpretação do texto desviando-se de seu contexto implícito, sua função essencial é construir a compreensão de dois ou mais pontos de vistas. [...] Isto equivale a dizer que *tornar compreensível* um espetáculo não significa planejar descobertas, mas esboçar, projetar represas ao longo das quais o espectador e sua atenção navegarão, e então fazer uma vida minúscula, multiforme, imprevista, aparecer nessas represas. Os espectadores serão capazes de imergir seu modo de ver esta vida e de fazer *suas* descobertas.⁴⁶

Construir uma linguagem gestual paralela ao texto, sem que os atores corporifiquem personagens definidos, tecendo uma dramaturgia que se dá pela ação e deixa espaços abertos para que os espectadores façam as suas descobertas, é mote convergente com os nossos interesses e maneiras de proceder no teatro.

A partir das análises do conto de Guimarães Rosa, vários temas foram levantados para que, então, fossem improvisados e transformados em partituras e cenas:

⁴⁵ Idem, pp. 248-249.

⁴⁶ RUFINI, Franco. “A cultura do texto e a cultura do palco”. In: BARBA; SAVARESE. *A arte secreta do ator*. Campinas: Hucitec, 1995, pp.240-241.

*Crianças brincam – Crianças brincam sozinhas, mas querem brincar juntas –
Menino não brinca com menina, mas querem brincar juntos – Ser só, mas ser
junto – Preparar-se para alguém que não vem – Cortejo – Ser junto, mas ser só –
Despedir-se de alguém que está partindo – Despedir-se quando é você quem está
de partida.*

Depois, outros procedimentos foram utilizados para a criação de textos.

I) Pesquisar e coletar informações em noticiários de jornais sobre:

1. óbito

2. natalidade

II) Levar em consideração as memórias pessoais e escrever a partir dos temas:

uma história de morte (na infância)

“meu pai era...” (infância)

“minha mãe era...” (infância)

“histórias de amor e/ou finais felizes” (coisas e momentos
“superlegais”), “união...”

Descrever jogos infantis

Definições de coisas (pesquisar em livros infantis)

Rezas (descrever)

Encontros e Desencontros

Descrever uma catástrofe

Respiração (descrição metafórica)

Do atrito entre as partituras construídas pelos atores durante o treinamento psicofísico e as cenas elaboradas a partir das improvisações dos temas propostos e dos textos criados via pesquisa em jornais e memórias pessoais, dá-se o evento cênico. O modo como ele se inscreve no tempo e no espaço pode ser entendido como um tipo de dispositivo textual denominado como uma ação global de comunicação, que constitui um ato espetacular ou escritura cênica.

A escritura cênica, segundo Patrice Pavis, pode ser compreendida das seguintes

maneiras:

1. [...] leva em conta todas as possibilidades de expressão da cena (ator, espaço, tempo).
2. [...] é o modo de usar o aparelho cênico para pôr em cena – “em imagens e em carne” – as personagens, o lugar e a ação que aí se desenrola.
3. [...] a escritura cênica nada mais é do que a encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e reorganiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral.⁴⁷

Assim observada, a escritura cênica é o conjunto das distintas camadas⁴⁸ constituintes do fenômeno espetacular, um sistema polifônico – musical, visual, sonoro e de movimentos –, que somente existe no ato, no acontecimento, no evento cênico.

⁴⁷ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.132.

⁴⁸ Imagens, sonoridades, evocações, dispositivos midiáticos, etc., recursos de figuras de linguagem como, por exemplo, a metáfora e a metonímia; e o espaço imaginativo do espectador.

Capítulo IV

“O trabalho desenvolvido em sala tem por base a pesquisa e desenvolvimento de um treinamento físico para o ator a partir da imagem do ‘olho do furacão’ e das ‘dinâmicas do ar’.

Os exercícios experimentados no treinamento nos possibilitam a descoberta de figuras corporais para a montagem de partituras. Estas partituras individuais são improvisadas em cenas a partir de temas sugeridos pelo conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa.

A preparação corporal do ator é a base para o desenvolvimento das cenas e construção da dramaturgia.

Acho que o trabalho desenvolveu a fundo a ideia de ator-criador. Mesmo tendo uma lista de exercícios rígidos e precisos, as imagens e variações de dinâmicas ampliaram o meu imaginário para que eu pudesse criar livremente. Quanto mais domínio, mais precisão e consciência, mais livre e criativa eu me apresentava para o treino e estudo.

Ficou muito mais claro a idéia do extracotidiano do Barba [Eugenio Barba].

A construção de partitura constitui um processo de escrita cênica através do corpo. É o ator escolhendo imagens e dispositivos para a criação de uma poética teatral própria. Acredito que o ator deva trabalhar assim o tempo todo. A diferença no nosso processo é que a cena é criada a partir dessas partituras e de improvisações em grupo. A cena, o texto, não veio antes.

Na construção do espetáculo, o ator aparece como significante, ou seja, ele cria os signos para a cena. É a partir dele que a dramaturgia do espetáculo foi se constituindo. E acho que isso deu certo no nosso grupo devido a imensa comunhão entre os atores e diretor desde o início do processo. O treino comum possibilitou organicidade e jogo na construção do espetáculo.

O conto era a inspiração para a criação. É a paisagem onde nos deslocamos, é o onde encontramos vida para trabalhar com um corpo dramático não imitativo. Acho que o conto foi o organizador do pensamento individual em coletivo.

A maior dificuldade, acho que foram as minhas próprias limitações físicas. Acordar cedo e treinar às vezes era bem sofrido pra mim. Além das preocupações do dia a dia que sempre

atrapalham. Eu me distraio muito facilmente, então acho eu me sairia melhor se pudesse focar mais nos encontros. Outra dificuldade foi aprender a pensar mais fisicamente e menos racionalmente. Ouvir mais o corpo e explorar o que ele tem de possibilidade.

As facilidades foram a afinidade com a linguagem, a afinidade com o grupo, a liberdade de experimentação, a vontade imensa de fazer parte dessa pesquisa, a clareza como a pesquisa, treino e cenas foram conduzidas.”

(Depoimento da atriz **Marcela Grandolpho, 2010**)

A busca por um espaço de sonho e devir – ou apenas:

"Outra Sina de Existir"

"Nosso dever é experimentar!"
(A. Ródtchenko)ⁱⁱ

"É possível fazer teatro com tudo."
(Antoine Vitez, 1980)⁴⁹

§ O teatro pode existir sem tecnologia, mesmo hoje.

Não resta a menor dúvida: a frase citada acima é uma verdade incontestável. Basta observar o amplo panorama das artes cênicas que se descortina às nossas voltas – vide os extensos cardápios⁵⁰ dos guias culturais. Mas temos também de admitir: as tecnologias midiáticas estão bastantes presentes na cena contemporânea.

Por esse motivo, refletiremos agora sobre algumas contribuições do uso das **tecnologias da imagem** no desenvolvimento das **técnicas do ator** e na **poética da cena teatral**.

Abordaremos, ainda, os processos de pesquisa e de montagem do evento cênico **"Outra Sina de Existir"**, que além de preocupar-se com a formação do artista teatral, procurou investigar o aspecto cinestésico observado nos teatros gestual e performativo, como chave responsável pela afetação dos espaços de ressonância imaginativa do espectador.

⁴⁹ Citação feita pela Professora B. Picon-Vallin, na aula do dia 13 de Abril de 2011.

⁵⁰ Veja, por exemplo, apenas dois guias culturais: o **Guia da Folha** e o **Guia Off**.

- Algumas pistas -

“Um e outro, teatro e cinema, nos grandes países europeus da área teatral - Rússia, Alemanha - andaram de par: o cinema e suas técnicas se desenvolvem nos palcos no momento em que a indústria cinematográfica está em franca decadência.”

(B. Picon-Vallin, 2006, p. 98)

Se no início do século XX o teatro na Rússia assistia ao desenvolvimento das pesquisas de Stanislavski e Meierhold sobre o trabalho do ator; nessa mesma época, também o cinema começava a amadurecer suas tecnologias, técnicas e linguagens específicas.

Observando as preocupações para o desenvolvimento das técnicas do ator no teatro e no cinema, podemos nos perguntar sobre *o que particulariza seu trabalho em uma e em outra forma artística?*

Por um lado, no cinema, temos a imagem capturada pela objetiva de uma câmera que reproduz a vida que se desenrola de maneira cotidiana e natural, tendência que se refletirá na qualidade estética do trabalho do ator. Por outro, para não nos restringirmos à citação de teatro como “espaço vazio” – referência que nos parece mais direcionada ao palco italiano –, temos um lugar de confronto entre ação cênica e espectadores, o teatro entendido em sua fenomenologia, vivo, pulsante no aqui-agora, que obriga o ator a trabalhar em sua totalidade. Se a câmera seleciona, recorta, amplia, aproxima e distancia o ator, o teatro escancara e evidencia, deixa o ator vulnerável ao jogo vivo que acontece no encontro com o espectador.

Frente à linguagem cinematográfica, o teatro vai reagir e buscar seus caminhos, seguindo a construção de sua história. A relação entre cinema e teatro inaugura uma região de fronteira responsável por mobilizar também o desenvolvimento das

técnicas para o ator. Nas aulas⁵¹ da Professora Béatrice Picon-Vallin, estudiosa de Meierhold, ela descreve a imagem de “um cavalo que empina”: uma metáfora para as reações do teatro de Meierhold frente ao desenvolvimento do cinema e suas técnicas.

Se as preocupações de Stanislavski estavam focadas em uma qualidade interpretativa denominada por ele “realismo espiritual” (Stanislavski, 1968), se opondo a uma “interpretação mecânica [que] utiliza estereótipos para construir sentimentos reais, [como] a sobreatuação, o exagero...” (Idem, ibidem, p. 56), observamos o estado da estética teatral daquele período e o desejo do mestre em encontrar outros caminhos para o desenvolvimento do trabalho do ator. Essas ideias, bem como seu sistema desenvolvido e difundido mundo afora, também serão amplamente utilizadas na preparação de atores para a linguagem específica que o cinema⁵² exigirá.

Para Meierhold, ao contrário, o ator de teatro deve encontrar uma nova maneira de interpretar: “o Grotesco; isto é, a Biomecânica” (Barba, 1994, p. 154). Daí a referência à imagem do “teatro frente ao cinema é como um cavalo que empina”, que reage em busca de suas potências específicas. Meierhold absorve rapidamente as ideias surgidas com o cinema, como por exemplo, o “*close up*”, o enquadramento, e na tentativa de gerar esses efeitos na cena, começa a trabalhar tais aspectos relacionando-os à interpretação teatral.

O processo de utilização das técnicas cinematográficas feito pelo teatro foi denominado pelo neologismo “*cineficação*”. Béatrice Picon-Vallin, em suas aulas⁵³, detalha este conceito da seguinte maneira:

O processo de “*cineficação*” do teatro – acontece na Rússia e na Alemanha. *Cineficação* é o processo gerado pelo desafio que as técnicas específicas ao cinema serão pensadas pelo teatro, pois, o enquadramento, o movimento da câmera, a multiplicidade de perspectivas, de pontos de vista, não são

⁵¹ Departamento de Artes Cênicas – CAC-ECA/USP; 1º semestre de 2011.

⁵² Posteriormente, a TV.

⁵³ Aula do dia 28 de Abril de 2011 – Departamento de Artes Cênicas – CAC-ECA/USP.

aparentemente possíveis de serem feitas na cena teatral. Então esta *cineficação* vai ser fruto do desafio que a tecnologia do cinema impõe para o teatro. Há dois tipos de “*cineficação*”: a externa e a interna. A primeira relaciona-se à projeção direta de imagens cinematográficas na cena: as imagens projetadas invadem as cenas. Por outro lado, os processos de ‘cineficação interna’, dizem respeito ao desenvolvimento das técnicas análogas que os diretores de teatro irão formular para tentar responder às técnicas cinematográficas – como os grandes planos, o enquadramento, o movimento da câmera, o “*close up*” –, ou seja, a busca pelo desenvolvimento de técnicas teatrais análogas às técnicas cinematográficas, que incorporam um conjunto de ideias e técnicas do cinema na cena teatral. Todo esse processo é resultado de um pensamento do cinema e sobre o cinema, que transformará o fazer teatral.⁵⁴

Para exemplificar a aplicação do conceito “cineficação”, observaremos a análise feita por Béatrice Picon-Vallin de três peças encenadas por Meierhold: *O Baile de Máscaras*⁵⁵ (1917), *O Corno Magnífico* (1922) e *O Inspetor Geral* (1926).

Observando a imagem [de *O Baile de Máscaras*], parece que não há nada de novo, que é apenas um teatro frontal. Mas o que difere é o pensamento posto em prática para a encenação, um pensamento do cinema. As cortinas (cenário) são elementos da cena que criam espaços diferentes. Todas as cortinas secundárias têm por objetivo focalizar o olhar do espectador, conduzindo-o para espaços distantes da cena – profundidade. A luz também propõe os enquadramentos, conduzindo o olhar do público para os mais diferentes espaços da cena. Aqui, então, as cortinas são reinventadas.⁵⁶

⁵⁴ Aula do dia 28 de abril de 2011.

⁵⁵

O Baile de Máscaras – fonte: <http://www.flickr.com/photos/24014403@N02/2282744028/in/photostream/>; em 04 de maio de 2011.

⁵⁶ Aula do dia 30 de Abril de 2011 – Departamento de Artes Cênicas – CAC-ECA/USP.

As cortinas dinamizam a troca de cenas, ora aprofundando-as, ora aproximando-as, como a objetiva de uma câmera, o cenário brinca com o olhar do público a partir do jogo de ideias proposto pelo “foco”.

Na montagem de *O Corno Magnífico*⁵⁷,

O que é significativo, é que o cenário reorganiza o espaço cênico. Feito todo em madeira, com sua estrutura toda aparente, o cenário tende verticalmente pelo espaço, com rampas, passarelas e escadas, fazendo com que o ator ocupe o espaço de uma maneira não tradicional. Isto permite ao espectador passear com o olhar nos mais diferentes espaços – em vez de assistir a uma “encenação horizontalizada”. Além disso, o que se observa [na imagem] é uma maneira de, por meio deste cenário, criar a sensação de “close up”: a mão e o rosto do ator podem estar em destaque entre os triângulos, o que também redireciona o olhar do espectador, e permite ao ator e ao diretor trabalharem a focalização no espaço cênico constituído desta maneira.⁵⁸

O cenário desta peça permite, então, o enquadramento do ator, de partes de seu corpo, como se fosse a objetiva de uma câmera focando, enquadrando e recortando os detalhes da cena para evidenciá-los ao espectador.

O enquadramento aqui é possível graças à estrutura aparente do cenário, que funciona como molduras, ressaltando e detalhando a poética da cena.

57

O Corno Magnífico – fonte: <http://newsblaze.com/story/20070822153742jny.nb/topstory.html>; em 04 de maio de 2011.

⁵⁸ Aula do dia 30 de abril de 2011 – Departamento de Artes Cênicas – CAC-ECA/USP.

Já em *O Inspetor Geral*⁵⁹ podemos observar que:

O dispositivo cênico é composto por quinze portas, um tipo de construção que permite a ideia de *plano geral*. No centro, um praticável aparece quando as três portas centrais se abrem, gerando o efeito de "*close up*". Podemos notar, com a utilização das ideias de "*plano geral*" e "*close up*", a combinação de um aspecto extremamente contemporâneo com um elemento tradicional, as portas – usadas para entrar e sair, já que em cena esperamos que algo aconteça e que pessoas entrem e saiam a qualquer momento. Desta maneira, este dispositivo combina a tradição e a modernidade. Outro traço de extrema importância neste espetáculo é a imagem do "*close up*" realizado pelos atores em cena⁶⁰ - um grande desafio lançado pelo "cine olho" ao teatro. [As perguntas norteadoras são:] *Como se realiza um "close up" em cena, sem qualquer recurso das técnicas do cinema?* A cena, para exemplificar, é a do personagem Klestakov cortejando a mulher do governador: [a ação que se segue é] ele segura uma colher de chá, com a qual pega o dedo mindinho da mulher do governador, leva-o à boca e lhe dá um beijo. Esta imagem parece ínfima, mas por meio dela se consegue gerar o efeito de "*close up*" sem nenhum recurso do cinema. Isto é possível por meio de cinco recursos: primeiro, o gesto bizarro ou a estranheza do gesto; segundo, pela técnica biomecânica, na qual o corpo todo é empregado para gerar o movimento e conduzir o foco de atenção para o mindinho; o terceiro elemento é a repetição, a ação é feita duas vezes para fixar; o quarto é o direcionamento da luz sobre a mão, a boca, a

59

O Inspetor Geral (dispositivo cênico) – fonte:

<http://insurretosfuriososdesgovernados.blogspot.com/2009/02/vsevolod-meyerhold-serie-manifesto.html>; em 04 de maio de 2011.

60

O Inspetor Geral - fonte: (foto) <http://gustavothomastheatre.blogspot.com/2011/04/extracts-from-original-film-of.html> e (aos 1'40'', do vídeo) http://www.youtube.com/watch?v=qSuhgGYVT_0&feature=feedlik; em 04 de maio de 2011.

colher; e o quinto é que, em cena, todos os atores param e olham para esse casal, o que acaba direcionando o olhar do público. Por meio destes cinco recursos cria-se certamente não o primeiro, mas um dos melhores exemplos de “close up” no teatro. Foi um impacto enorme da crítica na época.⁶¹

Este processo de apreensão e transformação das ideias e técnicas do cinema feito pelo teatro – “cineficação” – vai possibilitar o desenvolvimento das técnicas específicas para o trabalho do ator ao longo de todo o século XX – seguindo até os dias de hoje. A exemplo disso, temos os textos: *Montagem* (Barba, 1994, p. 158) e *Dramaturgia* (Idem, p. 68). Eles são portadores de algumas das preocupações referentes ao trabalho do ator desenvolvido no Odin Teatret. O ator compõe as ações como um “equivalente” (Idem, p. 95) de comportamento. Estas ações compostas, “concatenadas”, são as **partituras** dos atores. Elas devem agregar todo um dinamismo que, além de apreender a atenção do espectador, faz com que o seu olhar foque em determinados detalhes, da mesma maneira que a lente de uma câmera seleciona, evidencia e conduz o foco de atenção.

É possível afirmar que o teatro de hoje trabalha os processos de “cineficação interna” e “cineficação externa”, além de se apropriar das mais modernas tecnologias midiáticas que são reinventadas a todo momento – dos *hardwares* aos *softwares*, da telefonia celular à internet, da robótica à biotecnologia. Vide alguns exemplos de coletivos de artistas estrangeiros e nacionais, como: Robert Wilson, Robert Lepage, Collectif Rimini Protokol, Teatro Oficina, Cia. dos Atores e Os Satyros.

⁶¹ Aula do dia 30 de abril de 2011 – Departamento de Artes Cênicas – CAC-ECA/USP.

Capítulo V

“O trabalho desenvolvido pelo grupo tem como base a pesquisa do nosso mestre-professor-parceiro Edu. Ela parte do pressuposto do estudo das metáforas do vento, isto é, o vento e todos os seus estados, desde a aragem, a brisa, até o furacão. Então, na sala de ensaio, nós trabalhamos com as gradações de elemento e com as possibilidades que cada estágio oferece. Assim, trabalhamos com o elemento em um estado de calma, em estado de agitação, até chegar ao elemento fúria, que por hora é o ponto máximo ao qual chegamos. Se pode haver uma expansão para além da fúria devastadora do furacão, ainda não descobrimos, afinal, estamos desenvolvendo o processo.

Este estudo das intensidades e das possibilidades do elemento vento é explorado, sobretudo, ora no grupo, ora individualmente, como a exploração das metáforas desse elemento da natureza pode contribuir para o trabalho de ator de cada membro do grupo. Para empreender as jornadas de pesquisa e estudo, usamos como suporte o conto “A terceira Margem do Rio”, de Guimarães Rosa.

No conto, nós buscamos elementos para aplicar as descobertas que fizemos no treino físico. E a partir desse momento a pesquisa passa da esfera predominantemente corporal, do exercício, para adentrar a esfera subjetiva, intelectual e, até mesmo, emocional. Este é o principal ponto no qual os caminhos divergem (porém, em direção ao mesmo objetivo), é o momento da criação e da descoberta solitária, que tem como base o treino físico e que posteriormente será partilhada com o restante do grupo.

O treino tem me proporcionado uma tremenda evolução, ou melhor, um tremendo amadurecimento no que concerne ao meu trabalho de atriz. Desde que comecei a fazer parte do grupo e comecei a entender melhor as propostas de trabalho, venho tentando usar todos os elementos e exercícios que fazemos no grupo, fora do grupo também.

