Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes I Departamento de Artes Cênicas

O ator e a emoção em "Escuro"

Maria Amélia Bethovem Farah

São Paulo, 2012

Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes I Departamento de Artes Cênicas

O ator e a emoção em "Escuro"

Maria Amélia Bethovem Farah

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como um dos requisitos para a obtenção do titulo de Mestre em Artes Cênicas. Área de Concentração: Pedagogia do Teatro. Orientadora: Elisabeth Silva Lopes.

São Paulo, 2012

FOLHA DE APROVAÇÃO

Maria Amélia Bethovem Farah

O ator e a emoção em "Escuro".

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como um dos requisitos para a obtenção do titulo de Mestre em Artes Cênicas. Área de Concentração: Pedagogia do Teatro. Orientadora: Elisabeth Silva Lopes.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof (a). Dr(a). _____

Instituição: _____Assinatura_____

Prof (a). Dr(a). _____

Instituição: _____Assinatura_____

Prof (a). Dr(a). _____

Instituição: _____Assinatura_____

AO MEU FILHO PEDRO

AGRADECIMENTOS

A Elisabeth Lopes, pelo incentivo, confiança e orientação neste trabalho.

Ao diretor e dramaturgo Leonardo Moreira e aos atores-criadores do espetáculo "Escuro" Aline Filócomo, André Blumenshein, Luciana Paes, Thiago Amaral, Daniela Duarte, Flávia Melman, Fernanda Stefanski, Otávio Dantas e Paula Picarelli, pela parceria.

Ao Joaquim Lino, por mediar muitas descobertas.

Ao meu marido, Cassiano, pelo carinho e colaboração desde o início.

Ao meu pai, Beethoven, que sempre me ouviu.

À minha mãe, Nadir, que entre as mamadas e ao som de "pinhé, pinhé, pinhé, pururururu" ficou com meu filho para que eu pudesse terminar esta dissertação.

RESUMO

Este estudo pretende investigar como se processam os sentimentos e as emoções, sob a perspectiva do ator, dentro de uma realidade teatral - no caso, o espetáculo "Escuro". Pretende-se abordar o jogo dos afetos que o ator se propõe nesse trabalho ao emprestar sua história, sua mente, sua corporeidade entre as bordas do real e do ficcional, em paradoxo.

Para tanto, utilizaremos a filosofia dos afetos de Espinosa, os estudos sobre emoção e sentimento - principalmente na visão do neurocientista Antonio Damásio - e também as investigações de Charles Darwin sobre a expressão das emoções. Como experimentação prática, elegemos o processo de criação dos atores do espetáculo "Escuro", buscando hipóteses de técnicas pessoais ao lidar com as emoções na cena atual.

Ao confrontar a pesquisa teórica com a experiência artística no processo de criação de "Escuro", o presente estudo escapa do campo metafórico para tratar de um tema abstrato de forma direta, concreta e prática. Ao refletir sobre um processo criativo e sobre como o ator gera estados emocionais em cena, a pesquisa acadêmica produz conhecimento a partir de uma experiência real. Percebe-se que a relação afetiva é um dos motores principais do aprendizado, da memória e do fazer artístico.

Palavras-chave: Teatro, afetos, emoção, ator, processo criativo, processo colaborativo.

ABSTRACT

The current study intends to investigate how do feelings and emotions, under the perspective of the actor at the play “Escuro”, process on the theatrical reality. The study approaches the work on the affections that the actor does in this work, “lending” his history, mind and corporality, between the borders of the real and the fictional, in paradox.

The work makes use of the Espinosa’s philosophy of affections, the studies about emotion and feeling by neuroscientist Antonio Damasio and the expression of emotions to Charles Darwin. On the practical field, we take the creative process of the actors of the play “Escuro” to search for personal techniques elaborated to deal with emotions on the theatrical contemporary scene.

Confronting the theoretical research with the artistic experience on the creative process of the play “Escuro” helps the current work to avoid the metaphorical field to elaborate about such abstract theme in a direct, concrete and practical way. While reflecting about creative processes and how an actor springs out emotional states on the scene, this research produces knowledge from practical experience. So to finally conclude that affective relation is one of the main via of learning, memory and the artistic creation.

Key words: Theatre, affection, emotion, actor, creative process, collaborative process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O ator - gerador de estados emocionais 11

PARTE I - OS AFETOS

1. Um mergulho em Espinosa **17**

1.1. Produzir outras maneiras de existir no mundo 18

1.2. Pluralidade de afecções 20

1.3. A percepção do ator: uma imersão interna 23

2. Emoção - uma viagem química **26**

2.1. Sentimento e emoção 27

2.2. Neurônios em espelho 28

2.3. As emoções fictícias, enganando o cérebro: Antonio Damásio 30

3. Charles Darwin - A expressão com índice de emoções **35**

3.1. Emoções instintivas 36

3.2. Falso ou verdadeiro. O sorriso 38

3.3. Uma cadeia de eventos. O choro 42

PARTE II - OS ATORES EM "ESCURO"

4. O processo criativo **47**

4.1. Olhando para a mesma piscina 52

4.2. A interpretação dos atores e a criação das cenas 54

4.3. Os indicativos físicos experimentados em sala de ensaio 60

4.4. As Respirações 63

4.5. As LIBRAS e as sincronias 67

4.6. Os diferentes ângulos 69

5. O ator e seus múltiplos universos particulares **71**

5.1. A ficção: entre o simular e o sentir 72

5.2. *"Umwelt"*: interface entre o ator e realidade/ficção 74

6. Eu em Terceira Pessoa - As Narrativas **83**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **99**

BIBLIOGRAFIA **102**

Ensaio do espetáculo “Escuro” – Arquivo Cia. Hiato

INTRODUÇÃO

O ator: gerador de estados emocionais

O presente estudo foca o processo de criação dos atores de "Escuro" e procura entender de que maneira o ator pode gerar estados emocionais em cena. Em que medida suas memórias e biografias se misturam com a ficção? O ator realmente sente ou vive uma emoção em cena, ou simula viver uma emoção em um espetáculo? Como ele simula? Como ele vivencia? Qual a diferença entre a percepção de quando o ator está sendo verdadeiro ou falso? Em que medida os atores de "Escuro", ao serem chamados pelos próprios nomes em cena, estilhaçam a dicotomia cênica entre o real e o ficcional?

As emoções dos atores em "Escuro" não são expressas em suas potências e sim veladas, retesadas, contidas. Acontecem de um jeito pequeno e menor. Não há espaço para catarse dos atores - o que pode acontecer na plateia com a fruição do todo. O sujeito-ator as abafa - mais dentro do que fora. Sobre um espetáculo frio e mental do ponto de vista do ator, com inúmeras entradas e saídas de cena, é que este estudo se debruça, para entender os aspectos emocionais do trabalho do ator.

Para fomentar esse estudo, na primeira parte dessa dissertação, abordamos o assunto das emoções e sentimentos na filosofia e na neurobiologia. E na segunda parte, o assunto recai especificamente sobre o processo de criação dos atores em "Escuro". Dessa maneira, abrimos a primeira parte da dissertação (intitulada “Os Afetos”) com o capítulo “Um mergulho em Espinosa”, para entendermos como se concatenam os afetos no homem, de que modo eles se relacionam entre si. Espinosa nos dá pistas de como lidar com os afetos de maneira que eles aumentem a potência do corpo e da mente em agir. Como se deixar afetar e utilizar emoções que não seriam úteis e adequadas para um momento da ficção? Como essas emoções podem ser pontes para a atuação? Relacionamos os afetos de Espinosa com o trabalho do ator "em processo" para entender como o ator pode ser afetado pelas coisas exteriores, por suas memórias, pelo público, pelo outro ator, pela ficção. Espinosa diz que “o afeto para com uma coisa que imaginamos simplesmente, e não como necessária, possível ou contingente, é, em igualdade de circunstâncias, o maior de todos” (ESPINOSA, 2008, p. 375).

Partindo da observação de que a interpretação do ator se dá pela via pendular entre a expressão de si mesmo e um personagem fictício, no segundo capítulo (“Emoção - uma viagem química”) examinamos melhor a questão dos

sentimentos e emoções na neurobiologia. Com isso, buscamos entender a capacidade do ator em gerar estados emocionais, à luz da hipótese de Antonio Damásio sobre as construções dos mapas neurais fictícios. Damásio, neurologista contemporâneo e principal diretriz teórica da pesquisa, afirma que o filósofo Espinosa intuiu muitas constatações neurológicas atuais. Nesse capítulo são apresentados conceitos clássicos de emoções e sentimentos e estudos recentes da neurobiologia, o que nos ajudam a traçar relações com a prática teatral. Antonio Damásio e a investigação sobre como o cérebro cria mapas neurais fictícios abrem uma frente de reflexão sobre como o ator simula e/ou vive emoções e sentimentos no momento da atuação. Isso também nos leva a refletir sobre a evidente tensão entre ficção e realidade nesse processo.

No terceiro capítulo, a partir dos estudos de Charles Darwin, buscamos entender a relação entre as emoções e os indicativos físicos que as expressam. O ponto de vista da evolução nos desafia a entender que essas emoções consideradas primárias e os comportamentos que as definem são igualmente consistentes em diversas culturas e espécies. Durante o processo de criação do espetáculo, utilizamos as descrições físicas que Darwin apresenta para emoções como raiva, medo e tristeza para provocar no corpo memórias e navegar entre essas emoções, descobrindo, assim, diferentes estados cênicos.

Na parte II da dissertação, “Os Atores Em ‘Escuro’", aprofundamo-nos na criação dos atores como um trabalho de encontros afetivos. No capítulo “O processo de criação”, descrevemos e refletimos sobre diversos meios para a criação do espetáculo proposto pela direção em parceria com os atores. E, com o intuito de abrir outras percepções dentro de uma experiência comum, em toda essa segunda parte contamos com depoimentos dos outros atores do espetáculo.

O próximo capítulo, intitulado “O ator e seus múltiplos Universos Particulares”, procuramos refletir sobre como o ator passa a lidar com o seu “eu cênico” de um modo diferente, focando a relação pendular entre o real e o ficcional em cena. Produzir em cena um múltiplo de si mesmo seria outra maneira de estar no mundo? Refletimos, então, sobre como o ator amplia seu universo particular (*“Umwelt”*), expandindo- se em um múltiplo de si mesmo.

Por fim, o último capítulo (“Eu em terceira pessoa”) é dedicado às narrativas do espetáculo, em que a representação cênica ficcional é associada a um dado da realidade, através das narrações em que os atores falam de si próprios em terceira pessoa, distanciando-se assim deles mesmos. O fato de as narrativas acontecerem dessa maneira gera um afastamento, para o próprio ator, do drama psicológico? Essa questão se abre para estratégias de percepção do público e isso faz com que a identificação, a ilusão referencial e pontos de vista sejam perturbados?

PARTE I: OS AFETOS

Espetáculo “Escuro” – Arquivo Cia. Hiato

1. Um mergulho em Espinosa

É útil ao homem aquilo que dispõe o seu corpo a poder ser afetado de muitas maneiras, ou que o torna capaz de afetar de muitas maneiras os corpos exteriores; e é tanto mais útil quanto mais torna o corpo humano capaz de ser afetado e de afetar os outros corpos de muitas maneiras. E, inversamente, é nocivo aquilo que torna o corpo menos capaz disso. (ESPINOSA, 2008, p. 311)

1.1. *Produzir outras maneiras de existir no mundo*

O presente capítulo lança mão da filosofia de Espinosa - a partir do estudo da obra intitulada *Ética* - para tentar compreender os afetos no trabalho do ator. Como o ator gera estados emocionais em cena? Quais afetos estão em jogo nos possíveis processos de emoções dos atores? Como os atores se auto-afetam por memórias, pelos afetos de outros atores e por afetos ficcionais? A nossa vontade basta para que possamos transitar por afetos desejados?

Espinosa rompeu com a ideia de Natureza vigente no mundo ocidental de sua época. Entende Deus não como criador ou transcendente, mas como produtor. Deus e Natureza são a mesma coisa: a causa ativa que produz tudo o que existe. Para o filósofo, ela não é nossa mestra, mas nossa aliada, algo singular, um campo de forças. Claudio Ulpiano acredita que existam artes e ciências *espinosistas*, ou seja, que vão além do primeiro gênero do conhecimento, além do que as coisas significam:

> A Natureza, para Espinosa, ultrapassa as linhas da significação clássica, ela não tem significação, o que nos leva a produzir conceitos de natureza diferentes, em termos de campos de forças e liberdade. (...) Não há semiótica para explicá-la porque ela não tem significado, ela é um campo de forças, um campo de passagem, um processo[1].

Espinosa, diferente de Descartes e dos estoicos, não acredita que os afetos dependam exclusivamente da nossa vontade, tampouco que possamos dominá-los completamente. Se não conseguimos dominar os afetos através da vontade, então como os dominaríamos na ficção? Se somos constrangidos por forças externas e que nos confrontam, como podemos ser livres para criar? Os gregos acreditavam que os homens traziam dentro de si múltiplas forças, as quais tenderiam para o que lhes é externo, para a religiosidade, para a superstição e para a submissão. O homem grego seria livre se encarasse a si próprio como um campo de batalha (isto é, de confronto de forças). Foucault, filósofo do século XX, vai buscar nos gregos o que estes chamavam de relação agnóstica: a relação consigo mesmo. O homem seria livre quando as forças ativas se sobrepusessem às forças que tendem para a servidão.

---

[1] Referência extraída de aula do Prof. Claudio sobre Pensamento e liberdade em Espinosa disponível em vídeo na Internet: http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?page_id=567 / acesso em 10 de maio de 2010.