Desde então o trabalho do ator aparece para mim como um processo de elaboração no qual nada, absolutamente nada, é gratuito. Um trabalho no qual cada pequena ação, cada pequeno gesto é movido por uma ação interna, por um estado de prontidão corporal e mental que precisa ser bastante denso para criar um sentido para aquele gesto (ou ação) que está sendo feito. Como ainda estou num estágio muito inicial desse desenvolvimento e amadurecimento do trabalho de atriz, pode ser que muitas dessas minhas concepções e idéias não sejam adequadas, mas isso é algo que só vou descobrir no futuro e eu quero trilhar esse caminho da descoberta, mesmo que seja para descobrir

depois que minhas ideias não seguiram exatamente o mais apropriado. Então, por ora, acho que se cada gesto não estiver preenchido internamente, é um gesto sujo, que polui a cena.

Tenho visto o trabalho do ator como um trabalho, a princípio, solitário, de descobertas internas de estados emocionais e de descobertas externas de estados corporais que depois serão “usados” da melhor forma, de acordo com as exigências da situação cênica.

Acho que depois dessa “definição” individual, o trabalho em grupo ganha mais consistência. Mas, de todo modo, acho que o trabalho individual continua mesmo na esfera do grupo e é essa “oscilação” que torna tudo engrandecedor, se levado com seriedade e vontade.

Vou falar das duas juntas [dificuldades e facilidades] porque, por ora, acho que uma está ligada a outra. Reitero que ainda sou/estou muito “crua” e que, portanto, falo de ideias e conceitos que ainda estão se desenvolvendo em mim. Acho que a elaboração de partituras é um resultado, ou melhor, é a continuação, o passo seguinte, do trabalho inicialmente solitário do ator. Acredito que após suas buscas internas e externas, o ator começa a aplicar as descobertas que fez, usando para isso algum suporte (no caso do nosso grupo é o conto) e, assim, a partitura vai surgindo, se esboçando e ganhando corpo. Acho que é ainda parte do processo solitário de criação. A partir do momento que essas criações são divididas com o grupo, e as ideias se agregam e se completam, o trabalho passa para a esfera coletiva e então surgem desse trabalho coletivo, da partilha de ideias, ideias que vão se formatando, modificando-se na geração do espetáculo.

Senti que foi uma relação de reencontro. Eu já havia estudado esse conto na faculdade e tinha ficado impressionada com a sua pungência. Mas foi uma relação guiada pelo prisma literário. Ao trabalhar o conto no treino, como suporte para o nosso trabalho com as metáforas do vento, em um momento senti como se o conto fosse desconhecido para mim, tal era a gama de sensações e interpretações que o trabalho prático permitiu a criação em cima dele.

O trabalho com o conto também me clareou outros elementos do universo roseano que, por sua vez, colaboram para descobertas de outras nuances no trabalho prático. Ou seja, é uma relação de simbiose, na qual os elementos se agregam, uns servindo de anteparo para os outros, para que surja algo novo que também possa ser agregado a este processo e assim por diante.

Acho que uma das minhas principais dificuldades é descobrir as possibilidades do meu corpo, pois ainda me acho muito presa e tenho a sensação de que não consigo dar cabo dos exercícios corporais plenamente. Acho que me falta condicionamento físico, flexibilidade e alongamento necessários para poder explorar o limite das possibilidades de aplicação do treino no trabalho com o conto. Também sinto um pouco de dificuldade na elaboração das partituras, ainda me sinto muito, muito crua quando vou criá-las e acho que elas não respondem exatamente à proposta que foi colocada em jogo, mas sei que isso é algo que vai ter de se desenvolver com o tempo e que são dificuldades que só o treino pode superar ou, ao menos, melhorar.

Acho que tenho mais facilidade com a parte mais “teórica” do trabalho. Como essa atividade de reflexão e escrita, por exemplo, que consiste basicamente em raciocínio e exposição de ideias. Também gosto de ler o conto, de adentrar sua imagética, buscar suas referências... Acho que tenho mais facilidade com essa parte conceitual.

Reitero que acho que o treino tem sido engrandecedor. Estou achando ótimo trabalhar num grupo no qual estão todos interessados e entram de cabeça. Sinto-me presa por não conseguir me dedicar mais, por ficar dependente dos horários do trabalho, mas, enfim, em todos os sentidos, pessoal, no trabalho de ator, etc.”

(Primeiro depoimento da atriz **Nilce Xavier, 2010**)

Conclusões

1 - primeiros contatos com o teatro -

Quando olhamos para trás buscando na memória os nossos primeiros contatos com o teatro, na maioria das vezes é o trabalho de ator que coloca o artista teatral em contato com as inúmeras e distintas funções que o teatro abrange.

Esses primeiros contatos podem ser balizadores para sensibilizar percepções e estabelecer metas na jornada que compreende “o verdadeiro caminho da formação: a atividade investigativa e a criação cênica”⁶². Nesse sentido, podem ser muito controversas as

expectativas de um artista teatral iniciante, identificado de maneira *provisória* com a figura do "ator".

Partiremos do seguinte questionamento: *quais são as referências que levam um indivíduo a querer fazer teatro?*

Há mais de uma década tenho trabalhado em escolas profissionalizantes de teatro e em oficinas culturais na cidade e no estado de São Paulo. E, a meu ver, o que temos como primeiro modelo para o ofício de ator não é o teatro, mas a televisão que aparece como motivadora dos desejos de encarar essa profissão. Em segundo lugar, têm-se as peças teatrais que estão em circulação com atores televisivos, só depois é que começa a despontar o teatro de grupo com suas pesquisas particulares e as consequentes estéticas específicas e referentes a cada coletivo artístico. Conclusão: as referências iniciais, ou são insuficientes, ou simplesmente não servem para o *Teatro*!

⁶² CARRICÓ, Raquel. "Pedagogía y experimentación acerca de algunas experiencias". In: *Pedagogía y Experimentación en el teatro latinoamericano de la EITALEC*. México: Col. Escenología, 1996. p. 17.

Conscientes ou não dessa problemática, todo processo de criação envolve uma prática que também é pedagógica. Sejam nos grupos, coletivos, oficinas ou escolas de teatro, os distintos processos de criações deparam-se o tempo todo com uma relação de ensino-aprendizagem. Essa relação *dialógica e processual* deve permitir aos indivíduos o envolvimento com as diversas áreas do fazer teatral por meio de intensa atividade investigativa e de criação artística, possibilitando transformar as referências iniciais, verticalizando *percepções e experiências*, a partir do princípio de que teatro é arte do coletivo – é somente no encontro entre indivíduos que ele pode acontecer.

Seguindo a jornada, outra essência deve ser observada: “tudo é signo na representação teatral” (Kowzan, 2003).

O teatro é uma arte com alto poder de síntese: seu espaço metafórico pode estar vazio e ao mesmo tempo remeter a infinitas potências de ser; na curta duração de um espetáculo, um sem-fim de histórias pode ser contado; uma simples chave pode provocar associações imaginativas, tecendo relações que vão de um castelo às portas do coração. Tudo vai depender do *contexto* em que se desenrola a ação cênica.

A arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo ator tem, de início, sua significação linguística, isto é, ela é o signo de objetos, de pessoas, de sentimentos, de ideias ou de suas inter-relações, as quais o autor do texto quis evocar. Mas a palavra pode mudar o seu valor. Quão inúmeras maneiras de pronunciar a palavra ‘eu te amo’ podem significar tanto a paixão, quanto a indiferença, a ironia como a piedade! A mímica do rosto e o gesto da mão podem sublinhar a significação das palavras, desmenti-la, dar-lhe uma nuance particular. Isto não é tudo. Muita coisa depende da atitude corporal do ator [...] Tudo é signo na representação teatral.⁶³

⁶³ KOWZAN, Tadeusz. “Os Signos no Teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo”. In: Guinsburg, J. e outros. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 2ª ed., p. 97-98.

No como fazer um artista teatral iniciante entender essa questão tão complexa é que está um dos grandes desafios para os orientadores⁶⁴. Eis aí um objetivo para ser conquistado aos poucos. Observemos o seguinte exemplo: duas atrizes estão em um espaço vazio. De repente, uma vira para a outra e diz: *“Tia, eu sei muito bem que a senhora trancou a porta do quarto e escondeu a chave. Quer fazer o favor de me devolver? Eu preciso sair daqui!”* É pouco provável que os espectadores na plateia duvidem que não haja no espaço vazio, um quarto com a porta trancada e com a chave escondida pela “tia”.

O que torna singular o teatro perante as outras artes [o cinema e a televisão, mais especificamente] é o jogo lúdico que se estabelece a partir das infinitas possibilidades de relações entre palco e plateia. O teatro abusa do signo, do seu poder de síntese, e entender essa particularidade é de fundamental importância para a formação do artista teatral.

Outra ideia equivocada que norteia o campo referencial dos artistas teatrais iniciantes – talvez esta seja até pior que a anterior – relaciona-se com figura do diretor como um “ser soberano”, como se ele fosse o único detentor de todos os saberes relacionados à criação! Se assim o fosse, atores, cenógrafos, iluminadores, figurinistas e toda a equipe que envolve uma criação esperariam desse “ser iluminado” todas as orientações a respeito do que fazer! É claro que se essa impressão persiste é porque, em algum momento da história, assim já o foi. O que tem de ser feito logo de início é quebrar esse clichê relacionado à imagem desse diretor centralizador! Infelizmente, não acredito que seja possível afirmar que não haja mais diretores teatrais nesse molde nos dias de hoje; acredito ainda que talvez existam atores que até gostem deles!

Esta reflexão é uma espécie de defesa do ponto de vista que considera de fundamental importância para a formação do artista teatral a imersão dos indivíduos em distintas práticas

⁶⁴ Formadores, provocadores ou *re_formadores*.

criativas propiciadoras de experiências distintas a partir da relação com as especificidades das áreas correlacionadas: atuação, direção, dramaturgia, figurinos e adereços, iluminação, produção, etc. O trânsito entre essas áreas pode ser a garantia do exercício de um espaço propositivo para que o coletivo de artistas envolvidos em um mesmo processo de criação possa exercer *as diversas áreas*.

Nesse sentido, levantaremos alguns aspectos de duas metodologias e seus *conjuntos de ideias* norteadoras para o desenvolvimento de processos criativos: a *Criação Coletiva*⁶⁵ e o *Processo Colaborativo*, portadoras de aspectos fundamentais para a formação de, senão um “novo”, de um “outro” artista teatral.

2 - tensões afetivas nos processos criativos: a *Criação Coletiva* e o *Processo Coletivo* -

No teatro, todo o trabalho parte da *relação*. Ela se dá entre o coletivo de artistas, entre esse coletivo e o objeto de criação, e entre estes dois anteriores e o público, para quem de fato a obra de arte se destina. Podemos dizer que essas relações se desenvolvem por meio de tensões afetivas entre objetivos e desafios comuns, responsáveis pelo reconhecimento do indivíduo como proponente, executante e

⁶⁵ Ressalto o problema que envolve denominar Criação Coletiva como uma metodologia, pois os modelos principais de referência que utilizo são as experiências colombianas dos teatros *La Candelaria* e *Teatro Experimental de Cali*. Para o primeiro, Criação Coletiva “é um processo de trabalho, não um método” (Garcia, 1979). O segundo, ao contrário, define-se como “um método” (Buenaventura, 2005). Como minha reflexão gira em torno de uma práxis que envolve a relação ensino-aprendizado, ligada à linha de pesquisa “Pedagogia Teatral: a formação do artista teatral”, creio ser coerente denominá-la metodologia.

criador. Entendido desta maneira, o fazer teatral é um processo que deve envolver “a atividade investigativa e a criação cênica”⁶⁶.

No processo de **Criação Coletiva**⁶⁷, alguns aspectos são de extrema relevância pedagógica. A primeira questão é a ideia de “coletivo”, relacionada aqui à coletividade, ao que é comum. Os indivíduos que se juntaram para formar grupos teatrais nesse molde comungavam dos mesmos ideais e percebiam em tal modo de produção artística, um modo de vida com objetivos comuns.

Vale ressaltar que a Criação Coletiva (décadas de 1960 e 1970) nasce como modelo de contracultura, em uma época que o mundo passa por um momento sociopolítico de governos ditatoriais. Em oposição a essa situação política centralizadora, a Criação Coletiva nega a figura do diretor como centralizador dos processos criativos e coloca a equipe, o coletivo artístico, como responsável por todas as etapas e processos criativos⁶⁸. Observa-se com isso a necessidade de anular hierarquias e dissolver os limites das especialidades técnicas, promovendo o acúmulo de funções e o exercício da pluralidade de competências.

Em grande parte dos casos, o caráter heterogêneo, as diferentes origens dos integrantes do grupo fazem com que a experiência coletiva seja em primeira instância uma experiência pedagógica. O grupo precisa construir e regular internamente um conhecimento comum, uma base de informações e noções partilhadas por todos. A maioria dos grupos fez do processo de criação também o processo de educação estética.⁶⁹

Outra característica norteadora da Criação Coletiva é a de que o teatro é um lugar de experimentações, é um “laboratório” – aos moldes dos ideais de Grotowski, responsável por influenciar o fazer teatral de muitos coletivos teatrais latino-americanos.

⁶⁶ CARRIÓ, Raquel. “Pedagogía y experimentación acerca de algunas experiencias”. In: *Pedagogía y Experimentación en el teatro latinoamericano de la EITAC*. México: Col. Escenología, 1996. p. 17.

⁶⁷ Em especial a Criação Coletiva na Colômbia na década de 1960 – TEC (Teatro Experimental de Cali) e Teatro La Candelaria.

⁶⁸ Interpretação, direção, dramaturgia, figurinos, adereços, etc.

⁶⁹ GARCIA, Silvana. “Do Coletivo ao Colaborativo - a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo”. In: DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fábio (Orgs.). *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. p. 222.

Um aspecto central e decisivo para o processo de Criação Coletiva é a produção de dramaturgia. Ela tem o caráter provisório, aberto, estando sempre sujeita à reescritas. Em muitos casos, ela assume um aspecto de “mosaico”, comportando uma vasta quantidade de “vozes” – pois, se todo o coletivo está envolvido na escrita, o texto deve dar vazão a isso.

Alguns aspectos metodológicos referentes ao **Processo Colaborativo**⁷⁰ podem convergir e/ou divergir dos da Criação Coletiva – mas certamente contribuem para a ampliação do panorama do conjunto das práticas formadoras do artista teatral.

O processo colaborativo provém de linhagem direta da chamada criação coletiva, proposta de construção teatral que ganhou destaque na década de 70, do século 20, e que se caracterizava por uma participação mais ampla de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo. Todos traziam propostas cênicas, escreviam, improvisavam figurinos, discutiam ideias de luz e cenário, enfim, todos pensavam coletivamente a construção do espetáculo dentro de um regime de liberdade irrestrita e mútua interferência.⁷¹

Para o Processo Colaborativo, o teatro não é apenas o lugar da arte de ator, nem do encenador, cenógrafo, etc. Teatro é o lugar da coexistência de todas as áreas específicas e correlacionadas, em uma relação horizontal e não hierárquica, em que o fazer teatral deve ser o “exercício de uma parceria que não anula o exercício da especialidade”⁷².

Os grupos que desenvolvem seus processos nessa vertente do fazer teatral, estão desde o início de uma nova jornada criativa de acordo com tal modo de proceder. Os artistas sabem e têm consciência de suas funções e o que devem propor como respostas relativas às suas áreas específicas. Mas, tendo consciência de que são propositores, podem e devem colaborar com todas as áreas, sendo *corresponsáveis* pelo desenvolvimento das especificidades, comprometendo-se com algo muito maior: o próprio objeto de criação.

⁷⁰ Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem; a partir da década de 1990.

⁷¹ ABREU, Luís Alberto de. “Processo Colaborativo – relato e reflexões sobre uma experiência de criação”. In: *Cadernos da ELT*, Ano I, Número 0, Março de 2003. Santo André, SP.

⁷² GARCIA, Silvana. “Do Coletivo ao Colaborativo – a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo”. In: DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fábio (Orgs.). *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. p. 229.

Diz Antonio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, sobre a definição da ideia: o processo colaborativo “se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos”.⁷³

Nesse sentido, a ideia de “especialidade” não é causadora de conflito, ao contrário, pois se um impasse se estabelece é a área específica que deve responder por ele. É sempre a cena a protagonista do processo. Nela, e a partir dela, os impasses podem ser resolvidos. Eles podem ocorrer na dramaturgia, na encenação, no figurino, etc. E os especialistas responsáveis pelas áreas estão prontos para propor soluções. Claro que as propostas são frutos de diálogos entre as áreas, em uma relação de interdependência e coexistência.

Do mesmo modo que a Criação Coletiva, o Processo Colaborativo corrobora a ideia de produção de dramaturgia. Em ambos os casos, mesmo se o processo tenha se iniciado a partir de um texto prévio, os processos deverão produzir a dramaturgia.

3 – além de ator –

Os processos criativos que colocam em jogo a formação de um pensamento artístico, relacionado aqui especialmente com a área da “Pedagogia Teatral”, devem dar atenção especial ao “verdadeiro caminho da formação: a atividade investigativa e a criação cênica”⁷⁴, estabelecendo e garantindo no coletivo artístico, um espaço propositivo capaz de exercitar e formar o artista teatral.

Assim, a sala de aula deve ser um “tubo de ensaio”. Ela confronta *professor-encenador* e *alunos-atores* em uma relação de “mestre e discípulos”, no sentido horizontal e não centralizador, em que o estabelecimento de um espaço propositivo comum pode

⁷³ Idem, ibidem. p. 229.

⁷⁴ CARRICÓ, Raquel. “Pedagogía y experimentación acerca de algunas experiencias”. In: *Pedagogía y Experimentación en el teatro latinoamericano de la EITALEC*. México: Col. Escenología, 1996. p. 17.

garantir a descoberta de caminhos e fazer com que todos percebam que o processo criativo é constituído pela interação das diversas camadas específicas e correlacionadas.

Por outro lado, o *professor-encenador* não deve se eximir das funções que são inerentes à sua profissão. Ele deve ter clareza e domínio da metodologia a ser abordada para a formação do artista teatral. O processo criativo, às vezes caótico, desenvolve-se em jogo com as urgências que surgem do próprio desenvolvimento do trabalho, e o resultado final é parte indissociável, deve ser percebido como matéria acabada, mas em contínuo processo de construção, podendo ser reelaborado sempre.

Não significa, porém, que o *professor-encenador* se exime de suas funções pedagógicas. É ele quem vai orientar o processo, o caminhar do grupo, agindo no sentido de propiciar ao coletivo que orienta o exercício das distintas competências que o fazer teatral envolve. Por mais que os indivíduos estejam buscando a formação de ator, eles devem aprender a trabalhar em grupo, de modo coletivo e colaborativo, assumindo a responsabilidade por outras áreas

distintas. O acúmulo de funções pode ser capaz de alavancar e ampliar as percepções de que não basta formar-se ator, com uma competência focada, isolada; é preciso concomitantemente a isso, compreender que o teatro é o lugar da coexistência das inúmeras áreas que o compõem. Coexistência que se coloca em relação horizontal e não hierárquica, permitindo que o fazer teatral seja o “exercício de uma parceria que não anula o exercício da especialidade”⁷⁵.

⁷⁵ GARCIA, Silvana. “Do Coletivo ao Colaborativo – a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo”. In: DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fábio (Orgs.). *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. p.229.

A relação dialógica entre os campos de ideias que comportam o *acúmulo de funções* e o *exercício das especialidades* são os principais aspectos da Criação Coletiva e do Processo Colaborativo responsáveis pela formação, senão de um “*novo*”, de um “*outro*” artista teatral.

4 - treinamento(s): campo(s) de ideias -

"Treinamento": terminologia que comporta inúmeras possibilidades de entendimento. Repetimos sempre o conceito "treinamento psicofísico" por entender que o indivíduo é um todo indivisível e, sendo assim, todos os treinamentos envolvem, ao mesmo tempo, *corpo e mente*.

A preocupação com o estabelecimento de certos treinamentos para o desenvolvimento dos trabalhos de criações deu-se pelo fato de acreditarmos que é possível "remodelar o 'bios pessoal' em 'bios cênico'" (Barba), alterar a presença cênica do ator em um todo decidido, atento, pronto. A partir dessa crença, os exercícios desenvolvidos a partir dos estudos comparativos dos aspectos observados no ar manifesto, relacionaram-se com princípios observados pelo "teatro do mundo", tais como: *resistência, tônus, equilíbrio, concentração, precisão*, entre outros.

Consideramos que os **treinamentos psicofísicos** convivem em um território fronteiriço, no qual podem ser percebidos também como ginástica, dança, expressão corporal e meditação – práticas que colocam em foco o trabalho do ator em sua totalidade "*corpo-mente*" (Barba, 1994, p. 25).

Observamos que estas práticas podem proporcionar aos indivíduos uma certa melhora na capacidade aeróbica, no ganho de tônus muscular, evolução na definição nos desenhos das ações, na percepção mais aguçada de si mesmo e da utilização do espaço cênico, na capacidade de decisão e no fortalecimento da coragem em se ~~entregar~~ à cena e ao grupo, bem como aos “olhares de estranhos”. Vale ressaltar ainda que o treinamento improvisacional, possibilita um trabalho menos “engessado”, mais desenvolvimento dos atores ao permitir a absorção do imprevisível no ato do jogo, da cena, do encontro com o público.

Seja lá qual for o treinamento proposto, sempre devemos levar em consideração que nesta fase o foco recai no ~~trabalho do ator sobre si mesmo~~⁷⁶ e deve sempre convergir em composições de pequenas estruturas de ações, denominadas “partituras” (Barba). As partituras, que podem ser resultados dos exercícios psicofísicos ou das improvisações, vão aos poucos formando as bagagens dos atores, que embora tenham tido as mesmas vivências, obtêm resultados extremamente particulares. Nessas bagagens estão inseridas as inúmeras experiências que compõem o universo de memórias comuns e individuais, instaladas pela relação direta do *ser da ação* com as inúmeras matérias que impulsionaram o desenvolvimento dos trabalhos de preparação e criação; as discussões filosóficas também são de extrema importância uma vez que as análises retroalimentam a ações criativas, desencadeando novas descobertas e outros valores, afetando os desejos, as buscas e as criações dos atores e dos resultados cênicos.

⁷⁶ Nego-me aqui a apenas citar Stanislavski como detentor de tal preocupação, pois ela perpassou inúmeros teatrólogos do século XX e continua válida, ainda hoje, a inúmeros fazedores de teatro do mundo.

5 - texto e contexto: matérias provocadoras de associações imaginativas -

Que matérias são passíveis de transformarem-se em cena? Observamos o *evento cênico* como uma das principais camadas relacionadas com o trabalho do ator, o conto *A terceira margem do rio* foi o “texto de partida” escolhido para ser utilizado como um dos elementos processuais no campo das matérias manipuláveis para o desenvolvimento da criação. Os resultados relacionam-se a um tipo de teatro gestual, e o texto que dele deriva é um tipo de escrita que compreende o conjunto dos dispositivos teatrais (memórias, tempo, espaço, ator, texto, iluminação, figurinos, músicas, mídias, etc.), que pode ser compreendido no contexto da totalidade da cena.

O espaço da imaginação, que toma o lugar do espaço da imagem, deve suprimir a contraposição de plateia e cena em favor de um espaço de associações que abranja ambas a partir da dramaturgia visual e da paisagem sonora. (Lehmann, 2007, p. 255)

O *evento cênico*, provocador do “espaço de associações” (op. cit.) e aglutinador da coexistência das distintas camadas que compõe o sistema teatral, é o resultado do atrito das distintas matérias utilizadas para seu estabelecimento. Desse modo, o espetáculo é a síntese resultante da relação dos materiais criativos, portador de um texto que não existe de modo autônomo – no sentido que um texto dramático tradicional possui.

Este **texto**, compreendido ainda como **escritura cênica**, devido ao caráter **polifônico** é uma espécie de **coabitação** e de **coexistência** das inúmeras linguagens contidas nas paisagens visual e sonora, com seus **espaços de ressonância** e **associações imaginativas**.

6 - evento cênico: espaço de sonho e devir –

Os resultados cênicos são portadores da potência de síntese. As inúmeras horas de trabalho, pesquisas e criações, condensam-se nos poucos minutos de encontro com o espectador.

Ao perceber nosso entorno e deparar-se com a cidade de São Paulo, uma questão inicial

colocou em xeque a quebra do ritmo cotidiano imposto pelos inúmeros afazeres ordinários, subordinados aos ponteiros dos relógios de ponto que cronometram a produção individual, coletiva, social, global... Este foi nosso “desejo de partida”.

Romper com esse ritmo imposto quase que obrigatoriamente seria como conquistar a liberdade esquecida, a possibilidade de obter desejos autênticos, de utilizar o tempo e a ação independentes da “felicidade de farmácia” ou do “sucesso obtido”. Tais questões apresentaram algumas ideias norteadoras e essenciais para o desenvolvimento de uma ação teatral equivalente ao “espaço-tempo” do acontecimento do **sonho** e do **devir**.

Quando, por exemplo, contemplamos uma paisagem e nos deixamos levar pela linha do horizonte, pelo voo de um pássaro, pelo som da chuva, pelo que acontece ao longe ou “aqui”, pela sensação do vento que toca a pele, pela temperatura que relaxa ou tenciona nossa maneira de estar, pelo nosso modo de ser, pela experiência de se deixar afetar e de perceber as mudanças, temos a possibilidade de experimentar essas percepções. Uma referência foi o teatro imagético de Robert Wilson:

[...] *teatro imagem* ou *teatro de imagens* [...] Essa dominação da imagem é acompanhada de um ralentar dos ritmos que a faz 'flutuar' no espaço - lentidão calculada de um movimento, de um deslocamento ou de uma luz, até mesmo imobilidade total de uma figura. [...] uma ação lenta, hierática, misteriosa, silenciosa, suporte para a meditação daquele que olha. (Picon-Vallin, 2006, p.102)

Foto 1 – “Outra Sina de Existir”
(07/12/2010 – Teatro Laboratório – CAC-ECA/USP).

A lentidão e densidade das ações dos atores, bem como seus silêncios, no desenrolar das cenas provocam os

“espaços de ressonância imaginativa do espectador” (Lehmann, 2007) a partir da contemplação de uma paisagem cênica que se revela como um convite para o sonho e o devir.

O objetivo é fazer com que os espectadores mergulhem na atmosfera do espetáculo e se deixem afetar. Se o teatro contemporâneo, cada vez mais permite ao espectador experimentar a ação cênica, significa que as relações entre palco e plateia mais e mais vão ganhando um status de “espaço imersivo”, um espaço que:

Fig. 2 - "Outra Sina de Existir"
(07/12/2010 – Teatro Laboratório – CAC-ECA/USP)

[...] busca o apagamento das fronteiras. Para Artaud, por exemplo, o “espaço imersivo” deve ser entendido da mesma maneira que a palavra “banho” remete a um *lugar_ação*⁷⁷ onde todos estão imersos em uma mesma matéria. O “espaço imersivo” transforma as fronteiras das relações entre espectadores e a cena; ele é concebido para dinamizar as relações do espectador com o espetáculo.⁷⁸

Denominamos “evento cênico” uma ação que se desenrola na frente do espectador e pode ser vista, contemplada e quiçá possuir a potência de modificar o estado de quem se confronta com tal acontecimento. Assim percebido, “Outra Sina de Existir” é o evento cênico responsável por agregar as pesquisas práticas desenvolvidas em nossas investigações para o trabalho de preparação e criação do ator, dos diferentes níveis “sistêmicos” (Vieira, 2006) e o poder de síntese que os resultados cênicos agregam – os trabalhos dos atores e do diretor, suas indagações e descobertas, a base ficcional *A terceira margem do rio*⁷⁹ que desde o início do processo esteve em jogo, a utilização da luz, do som, dos figurinos, do cenário, das projeções de imagens sobre a cena, da fase de produção, da relação com os espectadores e das eternas discussões que alimentam e perpetuam a vida de uma obra artística.

As imagens captadas, editadas e projetadas sobre a cena, ora tem a intenção de amplificar, reiterar, ecoar os corpos e as ações dos atores, causando no espectador a sensação de distorção própria do universo dos sonhos. Justaposto a isso, o ritmo da ação e a música executada ao vivo devem produzir um efeito hipnótico, permitindo ao espectador estar ali como quem contempla descompromissadamente uma paisagem.

⁷⁷ Grifo nosso.

⁷⁸ Aula do dia 30 de Abril de 2011 – Departamento de Artes Cênicas – CAC-ECA/USP.

⁷⁹ ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. RJ: Nova Fronteira, 1985.

Os acontecimentos cênicos desenvolvidos não seguem uma estrutura linear, o que se desenrola é um jogo de cena que coloca em relação as distintas possibilidades de relações humanas: Homens e mulheres. Abandono. Maridos e esposas. Nascimentos. Pais e filhos. Incestos. Irmãos. Abortos. Amores. Desamores. Encontros. Despedidas. Morte.

Como um caleidoscópio, as imagens se formam e se transformam, abrindo espaços às possibilidades e projeções de desejos que podem, ou não, ser reais.

Optar é uma atitude necessária, uma maneira de estar presente em um mundo em que os excessos ultrapassaram todos os limites das necessidades humanas. Hoje podemos querer tudo aquilo que não precisamos, o que não é essencial, mas pressionados e sugestionados pela “sociedade do espetáculo” (Guy Debord), ficamos sujeitos à “vontade de consumo”. Por isso, se optamos por esta *modalidade* de elaboração simbólica – “evento cênico” – foi exatamente porque nossos desejos de realizações foram caprichosos o suficiente para querer pausar, ainda que por um breve instante, o que nos é imposto, e assim, poder “ficar ali” contemplando a paisagem cênica de olhos bem abertos,

“... num momento em que tudo o que nos cerca preferiria fazer-nos fechar os olhos.” (Picon-Vallin, 2006, p.111)

7 - Conclusão das Conclusões

Se enumerar é colocar ordem nas coisas, aos marinheiros de primeira viagem vale o alerta: o processo criativo não obedece a uma ordem absoluta. Ao contrário, ele se organiza de maneira bastante caótica. As distintas camadas se sobrepõem, vêm e vão. Não existe uma ordem precisa para o desenvolvimento de um processo criativo.

O que importa de fato é que as diferentes matérias que alimentam o processo de preparação e criação sejam portadoras de potências suficientes para motivar a *pesquisa*-

criação. Transformar, *reinventar* e *rearranjar* são verbos potentes o suficiente para que se consiga perpetuar os desejos de criação.

Metáforas. Ideias. Paixão.

Depois que a travessia é percorrida, restam as memórias. Nos pontos inicial e final, não residem a verdadeira aprendizagem, pois essa se dá no caminhar, no percurso: nas *memórias efetivas* originadas pela experiência que todo processo de criação pode gerar.

Treinamentos de atores, bases ficcionais e eventos cênicos: tudo de atravessa, ocorrendo ao *mesmotempoagora*! O fazer teatral é assim, como um organismo vivo, íntegro e total, um sistema interligado e interdependente.

*"Imaginar é ausentar-se, é lançar-se
a uma outra vida."
(Gaston Bachelard, 2001, p.3)*

BIBLIOGRAFIA

- Livros -

ALAIN. *Ideias: introdução à filosofia: Platão, Descartes, Hegel, Comte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ASLAN, Odete. *O ator do século XX – evolução da técnica / problema da ética*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *O Ar e Os sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Hucitec, 1991.

_____. *A Canoa de Papel – tratado de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1994.

_____. *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Queimar a Casa: as origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator – dicionário de antropologia teatral*. São Paulo – Campinas: Hucitec e Editora da UNICAMP, 1995.

BOLES LAVSKY, Richard. *A arte do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

_____. *Ponto de Mudança: 40 anos de experiências teatrais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da técnica a representação*. Campinas: Hucitec, 2001.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.

- CARONE, Modesto. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- DIAZ, Enrique e outros. *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.
- FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo Movimento*. 8. ed. São Paulo: Summus, 1997.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: Editora da UNICAMP e Imprensa Oficial, 2002.
- FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Editora Senac SP: Edições Sesc SP, 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia um Teatro Pobre*. 17. ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1994.
- _____. *O teatro laboratório de Grotowski 1959/1969*. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT; Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUINSBRUG, J. e FERNANDES, S. (orgs.). *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KNÉBEL, Maria Osipovna. *El Último Stanislavsky – análisis activo de la obra y el papel*. 2. ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1999.
- KUSNET, Eugenio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: INACEN, 1985.
- KOBIYAMA, Masato (org.). *Prevenção de desastres naturais: conceitos básicos*. Curitiba: Organic Trading, 2006.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. 7. ed. Madrid: CATEDRA – colección teorema, 2007.

- LECOQ, Jaques. *El Cuerpo Poético*. Barcelona: Alba Editorial, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: COSACNAIFY, 2007.
- LEWIS, Robert. *Método ou Loucura*. RJ: Edições Tempo Brasileiro, 2000.
- MARCOS, Plínio. *Teatro Maldito*. São Paulo: Maltese, 1992.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MUGUERCIA, Magali (selección de textos). *Pedagogia y experimentación en el teatro latinoamericano*. México: Casa del Teatro, 1996.
- OIDA, Yoshi. *Um Ator Errante*. São Paulo: Beca, 1999.
- _____. *O Ator Invisível*. São Paulo: Beca, 2001.
- OSHO. *Meditação: a primeira e última liberdade*. [S.I.]: Shanti Editora, 1998.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.
- OTSU, Roberto. *A sabedoria da natureza*. São Paulo: Ágora, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PICON-VALLIN, Beatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Organização Fátima Saadi; [tradução Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saad]. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.
- _____. *A Cena em Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PRONKO, Leonard C. *Teatro: Leste & Oeste*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. SP: Cosac Naify, 2009.
- ROLDÃO, Maria do Ceu. *O pensamento concreto da criança: uma perspectiva a questionar no currículo*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 1994.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean Jacques. *A Arte do Ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. RJ: Nova Fronteira, 1985.

SILVA, Armando Sérgio da. *Uma Oficina de Atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Edusp, 1988.

_____ (org.). *CEPECA: uma oficina de pesquisadores*. São Paulo: Associação Amigos da Praça, 2010.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

VETTORAZZO FILHO, Homero. *A escuta da linguagem como “ato poético”*. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v.61, n.2, 2009.

WERNECK, Maria Helena e BRILHANTE, Maria João. *Texto e Imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

- Artigos publicados em Jornais, Revistas e Sites –

ALVES, Rubem. *Vamos construir uma casa?*. **Folha de São Paulo – Caderno Cotidiano**. São Paulo, 11 de maio de 2010. < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1105201005.htm>>

_____. *A pedagogia da travessia*. **Folha de São Paulo – Caderno Cotidiano**. São Paulo, 14 de Junho de 2011. <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1406201106.htm>>.

BONDIA, Jorge Larossa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação. Trad.: João Wanderley Geraldi. V.19 p.20-28. Jan/fev/mar/abr. 2002.

CRAPANZANO, Vincent. *Horizontes imaginativos e o aquém e além*. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v. 48, n. 1, jun. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012005000100009&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 08 jun. 2011. doi: 10.1590/S0034-77012005000100009.

GROTOWSKI, Jerzy. *REVISTA MÁSCARA*. México: Escenología, 1992. Reed.1996. “Número especial de HOMENAJE”.

KAHN, François. *Reflexões sobre a pratica da memória no ofício do ator de teatro*. In: Revista Sala Preta, n.9, 2009. pp.147-157.

OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. *Imaginação e pesquisa: apontamentos e fugas a partir d'a poética do espaço*. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 29, n. 105, dez. 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302008000400014&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 18 maio 2011. doi: 10.1590/S0101-73302008000400014.

SANTOS, Ednaldo Oliveira dos. *Furacão: fúria da natureza*. In: *Cirrus – revista de meteorologia*. Ano I, nº 4, 2005. [www.unemet.al.org.br]

VÉLEJOV, Leonid. *Tendências fundamentales de la dirección escénica soviética*. Ciclo de Conferências, Cuba, Centro de Investigaciones de las Artes Escénicas, 1987.

- Monografias, Dissertações e Teses -

NUNES, Sandra Meyer. *As metáforas do corpomídia em cena: repensando as ações físicas no trabalho do ator*. Tese de Doutorado. PUC/SP.

SILVA, Antônio C. de Araújo. *A Gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: A.C.A. Silva, 2002. (Dissertação de Mestrado) - Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo!* São Paulo: A. C. A. Silva, 2008. (Tese de Doutorado) - Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina da Essência* – Tese de Livre Docência. CAC-ECA/USP, 2003.

- Sites -

Robert Wilson

<http://www.robertwilson.com/>

Robert Lepage

<http://lacaserne.net/index2.php/robertlepage/>

Collectif Rimini Protokoll

<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/index.php>

Teatro Oficina

<http://teatrooficina.uol.com.br/home>

Cia dos Atores

[http://www.ciadosaatores.com.br/home fr.html](http://www.ciadosaatores.com.br/home_fr.html)

Satyros

<http://satyros.uol.com.br/>

- Outras fontes -

PICON-VALLIN, Beatrice. Anotações e transcrições dos áudios das aulas “Teatro e Novas Tecnologias” – CAC-ECA/USP, março de 2011.

NOTAS

ⁱ KOBIYAMA, Masato (org.). Prevenção de desastres naturais: conceitos básicos. Curitiba: Organic Trading, 2006, p.63-64.

Tabela 4.3 – Escala Beaufort.

Força	Designação	Símbolo	Velocidade		Efeitos
			nós	Km/h	
0	Calmaria		< 1	1	A fumaça das chaminés sobem verticalmente. A superfície do mar fica como um espelho.
1	Aragem		1-3	2-6	A direção dos ventos é definida pela fumaça. Aparece no mar uma leve rugosidade.
2	Brisa leve		4-6	7-11	As folhas das árvores se movimentam. O vento é sentido no rosto. Os cataventos movem-se lentamente. No mar, nota-se pequenas cristas de aparência vitrea, sem romper-se.
3	Brisa suave		7-10	12-19	As folhas e os ramos finos das árvores se agitam constantemente. Os ventos movimentam as bandeiras leves. As ondas se acentuam, com rompimento de pequenas cristas (carneirinhos).
4	Brisa moderada		11-16	20-30	Papel e poeira são levantados do chão. Os pequenos ramos são movimentados. As ondas ficam maiores, com espumas freqüentes.
5	Vento fresco		17-21	31-39	Pequenos arbustos e arvoretas se movem. Nos tanques se formam pequenas ondas. No mar, as ondas aumentam de tamanho, com abundância de borrifos.
6	Vento		22-27	40-50	Movem-se os ramos grossos. Torna-se difícil andar de guarda-chuva e os fios de eletricidade silvam (assoviam). Começa a formação de ondas grandes, aumentam as espumas e borrifos, tornando-se perigoso para pequenas embarcações.
7	Vento forte		28-33	51-61	Movem-se as árvores grandes, é difícil andar contra o vento. A espuma se desloca na direção dos ventos e o mar engrossa.
8	Ventania		34-40	62-74	O vento quebra os galhos das árvores. Torna-se muito difícil caminhar contra o vento. Ondas médias se formam. As espumas são arrastadas em nuvens brancas (borrifos).
9	Ventania forte		41-47	75-87	Ocorrem destelhamentos, quedas estruturas frágeis (chaminés, placas, etc). Camadas grossas de espumas são arrastadas sobre o mar. As cristas das ondas começam a se romper, dificultando a visibilidade.

Tabela 4.3 (Continuação)

10	Tempestade		48-55	88-102	As árvores são tombadas pela raiz, e as casas mais frágeis sofrem danos consideráveis. Ondas altas, com cristas em pé. A superfície do mar parece branca devido a grande quantidade de espumas. A visibilidade é reduzida.
11	Tempestade Violenta		56-63	103-117	Ocorre com pouca frequência, começam a ocorrer danos estruturais. Ondas excepcionalmente grandes. Mar completamente branco e visibilidade extremamente reduzida.
12	Furacão		> 64	> 118	Extremamente violento. Danos generalizados nas edificações. O mar está completamente branco devido a espuma das ondas.

ⁱⁱ Programa da Exposição “Aleksandr Ródtchenko – revolução na fotografia”, organizada pelo Moscow House of Photography Museum. Curadoria de Olga Svíblova. De 19 de fevereiro a 1º de maio de 2011. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

APÊNDICES

I. Matérias e memórias que nos afetam

§ - As palavras que se seguem, além de servirem como exercício de escrita, obrigaram-me a refletir sobre as distintas referências formadoras daquilo que, por hora, sou.

Não temos como negar. É impossível apagar as memórias... Quem dera fôssemos, todos, personagens rodrigueanos da peça “Boca de Ouro”, na qual sob a lente distorcida ou manipuladora de Dona Guigui, pudéssemos contar, recontar e reinventar nossas histórias – para não dizer nossos mitos – do modo mais conveniente. Ou então, e talvez melhor ainda, se tivéssemos a possibilidade de desconstruir para reconstruir *ad infinum*... Mas sabemos que não é bem assim! Acredito que o conveniente não é essência, mas superfície. E é justamente para buscar as minhas raízes que aqui desenrolo estas palavras.

Este capítulo é uma espécie de “raio x”, um detector de memórias. Serve para que eu possa reconhecer-me e, assim talvez, revelar-me melhor. “*Como se diz em uma expressão francesa: ‘você é filho de alguém’. Você não é um vagabundo, é de algum lugar, de algum país, de alguma paisagem.*” (GROTOWSKI, 1996). Motivado por este pensamento, criei coragem para escrever estas palavras que se seguem.

Aos que se enveredarem por esta leitura, espero que dela tirem o devido proveito.

- A família

De uma maneira ou outra, o teatro é algo que acontece na vida de todos. Para mim, ele aconteceu bem cedo.

“Evoé”!