Só há liberdade se a vida do homem for produzida por ele mesmo, ao efetuar sua própria natureza através do terceiro gênero do conhecimento, como veremos a seguir. Do contrário (ao não efetuar sua natureza), estaria na servidão. Para Espinosa, é livre todo ser que não é constrangido ao fazer sua produção. A grande indagação do filósofo holandês é se há alguma situação em que o homem pode ser livre, isto é, ser a causa ativa de suas próprias ações.

Lembremos que são três os gêneros de conhecimento possíveis para o homem, segundo nosso autor. O primeiro gênero é o da experiência vaga ou gênero da consciência. A tentativa de dar significado a natureza é uma prática da consciência, que é apenas o efeito, o resultado do que os nossos corpos fazem na natureza (já que nossos corpos, nossas vidas, não param de se encontrar com outros corpos e com outras vidas). Então, a consciência é constituída por marcos e signos e isso implica dizer que a consciência não é ativa, mas resultado de forças que vêm de fora. Nesse sentido, a consciência é efeito da servidão (já que somos corpos cercados por muitos corpos, sujeitos ao acaso dos encontros da nossa existência). A consciência seria determinada por esses resultados de encontros e ficaria presa nessa gramática, nessa lei das marcas. Para Espinosa, a consciência é próxima do hábito e, para ser livre, o homem teria que ultrapassar sua própria consciência.

O segundo gênero de conhecimento é a razão, esta sim, uma prática em que o homem começa a ter atividade. O homem se relaciona com a natureza e com as coisas que existem e entende as noções comuns da natureza. Porém, esse conhecimento ainda não permite ao homem ser produtor e criador de sua própria existência. Dentro desse gênero de conhecimento, através da razão, o homem apenas conhece a realidade, busca o que é melhor nela, mas não cria uma nova realidade. Uma mesma coisa acidentalmente pode ser causa de afetos contrários num mesmo homem: “Se, em um mesmo sujeito, são suscitadas duas ações contrárias, deverá, necessariamente, dar-se uma mudança, em ambas, ou em apenas uma delas, até que deixem de ser contrárias” (ESPINOSA, 2008, p. 369). Um afeto só pode combater outro afeto se for mais forte. E na natureza sempre existe uma coisa qualquer que é mais forte e mais potente que outra, podendo, pois, destruí-la. Os afetos diversos convergem entre si pelo que possuem em comum, enquanto os afetos contrários exigem uma mudança de um deles ou de ambos.

O terceiro e último o gênero de conhecimento, que Espinosa chama de ciência intuitiva, vai além do conhecimento daquilo que está fora. Na ciência intuitiva o homem consegue o poder de invenção e de rigor. O sujeito humano vai inventar e criar, objetivando e produzindo novos modos de vida. Nesse terceiro gênero o homem encontra o que Espinosa chama de estado de beatitude, ou seja, uma intensa alegria.

Todos os seres que existem são dotados de paixão e ação. Quanto mais preso a forças de fora, mais o homem é prisioneiro da servidão e menos livre, porque a liberdade equivale à causa ativa, à efetuação da natureza. E os homens, estando em confronto com outros homens e em embate com outras coisas, não poderiam ser livres totalmente, pois estão em função de forças que os constrangem.

Espinosa entende como o intelecto pode ser mais potente perante os afetos que não são úteis, já que somos corpos que reagem afetivamente a causas exteriores. A arte do ator é se deixar afetar e produzir uma nova forma de estar em cena, uma nova maneira de estar no mundo. O que o pensador chama de terceiro gênero de conhecimento é o caminho intuitivo, justamente o poder de produzir novos modos de vida, outras maneiras de existir no mundo. E é isso que vai possibilitar a liberdade.

Como potencializar a intuição nesse terceiro gênero de conhecimento a que Espinosa se refere? Como ser, então, mais livre perante os afetos que nos constrangem? E como, paradoxalmente, sentir esses afetos que nos constrangem em cena e ainda assim aumentar a potência do corpo e da mente em agir?

1.2. Pluralidade de afecções

Segundo Espinosa, os afetos aumentam ou diminuem a potência de agir do corpo e da mente. Um afeto é mau ou nocivo apenas na medida em que impede a mente de poder pensar de maneira clara e distinta. “Não há nada que saibamos, com certeza, ser bom ou mau, exceto aquilo que nos leva efetivamente a compreender ou que possa impedir que compreendamos” (ESPINOSA, 2008, p. 295). Para ele, o desejo é a essência do homem e todo desejo pode ser paixão ou ação. Se o desejo for uma ideia inadequada, é paixão - ou um afeto passivo.

Entretanto, se for uma ideia adequada, é uma ação. A paixão é definida como uma ideia confusa que torna o homem contraditório e diminui a potência da mente e do corpo. Nesse caso, o homem é um ser apaixonado, um resultado determinado por forças exteriores e, portanto, servil.

Para que a mente possa transformar um afeto passivo em um afeto ativo deve estar internamente disposta, pois assim não se subordinará às coisas externas, aos desejos dos outros ou a circunstâncias, diminuindo as flutuações de ânimo.

> Se separarmos uma emoção do ânimo, ou seja, um afeto, do pensamento de uma causa exterior, e a ligarmos a outros pensamentos, então o amor ou o ódio para com a causa exterior, bem como as flutuações de ânimo, que provém desses afetos, serão destruídos. (ESPINOSA, 2008, p.371)

Através da distinção clara das causas dos afetos, a mente pode relacioná-los a outros pensamentos e desligá-los de sua(s) causa(s) externa(s). O nexo interno da mente é um nexo de afetos. “Não há nenhuma afecção do corpo da qual não possamos formar algum conceito claro e distinto” (ESPINOSA, 2008, p. 273).

A mente deve estar internamente disposta para o conhecimento das afecções corporais e psíquicas, na medida em que todo afeto é na mente uma ideia ou um pensamento. A reflexão é sugerida para a compreensão do nexo interno de ideias e afecções corporais, e essa compreensão tem de ser afetiva. Um pensamento só pode combater ou moderar um afeto passivo ou uma paixão se ele também for um afeto. Por exemplo, os afetos tristes precisam ser combatidos por afetos alegres, pois estes são mais fortes e úteis, já que aumentam a potência da mente e do corpo. Mesmo assim, nem os afetos alegres devem ser em excesso, pois podem ser transformados no seu contrário.

Moderar e refrear os afetos torna a mente menos servil às causas externas - e, portanto, mais livre - pois fortalece seu ânimo e busca o que lhe é útil. A liberdade consiste em focar o interior e não deixar-se comandar pelo exterior. Já a servidão é a impotência para moderar os afetos. A liberdade é a força para compreender a utilidade da convivência, seja na vida social ou política. Um homem virtuoso é um homem potente, com ânimo fortalecido para a vida comum. Torna-se menos potente quando prevalecem as paixões tristes ou quando a mente fixa em uma ou poucas causas afetivas e, assim obcecada, é impedida de perceber as pluralidades de afecções. Nesse sentido, a multiplicidade de causas simultâneas e diferentes

potencializa a mente, porque diversifica os afetos, não deixando os pensamentos ficarem obcecados.

Na visão do filósofo, é útil ao homem a capacidade de afetar e ser afetado positivamente de inúmeras maneiras, levando em consideração o que cada coisa tem de bom, e o bom é definido pelo que é útil. Não existe moralismo, as qualidades (boas ou más) das coisas ocorrem segundo o modo com que nós as desejamos: "(...) todos os apetites ou desejos são paixões apenas à medida que provêm de ideias inadequadas, enquanto os mesmos desejos são considerados virtudes quando são suscitados ou gerados por ideias adequadas" (ESPINOSA, 2008, p. 273). As ideias adequadas aumentam a potência do corpo e da mente. No entanto, as causas inadequadas são necessárias e mais frequentes em nós, pois somos modo finito cercado por modos infinitos: o conhecimento delas não suprime as paixões, mas nos dá força para moderá-las.

Quando as pessoas se afetam por uma causa externa, ou se emocionam, ocorre, entre outras modificações fisiológicas, a alteração respiratória. O corpo tende a regular o organismo e se autopreservar, sendo essas mudanças reações regulatórias. Espinosa, ao descrever o *conatus*, demonstra a noção de que todos os seres vivos se esforçam necessariamente para preservar a si mesmos.

Sendo assim, o ator busca dentro de si afetos através de ações adequadas? Afetos que "afetam" seu próprio corpo em direção ao "outro" – personagem e espectador? Como o ator busca ao mesmo tempo se preservar e se arriscar? Como o ator se lança ao desconhecido, procurando o novo, ao mesmo tempo em que modera o que compõe afetos de sua própria natureza? Espinosa define o afeto como uma afecção do corpo e examina como a ideia dessa afecção aumenta, diminui, favorece ou prejudica a potência do *conatus*. A tentativa contínua de conseguir um estado de vida equilibrado, segundo o filósofo, é um aspecto que define a nossa existência, uma realidade que ele descreve como o esforço implacável da autopreservação presente em qualquer ser. *Conatus* é a essência de um individuo e a tendência a se autopreservar. "O esforço pelo qual cada coisa se esforça por perseverar em seu ser nada mais é do que a sua essência atual". (ESPINOSA, 2008, p.175). As paixões envolvem negação e contrariedade interna em um mesmo indivíduo, o que enfraquece o *conatus*. O afeto é nocivo quando

diminui a capacidade da mente de pensar e do corpo de agir. Nesse caso, ele é uma paixão, definida como uma ideia confusa que arrasta o homem em direções contrárias.

1.3. A percepção do ator: uma imersão interna

O controle voluntário daquilo que até então era automático abre a possibilidade para que algumas reações possam ser modificadas, especialmente quando controlamos os estímulos que as provocam - ou quando as próprias reações são esses estímulos, como é o caso do ator. “Um homem é tão afetado, agradavelmente ou dolorosamente, pela imagem de uma coisa passada ou futura, como pela imagem de uma coisa presente” (ESPINOSA, 2008, p.197). As reações emocionais, sejam elas boas ou más, são reações às várias circunstâncias que promovem ou ameaçam a vida. O sentimento é a percepção mental para as boas e más circunstâncias, o que permite prolongar o impacto das emoções para afetar a atenção e a memória de maneira duradoura. Para Antonio Damásio, sentimento é a percepção de uma emoção. Será essa “percepção” (e o modo como se concatenam as afecções do corpo e da mente) o caminho que se encontra entre realidade e ficção na interpretação do ator?

> O que justifica o uso do termo “sentimento” e a ideia de que este é diferente de qualquer outro tipo de pensamento. É a representação mental do corpo funcionando de certa maneira. O sentimento, pois, de uma emoção, no seu mais puro e estreito significado, é a ideia do corpo funcionando de certa maneira. Nessa definição, a palavra “ideia” pode ser substituída pelas palavras “pensamento”’ ou “percepção”. (DAMÁSIO, 2004, p. 91).

A grande questão de Espinosa é ultrapassar as significações das emoções e produzir um conhecimento intuitivo através do terceiro gênero de conhecimento. Sem pensamento não há liberdade, o pensamento tem de ser o governador da nossa existência. Então, o pensamento não é mais aquele que vai buscar significado nas coisas externas - assim como o ator não busca chegar a algo externo a ele, como uma personagem - mas, é ele próprio, múltiplo de si mesmo. O ator procura produzir uma subjetividade livre, metamórfica, nos termos de processos espinosistas, para entrar em um campo de forças afetivas. O “eu fictício” ou personagem, como se queira chamá-lo, escapa a psicologismos e campos de

significações? Então, de que maneira o ator pratica a liberdade para operar suas forças de afetos e paixões? Como ser livre da consciência castradora?

Uma aluna pergunta ao Professor Claudio Ulpiano[2] quais seriam os mecanismos, segundo Espinosa, para desarticular a consciência de modo a podermos agir no terceiro gênero do conhecimento. Ele responde atentando para o fato de podermos desqualificar a consciência:

> (...) o que é próximo do que Nietzsche diz. A consciência seria um órgão da vida e ela teria a função de dar conta dos encontros que nós vivemos. A consciência seria algo muito próximo do hábito para Hume. Mas o que temos que evitar é que a consciência se torne epistêmica e ética. Porque se ela se tornar epistêmica e ética, nós vamos viver uma epistemologia e uma ética do terror e da tolice. Porque ela é apenas um resultado. A consciência não é uma força da natureza, ela é um efeito das forças da natureza. Então, a proposta é ultrapassar a consciência, é desqualificar a consciência. Espinosa não diz para acabar com a consciência e sim desqualificá-la como prática epistemológica e ética. É anti-socrático porque em Sócrates temos a consciência como centro de saber e o ocidente foi seguindo essa linha. Em Espinosa, a questão não é essa, não é melhorar a consciência, é desqualificá-la[3].

O ator percebe minuciosamente os sentimentos para simular e/ou sentir os afetos. Como se apropriar de cadeias emotivas para que possam ser revisitadas ou reinventadas, sem cair em um campo de significações? Tal percepção de como o nexo das coisas acontece é totalmente pessoal e intransferível, como afirma Espinosa (2008, p. 221): “Homens diferentes podem ser afetados diferentemente por um só e mesmo objeto, e um só e mesmo homem pode, em momentos diferentes, ser afetado diferentemente por um só e mesmo objeto”. O ator, sobretudo o de teatro, busca o mesmo sentimento, busca tocar as mesmas claves da emoção em determinada cena. Para tanto, aposta em um nexo entre os afetos, já que “se a mente foi, uma vez, simultaneamente afetada de dois afetos, sempre que, mais tarde, for afetada de um deles, será também afetada do outro" (ESPINOSA, 2008, p.181). E “quanto maior o número de causas que contribuem, simultaneamente, para suscitá-lo, tanto maior é o afeto” (ESPINOSA, 2008, p. 377).

---

[2] Especialista em Espinosa e um dos maiores divulgadores de Deleuze no Brasil. Acredita que Deleuze e Guatarri são grandes espinosistas.

[3] Referência extraída de aula do Prof. Claudio sobre Pensamento e liberdade em Espinosa disponível em vídeo na Internet: http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?page_id=567 / acesso em 10 de maio de 2010.