Em São Carlos, desde a infância, estive às voltas com a arte. Não a arte entendida de maneira burguesa, mas aquela que faz com que nos reconheçamos pertencentes a um determinado grupo – este grupo, para mim, era a família.

Nas minhas memórias da infância, na casa de minha avó paterna sempre se cantava nas festas. Era só armar uma grande mesa para que meu pai e suas irmãs – e irmãos também, mas vale ressaltar que esta era uma família com fortes traços matriarcais –, regados a alguns copos de bebidas alcoólicas e seus muitos brindes, se pusessem a cantar. E eram tantas as músicas... para nós, crianças, soavam como um emaranhado de palavras sem sentido, porém com sonoridades e melodias encantadoras, trazidas por nossos parentes primevos, oriundos da extinta Iugoslávia. Encantados pelas canções, nós crianças acompanhávamos nossos pais e tios, imitando as sonoridades e, claro, divertindo-nos com eles, pois não entendíamos bulhufas das palavras pronunciadas. Muitas delas ficaram na memória. Uma que se cantava sempre após os brindes, erguendo os copos e batendo na mesa era esta:

“e catso vino pia,

pia La cicé!

coi CE coielo,

coi éli se bêlo,

i coi éli se bêlo,

lu bi tchu gaiá!”

Esta música, podemos pensá-la, como um *gromelot* alegre e festivo. E havia tantos...

Além das festas, outro fator marcante estava ligado ao aspecto religioso: minha família sempre foi muito católica. A igreja¹ que frequentávamos ficava a poucos quarteirões da casa onde morávamos e, além de ter tias cantando no coral, outras ajudando em campanhas para arrecadações de donativos e posteriores distribuições de comidas às famílias carentes, vivíamos brincando no quintal da igreja, com suas árvores frutíferas, suas

¹ Igreja São Sebastião, São Carlos, São Paulo – década de 1980.

quadras de jogos e o seu teatro quase sem uso... *Quase!* Pois vivíamos por ali brincando de “fazer teatro”. Assim corria “a nossa” infância.

- A rua -

Um primeiro período de transição acontece quando chega o momento que se começa a brincar na rua e estabelecer qual é a sua “turma” – pelo menos no interior de São Paulo, no final da década de setenta, início da de oitenta, era assim!

Na minha primeira turma de amigos, a “turma da rua”, tinha um que tocava bateria, outro guitarra, o que queria cantar... E como dentro de alguns meses haveria na cidade o *Festival Secundarista da Canção*² e queríamos participar, resolvemos montar o grupo musical “Asa Delta”³. Estamos aqui no meio da década de 80, todos tinham mais ou menos 12 ou 13 anos de idade. Escrevi a letra da música e acabamos ganhando o festival, na categorial juvenil. Depois disso, nos meses de outubro a novembro, época do aniversário da cidade⁴ em que aconteciam várias programações culturais, integramos a programação e nos apresentamos apenas mais uma vez. Dentro de alguns poucos meses, acabava nosso grupo musical!

- A escola -

Outras memórias marcantes estão intimamente ligadas à escola. A escola proporciona, sempre, novas experiências. Refiro-me aqui, mais ou menos à mesma época acima: meados da década de 80. Foi na aula de educação artística que a professora fez a proposta para montarmos uma peça teatral. Essa montagem seria a nossa avaliação

² Sediado na USP/São Carlos.

³ Integrantes: Rita Antunes, Antonio Luis Migliato e Lelo Migliato.

⁴ 04 de Novembro: Aniversário de São Carlos/SP.

bimestral ou semestral, não me recordo com precisão. Dividimo-nos em dois grupos e partimos para adaptações de textos, ensaios, produções de figurinos e cenários, e posteriores apresentações para a escola toda. O mais engraçado aqui era que não tínhamos noção nenhuma de nada. Achávamos que fazer teatro era apenas decorar o texto, falar alto, ensaiar e apresentar. Como os adolescentes têm ideias geniais, resolvemos adaptar para o teatro o livro “O Exorcista”, de William Peter Blatty! Imagina só?! Ficamos empolgadíssimos e nos empenhamos no projeto. Naquela época achamos maravilhosa a nossa montagem, todas as nossas ideias postas em prática, a sensação de estar no palco, com aquele monte de gente olhando, depois aplaudindo e, no final, restando aquele gostinho de quero mais. Boas lembranças! Nada melhor do que ter 12, 13 anos e a coragem de fazer o que fizemos! É sim delicioso lembrar esses momentos.

- O grupo de teatro amador

Finalizávamos o então denominado ensino fundamental, teríamos que mudar de escola para iniciarmos o ensino médio. Alguns amigos se separaram, outros permaneceram. Não preciso nem dizer que os que permaneceram foram os amigos do teatro! Ou preciso? O pessoal do teatro vive em bando. E vivíamos assim a nossa adolescência em São Carlos. Com o impulso da montagem anterior, montamos o nosso grupo de teatro amador “Xurumbambos Perambulantes”. Não é incrível esse nome? Duvido que alguém, naquela época, pudesse encontrar algo mais criativo! Que divertido escrever sobre isso e lembrar dos amigos, de nossas experiências, parcerias com a Secretaria de Cultura de São Carlos, sempre disposta a nos conceder espaço para ensaios, a disponibilizar carros e motoristas para nos levar aos bairros mais afastados e aos Festivais de Teatro pelo interior do Estado de São Paulo. Com este grupo montamos a peça infanto-juvenil “No País do Diferente”, de Renato Figueiredo. Em parceria com a Secretaria de Cultura, nos apresentamos inúmeras vezes em parques públicos, escolas infantis da rede municipal e no festival de Sketch de Rio Claro/SP.

Nessa época, entre 1989 e 1991, mesmo sempre havendo “um diz que me disse” entre os artistas locais, os grupos de teatro da cidade eram bem unidos. Foram várias as iniciativas de movimentar culturalmente a cidade pelo viés do fazer teatral. É certo que ainda hoje os grupos que existem por lá devem ter as mesmas iniciativas – ou, quiçá, melhores que as de então.

Fator decisivo ocorreu no início da década de noventa em São Carlos: a Secretaria Estadual de Cultura do Estado de São Paulo inaugurou a Oficina Cultural Regional Sérgio Buarque de Holanda. Com ela, nossos desejos teatrais ganharam forças, novos estímulos e ânimos. A partir de então, pudemos vivenciar diversas oficinas e, com elas, entrar em contato com profissionais de diferentes áreas. Estiveram por lá Tica Lemos (Contato Improvisação), Hugo Possolo e todo o pessoal integrante do “Parlapatões” daquela época (Riso em Cena), João Roberto de Souza (Buthô), Joca Andreazza (Commédia del’Arte), entre tantos outros. Cada nova oficina que fazíamos era como uma injeção de ideias. Foi uma contaminação teatral generalizada. Não conseguíamos mais nos entender de outra maneira, a não ser pelo fazer teatral!

Caçávamos festivais. Recordo-me do que julgo o evento mais importante de que participei no início de minha jornada: o Festival Internacional de Teatro (FIT) de Campinas (1991). Nele entrei em contato com artistas e grupos importantes, como: Yuyachkani/Peru⁵, Natsu Nakajima/Japão⁶, Joan Evans/EUA⁷, entre tantos outros.

Um fato engraçado se deu no primeiro dia de workshop de Joan Evans. Enquanto esperávamos no saguão do Teatro Castro Mendes, vários artistas e estudantes de teatro iam se aglomerando. E “artista” em início de carreira é um desastre! Não sabe como se comportar, quer de alguma maneira ser visto, chamar a atenção. De repente passou uma mulher toda esticada, vestida com roupas de bailarina, com certo “ar americanizado” e alguém saltou-lhe à frente perguntando em alto e bom tom: “*Hi! Are you Joan Evans?*”, e ela respondeu: “*No! I’m from Pirassununga!*” PIRASSUNUNGA!!!??? Imagine só a reação das pessoas que por ali esperavam o início do workshop. Foi uma gargalhada geral!

⁵ Assisti ao espetáculo “Los Musicos Ambulantes” e participei do workshop “Treinamento Psicofísico e Técnicas de Interpretação”.

⁶ Assiti ao espetáculo “Sleep and reincarnation from empty land”.

⁷ Participei do workshop “Salão do Movimento”.

- Algumas tentativas -

Chega o momento de optar por uma carreira – se é que ainda isso era possível! Hora de encarar o vestibular. Claro que o desejo, para todo e qualquer ser humano que deseja estudar, é cursar uma universidade pública. Comigo não era diferente. Resolvi me candidatar a uma vaga no curso de Artes Cênicas da Unicamp. Não fui aprovado nem para a segunda fase!

Como a ‘opção Unicamp’ não era mais realidade, resolvi embarcar em uma aventura: 1992, Rio de Janeiro. Com outros três amigos, fui para a “cidade maravilhosa”, na tentativa de estudar e viver de teatro! Mera decepção. Quase um ano de tentativas, volto para São Carlos e encontro outros amigos ensaiando “Estado de Sítio”, de Albert Camus, sob direção de Marco Aurélio Gandra⁸, no grupo Vila dos Mistérios, da USP/São Carlos. Como o grupo precisava de mais um ator para o elenco, lá estava eu integrando o grupo também. No final desse ano aconteceu o 2º Festival de Teatro da USP, no qual nos apresentamos com a peça já citada.

Findo o festival, o ano de 1993 já apontava no horizonte e outro vestibular estava por vir. Agora meu foco estava no curso de Artes Cênicas/USP. Fui aprovado para a segunda fase e respectivamente para a terceira, a de provas práticas. Naquela época ficávamos frente a frente com dois professores e sorteávamos um livro da bibliografia sugerida, para falar a respeito. Resultado: sorteei justamente um livro que não havia lido! Não posso afirmar com certeza, mas acredito que por conta disso, não me dei bem. Não fui aprovado! Foi um balde de água fria.

O que fazer?!

Nada melhor do que ter amigos. Por causa deles, muita coisa boa acontece. Sempre! Uma amiga estava havia um ano trabalhando em uma companhia teatral em Araraquara/SP,

⁸ Este diretor era do TUSP. Em várias unidades da USP, pelo interior, havia um diretor teatral contratado pelo Teatro da Universidade de São Paulo para dar oficina, coordenar e dirigir um grupo teatral.

quando eles precisavam de um ator. Fui chamado para um teste e entrei para o Texc (Teatro Experimental de Comédia), um grupo teatral extremamente ativo, que se apresentava por todo o interior do Estado de São Paulo, Sul de Minas Gerais e Norte do Paraná, sempre de quarta a sexta. Nos períodos da manhã e da tarde, com uma peça infanto-juvenil e, à noite, com um espetáculo adulto. Na época que fui integrante do grupo (1993), montamos “O Palhaço era meu Tio” e “A Vaca Lelé”, ambas de Ronaldo Ciambroni, e “O Sexo dos Anjos” e “Quase um Bebelô”, ambas de Flávio de Souza.

Até aqui, posso dizer que a experiência mais marcante foi com o Texc. Apresentávamos muitas vezes em uma mesma semana. Tínhamos que ser tão ágeis em montar e desmontar cenários, trocar de figurinos e maquiagens, seguir para a próxima cidade, que isso me encantava. Vivíamos de teatro. E isso era tudo o que eu mais queria! Aconteceu que tivemos alguns problemas com uma das montagens e o grupo foi obrigado a montar outro espetáculo às pressas. Como eu já sentia que só essa vida mambembe não bastava, pois algo maior se fazia necessário e os estudos era o que eu queria muito, mas muito mesmo, resolvi sair do grupo e me embrenhar nos estudos para, mais uma vez, candidatar-me a uma vaga no curso de Artes Cênicas, ECA/USP. Dessa vez eu havia prometido que seria a última! Fui aprovado!

O que a partir de agora vou relatar relaciona-se à essência de minha formação, aquilo que acredito ser fundamental para o ofício no teatro. Seria muito pequeno discorrer apenas sobre o trabalho do ator, pois acredito que para o teatro não basta apenas ser ator, é preciso ser artista, e isso é algo muito maior a ser alcançado por todos aqueles que desejam enveredar por *esteS caminhoS*.

- A vida acadêmica: graduação -

1994: eu me mudava “de mala e cuia” para estudar Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Não ouvimos que às vezes é preciso estar no lugar e na hora certos? Pois logo após a minha matrícula no CAC-ECA/USP⁹, fui almoçar no restaurante central – vulgo “bandejão” – e conheci um aluno da pós-graduação¹⁰ da Faculdade de Educação (FE/USP), que ofereceu uma “bolsa pesquisa” para que eu desenvolvesse oficinas teatrais em uma comunidade carente. Claro que aceitei! Foi uma experiência enriquecedora este primeiro momento de trabalho e pesquisa na comunidade de Vila Dalva, Região do Rio Pequeno, São Paulo/SP. As crianças e adolescentes que ali nos esperavam eram sedentos não apenas da nossa presença, mas de afeto, atenção. Foi um prazer ter integrado este projeto.

A partir de então a pedagogia teatral passou a estar atrelada à minha formação de ator. O resultado direto foi uma segunda experiência neste mesmo local, desta vez como proponente do projeto de pesquisa de Iniciação Científica “Ação Cultural para a Cidadania: o jogo teatral e as modificações das regras”¹¹. O teatro saía então do simples âmbito espetacular e invadia a esfera da formação do indivíduo. Minhas preocupações explodiam um fazer teatral restrito apenas ao palco. Agora eu queria provocar, fazer com que aqueles seres humanos envolvidos nas atividades tivessem consciência das regras teatrais postas em jogo e modificassem as mesmas, exercitando desta maneira o papel de cidadão, agente, construtor responsável do mundo ao seu redor.

A vida é um jogo, temos que estar atentos. Se deixarmos, somos levados pela correnteza ao redor. Se a profissão de ator exige ação, o que dirá a vida? Viver é agir, é atuar, estar pronto. Então, é preciso agir para construir “a situação ao seu redor” e ser político com consciência. Mesmo não querendo, somos. Mas, se a denominação “político” não agrada, basta fazer uso desta outra: cidadão.

“Cidadão. Substantivo masculino. 1. Indivíduo no gozo dos direitos civis e políticos de um Estado. 2. Pop. Indivíduo, sujeito. [Pl.: –dãos. Fem.: cidadã, cidadoa.]”¹²

⁹ Curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

¹⁰ Adilson Sanches Marques. Pesquisa de mestrado: “Educação Ambiental, Memória e Topofilia: uma pesquisa preliminar. (Dissertação de Mestrado). FE/USP, 1996.”

¹¹ Sob orientação da Profª Drª Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, com auxílio da Bolsa de Iniciação Científica (Pibic-CNPq; 1996-1997).

¹² FERREIRA, A. B. (2004). *Miniaurêlio Eletrônico versão 5.12* (7. ed.). Brasil: Positivo.

Precisamos, com urgência, fazer uso de nossos direitos – individuais e, principalmente, coletivos! O mundo pede isso.

Ao mesmo tempo em que se desenvolvia essa pesquisa, eu estava completamente imerso na vida acadêmica estudando distintos vieses teatrais. Quero, a partir de agora, focar experiências diversas, vivenciadas nas aulas relacionadas à Interpretação Teatral e, a partir delas, discorrer sobre e os desdobramentos em mim originados.

As provocações mais pontuais começaram mesmo a se estabelecer no segundo ano da graduação, com as aulas do Prof. Armando Sérgio da Silva, nas disciplinas de Interpretação I e II. Primeiro tínhamos que escolher uma peça, depois recortar uma cena que seria trabalhada nos dois semestres – o ano todo! Escolha difícil. Optamos¹³ por “Navalha na Carne”¹⁴, de Plínio Marcos.

A primeira tarefa a ser feita era saber contar a história da peça. Depois tínhamos que dividir a peça em partes: atos, cenas e unidades e assim, aos poucos, estabelecer a partitura.

“Concordemos em chamar esse longo catálogo de objetivos maiores e menores, unidades, cenas, atos, de partitura do papel.” (STANISLAVSKI, 2004, p.82).

Feito isso, devíamos optar por uma cena de, no máximo, vinte minutos. Sabíamos, desde o primeiro contato com esse texto, que o nosso desejo em montar essa cena relacionava-se ao estudo e criação das personagens Vado e Neusa Sueli. O trecho escolhido começava com a saída do personagem Veludo¹⁵ e seguia até o fim da peça.

O Prof. Armando nos orientava a cada passo, nos questionava e provocava nossas percepções. Naquela época, sua pesquisa estava relacionada com as “microcenas” (SILVA, 2010). Se a peça subdivide-se em atos, cenas e unidades, estas últimas são capazes de se subdividirem ainda mais, possibilitando originar as “microcenas” (SILVA, 2010). Com isso, os atores deveriam estudar cada micro unidade como possibilidade potencial de se tornar um espetáculo, e dessa feita, estabelecia-se com mais clareza as tarefas e suas consequentes ações, que deveriam ser cumpridas para a realização dos objetivos e das cenas. Assim

¹³ Trabalhávamos em pequenos grupos ou duplas. Formei dupla com Ana Gallotti.

¹⁴ MARCOS, Plínio. *Teatro Maldito*. São Paulo: Maltese, 1992.

¹⁵ Idem, pp. 25-34.

éramos instigados a criar ações e relações minuciosas, ensaiar, ficar absortos com o trabalho referente ao ator-criador.

“O objetivo principal do trabalho, neste primeiro patamar é o de estabelecer uma partitura de impulsos dramáticos diferenciados, a fim de que o ator possa improvisar, jogar, brincar. Os impulsos, a medida que são submetidos às associações sensíveis devem ficar cada vez mais excitantes e variáveis até que o ator possa construir, no final desta fase, uma pré-partitura de estímulos dramáticos que devem fornecer-lhe a confiança indispensável para o uso do corpo em ação. É uma análise da personagem no tempo, ou seja, descobrir, em ação, quais são as configurações dramáticas, pelas quais passa a sua personagem. É o que chamo de “microcenas”. Stanislavski fala em situações dramáticas, Grotowski e Barba em partitura de ações. O ator precisa então chegar a uma sequência de microcenas de dramaticidade estimulante, mais ou menos, como se cada uma delas pudesse ser representada isoladamente como um espetáculo.”¹⁶

Em torno dessas ideias, buscávamos estabelecer todo o material explorado, descoberto, assim, estabelecíamos nossas microcenas espetaculares.

Alimentado pelas distintas disciplinas, ocorriam várias ideias e, com isso, outros desejos se estabeleciam no processo criativo. Fazíamos estudos de campo, laboratórios para observações e posteriores “vivências” (STANISLAVSKI, 1989). Por exemplo, deveríamos encontrar um animal relacionado a cada um dos personagens estudados. Mas onde buscar estes animais? Tivemos a brilhante ideia: no zoológico de São Paulo! Pura decepção. Como buscar referência em um ser enjaulado, domesticado e fora de seu *habitat* natural? Claro que observar estes pobres coitados caçados e colocados em exposição no zoológico não foi suficiente para revelar a essência, a natura.

Acredito que nessas horas em que se faz necessário ampliar o campo de referências, não apenas o ator, mas todo artista, deve recorrer muito mais à potencialidade de sua imaginação. Gaston Bachelard aborda o imaginário do leitor, que analogicamente, serve também ao artista:

“No reino do imaginário, não é impossível que o moinho faça girar os ventos. O leitor que recusa essa inversão derroga os princípios do onirismo. Sem dúvida ele

¹⁶ SILVA, A. S. *Oficina da Essência* – Tese de Livre Docência. CAC-ECA/USP, 2003, p.34.

*pode compreender uma realidade, mas como haveria de compreender uma criação? Uma criação deve imaginar-se.*¹⁷

Imaginação é a chave para o ator criador. É ela a protagonista responsável por movimentar a criação. Imaginar, sonhar, sonhar acordado: princípios do onirismo. Sem imaginar que um simples bater de asas de uma borboleta pudesse desencadear um furacão do outro lado do mundo, na imaginação dinâmica do cientista Edward Lorenz, a “teoria do caos” não teria sido desenvolvida.

*“Ele elaborou um modelo conhecido como dependência sensível das condições iniciais que foi difundido nos meios especializados pelo apelido de efeito borboleta. Segundo este modelo, ações insignificantes podem gerar enormes efeitos a longo prazo. Lorenz afirmou que uma pequena perturbação tão fraca quanto o bater de asas de uma borboleta pode, um mês depois, ter um efeito considerável, como o desencadeamento de um ciclone (...).”*¹⁸

A imaginação é um terreno fértil, infinito, onde tudo é possível. Tendo isto como uma premissa, as certezas e as dúvidas funcionavam como uma espécie de coabitação a alimentar as inquietações que a visita ao zoológico havia nos proporcionado. Voltamos para a sala de ensaios com a vontade de desenjaular os bichos presos dentro de nós, buscar sua natureza primeira, nata, essencial. Não posso dizer que a experiência da ida ao zoológico não tenha sido válida. Sem ela, será que essas inquietações teriam se estabelecido? Assim, nossas referências ganhavam novo fôlego.

Um processo de criação é mesmo caótico. Muitas fontes operam ao mesmo tempo a fim de organizar sentidos. Tendo como foco a cena da peça “Navalha na Carne”, resolvemos observar a vida ao redor para encontrar as “Neusas Suelis” e os “Vados”. Andamos pelo centro de São Paulo, em especial, pelo Parque da Luz. Lá havia – e acredito que ainda haja – algumas das personagens de Plínio Marcos¹⁹. Ficávamos atentos a tudo: vestuário, modo de agir, falar, andar, gesticular etc. Trabalhávamos a “observação” (BOLESLAVSKI, 1992) como

¹⁷ BACHELARD, Gaston. *O Ar e Os sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.232.

¹⁸ OTSU, Roberto. *A sabedoria da natureza*. São Paulo: Ágora, 2006, p.224.

¹⁹ Sabemos que Plínio Marcos é natural de Santos/SP e que suas referências são a marginália da região portuária, todavia queríamos pesquisar referências mais próximas ao nosso cotidiano. Além disso, essas personagens são universais e a criação é algo que deva ser autoral, relacionada aos artistas envolvidos no processo criativo.

uma ferramenta que o ator deve desenvolver e levar consigo vinte e quatro horas, por todos os dias de sua vida.

Entretanto, devo revelar que após um semestre de pesquisas e de confronto com dificuldades e aprendizagens, abandonamos a cena. Hoje acredito que talvez tenhamos desistido por uma razão bastante simples e extremamente difícil para o ator: entrega.

Além de ser um jogo, estar em cena é um ato de doação. Doação para o(s) outro(s): parceiro(s) de cena; para a obra de arte que deve, aos poucos, ir se estabelecendo; para os espectadores, sujeitos para os quais, de fato, devemos dedicar especial atenção quando se trabalha na perspectiva da “arte como apresentação” (GROTOWSKI, 1996, p.07). Mas, no início, entregar-se não é fácil. É preciso cumplicidade, parceria sincera, acreditar.

“Em primeiro lugar, o ator tem que acreditar em tudo o que ocorre ao redor e principalmente no que ele mesmo está fazendo. Mas acreditar mesmo só se pode na verdade. Por isto é necessário sentir permanentemente esta verdade, encontrá-la, para o que é preciso desenvolver a sensibilidade artística para a verdade.”²⁰

Eis uma palavra, um conceito, uma ideia que sai do terreno cotidiano para o campo artístico, coloca o ator em jogo entre o ser ele mesmo, a possibilidade de vivenciar um outro e relacionar-se com alguém que por sua vez, também vive este idêntico processo de coabitação: é ele mesmo e representa um outro, o personagem.

Jogar o jogo! Nos estudos da peça “Navalha na Carne”, jogamos até certo ponto. Encontramos caminhos, descobrimo-nos. Sim! Representar um personagem é aceitar. Livrar-se de julgamentos, de pré-conceitos. Cada existência é bela em si mesma. E o ator deve aprender a aceitar cada personagem independente do que acredita ser certo ou errado. O personagem “é”. O ator deve aceitar essa existência, acreditar. Neste teatro de identificação, onde o ator e o personagem, digamos assim, confundem-se, uma ferramenta que transporta o ator do plano da realidade para o da imaginação é o conhecido “se mágico” (STANISLAVSKI, 1968).

“O se atua como uma alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos fatos, erguendo-nos ao reino da imaginação. (...) o segredo do efeito do se repousa, antes de tudo, no fato de não empregar o temor ou a força, nem compelir o

²⁰ STANISLAVSKI, C. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, pp.416-417.

artista a fazer coisa alguma. Pelo contrário, tranquiliza-o com sua franqueza e lhe inspira confiança numa situação imaginária. (...) ele (o se) desperta uma atividade interior e real(...)"²¹

Acreditar, ser duplo: ao mesmo tempo ator e personagem. Mas ser sempre, acima de tudo, o ator. É ele que tem consciência do aqui e agora, do que está por vir, de tudo o que aconteceu antes, desde os ensaios até o momento de confronto com o público, e deve estar atento, presente, para que assim absorva tudo o que possa servir de alimento para a cena, jogando com o já estabelecido e com a vida que se descortina, corre, pulsa.

Embora apaixonados pela cena de “Navalha na Carne”, chegou um ponto que nos percebemos estagnados. Após seis ou sete meses de trabalho, resolvemos partir para o estudo de outra peça. Ao invés de uma cena, encontramos uma peça curta: “O Palhaço Nu”²², de Alcione Araújo.

As peças não tinham nenhum ponto em comum. Eram opostas. Em “Navalha na Carne” estávamos às voltas com um drama real, realista. Em “O palhaço Nu”, embora criticando claramente a situação do teatro, da comercialização, da falta de apoio e do desinteresse pela cultura, deparávamo-nos com uma comédia. E isso nos motivou de outra maneira.

Ainda envoltos com o que podemos identificar como “teatro da representação”, focado no texto dramático, estávamos felizes. Esta escolha nos propiciava um outro prazer e novas descobertas. O ritmo e o jogo com o público, agora, ocorriam de modos distintos.

Além de certa agilidade, a peça abria a possibilidade de relação com o público. E isso foi uma descoberta prazerosa. Nas nossas apresentações semanais para o Prof. Armando, ficou estabelecido que, para as apresentações públicas, faríamos as ligações entre todas as cenas montadas durante aquele ano nas disciplinas de Interpretação I e II, respectivamente: primeiro e segundo semestre de 1995.

No ano de 1996, o professor da disciplina de Interpretação III e IV, havia se aposentado. Por esse motivo, a maioria dos alunos que optaram por esta habilidade

²¹ STANISLAVSKI, C. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp.73-74

²² A peça narra a história de um ator que busca a oportunidade de trabalhar numa grande companhia teatral. Para consegui-la, ele precisa convencer uma atriz famosa de que possui talento e, mais do que isso, provar a ela que entende de teatro.

específica resolveu participar de algumas reuniões de professores para solicitar a contratação de um professor/diretor convidado, externo à USP.

Então, no primeiro semestre de 1997, para a disciplina de Interpretação III, Beth Lopes²³ foi contratada como professora convidada. Ela fez duas propostas de trabalho. A primeira era o desenvolvimento e estabelecimento de um treinamento psicofísico para o ator, específico, apoiado nos princípios observados pela Antropologia Teatral (BARBA, 1994). A outra era a utilização do livro “Memória e Sociedade: lembranças de velhos” (BOSI, 1994) para as pesquisas referentes à construção de personagens e estabelecimento da dramaturgia. Todos²⁴ ficaram encantados com as propostas. Além disso, havia a possibilidade de nos reconhecermos enquanto grupo. Um grupo envolvido em uma única montagem. Este aspecto foi decisivo para que, enfim, nos sentíssemos fazendo teatro.

Se até esse momento o teatro era algo que necessariamente partia de um texto dramático, agora o texto passava a ser visto apenas como mais um dos materiais que operam a construção cênica. Se antes, para entrar em cena, analisávamos as “circunstâncias propostas” (STANISLAVSKI, 1968), agora elaborávamos partituras de ações que eram extraídas dos distintos treinamentos psicofísicos.

Vale frisar que o campo de ideias aberto pelas experiências anteriores dialogava diretamente com o novo. Uma coisa não invalidava a outra. Pelo contrário, dava mais fôlego para o desenvolvimento das novas propostas. Observo o “Sistema Stanilavski” como um conjunto de ideias, uma base clara para o ator organizar um modo pessoal de criação. Não se pode negar a imensurável contribuição de Stanislavski no campo de pesquisas acerca da arte do ator.

O novo agora era que, à medida que as elaborações das partituras de ações se fundiam às pesquisas sobre a personagem, uma outra resultante era ocasionada. A “personagem” era mais o resultado das pesquisas de qualidades e dinâmicas de movimentos, somadas à presença cênica do ator que, justapostas, levam o olhar do

²³ Beth Lopes: atual professora de Interpretação Teatral, do Departamento de Artes Cênicas – ECA/USP.

²⁴ Vale ressaltar que nas disciplinas Interpretação I e II o número de alunos pode chegar a vinte e cinco ou mais. São disciplinas comuns a todos os currículos das habilidades específicas. A partir da disciplina Interpretação III, os alunos matriculados já optaram pela habilidade específica e, no nosso caso, o grupo era composto por apenas seis alunos.

espectador a semiotizar o que acontece à sua frente e, conseqüentemente, qualificar as ações do ator como “o personagem”. De fato o personagem não era o ponto de partida, mas o resultado de uma somatória de fatores: organização consciente de registros corporais e vocais, relação com o tempo e espaço, entre os parceiros de cena, com o texto a ser dito e as ideias da encenação.

Dessa experiência, resultou o espetáculo teatral “Doce lembrança”. Ficamos em cartaz no Departamento de Artes Cênicas (ECA/USP, 1997) e no Centro Cultural São Paulo (1998). Como o primeiro semestre de 1997 havia chegado ao fim e continuávamos sem professor efetivo de Interpretação III e IV, quisemos repetir a experiência. Conseguimos mais uma vez, vivenciar um novo processo, tão autoral quanto o anterior, sob a mesma orientação.

Continuamos a desenvolver e aprofundar um específico treinamento psicofísico para o ator e, alimentados com as ideias do novo projeto, a pesquisar sobre a encefalite letárgica. Para isso utilizamos o livro “Tempo de Despertar” (SACKS, 1997). Para o desenvolvimento da pesquisa de campo, entramos em contato com a Associação Brasil Parkinson²⁵. Nela, participávamos de reuniões semanais, com o intuito de observar as distintas disfunções neurológicas e os conseqüentes comprometimentos motores.

O curioso, nos dois processos criativos, foi os livros utilizados. Tanto o de Ecléa Bosi, quanto o de Oliver Sacks, embora tratem de temas particulares, possuem uma estrutura muito parecida. Ambos fazem inicialmente uma abordagem teórica do problema a ser investigado, depois relatam casos específicos²⁶, para comprovar as teorias e, ao final, as conseqüentes análises e conclusões.

O espetáculo resultante deste processo de pesquisa e criação foi intitulado “Em lugar algum”, com a dramaturgia sob responsabilidade de Silvana Garcia, que tomou como base o

²⁵ Associação Brasil Parkinson - www.parkinson.org.br - Av. Bosque da Saúde, 1155. São Paulo/SP. CEP: 04142-092.

²⁶ No caso de Ecléa Bosi, a lembrança de velhos, moradores da cidade de São Paulo, desde o início do século XX até a década de setenta; as memórias passam pela infância, a casa, a escola, o primeiro namoro, o casamento, fatos históricos que marcaram a Primeira e a Segunda Grandes Guerras, a revolução constitucionalista, a gripe espanhola, os filhos e a velhice. No de Oliver Sacks, o advento da encefalite letárgica, também conhecida com “doença do sono”, ocorrido no início do século XX, mas que ficou encoberto pela gripe espanhola; na década de sessenta, ao assumir a direção do Hospital Mont Carmel (NY), encontrou vítimas remanescentes da ‘doença do sono’ que, tratadas com a droga ‘levodopa’ – desenvolvida para pacientes portadores de Parkinson –, despertaram querendo recuperar o tempo perdido.

trabalho de improvisação dos atores²⁷ e as indicações da diretora Beth Lopes. Ficou em cartaz de 21 de março a 26 de abril de 1998, na sala Alfredo Mesquita, do Teatro Laboratório da ECA/USP.

Mais uma vez o trabalho dos atores era focado na presença cênica dos atores e o espetáculo era um misto entre coreografia e partituras de ações. O que se desenrolava era um espetáculo de caráter performativo, no qual a escritura cênica somente poderia ser compreendida pelo conjunto da obra, ou melhor, pelo fenômeno espetacular.

Já estávamos fora da faculdade havia pelo menos um ano e continuávamos levando adiante alguns projetos passados. Este, em especial, rendeu alguns bons frutos: em 1999 integrou o *7º Festival Internacional de Teatro de Nanterre, Théâtre D'Amandiers*, Paris/França, onde ganhou o prêmio de Melhor Espectáculo pelo Júri Público. Em 2000, foi vencedor do 4º Festival de Teatro Físico-Visual da Cultura Inglesa/SP e, como consequência, participou em 2001 do *Fringe do Festival de Teatro de Curitiba* e do *Fringe – Edinburgh Festival*, Edimburgo/Escócia.

Discorrer sobre este espetáculo obrigou-me a avançar no tempo e, com isso, pular duas fases importantes no processo de formação acadêmica. Como havia dito antes, nos anos de 1997-98, o Departamento de Artes Cênicas (ECA/USP) estava em fase de contratação, o que acabou contribuindo a nosso favor. Como o processo de montagem da peça havia se estendido de agosto de 1997 a março de 1998, iniciamos um novo semestre com um “projeto antigo”. Fizemos matrícula na disciplina PT I (Projeto Teatral I / Interpretação) e entregamos um projeto para o Conselho do Departamento de Artes Cênicas, explicitando nosso interesse em aprofundar pesquisa relacionada a Antropologia Teatral. Entramos em contato com alguns profissionais e acertamos com Rosana Seligmann, que poderia orientar nossa pesquisa a partir do foco *Treinamento físico para o Ator*, estudando questões relacionadas à presença cênica e à composição de partituras de ações físicas e vocais.

O mais importante desse semestre foi o fato de que todo o trabalho prático desenvolvido focava o desenvolvimento das potencialidades expressivas do ator. É possível relacionar o trabalho desenvolvido com Stanislavski e suas pesquisas sobre “O trabalho do

²⁷ Ana Gallotti, Eduardo de Paula, Fabiana Barbosa, Guadalupe Vivanco, Mara Leal, Ricardo Rodrigues e Vera Canolli.

ator sobre si mesmo”²⁸, Grotowski e suas pesquisas relacionadas à “Arte como veículo”²⁹ e, ainda, Eugenio Barba ao discorrer sobre a “pré-expressividade”³⁰. Nos três casos podemos observar a preocupação com o trabalho do ator. Não apenas o trabalho do ator voltado para a criação de um personagem ou espetáculo, mas para o desenvolvimento de si mesmo, enquanto ser humano e artista mais íntegro.

Com essas questões norteadoras, iniciávamos o último semestre do curso de Artes Cênicas. Com ele, o Projeto Teatral II – Interpretação: nosso processo de criação final, obrigatório para conclusão do curso. Mais uma vez estávamos às voltas com a questão que parecia de modo algum querer nos abandonar: quem nos guiará neste semestre? Orientados por Rosana Seligmann, entramos em contato com o ator e pesquisador teatral Humberto Brevilheri, que já naquela época travava uma sólida parceria com François Kahn, ator e encenador que havia trabalhado com Grotowski na década de setenta, em Pontedera, Itália. Como Humberto estava no Brasil, no segundo semestre de 1998, conseguimos, junto ao Conselho do Departamento de Artes Cênicas, sua contratação para orientar e dirigir nosso trabalho de conclusão de curso.

Baseado em alguns contos de Franz Kafka, o processo de pesquisa e criação resultou no espetáculo “Olhar distraído para fora”. O resultado – termo ingrato, pois parece sempre que estamos obrigados a chegar até ele – foi sempre aglutinador de muita experiência, de explorações, descobertas, indagações, de materiais que são criados e descartados, mas que de alguma maneira dialogam com o material de memória coletiva, do grupo que enveredou pelo processo de criação e, num dado momento, acreditou que poderia abrir as portas para receber o público e, assim, pelo confronto de olhares e percepções, continuar em permanente processo de pesquisa e *re_criação*.

As propostas de trabalho giravam, basicamente, em torno de três procedimentos propostos por Humberto: as “Ações”, o “Círculo Neutro” e o trabalho com a “Memória Ativa”. Cada um deles possui um modo bastante específico de desenvolvimento.

²⁸ Sabemos que, originalmente, os livros de Stanislavski intitulados “A preparação do ator” e a “Construção da personagem” formam um único compêndio denominado “O trabalho do ator sobre si mesmo”.

²⁹ Revista Máscara, 1993, pp. 04-17.

³⁰ BARBA, E. *A arte secreta do ator*. São Paulo: HUCITEC, 1995, pp. 186-204.

Nas “Ações”, o exercício dura uma hora e meia. A primeira hora de trabalho é com música; a meia hora final é sem música. Sem falar. Movimentar-se pelo espaço a partir da coluna cervical, sustentando os braços na altura da cintura. Se não souber o que fazer, corra! Mas nunca pare de agir. Não há personagem e nem jogo teatral no sentido ilustrativo, como jogar bola imaginária, por exemplo. Após o término do trabalho tínhamos um combinado que nos colocava em xeque: nunca conversaríamos sobre ‘as ações’; principalmente após o término de cada sessão de trabalho. Mas nós, estudantes de teatro, queríamos entender tudo! Ou queríamos que o proponente explicasse “o(s) porquê(s)”, como se a arte possuísse uma lógica na qual a somatória de alguns fatores resultasse em algo preciso. Mas nas artes não é bem assim! Fizemos este procedimento durante alguns meses, antes de cada uma das sessões de trabalho. Algumas vezes abrimos para pessoas de fora, que convidávamos para fazer conosco apenas as “ações”, sendo que ao término os convidados deveriam sair.

Acredito que este trabalho movimenta uma matéria relacionada aos impulsos, às associações de imagens, ideias, sensações etc. Os atores são obrigados a buscar motivações pessoais, seguir seus impulsos e desejos. Com o avançar do processo e a repetição, muitas coisas aconteciam durante as “ações”: a qualidade de um determinado ator interferia nos outros e explosões de energia, relações coletivas via impulsos momentâneos e não previsíveis ocorriam. Parecia que o grupo era tomado por uma espécie de impulso criativo, de uma gana tal, que todos eram compelidos a agir. Aos poucos essa qualidade dissipava-se, transformava-se em pequenos impulsos, em sutis ações e novamente em erupções de energia. Claro que íamos do óbvio a descobertas surpreendentes. O óbvio pode ser visto como material para o trabalho. Se ele não serve é outra questão, deixa claro que o ator deve ir além, entregar-se mais para encontrar outras matérias.

O “Círculo Neutro” é um procedimento bastante simples e, por isso, de difícil execução. Ao mesmo tempo protege e expõe o ator que está dentro dele. O objetivo aqui é perceber que decisão e ação estão contidas uma na outra. Não são separadas, independentes. Embora para muitos atores haja essa fissura. O ator deve “DecidirAgir”, caso contrário sempre estará adiante, entregando que vai agir, como se em um primeiro momento decidisse e em um segundo, partisse para a ação. Mas não. A ideia central deste exercício é aglutinar esses dois momentos em um único. O exercício é composto por várias fases e muitas etapas. Estende-se ao longo de todo o processo de pesquisa e criação. É um

exercício psicofísico, que primeiro age sobre o ator ampliando sua consciência sobre si mesmo, seus impulsos e microrreações. Depois sobre o ator e as matérias criativas exploradas, trabalhadas e lapidadas – texto dramático ou literário e personagens.

Como faço um desdobramento do procedimento do “Círculo Neutro” com as metáforas norteadoras da pesquisa de mestrado, irei descrevê-lo no corpo da dissertação.

Os exercícios de “memória ativa” consistiam em pelo menos dois procedimentos. O primeiro: lembrar de alguém que cantava para você quando pequeno e ir detalhando cada aspecto minuciosamente – a música, a voz, o corpo, as cores, os cheiros, as inúmeras sensações que podem ocorrer pelas associações e, pouco a pouco, corporificar todos os detalhes e dar vida a este material de memória. O segundo: “memorização do texto através da escrita” (KAHN, 2009). O ator deve ler e em seguida escrever cada um dos parágrafos do texto. Somente poderá avançar quando não cometer erro gramatical algum e conseguir escrever o texto completamente. Com isso, certamente, o ator será capaz de pensar o texto do início ao fim sem cometer deslizos. Mas se houver dúvidas, deve voltar à fase da memorização pela escrita. Uma vez memorizado, o ator somente poderá falar o texto fazendo alguma ação paralela. Nunca deve parar para memorizar o texto “em voz alta”, como se isso fosse o único objetivo. Por exemplo, poderia falar o texto ao mesmo tempo em que limpava o espaço de trabalho, arrumava o quarto ou a casa e/ou desenvolvia qualquer ação paralela e desconexa a simplesmente parar para decorar o texto. Isso nunca!

Apropriados do texto e com algumas orientações, improvisamos utilizando o texto em relação ao espaço, aos objetos cênicos e às ações que dessas associações pudessem ocorrer. Resolvemos que o nosso espetáculo aconteceria na sala que ensaiávamos³¹. As ações e relações, o jogo entre os criadores, as cenas, a relação com o público estavam intrinsecamente dependentes daquele espaço e tempo.

O tempo: outra matéria que resolvemos utilizar no trabalho. Decidimos que o espetáculo iniciaria com o ocaso, por volta das cinco da tarde (17h), horário em que o sol pudesse iluminar com certa qualidade e ser visto pelas grandes janelas da sala de apresentações.