Segundo Espinosa, as ações, gestos ou movimentos que expressam as paixões são ideias inadequadas, pois diminuem a potência da mente de pensar e do corpo de agir, uma vez que estão imbuídas de tristeza e sentimentos negativos. Entretanto, mesmo representando um sujeito com afetos contrários ou emoções negativas, o ator se alegrará, pois essas emoções são adequadas e úteis no contexto da cena e, assim, serão ideias adequadas para ele (o ator). O pensador acredita que as ideias adequadas aumentam a potência da mente e do corpo e contribuem para a ação coerente e ideias distintas e claras. Nesse sentido, como o conceito do que é bom ou mau depende do que nos é útil e do que aumenta nossa potência, refazer internamente o circuito de uma mente contraditória e confusa é bom (no caso de uma paixão), no sentido espinosista.

O exercício de percepção e reflexão do ator é fundamental para que ele tenha consciência dos afetos e possa fazer uma ponte entre causas externas e associá-las a causas internas. Assim, pode ter um maior domínio de sua arte, tornando-se mais livre (no sentido de liberdade a que Espinosa se refere). Uma das hipóteses de liberdade é desarticular as forças exteriores que diminuem a potência do corpo e da mente, com a possibilidade de ir além de um campo de significações psicológicas. Espinosa propõe a invenção, ou seja, a produção de algo que não existe através do conhecimento intuitivo, um mergulho interno.

2. Emoção, uma viagem química

A expressão das emoções inclui alterações fisiológicas, como alterações na frequência cardíaca, na pressão sanguínea e nas secreções hormonais. Inclui também certas reações motoras, principalmente movimentos dos músculos faciais para produzir expressões. (...) De fato, uma razão pela qual muitas pessoas apreciam a arte é que ela evoca emoções (KOLB & WHISHAW, 2002, p. 432).

2.1. Sentimento e emoção

Segundo o pesquisador e neurologista contemporâneo António Damásio, a emoção humana é desencadeada por determinado estímulo e dá origem a um programa de ações (diferentes conforme o tipo de emoção) que provocam alterações no rosto, no corpo ou no sistema endócrino (estratégias ativas). O corar de um rosto, a tensão muscular, o aumento do ritmo cardíaco ou o aumento da secreção de determinado hormônio são exemplos dessas alterações fisiológicas, que influenciam pensamentos.

Damásio (2006) nos explica que a emoção é a combinação de um processo de avaliação mental simples ou complexo e com respostas dispositivas a esse mesmo processo. Tais respostas são, em maioria, dirigidas ao corpo propriamente dito e resultam num estado emocional do corpo, mas são dirigidas também ao próprio cérebro (através dos núcleos neurotransmissores no tronco cerebral), resultando em alterações mentais adicionais.

Sendo assim, o sentimento se diferencia da emoção. Para o neurocientista português, o que sabemos da existência de uma emoção é o que acontece com as alterações do corpo e o que pensamos enquanto ela ocorre é o sentimento, ou seja, a percepção dessa emoção. Entretanto, o próprio cientista expõe que essas definições não são ortodoxas e, embora nesta dissertação estejamos trabalhando com esses dois conceitos, muitas vezes não iremos nos ater tão fielmente a essa diferenciação entre emoção e sentimento.

> A essência do sentir de uma emoção é a experiência dessas alterações em justaposição com as imagens mentais que iniciaram o ciclo. Um sentimento depende da justaposição de uma imagem do corpo propriamente dito com uma imagem de alguma outra coisa, tal como a imagem visual de um rosto ou a auditiva de uma melodia. O substrato de um sentimento completa-se com as alterações nos processos cognitivos que são induzidos simultaneamente por substâncias neuroquímicas (por exemplo, pelos neurotransmissores numa série de pontos neurais, em resultado da ativação dos núcleos neurotransmissores que faziam parte da resposta emocional inicial). (DAMÁSIO, 2006, p. 175)

No livro *Neurociência do Comportamento*, de Bryan Kolb e Ian Q. Wishaw, os lobos frontais do córtex cerebral são apontados como uma espécie de plano motor, parecida com a partitura musical de um maestro. Ao realizar uma ação, no teatro ou na vida, áreas do cérebro são ativadas e, ao imaginá-la, também se ativam. O lobo frontal de cada hemisfério é apontado como responsável pelo planejamento e

iniciação das sequências de comportamento. O lobo frontal é dividido em várias regiões diferentes, incluindo o córtex pré-frontal (que faz o planejamento), o córtex pré-motor (que faz a sequência) e o córtex motor primário (que executa as ações).

> As emoções envolvem pensamentos ou planos relacionados à experiência, que podem acontecer na forma de repetição na mente de conversas e incidentes, ou antecipação do que se poderá dizer ou fazer sob circunstâncias semelhantes no futuro. Esses três tipos de experiências sugerem a influência de diferentes sistemas neurais. Esse componente autônomo deve incluir o hipotálamo e estruturas associadas. Os sentimentos são mais difíceis de ser localizados, mas, com certeza, incluem a amígdala e provavelmente regiões dos lobos frontais. (KOLB & WHISHAW, 2002, p. 433)

Ainda nessa obra, o pensamento é definido como o ato de perceber, identificar e dar respostas significativas aos estímulos:

> O pensamento humano se caracteriza pela capacidade de gerar sequências de ideias, muitas delas novas. A unidade básica do pensamento é o neurônio. A rede neural é o veiculo pelo qual os neurônios podem interagir para influenciar o comportamento e para produzir processos cognitivos. (KOLB & WHISHAW, 2002, p. 534)

"A viagem neural de um estado emocional até o cérebro também é uma viagem química" (DAMÁSIO, 2006, p. 174). O ator em cena também está sujeito a esse mecanismo? Seria esse um dos limites mais imprecisos entre ficção e realidade?

2.2. Neurônios em espelho

Em 1998, Giacomo Rizzolatti identificou no lobo frontal de macacos circuitos que batizou de “neurônios em espelho”, os quais eram ativados durante a observação de movimentação de mãos feita por outros. Essas descargas neurais aconteciam de maneira simultânea às ações observadas e poderiam ser utilizadas tanto para copiar as ações dos outros como simplesmente para compreender o seu significado. Sobre esse particular, os autores Brian Kolb & Ian Q. Whishaw (2002, p. 541) assinalam: “Como levaria tempo para que uma mensagem neural fosse de um lobo frontal até a mão, poderíamos prever que, se essas células estivessem controlando os movimentos, elas iriam descarregar antes que os movimentos ocorressem". Para possibilitar respostas adequadas, os “neurônios em espelho” estabelecem o vínculo entre o emissor e o receptor da comunicação.

Em outro experimento, Rizzolatti e seus colegas pediram a indivíduos que olhassem, fizessem ou imaginassem um determinado movimento. E, assim como no experimento com os macacos, o lobo frontal também foi ativado, de onde se conclui que "as pessoas reconhecem as ações feitas por outros, pois os padrões neurais produzidos ao observar as ações são semelhantes aos produzidos quando elas próprias as praticam" (KOLB & WHISHAW, 2002, p. 541). Seria esse o principio de empatia entre espectador e ator?

A construção da realidade a partir da observação do outro não significa uma réplica exata do que se vê. Damásio atenta para a capacidade que temos em enganar nosso cérebro. Isso pode ter ressonâncias no campo da atuação do ator? Partindo dessa possibilidade, podemos considerar o vínculo ator-espectador dentro de um jogo movediço, em que essa criação a partir do que se vê possui uma liberdade e coerência com a realidade cênica/ficcional. "Os padrões neurais e as imagens mentais dos objetos e acontecimentos exteriores ao cérebro são criações do cérebro estreitamente relacionadas com a realidade que leva a essa criação" (DAMÁSIO, 2004, p. 210).

A interface entre as atividades do corpo e o mapeamento do que está acontecendo é um processo ativo entre ator e espectador. Para Damásio, o que se pensa saber sobre todo esse processo de estados emocionais acontece através da percepção dos mapas corporais e das imagens mentais. O que sentimos é afecção corporal, a construção da nossa percepção é feita com a ajuda de sinais químicos trazidos pela corrente sanguínea e sinais eletroquímicos trazidos por feixes nervosos. Diante dessa possibilidade de enganar o cérebro, o ator busca uma coerência interna entre o real e com o que se vive em cena. No teatro, isso não seria fazer da realidade a ficção e da ficção a realidade?

O ator se auto-afeta e é afetado pelo público, por outros atores e elementos da ficção. É afetado também o espectador, que constrói uma série de mapas neurais em seu organismo, e seus neurônios espelham o que ele percebe estar acontecendo com o outro em situação ficcional. Isso se torna uma causa externa para seus próprios afetos.

2.3. As emoções Fictícias, enganando o cérebro*: António Damásio*

Para Damásio (2004, p. 92), um sentimento é a percepção do estado emocional: “Os sentimentos são percepções interativas (...) me refiro à percepção do conteúdo de mapas cerebrais do corpo e não, necessariamente, à percepção direta do estado do corpo”. A maneira como o cientista se refere à percepção nos leva a questionamentos entre o real, o ficcional e sobre os procedimentos utilizados pelo ator para enganar seu cérebro ao simular uma emoção ou sentimento. Damásio não se refere à percepção direta do estado do corpo, mas à percepção dos mapas cerebrais do corpo que representam esse estado corporal, justamente porque temos a capacidade de enganar o cérebro, ou seja, construir mapas cerebrais fictícios.

Assim, podemos entender que o ator trabalha com essa capacidade humana de enganar o cérebro e criar mapas neurais fictícios a partir de si mesmo? Para Antonio Damásio (2004, p. 91), “o sentimento de uma emoção, no seu mais puro e estreito significado, é a ideia do corpo funcionando de uma certa maneira. Nessa definição a palavra ‘ideia’ pode ser substituída pelas palavras ‘pensamento’ ou ‘percepção’”

Essa “percepção” mental da emoção e do modo como se concatenam as afecções do corpo e da mente é o próprio caminho do ator em busca de dominar sua arte. Todo ator busca parecer verdadeiro em cena, dentro da realidade do espetáculo, da ficção. Quando indagada sobre como percebe em cena se uma emoção parece falsa ou verdadeira, a atriz Daniela Duarte[4], de “Escuro”, responde falando sobre a necessidade do ator de trabalhar essa percepção na vida:

> Para mim, o ator verdadeiro é aquele que busca revelar a si mesmo antes de mais nada, busca conhecer-se profundamente, utilizando muitas vezes meios alternativos como práticas de autoconhecimento diversas, para voltar para o teatro e poder realmente se emprestar a todas as *personas* que queiram ganhar vida. Como se emprestar se você não sabe quem é? Como dar vida com verdade se você não sabe o que é a verdade em você? Sinto que é um trabalho acima de tudo solitário e de muita coragem. (DUARTE, Daniela)

Essa coerência entre parecer real e verdadeiro nos remete ao que Damásio chama de construção dos mapas cerebrais, já que, segundo ele, esses mapas não estão calcados na realidade em si, mas no que se pensa e sente dessa realidade. É

[4] Neste caso, optou-se pela transcrição das palavras do(a) entrevistado(a).

por isso que o sentimento em cena pode *parecer* real e não, necessariamente, *ser* real. “Os sentimentos não têm origem necessariamente no estado real do corpo, mas sim no estado real dos mapas cerebrais que as regiões somatossensitivas constroem em cada momento”. (DAMÁSIO, 2004, p. 122).

> Se os sentimentos tiverem origem em padrões neurais que mapeiam os mais variados aspectos do estado do corpo, então será também verdade que as substâncias químicas que alteram o nosso humor podem produzir a sua magia através de uma alteração dos padrões de atividade das regiões somatossensitivas. Imagino que essa alteração depende de três mecanismos diferentes, que podem trabalhar separadamente ou em conjunto. Um mecanismo interferiria na transmissão de sinais vindos do corpo. Outro mecanismo estaria encarregado de criar um padrão de atividade particular dentro dos mapas do corpo. E um terceiro mecanismo atuaria por meio de uma mudança direta do estado do corpo propriamente dito. (DAMÁSIO, 2004, p. 132)

No teatro, esses mapas ocupam o lugar de representações de estado do corpo, sejam reais ou falsos. Não há uma relação de causa e efeito entre mente e corpo, pois ao mesmo tempo em que a emoção se atualiza no corpo, também se “virtualiza” no pensamento. No acontecimento de uma emoção ou sentimento é mobilizada uma infinidade de órgãos. Tal fenômeno incide por meio das terminações das células nervosas sob o controle de um sistema cerebral, o qual responde à percepção de conteúdo dos mapas cerebrais relativos a um determinado acontecimento fisiológico, o que, por sua vez, provoca novos impulsos e conexões. Conforme nos diz Damásio (2004, p. 130): "A velocidade dos mecanismos 'como-se-fosse-o-corpo' aproxima, no tempo, o pensamento e o sentimento. Essa aproximação não seria tão fácil se o sentimento dependesse puramente de alterações no corpo propriamente dito".

Ainda segundo o neurocientista, um sinal emocional não é um substituto do raciocínio, mas tem um papel auxiliar em relação a este e lhe aumenta a eficiência e a rapidez. Em certos casos, o sinal emocional pode tornar o processo de raciocínio supérfluo e, em outros, um sinal emocional especialmente forte pode levar a uma reativação parcial de emoções como o medo ou a felicidade, seguida pelo sentimento consciente que lhes corresponde.