³¹ Ensaiávamos na **Sala 23**, do Departamento de Artes Cênicas – CAC-ECA/USP. Esse foi o espaço cênico para nossas investigações e apresentações do resultado final.

Com o espetáculo “Olhar Distraído para Fora”, no final de 1998, concluí a graduação.

- Uma viagem -

Então estava “formado”. Estava? Ou, precisava mesmo me *re_*formar, continuar em fluxo formativo e *in_*formativo, buscar uma especialização, continuar... Seguir um caminho!

Ao sair da faculdade, alimentado por tantas ideias, teorias e práticas que apontavam para tantos caminhos, senão vários, ao menos havia me tocado. E tocou. O que mais despertava meu interesse era o Teatro Antropológico e seu vasto campo de estudos para o desenvolvimento criativo do trabalho do ator. Era esse exatamente o foco de minhas atenções.

Em janeiro de 1999 haveria uma edição da EITALC (*Escuela Internacional del Teatro para America Latina y El Caribe*)³² em Viña del Mar/Chile³³ e, nela, a oficina “Anjos e Demônios”, ministrada pelo ator Guillermo Angelelli, muito me interessava em razão do conteúdo abordado e em função das referências sobre o profissional responsável. Inscrevi-me, fui selecionado e peguei a estrada rumo ao Chile.

A oficina era dividida em dois períodos, cada um com quatro horas de duração. As manhãs eram destinadas ao treinamento psicofísico do ator a partir de um exercício específico: a “Dança dos Ventos”³⁴, além de aquecimentos diversos, trabalhos vocais e as várias canções que se seguiam. Essa dança é a combinação entre uma respiração binária

³² A EITALC é uma escola itinerante, que acontece a cada seis meses, às vezes a cada um ano, em diferentes países da América Latina.

³³ Nessa edição as oficinas oferecidas e os mestres envolvidos foram: “Anjos e Demônios”, por Guillermo Angelelli (Argentina); “Katakali”, por Karuna Karam (Índia); “Dramaturgia”, por Santiago García (Colômbia) e “Teatro de Rua”, por Andrés Pérez (Chile).

³⁴ Originalmente o exercício foi criado por Iben Rasmussen, atriz integrante do grupo teatral dinamarquês Odin Teatret. Alguns atores do Odin Teatret possuem seus próprios grupos teatrais, compostos por artistas de diferentes nacionalidades. Iben dirige e orienta o “Grupo Farfa”, no qual Guillermo Angelelli é um dos integrantes – o ator brasileiro Carlos Simioni (LUME) também é integrante deste grupo.

com passos ternários³⁵, como na valsa, e pode ser observada como uma “técnica extracotidiana” (BARBA, 1994, p. 30). Trabalha com algumas qualidades particulares de energia, como: o “leve” e o “feminino”; com as ações de “pegar” e “lançar”, “expansão” e “contração” corporais.

Fazíamos esse exercício, no mínimo, durante quarenta minutos, às vezes por mais de uma hora, pois as variações propostas faziam com que o grupo conseguisse sustentá-lo até o fim. Durante o exercício aconteciam inúmeras paradas com uma qualidade específica, não uma “parada para descansar”, mas um tempo em suspenso, no qual o ator tinha a obrigação de perceber a postura, a imagem que o corpo esculpia no espaço, de onde vinha e para onde estava sendo projetada a ação, ou melhor dizendo, perceber o “sats”.

“No instante que precede a ação, quando toda a força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta a sua energia na forma de sats, preparação dinâmica. O sats é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer.”³⁶

Em outras palavras:

“O sats é impulso e contra-impulso”.³⁷

E ainda:

“É um momento de transição que desemboca numa nova postura bem precisa, uma mudança de tonicidade do corpo inteiro.”³⁸

Além disso, devíamos selecionar várias paradas – ou “imagens corporais”, como prefiro chamá-las – para posterior elaborações de partituras de ações. Vale ainda ressaltar que na imobilidade dinâmica, ou nas paradas, *sats*, “o movimento se bloqueia, o interior não se bloqueia” (BARBA, 1994, p. 88). Estas ideias, princípios, conceitos, eram (e são) inerentes aos treinamentos psicofísicos para o ator, mas claro que não eram abordadas de modo

³⁵ A “Dança dos Ventos” é um exercício bastante conhecido, razão pela qual não será tão detalhado. Maiores informações podem ser encontradas no livro “A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator”, de Renato Ferracini (São Paulo: Imprensa Oficial, 2001), que acompanha um CD-ROM com vários clipes de exercícios do “teatro antropológico” para o treinamento psicofísico para o ator.

³⁶ BARBA, E. *A canoa de papel*. São Paulo: HUCITEC, 1994, p.84.

³⁷ Idem, p.85.

³⁸ Idem, p.86.

teórico ou reflexivo durante as sessões de trabalhos práticos. Estavam na base, latentes, pulsando, servindo de fundamentação.

É possível afirmar que o treinamento via “Dança dos Ventos”, ao mesmo tempo em que propicia um certo condicionamento físico, aeróbico, exige do ator a “capacidade de aguentar duro, de resistir” (BARBA, 1994, p. 43).

No período da tarde o treinamento era ligado à linguagem específica do *clown* e, conseqüentemente, a inúmeros jogos teatrais e improvisacionais.

Analisando a estrutura da oficina, é possível observar um princípio fundamental para o ator e para o fazer artístico: a oposição. Podemos observar o caráter aberto e o fechado. Se o que era desenvolvido pelas manhãs era mais hermético, focado no trabalho do ator sobre si mesmo, as tardes alçavam vôo, iam além, a partir de um objetivo bastante claro para a linguagem *clownesca*: tudo o que é feito, colocado em jogo, deve “funcionar” em relação ao público; deve necessariamente, diverti-lo. Essa especificidade do trabalho, essa relação direta entre palco e plateia, pode ser reconhecida como aberta.

Essa oficina teve duração de apenas dezesseis dias, mas marcou profundamente o modo de ver as propostas e práticas para as distintas fases de trabalho do ator: preparação e manutenção continuada; processos específicos de ensaios e espetáculos.

- A profissão -

O mais curioso de escrever é que as páginas têm uma sequência cartesiana, a vida não. E nesse processo de escrever sobre o vivido, as memórias, sou obrigado a avançar, retroceder e misturar as distintas fases.

Ainda estava no último semestre da graduação quando comecei a dar aulas de teatro na Universidade Aberta à Terceira Idade (PUC/SP) e no Teatro Escola Macunaíma.

Na primeira, as propostas giravam em torno do sistema de jogos teatrais (SPOLIN, 1979), e tinham mais o caráter de desenvolvimento pessoal do que de formação técnica de

ator. Este segundo aspecto era muito mais forte no segundo caso. E devo muito do meu amadurecimento profissional ao trabalho que venho desenvolvendo nestes últimos anos junto aos alunos do Teatro Escola Macunaíma.

Desde o início de meus trabalhos no Macunaíma venho aperfeiçoando algumas vertentes teatrais relacionadas à Interpretação Teatral e suas distintas linguagens. A escola tem como base metodológica o Sistema Stanislavski. Não vou aqui discorrer sobre o mérito da escola, pois muito se sabe sobre os inúmeros professores russos que por lá passaram (e que ainda possuem significativa parceria³⁹) na tentativa de instrumentalizar os professores sobre o método da “Análise Ativa” (Stanislavski).

Se a metodologia da escola pressupunha uma metodologia “stanislavskiana”, digamos assim, como colocar em jogo os meus anseios teatrais, confrontar minhas particularidades de artista e pedagogo sem com isso entrar em conflito com a instituição? Robert Lewis, no prefácio do livro “A Criação do Papel”, de Stanislavski, faz a seguinte colocação:

“Nunca será bastante repetir que o método de Stanislavski não é um estilo nem nunca se aplica a um estilo particular de teatro, mas é, isso sim, a tentativa de encontrar uma atitude lógica em relação ao treinamento de atores para qualquer peça⁴⁰, e um modo artístico de preparação para qualquer papel⁴¹.”

E este aspecto era bastante claro para a direção⁴² que, desde a entrevista e em outras inúmeras possibilidades, sempre deixou claro que o corpo docente nunca deveria se pasteurizar pela metodologia. Ao contrário, cada um deveria, sempre, buscar as relações possíveis com as suas indagações pessoais e tecer os paralelos e cruzamentos possíveis entre

³⁹ É o caso de Elena Vássina, formada na Faculdade de Letras da Universidade Estatal de Moscou Lomonóssov (MGU). Possui mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Estatal de Moscou, doutorado em História e Teoria de Arte (1984) e Pós-doutorado (1996) em Teoria e Semiótica de Cultura e Literatura pelo Instituto Estatal de Pesquisa da Arte (Rússia). Atualmente é professora das Letras Russas na Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Letras e Semiótica de Cultura, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura russa, teatro russo, estudos comparados, tipologia de cultura. (Informações retiradas do Currículo do Sistema Lattes. Disponível em <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4773946U9>>; acesso em 15/07/2010).

⁴⁰ Grifo nosso.

⁴¹ Idem.

⁴² Desde minha entrada na escola, em agosto de 1998, até seu falecimento em maio de 2010, a direção artística sempre foi responsabilidade do professor Nissim Castiel, por quem guardo inestimável afeto e admiração.

as técnicas particulares e o conjunto de ideias que Stanislavski havia sistematizado. Era a brecha que eu precisava para abusar das questões referentes ao “Teatro Antropológico”.

Ao mesmo tempo em que trabalhava como professor de Interpretação Teatral, continuava a trabalhar com o grupo⁴³ que havia saído da faculdade de Artes Cênicas. Continuamos a investigar um treinamento físico pessoal, que tivesse a “nossa cara”. Como resultado, montamos uma intervenção chamada “Vestígios”, que apresentávamos na Praça Ramos e imediações do Museu do Teatro Municipal de São Paulo.

Nesse meio tempo, retomamos o espetáculo “Em lugar algum”, para participarmos dos já citados festivais nacionais e internacionais. E em função de uma das viagens internacionais, montamos outra intervenção de rua, que nunca teve um nome específico. Por meio de cordas elásticas que ligavam os atores, explorávamos as múltiplas possibilidades de relações a partir da situação de estarmos atados.

Após a participação no Festival de Edimburgo, o grupo se dispersou. Quando voltei ao Brasil – já era o segundo semestre de 2001 – fiquei completamente perdido, sem meus parceiros artísticos. Havia perdido a possibilidade de continuação do trabalho com um grupo que “falasse a mesma língua”.

Como a sala de aula sempre foi uma parceira constante, compreendi que nela haveria a possibilidade de investimento artístico e criativo, um espaço para questionamentos, trocas e investigações, que por uma via bastante direta, fomentaria o campo de relações entre as práticas e as teorias.

Nesses anos que venho trabalhando como professor, seja em escola de formação técnica de ator ou nas inúmeras oficinas ministradas, resultados distintos foram e continuam sendo alcançados.

- Uma experiência fundamental

⁴³ Principalmente com Ana Gallotti e Vera Canolli. Ricardo Rodrigues e Mara Leal participaram por um tempo mais breve deste nosso coletivo que nomeávamos de “Em Companhia de Estranhos”.

Surge a possibilidade de uma nova parceria.

Entre 2001 e 2004, no bairro da Pompéia/São Paulo, havia o “Studio das Artes”. Os artistas responsáveis por esse espaço eram Simone Shuba⁴⁴ e Paco Abreu – até então apenas dois colegas de trabalho no Macunaíma. A Shuba era (é) diretora da “Companhia dos Viajantes”⁴⁵, estava iniciando uma nova investigação⁴⁶ quando me convidou para integrar o projeto como ator.

Aceitei!

Como diz meu mestre Armando Sérgio: “Fazer teatro sozinho é muito triste! É chato demais!”

Concordo plenamente!

E tudo o que eu mais precisava naquele momento era reconhecer-me como pertencente a um coletivo teatral.

Foi um processo bastante diversificado em suas propostas criativas. Pelo menos em referência ao que eu já havia experienciado anteriormente. Nenhum dos processos que eu me lembre de ter participado até hoje foram somente flores! E este não haveria de ser diferente. Tirando os percalços que todos os coletivos artísticos enfrentam para levantar um espetáculo, o aprendizado foi enriquecedor. Tenho consciência de que aprendi muito.

Ao mesmo tempo em que eu era responsável pela preparação corporal do elenco, experimentava uma prática que era extremamente nova para mim: as “meditações ativas” (OSHO, 1998). Durante todo o processo de criação, iniciávamos os ensaios com uma das diversas meditações. Cada uma delas afetava os **executantes**⁴⁷ de modo distinto. E esse aspecto era um ponto convergente com o treinamento psicofísico para o ator. Se a prática da maioria dos treinamentos é coletiva, engana-se quem pensa que todos os executantes

⁴⁴ Neste texto vou me referir a ela apenas como Shuba.

⁴⁵ Naquela época, os artistas que integravam a “Cia dos Viajantes” eram: Simone Shuba, João Otávio, Consuelo Maldonado, Eduardo de Paula, Cristina Sverzutti e, no final do processo, Paco Abreu.

⁴⁶ O espetáculo teatral “Primavera no Vaso”, de Reinaldo Mesquita. Dramaturgia construída a partir das improvisações dos atores.

⁴⁷ Prefiro utilizar este termo a ter que ficar restrito apenas ao ator, pois as meditações são para todos os interessados em conhecer melhor a si mesmo.

têm a mesma experiência. A prática é comum, mas o embate é extremamente pessoal. Cada um encontra-se com as suas mazelas e, a seu modo, deve resolver como ultrapassá-las para ir além, rompendo com os limites para ter consciência de que, *ad infinitum*, novas barreiras se estabelecerão e será preciso estar atento para, novamente, romper com elas. A prática das “meditações ativas” permitiu-me entender uma questão que até então, para mim, ainda afigurava-se um tanto quanto obscura: “Os exercícios são sempre exercícios espirituais.” (BARBA, 1994, p.128). Durante o período de trabalho com a Shuba, experienciamos várias, inúmeras e repetidas vezes, distintas “meditações ativas”. Quanto mais praticávamos, mais eu percebia o trabalho como uma região de fronteira, na qual os limites entre o desenvolvimento e o amadurecimento do ator caminhavam concomitantes ao do ‘ser’, do homem, do indivíduo e sua integridade psicofísica.

Agradeço à Shuba a oportunidade desta experiência e pela parceria sincera durante o período em que fui integrante da “Cia dos Viajantes” e, depois, por todos esses anos nos quais, se não trabalhamos juntos, continuamos atentos às descobertas e às dificuldades encontradas nas jornadas individuais, permanecendo sempre em prontidão para ouvir, opinar e trocar ideias sobre os inúmeros questionamentos, impasses e descobertas.

Esta pesquisa é o resultado das experiências da meditação ativa “Giro Sufi” (OSHO, 1998), dos aspectos relevantes observados no ar manifesto e dos desdobramentos relacionados de modo análogo, via análises de metáforas norteadoras e potentes o suficiente para estimular o trabalho criativo do ator.

- De volta à academia -

Perto demais da prática, nem tão longe assim das teorias.

Isso é certo: eu estava havia algum tempo distante da academia e precisava saber não apenas quais, mas o que de fato eram os temas mais em voga no rol das discussões teatrais contemporâneas. Aos poucos iam surgindo termos que mais pareciam “bordões” de uma peça *nonsense* e cômica: teatralidade, pós-dramático, performatividade, escrita

performativa, teatralidades textuais... Pensei: “Modismos ou não, parcialmente também sei sobre essas questões.” Contudo, resolvi tratar de entender com maior atenção o significado de cada uma delas para o teatro contemporâneo.

Teorias a partir das práticas. [ou] Práticas a partir das teorias. Temos consciência de que voltar à vida acadêmica é debruçar-se nos livros. Mas não apenas! É também passar horas na frente de páginas em branco, sedentas por algumas letras, frases, parágrafos, capítulos inteiros... Ou demorar horas e dias para escrever um ou dois parágrafos apenas. Depois disparar a escrever e não conseguir dormir. Então dormir e acordar no meio da noite, cheio de ideias e ter que voltar a anotar, relacionar, escrever! São processos. E são todos curiosos.

Podemos afirmar que sempre trabalhamos em uma **via de mão dupla**. Grande parte desta pesquisa foi gerada pela prática teatral e a outra parte, responsável pela síntese do desenvolvimento prático, pela escrita, o que incontestavelmente resulta em teoria teatral - as teorias alimentam as práticas teatrais, que por sua vez retroalimentam o campo das teorias teatrais, e assim ciclicamente.

Um primeiro material teórico que chamou minha atenção foi o memorial do professor Armando Sérgio da Silva. Na página cinquenta há a seguinte colocação: “**Ser** universitário, **conhecer** sua área, **exercer** o que conheceu no patamar anterior e, finalmente, **escolher** seus próprios caminhos” (SILVA, 2003)⁴⁸.

No momento em que eu me encontrava, não sei se queria mais escolher caminhos ou apenas entender o modo como caminhava. Ou talvez ainda nem isso fosse! Mas entender os “por ondes”, os “comos”, as “propostas” lançadas como estímulos para o desenvolvimento de um processo criativo para então se aventurar na escrita como uma forma de registro sobre o vivido, o experienciado.

*

⁴⁸ Memorial do Professor Armando Sérgio da Silva, p.50.

- Descrições¹ dos Exercícios -

§ Os exercícios aqui descritos estudam um treinamento específico para o ator, norteado pela análise das metáforas observadas nas distintas manifestações do elemento *ar*.

- Giro Sufi - ²

- campo de ideias: treinamento psicofísico.

- origem: meditação ativa (Osho).

- descrição³: “O *Giro Sufi* é uma das técnicas mais antigas, uma das mais poderosas. Ela é tão profunda que mesmo uma única experiência pode torná-lo totalmente diferente.” (Osho, 1998).

- instrução⁴: “Gire com os olhos abertos, assim como crianças pequenas rodopiando, como se o seu ser interior tivesse se tornado um centro e todo o seu corpo tivesse se tornado uma roda, girando, uma roda de oleiro, girando. Você está no centro, mas todo o corpo está girando. A meditação é dividida em dois estágios: giro e repouso. Não há um tempo determinado para o giro – ele pode continuar durante horas – mas é sugerido que você dê continuidade ao giro durante pelo menos uma hora, para ter a sensação completa do redemoinho da energia. O giro é feito sem sair do lugar, no sentido anti-horário, mantendo-se o braço direito erguido, palma da mão para cima, e o braço esquerdo abaixado, palma da mão para baixo. As pessoas que se sentirem mal, girando no sentido anti-horário, podem mudar para o sentido horário. Deixe o corpo ficar macio e mantenha os olhos abertos, mas desfocados, de modo que as imagens se tornem difusas e fluentes. Permaneça silencioso. Nos primeiros 15 minutos, rode lentamente. Então, gradualmente, aumente a velocidade nos 30 minutos seguintes até que o giro tome conta e você se torne um redemoinho de energia – na periferia, uma tormenta de movimento, mas no centro, a testemunha silenciosa e imóvel. Quando você estiver girando tão rápido que não possa mais permanecer de pé, seu corpo cairá por si mesmo. Não faça da queda uma decisão por sua parte nem tente preparar a queda antecipadamente; se seu corpo estiver macio, você cairá maciamente e a

¹ Os exercícios foram descritos com a colaboração da atriz Silvia de Paula.

² Os exercícios acompanhados deste símbolo podem ser observados no DVD.

³ Extraída do livro “*Meditação, a primeira e última liberdade* – um guia prático à meditação” (Osho, 1998, p.67).

⁴ Idem, ibidem.

terra absorverá sua energia. Logo que você tenha caído, começa a segunda parte da meditação. Vire-se imediatamente de barriga para baixo, sobre o estômago, de forma que o umbigo fique em contato com a terra. Se alguém sentir grande desconforto desta maneira, pode deitar-se de costas. Sinta seu corpo fundindo-se com a terra, como uma criança pequena aconchegada aos seios da mãe. Feche os olhos e permaneça passivo durante 15 minutos pelo menos. Depois da meditação, fique tão quieto e inativo quanto possível. Algumas pessoas podem sentir náuseas durante a meditação, mas essa sensação deve desaparecer durante dois ou três dias. Somente interrompa a meditação se isso persistir.” (Osho, 1998).

- objetivo: trabalhar a entrega.
- metáfora relacionada ao trabalho do ator: olho do furacão.
- observações: recomenda-se não comer nem beber durante as três horas que antecedem o giro; é melhor ter os pés descalços e usar roupas confortáveis.
- áreas de experiência: percepção das potencialidades psicofísicas.
- desdobramentos: via Metáfora, a meditação ativa “Giro Sufi” e os aspectos observados no ar manifesto foram geradores dos exercícios investigados e aqui descritos.

*

- Metáfora: Alta Pressão Atmosférica -

1. Redemoinho - *“Apoiando com as mãos no chão”* -

- campo de ideias: treinamento físico.
- origem: brincadeira de criança.
- descrição: sentado no chão, planta dos pés juntas, mãos inicialmente apoiadas nas pernas, coluna ereta; inspirar; ‘mergulhar’ com a cabeça [enrolando a coluna] e a partir daí iniciar a expiração enquanto se circula o tronco como o movimento de um redemoinho, usando as mãos como apoio; o movimento termina após se completar o círculo e desenrolar a coluna, voltando à posição inicial; inspirar novamente e começar um novo ciclo na direção contrária.
- instrução: o exercício é praticado nos sentidos horário e anti-horário, variando os tempos: 8, 6, 4 e 2.
- objetivo: explorar a relação com chão.
- metáfora relacionada ao trabalho do ator: alta pressão atmosférica, obrigando o ator a explorar o nível baixo, a relação com o chão.

- observações: trabalhar o peso do corpo em relação à ação da gravidade.
- áreas de experiência: consciência corporal e espacial, tônus, ritmo, percepção individual e coletiva.
- desdobramentos: seleção de imagens corporais e composição de partituras.

2. Redemoinho - *"Riscando o chão com as mãos"* - 🍌

- campo de ideias: treinamento físico.
- origem: brincadeira de criança.
- descrição: sentado no chão, planta dos pés juntas, mãos sobre as pernas, coluna ereta; inspirar; "mergulhar" com a cabeça [enrolando a coluna] e expirar circulando o tronco, passando pelo chão a partir de uma das laterais do corpo, depois pela coluna, seguindo em direção à outra lateral; manter os joelhos semiflexionados e as pernas sustentadas sobre o abdômen durante todo o movimento; as mãos "riscam" um círculo no chão; o movimento termina após se completar o círculo e desenrolar a coluna, voltando à posição inicial; inspirar novamente, preparando-se para um novo ciclo na direção contrária.
- instrução: o exercício é praticado nos sentidos horário e anti-horário, variando os tempos: 8, 6, 4 e 2.
- objetivo: relação com chão.
- metáfora relacionada ao trabalho do ator: alta pressão atmosférica, obrigando o ator a explorar o nível baixo, a relação com o chão.
- observações: trabalhar o peso do corpo em relação à ação da gravidade.
- áreas de experiência: consciência corporal e espacial, tônus, ritmo, percepção individual e coletiva.
- desdobramentos: seleção de imagens corporais e composição de partituras.

3. Redemoinho - *"Segurando nos pés"* - 🍌

- campo de ideias: treinamento físico.
- origem: brincadeira de criança.
- descrição: sentado no chão, planta dos pés juntas, mãos segurando os pés, coluna ereta; inspirar; a partir do "mergulho" da cabeça [enrolando a coluna], expirar circulando o tronco, passando pelo chão a partir de uma das laterais do corpo, depois pela coluna, seguindo em direção à outra lateral; as mãos seguram os pés durante todo o movimento, que termina após o círculo ter sido completado; voltar à posição

inicial, inspirando novamente e pondo-se pronto para um novo ciclo na direção contrária.

- instrução: o exercício se completa após ter sido executado nos sentidos horário e anti-horário e na variação dos tempos 8, 6, 4 e 2.

- objetivo: seleção de imagens corporais e elaboração de partitura.

- metáfora relacionada ao trabalho do ator: alta pressão atmosférica, impelindo o ator a explorar o nível baixo.

- observações: trabalhar o peso do corpo em relação à ação da gravidade

- áreas de experiência: consciência corporal e espacial, tônus, ritmo, percepção individual e coletiva.

- desdobramentos: seleção de imagens corporais e elaboração de partituras de ações.

§Variações em Jogo_Redemoinho -

- campo de ideias: treinamento; atenção; prontidão; exploração de outras possibilidades de movimentos a partir dos exercícios.

- descrição: desenvolver o exercício “em jogo”, percebendo a si mesmo e ao grupo, sem utilização da palavra:

§ 1º – dois atores são escolhidos:

- um propõe as paradas;
- o outro, as variações de velocidades.

§2º – todos devem se perceber, entrar em sintonia e colocar todas as dinâmicas em jogo:

- se um para, todos param;
- se um continua, todos continuam;
- se um muda a velocidade, todos mudam.

- objetivo: sintonia fina; harmonia; explorar todas as variações colocando em jogo a dessacralização das regras para, talvez, descobrir outras possibilidades; exercitar a comunhão no grupo; selecionar imagens corporais e compor partituras.

4. Rolamento em "X" -

- campo de ideias: treinamento físico; aquecimento.
- origem: baixa pressão; impulso.
- descrição: deitado, costas no chão, olhos abertos, corpo em expansão; o movimento é realizado como se fosse impulsionado pelas mãos; ora partindo da mão direita – que conduz o movimento espiralado até completar meio giro [fazendo pequena pausa, de bruços para o chão]; ora partindo da mão esquerda, de volta à posição inicial. As mãos e os pés devem estar em contato com o chão o tempo todo.
- objetivo: treinamento físico.
- metáfora relacionada ao trabalho do ator: alta pressão atmosférica; propondo ao ator explorar a força da gravidade e a maior área de contato corporal com o chão, ao redor do eixo horizontal.
- observações: desenvolver o exercício atento às cinco linhas corporais – coluna, braços e pernas.
- áreas de experiência: consciência corporal e espacial, tônus, ritmo, percepção individual e coletiva.
- desdobramentos: selecionar imagens corporais, associar ideias e compor partituras.

5. Rolamento em "Y" -

- campo de ideias: treinamento físico; aquecimento.
- origem: baixa pressão; impulso.
- descrição: deitado, costas no chão, corpo em "Y" - joelhos flexionados e as plantas dos pés juntas; o movimento é realizado como se fosse impulsionado pelas mãos; primeiro pela mão direita – que conduz o movimento espiralado até completar meio giro [fazendo pequena pausa, de bruços para o chão], as pernas se esticam; depois pela mão esquerda, de volta à posição inicial, com os joelhos flexionados. Nesta variação, as mãos saem do chão para impulsionar o movimento, "rasgando" o espaço "pelo ar", os pés devem manter o contato com o chão durante todo o desenvolvimento do exercício.
- objetivo: treinamento físico.

- metáfora relacionada ao trabalho do ator: alta pressão atmosférica, propondo ao ator explorar a força da gravidade e a maior área de contato corporal com o chão, ao redor do eixo horizontal.
- observações: desenvolver o exercício atento às linhas corporais.
- áreas de experiência: consciência corporal e espacial, tônus, ritmo, percepção individual e coletiva.
- desdobramentos: selecionar imagens corporais, associar ideias e compor partituras.

6. Rolamento em "2 Losangos"-

- campo de ideias: treinamento físico; aquecimento.
- origem: baixa pressão, impulso.
- descrição: deitado; costas no chão; mãos juntas com os cotovelos flexionados; pés juntos e joelhos flexionados. Balançar os joelhos para um lado e para o outro e, a partir do impulso desses balanços, executar um rolamento completo.
- objetivo: treinamento físico.
- metáfora relacionada ao trabalho do ator: alta pressão atmosférica, propondo ao ator explorar a força da gravidade e a maior área de contato corporal com o chão, ao redor do eixo horizontal.
- observações: desenvolver o exercício atento às linhas corporais. Trabalhar a força peso. Contar três balanços para acumular impulso e então rolar.
- áreas de experiência: consciência corporal e espacial, tônus, ritmo, percepção individual e coletiva.
- desdobramentos: executar em duplas e em grupo; selecionar imagens corporais, associar ideias e compor partituras.

*

- Metáfora: Baixa Pressão Atmosférica -

7. "Balanços" -

- campo de ideias: treinamento físico.
- origem: Moshe Feldenkrais e Yan Ferslev⁵; escala do ar manifesto.

⁵ Ator e músico do OdinTeatret.

- descrição: em pé, plantas dos pés enraizadas no chão, braços ao longo do corpo, coluna ereta, olhar na altura dos olhos.

- instrução:

I. com os dois pés “enraizados” e paralelos, balançar o corpo como uma árvore ao vento:

1º. para frente e para trás;

2º. para um lado e para o outro;

3º. como um redemoinho – sentidos horário e anti-horário.

II. um pé “enraizado” no chão e o outro tocando o chão apenas com a ponta do dedão [intercalar entre os pés direito e esquerdo], balançar o corpo como uma árvore ao vento:

1º. para frente e para trás;

2º. para um lado e para o outro;

3º. como um redemoinho – sentidos horário e anti-horário.

- objetivo: treinamento, seleção de imagens corporais e elaboração de partitura.

- metáfora relacionada ao trabalho do ator: baixa pressão atmosférica, obrigando a explorar o nível alto.

- observações: trabalhar o equilíbrio em relação à menor superfície de contato corporal com o chão.

- áreas de experiência: consciência corporal e espacial, tônus e equilíbrio.

- desdobramentos: “desequilíbrio e retomada do equilíbrio” – romper com os limites do equilíbrio explorando e deslocando-se aleatoriamente pelo espaço até retomar o equilíbrio; sustentar as imagens corporais no instante em que o equilíbrio é reestabelecido; voltar à posição de partida, executar uma das variações dos balanços, romper com o equilíbrio... *ad infinitum*, selecionar imagens corporais, associar ideias e compor partituras de ações.

§ Variações em Jogo_Balanços

§ um ator é escolhido apenas para orientar os “pés de apoio”. Sem utilizar a palavra, desenvolver o exercício focando os princípios de atenção e prontidão; selecionar imagens corporais.

8. "Impulso"-

- campo de ideias: treinamento físico.
- origem: meditação ativa "Giro Sufi".
- descrição: em pé, plantas dos pés enraizadas no chão, braços ao longo do corpo, coluna alinhada, quadril encaixado, olhar na altura dos olhos.
- instrução:

I. **Contração**⁶: palmas das mãos para baixo.

1º. Inspirar – durante a inspiração, executar um giro completo, no eixo vertical⁷, com a palma da mão direita voltada para baixo e os pés sempre em contato com o chão.

2º. Expirar – durante a expiração, executar um giro completo, no eixo vertical, com a palma da mão esquerda voltada para baixo e os pés sempre em contato com o chão.

II. **Expansão**⁸ – palmas das mãos para cima.

1º. Inspirar – durante a inspiração, executar um giro completo, no eixo vertical, com a palma da mão direita voltada para cima e os pés em contato com o chão.

2º. Expirar – durante a expiração, executar um giro completo, no eixo vertical, com a palma da mão esquerda voltada para cima e os pés sempre em contato com o chão.

- objetivo: treinamento psicofísico, seleção de imagens corporais e elaboração de partitura.

- metáfora relacionada ao trabalho do ator: baixa pressão atmosférica; força da gravidade e equilíbrio; movimento circular no eixo

vertical.

- observações: trabalhar o peso e o contrapeso; precisão dos movimentos.
- áreas de experiência: consciência corporal e espacial, tônus e equilíbrio.
- desdobramentos: este exercício é um desdobramento da meditação ativa Giro Sufi. Primeiro, esse trabalho com os impulsos focou as mãos; depois ampliou-se para outras grandes articulações: cotovelos, ombros, quadril [cristas ilíacas], joelhos e pés.

⁶ Contração – o giro, nesta fase, é entendido como a frontalidade do corpo, na qual a caixa torácica e os ombros têm a possibilidade de se recolher, de se contrair.

⁷ Linha da coluna identificada com o eixo vertical.

⁸ Expansão – o giro, nesta fase, é entendido como a frontalidade do corpo, em que a caixa torácica e os ombros têm a possibilidade de se expandir, de se abrir.

§ Variações em Jogo_Impulso 🍪

§ Um ator é escolhido apenas para orientar a articulação que conduzirá o movimento. Sem utilizar a palavra, desenvolver o exercício focando os princípios de atenção e prontidão; selecionar imagens corporais.

9. Espirais - 🍪

- campo de ideias: treinamento físico.
- origem: dança, mímica, jogos teatrais e a imagem do ar manifesto de modo espiralado.
- descrição: em pé, braços e pernas paralelos, olhar na altura dos olhos, perceber as três

subdivisões corporais: *nariz_cabeça*, *esterno_tronco* e *púbis_quadril*; trabalhar cada uma das partes isoladamente.

instrução: visualizar à frente uma espiral; com o *nariz_cabeça*, executar movimentos espiralados, no sentido horário [centro-periferia] até atingir o ponto máximo e, então, invertendo os movimentos no sentido anti-horário [periferia-centro], voltar à posição inicial. Ainda com o foco do trabalho corporal no *nariz_cabeça*, inverter os sentidos dos movimentos: centro-periferia [anti-horário] e periferia-centro [horário].

§ Executar o exercício focando os movimentos no *esterno_tronco* e no *púbis_quadril*.

- objetivo: trabalho de segmentação corporal.
- metáfora relacionada ao trabalho do ator: baixa pressão atmosférica; redemoinhos pelo corpo.
- observações: todas as articulações devem ficar maleáveis e colaborar com os movimentos; os exercícios colocam em foco cada um dos três segmentos corporais sem anular o resto do corpo.
- áreas de experiência: consciência corporal, domínio do movimento, construção de corpo simbólico.
- desdobramentos: explorar os movimentos espiralados de modo caótico, fazendo paradas e sustentando as imagens corporais; selecionar imagens corporais e compor partituras.

- Metáfora: Escala do Ar Manifesto

10. Ritmo_Velocidade:

Escala do Ar Manifesto -

- campo de ideias: treinamento físico.

- origem: associações de ideias entre os conceitos “tempo”⁹ e “ritmo”¹⁰ e a escala do ar manifesto; possibilidade de alteração do comportamento cênico a partir do entendimento de ritmo como velocidade.

- descrição: a partir das sugestividades contidas nas distintas manifestações do elemento ar – *calmaria, aragem, brisa leve, brisa moderada, vento fresco, vento, vento forte, ventania, ventania forte, tempestade, tempestade violenta e furacão* – explorar as alterações possíveis, empregando cada uma delas nas ações físicas e vocais.

- objetivo: investigar diferentes qualidades para o desenvolvimento das ações físicas e vocais; dinamizar as ações e as cenas a partir do emprego das *velocidades* observadas nas distintas manifestações do elemento ar.

- metáfora relacionada ao trabalho do ator: escala do ar manifesto e seus distintos estados.

- observações (1): como aquecimento do grupo, o orientador pode pedir para que os atores, com atenção redobrada, desloquem-se aleatoriamente pela sala, ocupando e equilibrando o espaço; de tempos em tempos, o orientador propõe os distintos estados observados na escala do ar manifesto como estímulos para a alteração do comportamento dos atores, que devem modificar as *velocidades*.

- observações (2): a escala revela 13 (treze) manifestações distintas do elemento ar; sendo o vento o meio do caminho, funciona como um “divisor de águas”, como um “entre”; vale considerar que temos 6 (seis) qualidades de andar [da calmaria ao vento fresco] e outras 6 (seis) de correr [do vento forte ao furacão].

- áreas de experiência: metáfora como estímulo para alteração do comportamento cênico; emprego do *esforço* para modular as *velocidades* das ações físicas e vocais.

- desdobramentos: as diferentes manifestações podem servir como princípios norteadores para o desenvolvimento de diferentes trabalhos: alteração das dinâmicas das partituras; modulação do andamento das cenas e das intenções das ações físicas e vocais; relação com os espaços amplo, médio e restrito, etc.

⁹ “Tempo” aqui é entendido como “duração”.

¹⁰ “Ritmo” é entendido de duas maneiras: velocidade e intensidade.

11. Ritmo_Intensidade:

Níveis de Tensões -

- campo de ideias: treinamento físico.
- origem: diversos exercícios que focam a contração e o relaxamento da musculatura; associações de ideias entre os conceitos “tempo” e “ritmo” e a escala do ar manifesto; possibilidade de alteração do comportamento cênico a partir do entendimento de ritmo como intensidade.

- descrição: em pé, pernas e braços paralelos, olhar na altura dos olhos. Perceber o centro¹¹ do corpo como ponto de expansão e convergência das diversas intensidades de tensões musculares. A contagem de 1 (um) até 13 (treze) é utilizada para gradação das tensões e posterior relação dos estados e intensidades do ar manifesto. Primeiro: encontrar um estado muscular que utilize o menor esforço possível para sustentar-se em pé; somar a ideia de vetores que convergem para o centro do corpo. Segundo: encontrar um estado muscular que utilize a maior tensão possível, esforçando-se ao máximo; juntar a ideia de vetores irradiando-se do centro para as periferias do corpo. Encontrado estes dois estados musculares opostos, RELAXAR; voltando ao estado muscular pessoal.

Desenvolvimento: enquanto o orientador conta, de modo crescente, de 1 (um) a 13 (treze), os atores devem aumentar gradativamente a intensidade das tensões musculares, variando do menor para o maior esforço possível; depois, a contagem é feita de modo decrescente. As tensões devem ser observadas em todas as áreas corporais – dos pés às mãos, da cabeça ao quadril, envolvendo olhos, língua, abdômen, ânus, estômago, etc. O exercício deve ser feito inúmeras vezes para que os atores entendam muscularmente as alterações das diversas intensidades.

- objetivo: explorar diferentes qualidades para o desenvolvimento das ações físicas e vocais; dinamizar as ações e as cenas a partir do emprego das potências observadas nas intensidades relativas às distintas manifestações do elemento ar.
- metáfora relacionada ao trabalho do ator: estados e intensidades do ar manifesto como estímulos para construção do comportamento cênico.
- observações: é importante deixar claro que as maiores intensidades não devem deixar as ações rígidas, mas vigorosas; as imagens do goleiro e do “atleta do tiro de 100 m” têm funcionado como referências eficientes.

¹¹ Região abdominal.

- áreas de experiência: metáfora das intensidades observadas no ar manifesto como estímulos para alteração do comportamento cênico; emprego do *esforço* para modular as *intensidades* das ações físicas e vocais.

- desdobramentos: após executar o procedimento algumas vezes e ter a escala como norte, o orientador pode pedir que:

1. cada um escolha uma ação¹² simples; então, retomar a contagem da escala e em cada um dos níveis, ao comando “ação”, os atores devem executar a ação escolhida; investigando as variações.
2. os atores escolham uma frase simples¹³; nos diferentes níveis, ao comando “ação”, eles devem executar a ação escolhida anteriormente e dizer a frase; investigando as diferentes possibilidades.
3. os atores desloquem-se pelo espaço; nos diferentes níveis, ao comando “ação”, eles devem executar a ação e dizer a frase escolhida anteriormente, enquanto deslocam-se alguns passos pelo espaço e param, mantendo o estado e aguardando nova orientação.
4. os atores *re_trabalhem* partitura e/ou cena a partir dessas referências.

¹² Por exemplo: acenar ou jogar uma pequena pedra.

¹³ Por exemplo: “Oi! Tudo bem?”.

III - Texto poético utilizado no resultado final

“Outra Sina de Existir”

de Magali Gallelo

Primeiro Cortejo:

É que isso levaria um tempo
É que isso levaria um de nós
É que isso levaria adiante [*Depois do último gesto do Felipe*]
(todos cantam - mandei cair meu sobrado...)

Segundo Cortejo:

F - Quando puxava do meio da memória tinha vezes que o resto da história, essa que se circunda, vinha
C - Mas essa coisa que é partir muda o leito, a vala do pensamento. Contorce o fio da água do rio. E tudo ocorre como água.
F - Depois que o olho parou, eu não vi mais. Eu só me vi.
F - Como é que chama mesmo quando o que está pairando vem?
Todos em cochicho: Reminiscência
F - Reminiscência

Cena Marcela/Nilce e Felipe

F - A lembrança dói quando cai?
M/N - Sei que às vezes dói quando voa longe

M/N - Quanto mais alto voa, mais fundo cava e encrusta o seu estar
E quando se instala é quando o todo, o tudo, nada, nunca está
M/N- Você tem que prestar muita atenção e não deixar ficar
Porque se fica, é como o que apegas
F - E o que acontece daí?
M/N - A escolha é sua
Se você quer mesmo que uma coisa fique, tem que deixar partir
F - É parecido com o que fez o pai.
F - Se eu seguisse o mesmo caminho...
Daí já não era eu, era só o capricho de um impulso
um rastro que se supõe existido
F - A ilusão, também quando é pretérita, cansa

Carlinhos

E como é que não apegas, quando há um lado que se insiste e outro que se nega?
É como um barco, uma ilha e um outro lugar.
Algum lugar para onde a gente sempre se vê indo

para a ilha que nunca é ilha quando a gente está
num barco que está sempre indo com a intenção de ficar

Hanne/Telma e Silvia quando giram com a corda:

Onde mesmo começou o tempo?
O tempo, talvez, nunca começou.
Vai ver que 'nunca' é o começo do tempo.
Vai ver que nunca é.
Vai ver que nunca está.
Vai ver que nunca é quando o tempo começa.

Carlinhos:

O nunca, eu não vi.... (escapa da corda) e nunca jamais será ao menos como a gente pensa.
É o que se sente, o que sinto.