> É possível produzir certas emoções/sentimentos sem utilizar o corpo propriamente dito, fazendo uso do sistema de simulação ‘como-se-fosse-o-corpo’. Em segundo lugar, e de forma não menos importante, o sinal

> emocional pode atuar inteiramente fora do radar da consciência. (DAMÁSIO, 2004, p. 159)

Damásio explica melhor a maneira pela qual um sinal emocional pode atuar independente da consciência, ao mencionar que ele

> (...) pode produzir alterações da memória de trabalho, da atenção e do raciocínio, de forma a que os mecanismos de decisão sejam influenciados no sentido de selecionar a escolha que, por exemplo, levará à melhor das consequências, dada a experiência anterior do sistema. (DAMÁSIO, 2004, p. 161)

Temos enfim que, para ele, a emoção é entendida como

> (...) uma coleção de respostas químicas e neurais que formam um padrão distinto. As respostas são produzidas quando o cérebro normal detecta um estímulo – emocional – competente, o objeto ou acontecimento cuja presença real ou relembrada desencadeia a emoção. As respostas são automáticas. O resultado imediato dessas respostas é uma alteração temporária do estado do corpo e do estado das estruturas cerebrais que mapeiam o corpo e sustentam o pensamento. (DAMÁSIO, 2004, p. 61)

William James, psicólogo e filósofo norte-americano, propõe uma das primeiras teorias da emoção em 1884, segundo a qual a emoção acontece em resposta a alterações fisiológicas no corpo, ou seja, primeiramente ocorrem os indicativos físicos de uma emoção no corpo e posteriormente o cérebro interpreta esse estímulo como uma determinada emoção. Segundo o livro *Neurociências: Desvendando o Sistema Nervoso*, pode-se traduzir a teoria de James do seguinte modo:

> Sentimos tristeza porque choramos, e não choramos porque estamos tristes. Nossos sistemas sensoriais enviam informação acerca de nossa situação atual para nosso encéfalo e, como resultado, nosso encéfalo envia sinais para o organismo, mudando o tônus muscular, a frequência cardíaca, e assim por diante. Os sistemas sensoriais reagem então às alterações evocadas pelo encéfalo, e seria essa sensação que constitui a emoção. (BEAR, CONNORS e PARADISO, 2008, p. 565)

O fisiologista Walter Cannon, também norte-americano, critica a teoria de James em 1927, com o argumento de que as emoções podem ser experimentadas mesmo quando mudanças fisiológicas não podem ser sentidas. O fato é que, como Cannon sugere, não há uma relação exata e óbvia entre a experiência emocional e o estado fisiológico do organismo. O exemplo de que essa relação não é confiável seria que

> O medo é acompanhado por um aumento da frequência cardíaca, uma inibição da digestão e um aumento da sudorese. Entretanto, essas mesmas mudanças fisiológicas acompanham outras emoções, como raiva, e mesmo

> condições patológicas não emocionais, como a febre. Como pode o medo ser uma consequência de mudanças fisiológicas, quando essas mesmas mudanças estão associadas a outros estados além do medo? (BEAR, CONNORS e PARADISO, 2008, p. 565-566)

Vsevolod Meyerhold, o famoso pesquisador de teatro e mestre da Biomecânica, menciona em seu livro a seguinte história descrita por William James: “um homem começa a correr, fingindo estar assustado porque está sendo seguido por um cão. O cão não existia, mas ele corria como se ele existisse. Enquanto o homem ‘assustado pelo cão’ corria, surgiu nele um sentido real de medo” (MEYERHOLD, 1977, p. 90).

Nesse caso, Meyerhold parte da ideia da execução física para o surgimento de uma emoção. O que interessa é levar o ator a um estado de prontidão capaz de diminuir ao máximo o tempo de passagem do pensamento ao movimento, ou seja, a ação é entendida por ele como psicofísica e traz consigo as duas dimensões: exterioridade e interioridade.

Na seguinte citação, pode-se compreender a opinião de Damásio sobre James:

> Uma das críticas feitas a William James refere-se à ideia de que usamos sempre o corpo como teatro para as emoções. Muito embora acredite que em muitas situações as emoções e os sentimentos atuam precisamente desse modo, de mente/cérebro para o corpo, e de volta à mente/cérebro, estou também convencido de que em inúmeros momentos o cérebro aprende a forjar uma imagem simulada de um estado 'emocional' do corpo sem ter de a reconstituir no corpo propriamente dito. (DAMÁSIO, 1996, p. 186).

De acordo com Espinosa, os afetos ocorrem simultaneamente no corpo e na mente. Não se trata do corpo dar forma ao pensamento e nem do conteúdo da mente ser ilustrado corporalmente. Em cena busca-se, não uma relação dualista entre mente e corpo, razão e emoção, e sim uma rede rizomática[5] entre tensões, qualidades corporais, imaginações, sensações, memórias, estados, etc. A ação do

---

5

> (...) qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro. (...) Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer e também retomado segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. (...) não é feito de unidades, mas dimensões, ou antes, de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. (DELEUZE E GUATARRI, 1995, v. 1, p. 15-32)

ator é um território de fronteira e de experiências onde são criadas possibilidades de relações poéticas que se atualizam e se “virtualizam” em devir. Ou, nas palavras de Lévi (1996, p.17), “uma produção de qualidades novas, uma transformação das ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual”.

Damásio propõe, com a questão dos mapas falsos, uma sugestão possível, já que, segundo ele, se o sistema funcionasse exatamente do modo como William James o concebeu, "não seria tão eficiente como é na realidade" (DAMÁSIO, 2004, p. 123).

> Há cerca de dez anos propus uma alternativa para o sistema desenhado por William James. A alternativa depende de uma ideia principal: os sentimentos não têm origem necessariamente no estado real do corpo, mas sim no estado real dos mapas cerebrais que as regiões somatossensitivas constroem a cada momento. (DAMÁSIO, 2004, p. 122)

Essa possibilidade do cérebro de criar mapas falsos é uma ferramenta com a qual o ator trabalha. Damásio diz que um bom exemplo de como os mapas falsos atuam é a passagem dos sinais responsáveis pela dor, fazendo com que a sensação seja menor do que realmente seria, enganando o cérebro e fazendo com que o corpo produza uma analgesia natural. "O cérebro consegue eliminar de forma eficaz a transmissão de sinais cujo mapeamento levaria à experiência da dor". (DAMÁSIO, 2004, p. 123)[6]

Não se trata de uma capacidade de se auto-enganar, mas de uma inteligência corporal em interpretar e mapear os estados do corpo de maneira mais coerente com a realidade do momento, para que possamos reagir da forma mais adequada e eficiente possível.

> Não conseguimos enganar a nós próprios, tal como não conseguimos enganar os outros quando só sorrimos por cortesia, e é exatamente isso que o registro elétrico parece estabelecer de forma clara. Pode ser também por esse motivo que tanto grandes atores como cantores de ópera conseguem sobreviver à simulação das emoções exaltadas a que se submetem com regularidade sem perder o controle. (DAMÁSIO, 2006, p. 179)

---

[6] Concordo com ele, sobretudo depois da experiência de parir meu filho em casa e sem nenhum tipo de analgésico ou anestesia. O obstetra francês Michel Odent, em *The Scientification of Love,* afirma que uma mulher em trabalho de parto natural libera uma sequência de hormônios, como a ocitocina (considerado o hormônio do amor) e a endorfina (uma molécula semelhante ao ópio) que, entre outras substâncias, fazem com que a sensação da dor seja minimizada e transformada. Uma mulher que escolhe parir seu filho em casa se sente mais livre, e com isso propicia ao seu cérebro um entendimento daquela experiência de maneira mais prazerosa. O próprio organismo humano é capaz de produzir hormônios naturais que aliviam as dores e são mais eficazes que os hormônios sintéticos, que interferem no processo fisiológico do parto e que podem resultar em complicações e riscos de operações cesarianas.

3. Charles Darwin –

A expressão como índice de emoções

3.1. Emoções instintivas

Para sobreviver contamos com mecanismos biorreguladores, e parte deles devemos às estruturas das emoções. Charles Darwin catalogou em seu livro *A expressão das emoções no homem e nos animais*, publicado em 1872, as chamadas emoções primárias ou emoções universais. Mais tarde, em 1966, pesquisadores contemporâneos como o psicólogo californiano Paul Elkman, entre outros, elaboraram esse esquema simples de Darwin e ainda acrescentaram outras emoções[7].

> Expressão, como o próprio Darwin se referia no livro, representa um daqueles momentos na história da ciência em que uma tese era sugestiva. (...) A principal controvérsia de Expressão é gloriosamente simples. É que as emoções dos seres humanos de todo o mundo são inatas e tão constitutivas e regulares como nossa estrutura óssea, e que isso se manifesta na universalidade das formas pelas quais as expressamos. Por meio de dois tipos de ação muscular, aquelas que resultam na expressão facial e as que controlam os movimentos do corpo, comunicamos o que sentimos aos outros, em geral involuntariamente, como resultado do instinto animal e não do comportamento aprendido. Não só esta capacidade de comunicação é geneticamente determinada como também nos permite, ainda no berço, reconhecê-la também no rosto de adultos, decodificando suas atitudes a partir do que está escrito em suas expressões. Além disso, essa linguagem intensamente complexa e não-verbal mostra uma forte continuidade entre diferentes raças de hoje. (WALTON, 2007, p. 14-15)

Embora a teoria evolucionista seja questionável, não se trata aqui de justificar um pensamento artístico através de pesquisas cientificas, e sim de entender melhor o estudo das emoções através da catalogação de Darwin. Pesquisas contemporâneas de Elkman e outros cientistas não representam um desafio ou desacordo a essas idéias que, segundo Walton, são consideradas tão boas hoje quanto na época em que Darwin as propôs.

> Elas são as verdades fundamentais da expressão emocional, mas as questões que legam a nós pertencem tanto à investigação filosófica quanto à pesquisa biogenética. Na verdade, muitos trabalhos recentes neste campo, mais notavelmente, as contribuições de Antonio Damásio e William M. Reddy, relacionam as mais recentes descobertas na neurofisiologia do cérebro a condições da vida e ao curso da historia humana". (WALTON, 2007, p. 19)

Damásio e outros cientistas contemporâneos reconhecem também a importância do estudo das emoções primárias catalogadas por Darwin e os

---

[7] Podemos encontrá-las no livro de Stuart Walton, *Uma História das Emoções*.

comportamentos que as definem como presentes em diversas culturas e espécies. "Como é de esperar, a maior parte daquilo que sabemos sobre a neurobiologia da emoção provém do estudo das emoções primárias" (DAMÁSIO, 2004, p. 53).

Uma das maiores críticas feitas a Darwin em relação ao aspecto das expressões das emoções, assunto que nos interessa nesse presente estudo, é o fato de que grande parte do comportamento humano seja culturalmente aprendida. Darwin argumentou que expressões emocionais são parecidas em humanos e em outros animais porque as herdamos de um ancestral comum. Esse é o caso, por exemplo, do sorriso, comum a pessoas em todo o mundo. O fato de pessoas em diferentes partes do globo mostrarem o mesmo comportamento sugere, segundo Darwin, que a característica foi herdada, embora não podemos negar as mutações genéticas, através de estudos neo-darwinistas. No entanto, atemo-nos aos estudos da catalogação das emoções primárias e ao entendimento de que elas estão presentes e impregnadas em nós, até os ossos, desde nossos ancestrais. Segundo o contemporâneo Damásio:

> Foi por isso que Darwin conseguiu catalogar as expressões emocionais de tantas espécies e encontrar consistência nessas expressões, e é por isso que, em diferentes partes do mundo e em diversas culturas, as emoções são tão facilmente reconhecidas. (DAMÁSIO, 2000, p. 77)

Darwin, afirmando que nem toda emoção é aprendida, cita Laura Bridgman, que, por ser cega e surda, não poderia ter adquirido nenhuma expressão por imitação. No entanto, quando uma carta de um amigo querido lhe foi transmitida por meio de uma linguagem gestual, "ela riu e bateu palmas, e suas bochechas ficaram rosadas. Em outras ocasiões, foi vista pulando de alegria" (DARWIN, 2000, p. 186). Entretanto, não podemos descartar o fato de que até nesses casos alguns indicativos são aprendidos culturalmente, inclusive inseridos na didática da linguagem gestual.

Em seu livro *A expressão das emoções no homem e nos animais*, Darwin explica a adaptação do indivíduo ao meio através da funcionalidade das expressões das emoções. Ao observar que diversas culturas apresentam emoções repetidas, ele conclui que muitas dessas emoções são inatas, e não aprendidas.

> Sempre que determinadas mudanças nas feições e no corpo exprimirem as mesmas emoções nas diferentes raças humanas, poderemos inferir, com grande probabilidade, que estas são expressões verdadeiras, ou seja, que

> são inatas ou instintivas. Expressões ou gestos adquiridos por convenção na infância provavelmente difeririam tanto quanto diferem as línguas. (DARWIN, 2000, p. 24)

Darwin conclui que as características corporais e os padrões comportamentais são conservados como as formas dos ossos ou de qualquer outra estrutura corporal. Ele diz ainda que os comportamentos hereditários englobam membros de uma espécie.

> Admitir que padrões comportamentais têm evolução exatamente igual à dos órgãos leva ao reconhecimento de outro fato: eles também têm o mesmo tipo de transmissão hereditária. Em outras palavras, a adaptação dos padrões comportamentais de um organismo ao seu meio se dá exatamente da mesma maneira que a de seus órgãos, isto é, mediante as informações que a espécie acumulou, ao longo de sua evolução, pelo antiquíssimo método da seleção e mutação. (DARWIN, 2000, p. 10-11)

Darwin também aponta que algumas expressões humanas - como mostrar os dentes quando se está furioso ao extremo, ou como na contração dos mesmos músculos faciais durante o riso pelo homem e por vários grupos de macacos - dificilmente podem ser compreendidas sem a crença de que o homem existiu um dia numa forma mais inferior e animalesca. "A partilha de certas expressões por espécies diferentes, ainda que próximas, torna-se mais inteligível se acreditarmos que ambos descendem de um ancestral comum" (DARWIN, 2000, p. 22).

Darwin apresenta descrições físicas das emoções chamadas de primárias ou universais, como raiva, medo, ciúme, nojo, surpresa, tristeza e felicidade. As emoções primárias (tal como Darwin as designa) estão presentes em todas as culturas e por muitas gerações. Talvez seja por isso que experimentá-las permita ao ator acessar memórias e permear múltiplos estados emocionais já presentes em seu corpo.

3.2. Falso ou verdadeiro - O sorriso.

O que faz uma expressão parecer verdadeira ou falsa? O que faz o público, o ator, ou qualquer pessoa perceber a diferença e entender uma expressão como fingida ou sincera, real ou mentirosa? Para tanto, vale citar um estudo de Guillaume Duchenne de Boulogne, que se debruçou sobre as características que fazem com que um sorriso pareça falso ou verdadeiro. Ainda no livro *A expressão das emoções no homem e nos animais*, já citado, Darwin se utiliza de imagens realizadas por

Duchenne que se encontram na obra *Mécanisme de la Physionomie Humaine*. A pesquisa consistia em estudar anatomicamente as expressões faciais e o que elas revelavam sobre as emoções. Para isso, Duchenne fotografava seus pacientes com deficiência mental, durante a aplicação de corrente elétrica nos rostos, combinando minuciosamente os músculos faciais e utilizando anestesia para que eles não sentissem dor (em função dos estímulos elétricos usados no mapeamento das expressões). Apesar dos traços brutais da pesquisa e até de alguns equívocos em sua teoria, Duchenne ajudou a impulsionar o campo da neurologia e muitas descobertas importantes.

O médico francês também realizou, em 1862, um estudo detalhando os músculos envolvidos no ato de sorrir e podemos entender um pouco melhor por que um sorriso pode parecer falso ou verdadeiro, chegando à conclusão de que o sorriso é controlado por dois conjuntos de músculos: os zigomáticos maiores, que percorrem todo o lado do rosto e se conectam com os cantos da boca, e os orbiculares óticos, que puxam os olhos para trás. Os zigomáticos maiores puxam os olhos para os lados, expondo os dentes e alargando as bochechas, ao passo que os orbiculares óticos estreitam os olhos e produzem os chamados “pés-de-galinha”.

Duchenne aponta a diferença entre o sorriso falso e o verdadeiro, afirmando que este envolve certos músculos involuntários que não são acionados no caso de sorrirmos só por cortesia. Isso porque os zigomáticos são conscientemente controlados e são usados para produzir os falsos sorrisos de satisfação, que dão a impressão de cordialidade e subordinação.

> Podemos estar certos de que o riso, como um sinal de prazer ou satisfação, já era praticado por nossos ancestrais bem antes de merecerem ser chamados de humanos, pois muitos tipos de macacos, quando satisfeitos, soltam um som repetitivo claramente análogo ao nosso riso, muitas vezes acompanhado de movimentos vibratórios dos maxilares ou dos lábios, com os cantos da boca sendo repuxados para cima e para trás, pelo franzir das bochechas, e até mesmo de um brilho no olhar. (DARWIN, 2000, p. 336)

A influência do hábito em todas as emoções e sensações adquiriu esse caráter por habitualmente levar a uma atividade intensa. E essa atividade afeta de forma indireta o sistema respiratório e circulatório o qual, por sua vez, age sobre o cérebro. Como observa Darwin (2000, p. 324), "sempre que sentimos, mesmo que discretamente, essas emoções e sensações, ainda que elas não levem a nenhum

esforço imediato, todo o nosso sistema se perturba, pela força do hábito e da associação".

> **Maria Amélia**[8]: Eu estava estudando um cientista, chamado Duchenne, que articula sobre por que um sorriso parece falso ou verdadeiro. Como você percebe, atuando, que está sendo verdadeira ou falsa?
>
> **Luciana**: Eu ainda não descobri isso. Eu acho que diferentes coisas funcionam para diferentes atores. Pelo que eu vi da Georgette Fadel, fazendo "Gota D'Água", o que eu pude perceber dela criando a Joana, ela tem uma forma e ela acredita nessa forma. É um caminho meio parecido com o da Aline (Filócomo) também. Acredita nessa forma e deixa o conteúdo entrar nessa forma, eu já vi e sabia que ela não estava engajada totalmente, mas um monte de gente se emocionava, então funciona. Eu tenho a tendência de ser mais amorfa e conectada com a sensação interna. Mas eu acho que em cena às vezes tem que dar o truque, porque você não consegue. Porque tem dia que é assim, porque tem aquilo que você é no dia, o que você foi quando você criou o personagem e ainda o ideal do personagem, do que você tem que sentir. Mas naquele dia, naquele sábado chuvoso que você está indo para o teatro, você tem que fazer uma ponte, chegar uma hora e meia antes pra conseguir entrar em um estado mínimo de relação com uma outra pessoa, inclusive o personagem que acaba sendo uma outra pessoa também. Você precisa se encontrar com aquela energia.
>
> **Maria Amélia**: Temos que lidar com o que somos naquele dia, e não ficarmos em busca de algo ideal, fora de nós. Então, como transformar ou jogar fora afetos que não são úteis para determinada situação cênica ou personagem?
>
> **Luciana**: Eu acho que essa é a chave que você vê pessoas fazendo e pensa: "como? Mas é indizível. Como ela conseguiu?" Acho que é um estado de aproveitamento e perdão, porque, se você está meio triste e fica tentando jogar a bola pra cima a qualquer custo, vai ficar falso. Então eu tento zerar, entender o que estou sentindo e me perdoar. Teve épocas que eu pensava: "você vai se foder, vai fazer o que for necessário pra se limpar". Acho que funciona, mas a custos altos pessoais. Hoje prefiro um caminho mais gentil.

A coerência com a realidade que o ator busca está dentro da realidade ficcional de um determinado espetáculo. Em "Escuro", os fatos acontecem em torno de um clube em uma cidade pequena. O que o diretor e dramaturgo Leonardo Moreira sugeriu com esse contexto era que os atores permanecessem em um estado próximo ao cotidiano em situação social, o que de certa forma inibe uma explosão emocional. Ao perguntar para a atriz de "Escuro", Aline Filócomo, como ela sente se está sendo verdadeira e coerente em cena, tive como resposta as seguintes observações:

---

[8] Transcrição de conversa entre a autora da presente dissertação e Luciana Paes, sua colega no espetáculo "Escuro".

> Sinto que uma emoção parece falsa quando não utilizamos a estrutura dramatúrgica do espetáculo como estímulo detonador de estados emocionais. Quando isso acontece, o formato fica vazio. Ao mesmo tempo, penso que não adianta ter um estado emocional bem definido se não conseguimos desenhar bem esse estado. Enfim, acho que o que faz uma emoção parecer falsa ou verdadeira é o equilíbrio entre o formato e o conteúdo. Se isso fica descompensado para qualquer um dos lados parece falso, vazio. (FILÓCOMO, Aline)[9].

O ator não precisa "viver" em cena todas as emoções que sugere. O importante é que elas sejam impressas no espectador. Grotowski (1971, p. 186) diz que o ator não deve "viver" um papel, tampouco representá-lo baseado em um cálculo frio. Deve, sim, desenvolver uma técnica pessoal baseada em impulsos, estímulos e reações. "A expressão 'para o espectador' implica num certo coquetismo, numa certa falsidade, numa barganha consigo mesmo. Devemos dizer 'em relação ao espectador'. É precisamente aqui que está a provocação". (GROTOWSKI, 1971, p. 83).

É a impressão que o público tem do que está em cena que interessa, não a expressão isolada que o ator executa. Um exemplo clássico e bem humorado de uma cena que brinca com a impressão do público acerca da emoção encenada é quando Charles Chaplin, de costas, parece estar soluçando de tanto chorar. Quando enfim se coloca de frente, vemos que está abrindo um champanhe. Ou seja, o ator pode transmitir verdade e emocionar a plateia sem necessariamente sentir a emoção que sugere.

O fundamental na arte do ator não é sentir uma emoção, mas representá-la para, sobretudo, provocar emoções no espectador. A relação "entre" espetáculo e público ocorre livremente e não pressupõe qualquer processo de significação. Ocorre de maneira rizomática[10]. Nesse caso, como querem Deleuze e Guatarri (1995, p. 24-25), "um traço intensivo começa a trabalhar por sua conta, uma percepção alucinatória, uma sinestesia, uma mutação perversa, um jogo de imagens se destaca e a hegemonia do significante é recolocada em questão."

---

[9] Neste caso, optou-se pela transcrição das palavras do(a) entrevistado(a).

[10]

> Rizoma entendido aqui como uma relação em rede que "não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE E GUATARRI, 1995, v. 1, p. 37)

Os significantes e os significados ocorrem em um jogo de multiplicidade de novas dimensões poéticas, e a ilusão que o ator deseja criar não está apoiada sobre a “verossimilhança da ação, mas sobre a força comunicativa desta ação” (ARTAUD, 1984, p. 34). Grotowski libertou-se da identificação e a substitui pelas associações, em que a fonte criadora do ator não é mais o que o autor do texto quis exprimir, mas o modo como elabora signos a partir de uma matriz escolhida. Ou seja, um recorte, um enquadramento do caos, a atualização de possibilidades, mantendo multiplicidades virtuais dentro desse enquadramento. Uma matriz é um estado, um fluxo formalizado no espaço e no tempo, e que pode variar em muitas composições, passíveis de serem articuladas, deslocadas e rearticuladas para criar novas partituras, novos contextos cênicos. Isso conduz para novos caminhos de relações poéticas, para novas linhas em rede rizomática de acontecimentos teatrais. A emoção é sempre um devir.

3.3. Uma cadeia de eventos. O choro.

O que podemos afirmar diante da experiência de realizar em sala de ensaio os indicativos físicos para as emoções é que elas acontecem em cadeia, e que o objetivo final não está na expressão em si, mas em seus fluxos. Nesse caminho, uma ação propicia o acontecimento de outra ação. Darwin minuciosamente nos explica sobre a sequência da resultante do choro. Esse é só um exemplo e não, obviamente, uma receita funcional. Porém, é relevante para um estudo da fisionomia das emoções.

> A contração dos músculos orbiculares provoca a elevação do lábio superior e, consequentemente, se a boca é mantida bem aberta, ao encurvamento dos seus cantos pela contração dos músculos depressores. A formação da dobra nasolabial nas bochechas também é uma consequência da elevação do lábio superior. Assim, todos os movimentos expressivos do rosto durante o choro resultam aparentemente da contração dos músculos em volta dos olhos. (DARWIN, 2000, p. 53)

A expressão em si de aspectos da fisionomia de uma expressão não determina matematicamente uma emoção. A contração dos olhos a que Darwin se refere na resultante do choro, por exemplo, pode ser muito sutil. Entretanto, ele mesmo aponta que nem toda contração dos olhos e nem todo lacrimejar resulta em choro, podendo ser produzidas por situações como bocejar, tossir, por alguma

irritação por poeira ou por uma luz forte em direção aos olhos. Inclusive, Darwin pediu a sua filha e a outras crianças que contraíssem fortemente os olhos e nenhuma emoção ocorreu, ou seja, em cena, devemos apostar em cadeias de eventos, e não na expressão isolada de alguns músculos.

Do ponto de vista da evolução, Darwin sugere que a associação de um hábito e uma ação consciente na cadeia da emoção ocorre desde muitas gerações e que isso já está impregnado em nossos genes. Diz ele que o choro é provavelmente resultante da seguinte cadeia de eventos:

> Crianças, quando querem comida ou sofrem por algum motivo, gritam alto, como filhotes de quase todos os outros animais, em parte para chamar seus pais, e também pelo alívio que traz qualquer esforço físico. Os gritos prolongados inevitavelmente levam ao ingurgitamento dos vasos do olho; e isso provoca, de início conscientemente e depois por hábito, a contração dos músculos em volta dos olhos para protegê-los. (DARWIN, 2000, p. 164-165)

Portanto, de acordo com o naturalista inglês, adquirimos o hábito de contrair os músculos em volta dos olhos quando choramos baixinho, isto é, sem emitir qualquer som mais elevado, pela sensação desagradável que nossos ancestrais sentiram nos globos oculares, especialmente quando bebês, quando choravam. E uma vez adquiridos, esses movimentos podem ser utilizados voluntária e conscientemente como um meio de comunicação. "Com frequência vemos pessoas voluntariamente erguendo as sobrancelhas para exprimir surpresa, ou sorrindo para fingir satisfação e concordância" (DARWIN, 2000, p. 331). O que Darwin admite é que há uma forte tendência no homem para a imitação, e que os gestos voluntariamente repetidos podem ser herdados, independente da vontade consciente:

> Talvez devamos considerar que movimentos inicialmente usados por apenas um ou poucos indivíduos para expressar algum estado de espírito tenham se espalhado para outros mediante a imitação consciente e inconscientemente, tornando-se por fim universais. (DARWIN, 2000, p. 331)

Um indicativo físico para uma determinada emoção, por força do hábito e da associação, pode provocar uma emoção? A possibilidade disso acontecer em sala de ensaio se dá pelo fato de essas expressões terem sido tão firmemente fixadas e herdadas por gerações?

> A obliquidade das sobrancelhas e o rebaixamento dos cantos da boca são consequência do esforço para evitar um ataque de choro, ou contê-lo depois que se iniciou. Nesse caso, é evidente que a consciência e a

> vontade tiveram, de início, um papel importante. No entanto, não significa que nesses ou em outros casos estejamos conscientes de quais músculos são acionados, como também não o estamos quando realizamos os mais corriqueiros movimentos voluntários. (DARWIN, 2000, p. 327)

E, ainda, "o gesto é, às vezes, usado conscientemente, mas é extremamente improvável que ele tenha sido deliberadamente inventado e depois fixado pelo hábito." (DARWIN, 2000, p. 67). O pai da teoria evolucionista acredita que há algum outro princípio, que não a consciência e a vontade, que determina o desenvolvimento desses movimentos.