Silvia com a corda

Uma ilha é um compartimento tão solitário no seu propósito
que não tem nem como possuir-se
Uma ilha é o conter-se que engoliu seu próprio continente
Atol parece ilha, mas é o compromisso dos corais que não ficaram sós
Descontinentes que se abraçaram e ficaram sós em conjunto, aqui estamos nós
Os nós descontinentes

Isso o que apegar
É o que de mim nunca se desvencilha, nunca!
É o que não acorda
É que isso não me acorda nunca!

Silvia com a corda no punho, atravessando o palco:

Tendo o tempo entre as mãos.
(Vou) retendo o tempo.
O que tenho entre as mãos, se o tempo vai derretendo?

Felipe com mãos e pés para cima:

F - Às vezes eu me distraio de mim. É quando o mundo me possibilita uma fresta

(M/N cochichando): espição, uma festa
F: de lá espio este aqui, cuja vida não lhe pesa sobre os ombros
porque o chão não comprime suas pernas, ele vai pisando o ar.
O mundo leva, não sou eu que vou.

Quando levantam e giram as saias Felipe e Marcela/Nilce:

Visto-me de um que não vai a nenhum lugar.

Nem precisa. Para que mesmo se quer chegar em algum lugar?

Silvia na direção do Carlinhos:

C: O que você chama de entrega vejo como desentregar-se.

Supostamente amar, até desaparecer-se de si.

Digo supostamente, pois qual 'eu', ausentado dele mesmo, pode sentir?

S: Eu me procuro nas fendas do teu silêncio que a mim direciona a voz

Quanto mais me inscrevo

Quanto mais eu me apago de mim

Felipe e Marcela/Nilce desenhando:

Quanto mais me escrevo

Quanto mais me descrevo

Marcela/Nilce, quando o Felipe fecha o círculo:

Eu agora, só, comigo?

Eu sou sem mim?

Silvia ao fundo, enquanto o Felipe anda e Marcela/Nilce apaga o chão:

E por mais que eu pudesse tirar teu chão, na memória, ainda assim você se bastaria.

Carlinhos e Silvia

Que se insiste

Felipe e Marcela/Nilce

Que não quer largar

Hanne/Telma – não

Silvia e Carlinhos – não é

Marcela/Nilce - é

Felipe e Marcela/Nilce – é para sempre

Carlinhos e Felipe

Felipe: Por que sinto nos teus braços desencontro e alguma felicidade?

Carlinhos: Porque visto eu o casaco que você veste, mas da outra margem. Avisto daqui o encontro e...

Marcela/Nilce

... e alguma infelicidade?

Silvia

Nas placas com alguma indicação do tipo 'não se perca', amor parece saudades.

Esquecimento.

Cimento.

Felipe no final da brincadeira da Marcela/Nilce com o pai, logo depois vai rolar

Memória é como o que apegamos.

É um voltar sem ter ido.

Marcela/Nilce – é para sempre?**Felipe depois que a Marcela/Nilce rolou perto dele e enquanto sincronizam o girar 3 vezes na direção do pai**

Voltar a mim sem ter ido até aí, isso que chamamos de memória... é o ruído noturno da ausência repetida nesse meu sono dolorido.

Carlinhos antes da Hanne/Telma subir (e também como eco depois que ela anda e para atrás dele)

Eu fico vendo

Dentro e alheio... E dentro...

Carlinhos, depois que os filhos vão aos pés da Hanne/Telma, antes de andar.

E dentro!

Carlinhos

Nas placas que sinalizam algo do tipo 'não se perca', amor parece saudades

Desarremedo é quando o coração tem no centro o medo.

A ilha mesmo só se faz quando o rio corta o fio.

No medo eu me dou, eu me dou

Silvia acariciando Carlinhos:

No meu eco...

Do que preciso...

Carlinhos quando levanta, antes de gritar 'pai':

É destruir meu próprio abrigo...

para me encontrar comigo...

Hanne/Telma cochichando repetidamente (com o Felipe inclusive)

Há que se destituir do próprio abrigo

Hanne/Telma canta - Mandei cair meu sobrado...

Felipe

Se é ilha, como tem braço?

Carlinhos

É ilha sim, a minha terra, ciosa por tanto querer, não quer mais voltar
O rio cortou o fio

Marcela/Nilce:

Quando eu me tirar de mim e quando eu mesma deslizar do que me apegar...
Em qual parede caberá uma janela?
Ah, a clareza é tão centrada no desespero!
Livro-me, o quanto antes, de só esperar: desespero-me.
O que não tem abrigo, não precisa de janela.

As meninas rolando e rindo:

Fica! Vem! Vai embora!
Quando morrer vai viver pra sempre!

Felipe:

Quando ela me visita, a história, agora eu sei, é porque ela já foi embora. E vai ficar indo embora sempre que vier me atravessar.

Meninas cantam – música do barquinho

Carlinhos morre**Felipe e Hanne/Telma**

Memória
É como que apegar

Felipe e Hanne/Telma quando vão cobrir Silvia com as saias:

Agora sim tudo virá
Sem azuis nas linhas
Sem linhas no tecido
Sem ninguém no vestido

Silvia

Eu estou no oco da árvore e as folhas estão despencando
O lugar onde tudo o que está indo vem vindo
Se esvaindo
Se esvanecendo
Se escavando
Se escondendo

O dia que está desamanehecendo

Desentrega? O que é desentregar-se?

Divisibilidade é requisito de coisa

A permanência é o capricho do tempo

Impermanência é quando a gente vai experimentando o desolamento

Se você fosse

Se você voltasse

Se você despermanecesse...

E se eu nunca me esquecesse?

Marcela/Nilce (na cena que antecede o giro com o Carlinhos até o fim do giro)

Quando se escapa pelas próprias frestas, cumpre-se a sina da alma leve.

Na verdade há sempre um rodadoiro discreto girando o 'eu' por dentro,
com suas cautelas desobrigadas, com seus ares amalucados de vendaval.

Quando a gente se escapa da gente pelas frestas a alma levanta os panos e faz a
revolução.

Carlinhos: Se você quer mesmo que uma coisa fique, basta deixa ir embora, que ela
será absorvida por essas voltas que você se dá por dentro.

Marcela/Nilce (no aborto)

Eu me subtraio de mim, eu me subtraio!

Eu me perco de mim, eu me tiro de mim! (choro).

(Quando termina o choro, no chão, e olha para o Carlinhos) E se eu me esvaziar?

Carlinhos

Esvaziar-se! (com indignação).

O que está dentro é o que está fora!

Se você esvaziar-se de si mesma, resta o mundo, não vê?

Carlinhos (quando Felipe corre para baixo da saia da Marcela/Nilce)

Há sempre um desejo de vida desdenhando nossa suposta organização.

As respostas que você já se deu...

Alguma delas acalmou as lacunas do tipo 'quem sou eu'?

Silvia (antes e durante o andar indignado na direção da Marcela/Nilce e do Felipe)

As coisas me acumulam ...

Tantos trastes de memórias entulhadas!

Pois que se separem e morram os desejos dessa vida repetida!

Quem sou eu? Quem está em mim?

Felipe e Marcela/Nilce fechando Silvia no círculo

Coloque-se na posição de quem deve responder

E veja se consegue suportar a falência do seu vazio.

Silvia com a corda

Isso o que apega

É o que de mim nunca se desvencilha, nunca!
É o que não acorda
É que isso não me acorda nunca!

Carlinhos

Essas coisas todas que vc vive tentando poupar de si, essas coisas todas...
Devolva-se a elas, porque elas nunca deixaram ou deixarão de ser você.

Para o fim (para a hora das meninas girando)

Desentranhamento do que apegamos na memória: para lá da terceira margem do firmamento onde tudo o que desagrega fortalece a convicção de que no tempo não há tempo, cada grão que sobra só é o pó reflexo de tudo o que causou o soterramento.

Na ilha, a lógica não entende os auspícios do não-tempo
É como o que desapega
É como flutua a mão da luva que nunca lhe teve dentro

Não disse? Era a partir da inércia da memória que a história vem.

*

IV Depoimentos

- Reflexões a partir das seguintes questões:

1. Explique o trabalho prático desenvolvido em sala de ensaio.
2. Como você passou a olhar para: o trabalho do ator, construção de partituras e elaborações de “cenas”.
3. Como se deu a relação com o conto “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa.
4. Em relação ao processo de pesquisa-criação, escreva sobre as dificuldades e as facilidades encontradas.
5. Escreva livremente sobre o processo.

“Tempo, Encontro, Desencontro, Formação, Transformação...Desformatização, Vida...

O pulso acelera e o giro me leva ao universo do esquecimento - do eu , do não eu, do outro que sou eu.

O primeiro encontro, o reconhecer-se no movimento de busca, de entrega, e de descoberta. O treinamento pulsou como uma meditação, um turbilhão de sensações que me levou ao sentimento de pertencimento de mim mesma. Um gesto, uma palavra, o dentro-fora, e o fora-dentro. Todos os órgãos pressionados como se quisessem sair pelo peito e o estômago gritando para explodir tudo que foi obrigado a engolir. Um nó tranca a garganta que explode num choro de silêncio, um grito emana todos os passos não dados, os sorrisos guardados, os olhares velados pulsando por vida, respiro, respiração. A queda, a quebra, o rígido, o estático, transformando o desequilíbrio no impulso que reverbera o Ser com ela, que sou eu. ‘Quem sou eu?’ Viver este treinamento foi uma fusão de cores que dá sentido e significado para minhas escolhas de sempre me redescobrir.

Antes de tudo, este treinamento me fez acreditar e perceber que o ator é corpo e alma, presente com seus sentimentos e sensações em uma situação a ser vivida na sua integridade.”

(Segundo depoimento da atriz **Silvia de Paula, 2011**)

“O espetáculo como existe hoje seria impossível sem o treinamento físico e as improvisações, fundamentais para proporcionar a base corporal com a qual pudemos elaborar as partituras propostas a partir das imagens e temas suscitados pelo conto de Guimarães, tão rico em sua imagética e possibilidades cênicas.

O texto de nossa amiga Magali só veio agregar mais sensações – intensas e profundas – às despertadas pelo conto. E para mim não tem como falar do trabalho de pesquisa, e principalmente do resultado cênico do espetáculo, sem envolver o lado emocional. São coisas que me despertam, afetam, angustiam, alegram, desafiam, entristecem e me fazem refletir, refletir, refletir o tempo todo... heranças do começo da pesquisa e mais materiais para construir outras lembranças em sua continuidade.

E em todo o trabalho de elaboração, e no meu caso também de apropriação de partituras de outrem, tenho sempre como elemento motivador as imagens do conto que mais me tocam. Essa parte da apropriação foi bem complicada: assumir as partituras da Marcela, companheira que precisou se ausentar durante um período do processo. Não tanto pela parte física, porque o treinamento fornecia a base para isso, mas principalmente pela essência do que ela fazia. Foi difícil assumir as partituras dela, criadas por ela a partir das suas sensações, e colocar nisso as minhas próprias, tornar em essência aquilo também meu. Mesmo participando da pesquisa desde o começo, não estava “dentro” do espetáculo até ter de cobrir a lacuna deixada pela Marcela, então foi preciso criar uma sintonia com o grupo, algo já estabelecido entre eles. Por um tempo me senti marginalizada, “à terceira margem” no entrosamento em cena, o que também foi uma rica fonte de percepções para ir descobrindo a minha essência no processo de apropriação das partituras da Marcela. Ainda mais considerando as imagens de falta, partida e marginalização presentes no conto de Rosa.

“E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte do além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.”

Gosto dessa passagem do conto. O rio, coisa que o homem não pode controlar, é para mim o tempo e sua passagem. O fluxo contínuo e incontrolável, inexorável como a vida, assaltando-me aquela ideia de que o rio que observamos agora, não é o rio que observamos há um minuto, pois as águas para as quais olhamos no agora, não são mais aquelas que

olhamos há um minuto. Assim como o tempo, o tempo presente já não é mais o tempo de um minuto atrás. O pai parece-me se unir a esse rito de fluxo contínuo e sua vida também se torna parte da correnteza desse rio que ele escolhe como morada, quase se fundindo à paisagem, instaurando uma terceira margem. O menino correndo atrás de seu pai na beira do rio, parece-me a busca incansável pelo nem se sabe o quê que todo ser humano faz, perpetuando um estado infindável de querência na alma.

Na minha travessia do processo, tais imagens se configuraram em resultado cênico na forma de relacionamentos interrompidos e retomados continuamente, de relações entre pessoas que não têm a força de renunciar à sua vida e relegar-se à “sina de existir” como fizera o “Pai”. Mas essa escolha pela vida não representa conforto, muito menos alívio. É preciso ser muito forte para viver, porém é preciso ser ainda mais forte para existir, para “ser tão” alguma coisa.

(Segundo depoimento da atriz **Nilce Xavier, 2011**)

“Antes de tudo a relação viva entra as pessoas. O modo como a linha de ação da o seguimento de encontros. Pequenos fragmentos deste todo chegavam até mim de um modo singelo. Sendo que me uni ao grupo á pouco tempo. Havia relações genuínas entres pessoas que solidavam a esta outra sina de existir. Fazendo de tudo, e ao todo, um encontro que alimentava fartamente o envolvimento artístico, fazendo este bater num compasso mais certo.

Tomo isso para o conto de Guimarães Rosa, a cada ser humano ali translinhado. Para o resultado deste trabalho, peça, exercícios, treinamentos, e pesquisa. A cada pessoa envolvida. Ao grupo.”

(Depoimento da atriz **Juliana Molla, 2011**)

“Temos como ponto de partida a metáfora do ar para o treinamento - trabalho corporal fundamentado nas diferentes relações com este fenômeno, em que o ator se depara com elementos *conscientes* que seleciona.

No começo via como trabalho corporal apenas, no decorrer do tempo, durante as vivências, entendi que as sensações se juntam ao trabalho que eu pensava ser apenas físico. Partimos da ideia do “ator no olho do furacão”, e importante: este nosso treinamento tem uma pulsação peculiar, o ator no olho do furacão – ponto de partida, treinamentos fundamentados e executados em vetores, pressões, giros. O ator se depara com experiências descobertas durante exercícios, trabalhamos com seleção de imagens e partimos para a cena.

O trabalho do ator: não distinção entre corpo/sensações.

A construção de partitura: elemento fundamental para um resultado satisfatório, a partir do momento em que o ator se *apropria* da partitura.

A construção de cena: o ator com todos os seus elementos de pesquisa.

Penso na relação que tenho de fazer com meu material de trabalho/pesquisa, como aplicar? O conto é sutil, eis aí um aparente paradoxo, uma questão a ser resolvida. Foi aí que a relação se estabeleceu: da dificuldade de procurar a solução.

Dificuldades encontradas: relação corpo/sensação; filtrar o que é interessante ou não para a partitura/cena, consciência de ritmo quando em cena/partitura.

Facilidades encontradas: trabalho corporal.”

(Depoimento da atriz **Hanne Chicrala**, 2010)

"Quando passei a fazer parte do grupo, já existia uma pesquisa avançada, com uma constância de vários treinos, estudos, partituras e um primeiro texto sendo apresentado. A base da pesquisa é a busca de uma equivalência para o trabalho do ator, nos estágios do vento (desde aragem, brisa, vento, ventania... até furacão).

Entendo por essa equivalência, a correspondência desses estágios no tônus, voz, sentimentos, movimentos do ator na cena. É uma vivência completa de todas essas fases. A harmonia do grupo transmitia essa atmosfera.

A princípio, observei muito o grupo e o Edu pediu que eu o ajudasse a separar gravuras/imagens que, visualmente, transmitissem essas fases do vento. Pesquisei e lhe enviei vários quadros de pintores famosos onde podíamos observar essa equivalência - seja ela nas cores, nos traços, nas expressões das pessoas ali retratadas, no contexto geral da pintura, etc. - das mais variadas formas. Pesquisei, também, fotos da natureza nesses estágios diversificados.

A sensação visual que estas imagens me passaram, levei para os ensaios, treinando meus movimentos, voz e impulsos compondo minhas partituras.

O texto que utilizamos como base e inspiração foi "A Terceira Margem do Rio", de Guimarães Rosa. A partir dele, trabalhamos sentimentos e ações regidas por situações de separação, desamor, partida, apego.

Uma experiência maravilhosa como atriz, para mim, foi participar de uma pesquisa onde o texto foi colocado a partir das partituras, estudos e vivências e, além disso, poder também encenar a mesma peça, sem o texto, com a mesma essência sendo mantida e um trabalho corporal acentuado.

A minha maior dificuldade foi conseguir passar corporalmente por todos esses estágios, com sensíveis diferenças entre cada um deles. A exploração do trio corpo/espaco/voz de acordo com os estágios do vento, independente de um texto. Explorar limites corporais e dosar movimentos.

Esses treinos não só me modificaram como atriz, mas também aguçaram os meus sentidos e percepções do mundo. Essa mistura de imagens, fragmentos textuais, sensações e trabalho corporal do ator, foi levada ao palco, através das projeções como pano de fundo na peça. O trabalho na última versão apresentada, digo isso porque ainda existe uma pesquisa em andamento, é uma poesia

teatral, um espetáculo para ser visto e sentindo pelo público. Quando acabamos de assistí-lo, ficam imagens, quadros em nossa memória que resumem sentimentos e sensações."

(Depoimento da atriz **Telma Guedes, 2011**)

VII - DVD

1. Exercícios – Treinamento
2. Evento Cênico: “Outra Sina de Existir”
3. Fotos & Material Gráfico

VIII Materiais Gráficos

- Cartaz:

O cartaz apresenta o título 'Outra Sina de Existir' em uma fonte amarela, sobre uma imagem de fundo que parece ser uma paisagem com rochas e água. No topo, há o logo do GiroKaus Teatro e o nome do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA-ECA/USP). Abaixo do título, estão os nomes da direção e dos intérpretes criadores. Na base, há uma seção de informações e logos de patrocinadores.

GiroKaus Teatro & Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA-ECA/USP)

a p r e s e n t a m

Outra Sina de Existir

Direção
Eduardo de Paula

Intérpretes criadores
Carlos César
Felipe Rocha
Hanne Chicrala
Magali Gallello
Marcela Grandolpho
Nilce Xavier
Silvia de Paula
Telma Guedes
Zezu Santiago

Informações:
<http://girokausteatro.blogspot.com>

apoiado por:

PLANETA E
LEADERS
W5
E
USP
eco

- Programa/frente:

GiroKaus
Teatro

& Centro de Pesquisa em Experimentação
Cênica do Ator (CEPECA-ECA/USP)

a p r e s e n t a m :

**Outra Sina
de Existir**

GiroKaus
Teatro

Informações:
<http://girokausteatro.blogspot.com>

apoio:

design by
w5.com.br

- Programa/verso:

Outra Sina de Existir

Direção

Eduardo de Paula

Intérpretes criadores

Carlos César

Felipe Rocha

Hanne Chicrala

Magali Gallello

Marcela Grandolpho

Nilce Xavier

Silvia de Paula

Telma Guedes

Zezu Santiago

Outra Sina de Existir

é um espetáculo paisagem, um evento cênico que convida o espectador a utilizar seu imaginário de modo ativo.

O que se revela é uma ação cênica que coloca em jogo as distintas possibilidades de relações humanas. Homens e mulheres. Abandono. Maridos e esposas. Nascimentos. Pais e filhos. Incestos. Irmãos. Abortos. Amores. Desamores. Encontros. Despedidas. Morte. Como um caleidoscópio, as imagens se formam e se transformam, abrindo espaços às possibilidades e projeções de desejos que podem, ou não, ser reais.

O projeto

O espetáculo "Outra Sina de Existir" utiliza a metáfora do ar manifesto como impulso para o desenvolvimento de um treinamento psicofísico e criativo para o ator.

Utiliza também o conto "A terceira Margem do Rio", de João Guimarães Rosa, como matéria textual de estímulo para improvisações e criações de partituras de ações e de cenas, colocadas em jogo no processo coletivizado de trabalho e construção do evento cênico.

O desenvolvimento deste projeto está substancialmente ligado à pesquisa de mestrado[1] intitulada: "O Ator no olho do furacão – metáforas norteadoras para o trabalho criativo do ator"[2], que estabelece o estudo comparativo entre o Ar, elemento dinâmico da natureza, e as pesquisas de Stanislavski, Grotowski e Barba; confrontando, de modo análogo, aspectos norteadores dos trabalhos de preparação e criação do ator.

Sobre o espetáculo paisagem

É um evento cênico, espetacular, construído a partir de uma linguagem gestual paralela ao texto "A terceira margem do rio", de João Guimarães Rosa. Os atores não corporificam personagens definidos e a dramaturgia é vista como um texto híbrido, polifônico, que se estabelece a partir da multiplicidade de representações possíveis, como uma estrutura que se monta a partir do jogo de cena. O resultado é uma "obra aberta", característico de uma escrita performativa que deixa espaços abertos para que os espectadores façam as suas descobertas e preencham esses espaços a partir de seu imaginário.

- "Flyer":

- "Ação para e-mail":