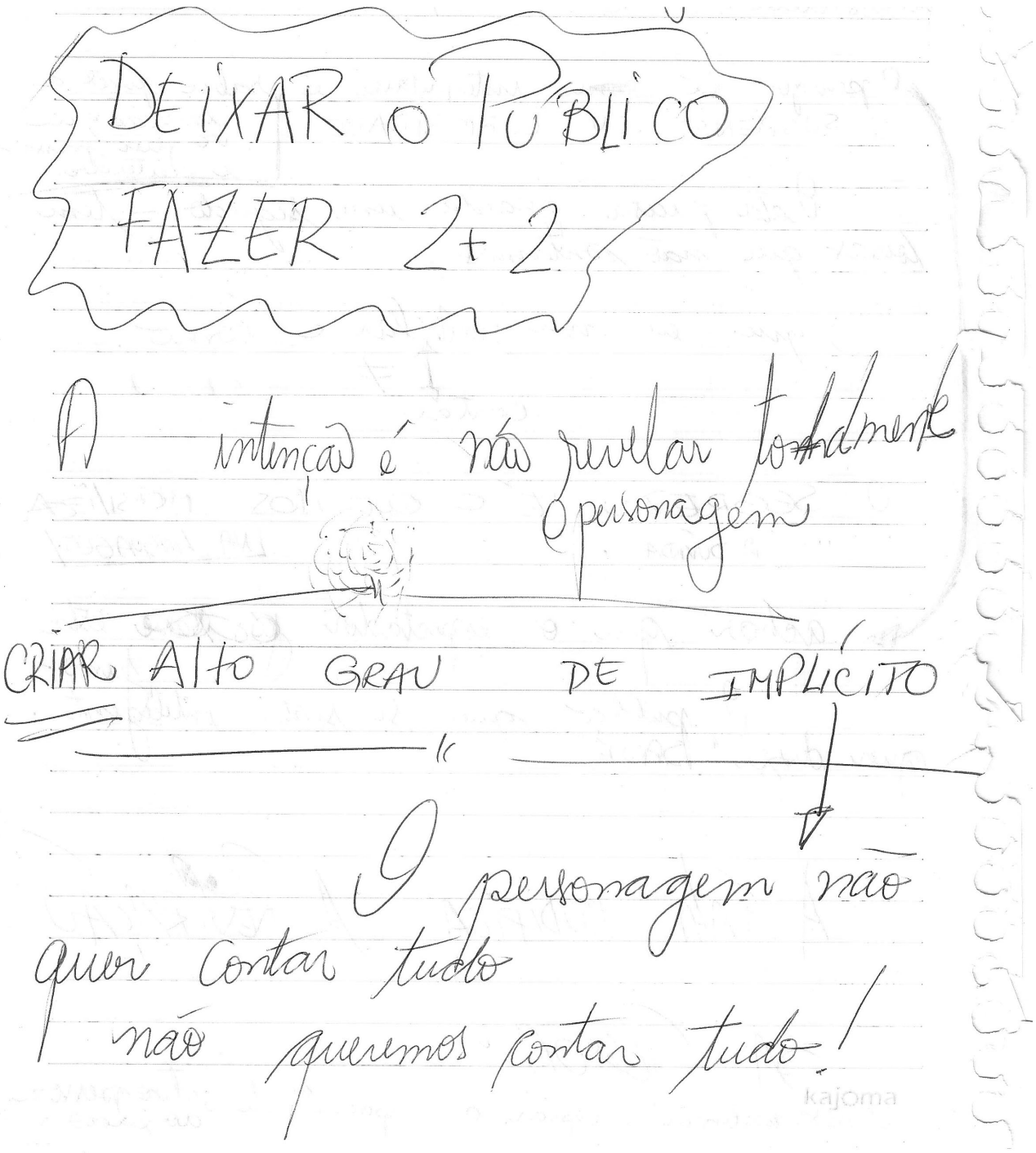
> O princípio seria de que todo movimento que voluntariamente executamos ao longo de nossas vidas necessitou da ação de certos músculos; e quando executamos um movimento contrário, um outro conjunto de músculos foi habitualmente acionado – como quando viramos para a direita ou para a esquerda, empurramos ou puxamos um objeto, levantamos ou abaixamos um peso. Nossa vontade está tão fortemente associada com nossos movimentos que, quando queremos muito que um objeto se mova numa direção, dificilmente conseguimos evitar de mexer nosso corpo nessa mesma direção, ainda que saibamos que isso não fará a menor diferença. Um bom exemplo desse fato já foi dado na introdução, no caso do jovem e aplicado jogador de bilhar que, enquanto olhava a trajetória de sua bola, grotescamente mexia-se na mesma direção. (DARWIN, 2000, p. 68-69)

Ainda sobre o choro e a emoção sob o ponto de vista da evolução, Darwin diz que, apesar de conseguirmos com o passar dos anos impedir os gemidos do choro quando estamos tristes, nem sempre conseguimos impedir uma leve contração dos músculos acima citados. Esse seria um tipo de indicativo físico para uma emoção que desejamos camuflar. Essa cadeia de eventos em sala de ensaio pode ser iniciada inclusive por um estímulo contrário. Isso porque alguns movimentos expressivos resultam do esforço para impedir ou prevenir outros movimentos expressivos, no caso, para esconder um sentimento. Como veremos mais adiante, em “Escuro”, a emoção era trabalhada muitas vezes como um segredo, na contenção, e então recorremos algumas vezes a esse princípio (não expressar a emoção, mas tentar fugir dela).

PARTE II - OS ATORES EM "ESCURO"

Espetáculo “Escuro” – Arquivo Cia. Hiato.

4. O processo criativo



Rascunho de ensaio espetáculo “Escuro” – Arquivo Pessoal.

Para Vieira (2008, p. 19), “autonomia é a capacidade que um sistema necessita para elaborar adequadamente seu meio ambiente, criar estoque de informação e função memória e assim, permanecer”.

Lançando um olhar através da Ontologia Cientifica[11], a Teoria Geral de Sistemas, podemos perceber algumas características gerais que estão presentes também no trabalho do ator. Um grupo de atores de teatro é entendido aqui como um sistema psicossocial, pois é uma organização de pessoas em inter-relações. Nessa visão sistêmica de mundo, independentemente de suas naturezas, os sistemas possuem características gerais. Sistemas são, ontologicamente, possuidores de características como sensibilidade, função, memória, elaboração e autonomia.

Se autonomia é a maneira com que o sistema elabora o meio ambiente para permanecer, a percepção que o ator tem do meio é fundamental para se criarem realidades cênicas. E isso ocorre a partir da reunião com os outros atores, o diretor, preparador corporal, entre outros. A filosofia de Espinosa pensa corpos que fazem encontros. A vida de cada um de nós se explica pelos encontros e desencontros, trajetórias que seguem em paralelo, que se cruzam e se afastam. Encontros afetivos e através dos quais o ator produz uma expansão de sua potência e um aumento de forças e/ou encontros que trazem decomposição e processos de desvalorização[12].

A maneira como um grupo de teatro se organiza para criar um espetáculo transforma o processo em um meio de ideias partilhadas que confere uma identidade, mesmo que efêmera, para aquele encontro de tantas pessoas em

---

11

> A Ontologia é um setor da Filosofia que estuda as características mais gerais do ser, do ente, como substância e matéria, espaço e tempo, mudança e possibilidade, etc. (...) Ela precede qualquer conhecimento mais específico. (...) Ou seja, as ciências podem ser ditas Ontologias Regionais, permitidas no cenário formado por uma Ontologia como uma teoria geral da realidade. Autores como Mario Bunge (1977 e 1979) e Charles Sanders Peirce (1892), entre outros, adotam esta concepção de Ontologia. (VIEIRA, 2008, p. 36-37)

12

> A mais difundida estratégia de dominação é aquela que consiste em desvalorizar sistematicamente aquele que deve ser dominado. A dominação pode ser necessária para manter sob controle uma forma de autonomia ou para elaborar medo da novidade. Isso significa, em uma sociedade agônica, que mesmo que um elemento apresente um valor real, seja em competência, em experiência, em vontade, em potencial, etc., este pode ser ignorado ou manipulado pelo sistema para ser mantido como elemento sob controle, sob a agonia (VIEIRA, 2008, p. 44)

determinados espaço e tempo. Através da convivência, é criada uma terminologia própria, além de códigos e convenções - não só dentro de cena, mas, sobretudo, fora dela. Cada ator contribui para a construção do espetáculo, não só pelos acertos, mas também através dos erros, mostrando que caminhos não seguir, o que descartar.

Podemos entender o trabalho em grupo, ou seja, os atores na criação de um espetáculo, como um sistema psicossocial, e Jorge Vieira nos aponta que todas as pessoas em grupo querem ser aceitas. Sendo assim, podemos entender que a maneira como o ator se sente em relação ao grupo interfere diretamente na sua criação e atuação dentro de um espetáculo:

> Os sistemas psicossociais podem fornecer aos seus elementos a seguinte sequência de aceitação:
>
> Acolhimento: todo novo elemento (no caso, um elemento humano em relação a um sistema psicossocial) espera ser acolhido e acolhimento é algo que em principio é esperado ser incondicional. Pessoas não gostam de ser testadas para então ser aceitas. Exigem uma sensibilidade "incondicional".
>
> Identificação: todo elemento humano, se acolhido, quer ter a chance de se identificar e, assim, falar de seus anseios e pretensões. É a fase do estabelecimento e partilha de formas de autonomia. O novo elemento busca um ambiente adequado para a sua permanência.
>
> Gratificação: todo elemento humano necessita e espera por alguma forma de gratificação, que passa no nosso caso pela necessidade de um salário, mas que, para a maioria dos cientistas, concentra-se na necessidade de ser percebido, aceito, respeitado, valorizado. Nesse processo, o sistema vai se alimentar de autonomia fornecida pelo recém-aceito. (VIEIRA, 2008, p. 43)

Leonardo Moreira já havia dirigido outro espetáculo que fundou a Cia. Hiato, "Cachorro Morto", criado pelos atores Aline Filócomo, Bruno Freire, Luciana Paes, Thiago Amaral e eu. Para a criação de "Escuro", Fernanda Stefanski foi incorporada à Cia. Hiato, uma vez que estava envolvida com "Cachorro Morto" (então substituindo as atrizes) e por ter feito trabalhos anteriores com o elenco. Luciana Paes, que também era da Cia. Simples, criadora do espetáculo "Se eu fosse eu", dirigido por Antonio Januzelli, fez o intercâmbio das duas Companhias (Hiato e Simples). Então, os atores Otávio Dantas, Daniela Duarte e Flávia Melman também foram convidados. Fizeram parte ainda André Blumenschein e Paula Picarelli, que na verdade captou uma parte do recurso para a realização do espetáculo. Com exceção de Bruno Freire, que estudou na PUC e saiu da Cia. Hiato no início do

processo, todos os outros atores são formados pela USP, alguns pela Escola de Comunicação e Artes e outros pela Escola de Arte Dramática.

Restaram dez atores para a jornada de criação de "Escuro", cujo processo teve a duração de um ano, com ensaios diários. Da mesma maneira que, em alguns momentos, ator e personagem se confundem na atuação, também existe certa influência das relações que o ator desempenha dentro do grupo e sua personagem no espetáculo, o que poderíamos dizer ser mera coincidência ou não. Ou seja, a trajetória de um ator dentro do sistema psicossocial que abarca o espetáculo também encontra ressonâncias na trajetória da personagem dentro da peça. Por exemplo, Luciana Paes fez o intercâmbio entre os atores das duas companhias de teatro (Simples e Hiato) para a realização desse espetáculo. E em cena - coincidentemente ou não - sua personagem, uma funcionária do clube, tem em sua trajetória encontros com praticamente todos os atores, realizando assim também um intercâmbio de relações em cena. Paula Picarelli, que coincidentemente faz a noiva do dono do clube, na época era casada com o dono da casa onde o grupo ensaiava. Toda a trama era repleta de coincidências como essas, além de outras mais subjetivas e íntimas que não cabe descrever aqui, talvez por serem “mera coincidência com a realidade”. Afinal, dados como esses, uma vez no espetáculo, já não se configuram mais como biografia ou realidade, e sim como ficção.

> **Maria Amélia**[13]: Luciana, você fez a ponte entre as duas companhias (Hiato e Simples) e em cena também, então eu gostaria que você falasse um pouco como aconteceu essa mistura entre realidade e ficção - de conduzir na vida essa junção e dramaturgicamente também.
>
> **Luciana**: Eu não sei como isso se deu, se foi uma alquimia que o Leo (Leonardo Moreira) percebeu, mas quando tivemos a oportunidade de escolher o que faríamos, no começo, eu fui percebendo que precisaria de uma pessoa que conectasse as coisas, então pensei em uma secretária lá do clube, que fizesse o “leva e traz” das coisas. Na vida era isso também, eu intermediando.

Em “Escuro”, a dramaturgia foi escrita durante os ensaios e não podemos negar que a experiência da criação e a convivência no espetáculo final interferiram no resultado. O processo criativo não é só um leque de exercícios, mas a maneira como um grupo se organiza, na eventual influência dos meios de observação do outro e até mesmo da auto-observação. Assim, o subjetivo e o objetivo se misturam,

[13] Transcrição de conversa entre a autora da presente dissertação e sua colega, Luciana Paes.

do mesmo modo como o ator e a personagem. E, por que não, a trajetória do ator no espetáculo e a desse ator dentro do processo do grupo?

4.1. Olhando para a mesma piscina

“E se viram como velhos parados diante da mesma piscina, cinquenta anos depois, debaixo da mesma tempestade”. (MOREIRA, 2010, p. 81)

Os ensaios aconteceram na antiga casa de Paula Picarelli, que tinha um enorme jardim com piscina e paredes de vidro, o que funcionava bem para o imaginário fictício da peça. Começamos a ensaiar em outubro de 2008, diariamente, e o espetáculo estreou em novembro de 2009 no SESC Pompéia. Mais tarde, realizou em 2010 sua segunda temporada no TUSP e ainda uma terceira temporada, no Centro Cultural São Paulo, em 2011. O espetáculo foi convidado a participar da Mostra Oficial do Festival de Curitiba 2010. Recebeu ainda o Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro de melhor espetáculo em 2009 e três Prêmios Shell de Teatro em 2010.

O espetáculo, dirigido e escrito por Leonardo Moreira, foi feito em processo colaborativo, o que significa que o texto foi escrito com a colaboração da ação dos atores, que ele denominou de "escrita cúmplice".

> Supõe-se, ainda, que essa escrita dramática - parte de uma extensa diversidade de proposições e estéticas que é a cena teatral contemporânea - é cúmplice porque é direcionada ao navegante e o agenciamento a que nos referimos se dá em suas diversas camadas: na construção prática (através da experimentação coletiva); na sua atualização por encenadores ou atores em constante jogo; e no seu caráter performativo, ou seja, na criação diante (ou com a interação) do público. (MOREIRA, 2010, p. 121)

A pesquisa do ator partiu da pergunta temática sobre a investigação das deficiências da linguagem e dos sentidos para questionar os limites que a comunicação impõe em todos nós. E então, no processo, cada ator desenvolveu uma trajetória individual - a partir de diferentes formas de enxergar o mundo - imerso na grande dificuldade de entendimento e de diálogo na expressão de idéias e emoções. Lembrando que a investigação temática foi a partir de uma crise ou deficiência na linguagem, ou seja, em se expressar através da comunicação.

Leonardo partilhou seu desejo de escrever um texto a partir de um roteiro multitrama que tem algumas características recorrentes, além da multiplicidade de personagens e objetivos, quais sejam: a convergência de dramaturgias, a causalidade substituída pelo acaso ou por espelhamentos, paralelismos (comparações e contrastes de núcleos de personagens distintos) e uma tensão evidente entre artifício e realismo. O ator é o alicerce para a criação de uma dramaturgia múltipla, instigante, cheia de lacunas e que exige a participação intensa e ativa do leitor-espectador. E, a partir daí, fomos nós gerando, em cumplicidade, o espetáculo em cenas simultâneas e entrecortadas.

A dramaturgia, segundo o dramaturgo Leonardo Moreira, foi-se configurando em forma de uma cartografia virtual pelo trabalho criativo com os atores, atualizado em sala de ensaio, e pelo trabalho de encenação e agenciamento das diversas cenas criadas. As narrativas são ligadas em redes, fatos convergentes e vidas cruzadas – para refletir, através de estranhamentos bem-humorados, sobre outras formas de percepção da realidade, outras perspectivas sobre o cotidiano e outras estratégias de comunicação entre as pessoas. Ao criar uma teia de histórias de narrativas paralelas, embora convergentes, o texto abre frestas poéticas no cotidiano de quatro núcleos de personagens ligadas por um mesmo tema: a deficiência e a perda da linguagem. Cegueira e outras fragilidades da visão, desorganização da fala e afasia ou perda da capacidade auditiva unem de forma sutil – e sem a pretensão ingênua de criar um texto inclusivo ou didático – dez vidas imaginárias, reflexos de outras formas de pensamento, memória e cognição.

O processo criativo dos atores em "Escuro" se valeu de muitas referências (como o seriado "Mad Men", vários filmes e outros tantos livros, como *É claro que você sabe do que eu estou falando*, de Miranda July). O treinamento corporal contou com Rodrigo Palma que, sempre às sextas-feiras, trabalhava a partir do método do BMC (Body-Mind Centering). Também foram feitas visitas a instituições como Lara Mara (Associação Brasileira de Assistência ao Deficiente Visual), além de diversas ONGs que atuam na melhora da qualidade de vida de deficientes visuais e auditivos. Entretanto, o presente estudo aborda alguns aspectos de parte do processo criativo e prático em sala de ensaio.

4.2. A interpretação e a criação das cenas

A interpretação do ator em "Escuro" se dá por uma máscara de naturalismo e realismo, de maneira que não há muita liberdade para fugir dessa estética, também pelo contexto social limitador. Isso porque o contexto fictício é um clube atlético no fim dos anos 50, que também tolhe a expressão dos sentimentos e emoções, pois através dessa conjuntura social a comunicação de intimidades é limitada. A fuga do naturalismo se dá na percepção do todo e não na interpretação individual de cada ator. No espetáculo Escuro, as cenas coexistem em ruídos, justaposições, sincronias, anacronias, presenças que implicam em um parcelamento de percepções do ator. Dessa forma, o todo assume uma estética que vai além do naturalismo na medida em que os atores revelam sincronias através do coletivo, expressas em ritmos, gestos, ordem espacial, realidades que coexistem cenicamente e que apenas se cruzam, (sem necessariamente possuírem um contexto explicativo, ilustrativo ou semântico).

> Em todas as cenas de "Escuro", havia um esforço em se procurar a "falta de teatralidade": tanto na interpretação, na encenação e, principalmente na dramaturgia. No trabalho dos atores, optou-se por um naturalismo carregado de gestos pouco significativos que iam ganhando uma dimensão abstrata a medida que eram repetidos e refeitos em outros contextos. Em processo, sempre tentamos evidenciar os momentos em que não há uma psicologia atuando e determinando o encontro, mas uma multiplicidade de reações que simulassem o banal. Não há espaço para grandes impostações na voz ou uma teatralização da emoção. Procura-se, sempre, o momento mais ordinário e mais corriqueiro daquelas personagens/atores. (MOREIRA, 2010, p. 112)

O processo criativo se iniciou com a pergunta sobre o que cada ator gostaria de trabalhar dentro do tema “perda da linguagem". O questionamento sobre o interesse em se explorar criativamente a ausência ou diferentes graus de comprometimento na visão, audição ou fala poderia ou não ser acompanhado de outra inadequação. O que interessava era a organização da linguagem como reflexo e/ou composição da personagem, assim como a inadequação em se expressar, independentemente de haver algum comprometimento físico. Cada ator então improvisou algumas vezes e também escreveu textos sobre o que desejava pesquisar. Dentro disso, foram criadas trajetórias e a concretização de suas histórias, trabalhando-se a inadequação, evitando olhar o inadequado (isto é, a si mesmo) como vítima.

Depois de dois meses de trabalho, entramos em férias e o diretor e dramaturgo Leonardo Moreira escreveu a primeira versão do texto para a nossa volta, dizendo que poderíamos mudar o que quiséssemos e que aquela seria apenas a primeira versão de muitas que viriam. Realizamos muitas improvisações e *workshops* (cenas trazidas pelos atores) relacionados à primeira versão de “Escuro”, com o intuito de acrescentar e sugerir histórias novas. O objetivo era alimentar o imaginário da peça e estabelecer um universo comum às pessoas, mesmo que as cenas não entrassem na dramaturgia do espetáculo. As propostas eram para que transformássemos as cenas ou nos inspirássemos nelas, fazendo a trajetória da personagem com encontros que não existiam até então ou que não seriam possíveis dentro daquela realidade, criando devaneios e, a partir do texto, improvisando em busca do simples, do orgânico.

As regras da direção para as propostas das cenas foram:

a) deixar as coisas não ditas, totalmente não mostradas e não resolvidas;

b) ocasionalmente, surpreender a plateia;

c) utilizar uma tensão inapropriada: Por exemplo, em uma cena com clima de suspense, usar uma tensão - no caso uma respiração – relaxada;

d) usar coisas inapropriadas;

e) fazer o público pensar: “por quê?”;

f) focar a construção de relações entre essas pessoas. A deficiência é só o ponto de partida para a pergunta: “por que somos considerados normais?”;

g) criar uma estratégia de comunicação, apesar da inadequação/deficiência;

h) dar pistas falsas;

i) determinar qual seria a respiração predominante em cada cena e na trajetória de cada ator e qual dos indicativos físicos de Darwin prevalece em cada encontro. Há algum momento em que eles se tornam explícitos? Quais são as "emoções de fundo"? Qual é a relação entre os protagonistas de cada encontro? O que falta nessa trajetória (de cada ator)? Que encontros podem acontecer? Que encontros não fazem sentido?

j) usar as características da conversa pura. Quanta informação está implícita? O que não é dito? O que precisa ser dito? Quantos temas de conversa se sobrepõem?

k) pensar qual é a diferença entre realizar a mesma cena como protagonista de sua própria trajetória e como coadjuvante da trajetória de outra pessoa.

Paula Picarelli, em entrevista, descreve parte do processo[14]:

> O trabalho com os atores no espetáculo "Escuro" foi marcado, além da pesquisa central - o estudo das deficiências de linguagem que transbordam deficiências nas relações pessoais - pela situação cênica que a dramaturgia sugeria. Partimos de um mote ainda aberto a transformações das descobertas sobre as personagens durante o processo, mas havia um ponto de partida claro desde o início. A cena da peça se passa durante um campeonato de natação no Clube Atlético Arujá, em 1959, situação e período histórico em que prevalecem encontros encobertos por máscaras sociais.

A direção sugeriu uma interpretação próxima ao estado cotidiano dos atores, desenhos com traços suaves, em que a composição e dinâmicas da fala das personagens fossem naturalistas, mesmo nos momentos não-naturalistas do espetáculo. A escolha era pelas falas em forma de "conversa" cotidiana. Houve toda uma fase técnica, em que estudamos dinâmicas da fala e das conversas cotidianas. Um dos exercícios foi anotar uma conversa entre pessoas na rua e, através dele, percebemos que a maioria das informações básicas para que um ouvinte compreenda o que está sendo dito é suplantada, porque desnecessária aos dois interlocutores. A dramaturgia de "Escuro" trabalha com uma aparente banalidade, sem se preocupar com o entendimento de terceiros, assim como acontece em qualquer conversa em nosso dia-a-dia.

> **Maria Amélia**[15]: A criação do meu personagem partiu do interesse pessoal em investigar as relações afetivas de uma pessoa que é excluída de seu meio social, na sociedade machista dos anos cinquenta. Experimentei uma mulher desquitada e mal falada, que de alguma maneira era inadequada para o convívio com as pessoas do Clube Atlético. Isso culminou em um caminho sem muitos encontros com outros personagens dentro da peça. A trajetória se desenvolveu fora do Clube. Isso me gerava uma sensação real de exclusão ou então á margem. Quando barrada na portaria ao tentar entrar no Clube, encontra com Thiago, o retratista, em quem ela projeta o James Dean. Eles se beijam, revelando o único 'final feliz' do espetáculo. Ao experimentar uma pessoa que, mesmo inadequada, tenta mostrar o contrário e esconder as suas fraquezas. Percebi que precisaria trabalhar

[14] Transcrição de depoimento da atriz-criadora.

[15] Transcrição de conversa entre a autora da presente dissertação e sua colega, Paula Picarelli.

> com uma máscara e contra-máscara o tempo todo porque apesar de tentar esconder, tem uma ousadia[16].

A criação dos atores esteve diretamente ligada à criação do texto, como se percebe, e levou em conta três instâncias da dramaturgia:

1. A conversa, em que o que prevalece é o que está implícito (isso é importante para a interpretação quando os atores definem a "emoção de fundo" das personagens, recurso descrito mais adiante);

2. As digressões, em que a personagem se refere ao passado;

3. As narrativas, momentos não-naturalistas, textos em terceira pessoa em que o universo interior pode ter vazão.

Um exercício muito interessante para essa pesquisa cênica, focado em uma máscara de naturalismo, se deu a partir de entrevistas. Primeiramente, foram expostas várias fotos dos anos cinquenta[17] sobre a mesa e cada um de nós escolheu uma delas a partir do seu interesse pessoal, para realizar uma entrevista. Nesse exercício, o diretor perguntava aos atores alguns aspectos e coisas sobre a

[16] Embora toda essa dissertação reflita o meu ponto de vista, também me coloco primeira pessoa em momentos como esse, para fazer um depoimento de maneira mais livre.

[17] A foto que eu escolhi encontra-se abaixo.

vida daquela personagem, como em uma entrevista. As perguntas e respostas eram em parte inspirados pelas fotos e criados na hora. Esse exercício da entrevista pedia uma interpretação como se fosse um documentário. O exercício parecia um pouco com as cenas do filme-documentário de Eduardo Coutinho, “Jogo de Cena”.

No espetáculo “Escuro” as personagens estão sempre em situação de convivência social, em torno de um clube, isso faz com que as emoções expressadas não sejam levadas às últimas consequências, ou seja, elas são veladas. Os atores, nesse caso, escondem suas emoções, deixando transparecer somente o aceito socialmente, o que culturalmente é convencionado. Entretanto - e ainda em situação em que as emoções devem ser contidas - alguns traços delas, mesmo que represadas, expressam-se de certa forma e definem quem é aquela personagem, sua história, seu momento atual.

> **Maria Amélia**[18]**:** Como você vê a questão da emoção do ator em cena?
>
> **André Blumenshein** Eu gosto de entrar em cena de um jeito diferente, emocionado, quente. O Sr. Blu na peça, eu gosto de fazer sentindo umas vertigens, com tontura em cena. Mas eu sinto que o que o Leo propôs no "Escuro" não é uma interpretação intensa, quente, emocionada, não sei direito, mas acho que dizer o texto de um modo mais jogado. Eu tenho prazer em ter uma interpretação mais emocionada. Isso me intriga. Eu lembro que uma vez o Paulo Autran deu uma aula inaugural na EAD. Na época eu estudava na ECA e eu fui e eu lembro que a Gabriela Flores, que era a atriz que trabalhava com o Antunes Filho tinha dado uma entrevista na TV Cultura e disse que o Antunes dizia que não é para o ator se emocionar em cena, que quem tem que se emocionar é o público.
>
> **Maria Amélia**: Shechner também fala isso[19].
>
> **André Blumenshein:** E o Antunes ainda falou que se o ator está se emocionando em cena é porque existe algo de errado e eu contei isso para o Paulo Autran e perguntei para ele o que ele achava. Ele respondeu que essa é uma grande questão do ator, e deu um exemplo até fácil, dizendo que você pode matar alguém em cena, sem ter vivido isso na vida real, mas que entretanto, existe a emoção de estar em cena, um estado diferenciado. Isso eu também sinto, toda vez que eu entro em cena eu sinto uns arrepios (risos), uma emoção de estar em cena. Você sabe do que eu estou dizendo. É isso que faz com que a gente se apaixone por atuar.

---

[18] Transcrição de conversa entre a autora da presente dissertação e seu colega, André Blumenshein.

[19] “A emoção que se quer despertar não é a do ator, mas a do espectador” **Osíris.** Ano I, Ed. I. Trad. J. R. Faleiro. Disponível em <http://www.revistaosiris.com.br/teatro-jose_faleiro.html> Acesso em:3/3/2011.

As emoções, mesmo que contidas ou até disfarçadas, como no caso das personagens de “Escuro”, também definem quem é aquela pessoa. A expressão daquela figura em cena vai além da ficção, pois também é a manifestação de quem é aquele ator, sua história, seu momento, inclusive sua genética. De um modo geral, o que procuramos em relação às emoções - e de acordo com a estética do espetáculo - foi não manter, não conservar, as emoções e deixar que a emoção aconteça, voltando em seguida à emoção ou sentimento de fundo (a respiração). Trata-se da emoção como reação física que passa e não se sustenta. A emoção sempre é física: mesmo que se procure não expressá-la, ela estará presente na postura do corpo, na velocidade e contorno dos movimentos, ou até na quantidade e velocidade dos movimentos oculares. Há que se trabalhar a emoção nos micromovimentos, na respiração, tirar a expressão falsa (a ideia de) e procurar ser menos teatral (no tom do tamanho que cada emoção tem na vida, em ambientes sociais e não acima dele).

> **Maria Amélia**[20]: Em “Escuro”, as emoções da personagem são escondidas. Então os estados emocionais ficam presos a um resíduo, uma pista do que se sente. Acredito que, salvo em alguns momentos, o registro de interpretação desse espetáculo não é a expressão de um sentimento ou emoção e sim a tentativa de fuga e contenção deles. Nesse sentido, uma das brechas para a expressão das emoções implícitas foi o estudo das pausas, ou seja, onde colocar as pausas e quais suas dinâmicas dentro do texto. Um recurso para expressar o implícito. Nas minhas cenas com a Fernanda, tínhamos muito texto e muitas cenas e, se abusássemos um pouquinho das pausas, o espetáculo ficava truncado, ou lento e sem ritmo. Um dos grandes desafios foi um registro de interpretação muito sutil para um espetáculo grandioso em termos de cenário e espaço. Se, por um lado, o que fazia realmente sentido e funcionava era um trabalho em torno da subjetividade dos sentimentos, apostando na sutileza do olhar, nas pausas, na respiração, na construção do pequeno e dos detalhes; por outro lado esse tom cotidiano pedia um pouco mais de energia em cena. Então procurei um estado de distração em paralelo ao que está acontecendo. O grande desafio, porém, era estar muito vivo e potente em cena e dar a impressão de estar disperso ou fazendo pouco esforço. Devo dizer que, de um modo geral, pesquisamos muito para que a interpretação fosse próxima à vida, procurando uma sutileza e sempre um tom menor do que faríamos. No entanto, assim que fomos para um teatro, na estreia, isso pareceu um pouco inadequado. Com a grandiosidade do cenário de “Escuro”, o palco italiano, uma piscina separando o público dos atores e outras questões, exigiu-se de nós uma atuação com mais vigor e tivemos que nos adequar a essa nova realidade.

[20] Transcrição de depoimento da autora da presente dissertação.

4.3. Os indicativos físicos experimentados em sala de ensaio.

> Não é monstruoso que este ator aqui,
> Só numa ficção, num sonho de paixão,
> Possa forçar a alma ao próprio desígnio
> Da forma que, com muito esforço, seu rosto não consegue:
> Olhos cheios de lágrimas; aspecto desesperado,
> Voz alquebrada, todo o seu ser conforme
> Às formas de seu desígnio? E tudo isso por nada!
> (SHAKESPEARE, apud DARWIN, 2000, p. 340)

No processo criativo do espetáculo “Escuro”, fizemos um exercício proposto por Leonardo Moreira, a partir dos indicativos físicos das emoções que Darwin e outros cientistas e pesquisadores posteriores catalogaram. O exercício consiste na experiência do ator ir ao máximo e também ao mínimo da expressão de uma emoção, a partir de seus indicativos físicos, o que significa variar o esforço físico e mental do máximo para o mínimo empenho. Neste último caso, o esforço para fazer os indicativos físicos vai embora, mas o estado permanece. Por exemplo, os indicativos físicos para um afeto triste, uma das emoções que experimentamos através de suas ações, no processo criativo de “Escuro”, são:

> Erguer das extremidades internas das sobrancelhas; queda dos cantos da boca; respiração mais lenta; circulação mais lenta; palidez; flacidez muscular; queda das pálpebras; tombamento da cabeça; contração do peito. Em casos extremos: movimento violento e frenético dos braços e do torso; passividade imóvel; balançar-se para a frente e para trás; respiração espasmódica; sufocamento; choro; gritos. (WALTON, 2007, p. 142).

O ator, ao experimentar em sala de ensaio os indicativos das emoções de “maneira afetiva” (para usar o termo de Espinosa), pode ser levado a circunstâncias criativas e é isso o que procuramos no processo de “Escuro”. Como bem expressou a atriz Aline Filócomo: "o exercício dos indicativos físicos nos ajudou a entrar em contato com alguns estados emocionais. Percebemos como acionar alguns estados tendo um indicativo físico, uma forma pré-concebida, como estímulo inicial".

A imitação de uma expressão aciona uma cadeia de eventos inerente a uma determinada emoção? Segundo Darwin, as emoções estão presentes na memória muscular desde nossos ancestrais.

> Todos concordam que os principais movimentos expressivos de homens e animais inferiores são inatos ou hereditários, isto é, não foram aprendidos pelo indivíduo. O aprendizado e a imitação têm tão pouco a ver com muitos desses movimentos que eles estão desde cedo e ao longo da vida muito além do nosso controle; por exemplo, o relaxamento das artérias da pele no enrubescimento e o aumento da atividade do coração na raiva. Podemos ver crianças, com apenas dois ou três anos, mesmo as que nasceram

> cegas, enrubescendo de vergonha; e o couro cabeludo nu de um recém-nascido cora quando ele fica transtornado. Bebês choram de dor logo depois de nascer, e suas feições já têm a mesma aparência dos anos seguintes. Esses fatos apenas já bastam para demonstrar que, de nossas expressões, muitas das mais importantes não foram aprendidas. Mas chama a atenção que algumas, que são certamente inatas, requerem prática por parte do indivíduo antes de serem desempenhadas de forma completa e perfeita; por exemplo, chorar e rir. (DARWIN, 2000, p. 326-327).

Daniela Duarte fala sobre o exercício que fizemos em sala de ensaio no processo de criação do espetáculo “Escuro”, a partir dos indicativos físicos para as emoções. O depoimento dela vai ao encontro do que Darwin queria dizer quanto à continuidade das emoções herdadas através dos séculos e das gerações: "quando você provoca estados num corpo cheio de memórias, esse corpo é capaz de se abrir para essa experiência, pois reconhece como verdadeiro o impulso" (DUARTE, Daniela).

Os indicativos físicos que Darwin propõe interessaram aos atores de “Escuro”, pois são nada menos do que ações físicas, algo concreto e corporal, diferente de ficarmos pautados somente em análises psicológicas da personagem.

Outra atriz do processo, Paula Picarelli faz a seguinte observação:

> Percebemos como simples contrações musculares nos afetavam internamente. A raiva, por exemplo, contraindo as sobrancelhas, projetando o maxilar inferior e acrescentando uma respiração ofegante, provocava em mim um aperto no estômago. (PICARELLI, Paula).

Grotowski diz que o método das ações físicas foi a maior descoberta de Stanislavski. O próprio Stanislavski reconheceu que o método das ações físicas foi o resultado de todo seu trabalho. O ator Toporkov faz a seguinte afirmação, baseada no trabalho com Stanislavski, acerca das ações físicas: “Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos. Podemos fixar e recordar somente as ações físicas” (TOPORKOV, 1991, p. 111).

Otávio Dantas, que faz o menino em "Escuro", diz ter usado esse exercício de Darwin sem se preocupar em fixar os indicativos físicos como pontos iniciais para ações, mas sim como um mote para viver e alargar estados emocionais.

> Bom, do exercício de Darwin eu usei assim: como se eu fosse ampliando um universo, por exemplo, conquistando terrenos, por exemplo, invadir o terreno da raiva. Eu usava como eu queria, talvez não tanto com o foco que o Leo (Moreira, diretor e dramaturgo) propunha. Eu fui adentrando territórios emocionais e fui alargando a composição. Não era um repertório que eu iria repetir, mas como se eu estivesse me preparando internamente pra

> experimentar ainda outras coisas. Foi como se eu estivesse me preparando para responder outras coisas, diferente de, por exemplo, vivenciar a raiva no exercício e toda vez que eu fosse ficar com raiva vivenciá-la daquela maneira. E isso foi ajudando a criar um eixo da criança. (DANTAS, Otávio)

A relação corporal de estampar uma emoção pode ser realizada de maneira muito sutil, inclusive no desejo de não revelar a emoção, como se ela fosse um segredo. As personagens de "Escuro" escondem suas emoções, mas não tão bem a ponto de o público não as perceber. O esforço da execução dos indicadores físicos de Darwin para a emoção podem quase desaparecer, mas o estado permanece e é nesse estado que as pessoas do público devem reconhecê-la, sobretudo em si mesmas. Nesse sentido, vale a pena citar um experimento de Paul Ekman:

> (...) ele pediu a indivíduos normais que movessem certos músculos do rosto, cada um por sua vez, em determinadas sequências, de tal modo que, sem que as pessoas o soubessem, a sequência acabava por compor certas expressões emocionais, como por exemplo, as da alegria ou medo. O truque da experiência consistia em não permitir às pessoas autodiagnosticar as expressões emocionais que os seus rostos estavam retratando. A grande surpresa do resultado dessa experiência foi que as pessoas, apesar de nada saberem, acabavam por ter o sentimento correspondente à emoção composta pelo experimentador. Em suma, os componentes de certo padrão emocional foram introduzidos pelo experimentador, e não motivados pelo estado de espírito da pessoa, mas mesmo assim sobreveio o sentimento respectivo. (...) Mesmo que as expressões emocionais não tenham motivação psicológica e sejam 'representadas', elas são capazes de causar sentimentos e de provocar o tipo de pensamentos que, um dia, foram aprendidos em conjunto com essas emoções. (DAMÁSIO, 2004, p. 79).

As emoções não estão apenas na musculatura do ator, mas também impressas no espectador através de uma memória corporal já conhecida e reconhecida? O que interessa é criar estímulos emocionais competentes para que tanto ator como espectador se afetem. Esse reconhecimento afetivo das emoções ocorre por espelhamento (como uma empatia) ou por negação? Ocorre, enfim, de maneiras diferentes, sem o compromisso de causa e efeito de significados?

Procuramos em sala de ensaio reproduzir características não de um modo mecânico, mas pela busca de estados emocionais. Esses estados estariam associados em cadeia aos afetos, ligados à história do ator e misturadas ao universo da ficção da peça - lembrando que a trajetória ficcional do ator/personagem é datada a cada dia ou momento do espetáculo, portanto nunca igual. Se considerarmos que Darwin aponta que as emoções apresentam continuidade herdada ao longo de séculos e impregnada no corpo até os ossos, podemos considerar que o trabalho

com os indicativos físicos em sala de ensaio trata de algo recorrente no ator e não da imitação de algo exterior.

4.4. As Respirações

Artaud (1984, p. 166-167), observa que “a respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento”.

São chamadas emoções primárias ou universais a alegria, a tristeza, o medo, a raiva, a surpresa ou a repugnância. Antonio Damásio (2000) chama de emoções secundárias o embaraço, o ciúme, a culpa e o orgulho, e de emoções de fundo emoções como o bem-estar ou mal-estar. As emoções de fundo são aquelas que permitem que tenhamos, entre outros, a sensação de tensão ou relaxamento, fadiga ou energia, ansiedade ou apreensão.

O entendimento - sobretudo na prática - das emoções de fundo foi fundamental no processo de “Escuro”, já que buscamos a sutileza na expressão das emoções, e por estarem as personagens sempre em situações que não permitem um extravasamento emocional, em encontros que não apresentam muita intimidade. Vale lembrar que, apesar de expor a diferença entre pensamento, emoção e sentimento (e ainda, emoções de fundo), por vezes utilizamos essas palavras como sinônimos nesta dissertação.

Paula Picarelli explica:

> No processo criativo, chamamos de “emoção de fundo” uma respiração que define a personagem, que é mais constante, e de “emoções imediatas”, respirações e estados que variam mais durante uma cena, por exemplo. Assim, no meu caso, as cenas foram sendo construídas com essa partitura de respirações.

No processo, um dos nossos meios para chegar a um afeto e a uma “máscara” de um estado real foi o trabalho com a respiração. Não buscamos a expressão do sentimento, mas muitas vezes a fuga ou a tentativa de fuga deste, assim como em muitos momentos da vida, quando estamos tentando conter uma emoção ou uma paixão. Como não conseguimos moderar completamente nossos

afetos, há sempre um resíduo, um estado, o que Damásio (2004, p. 52) chama de "emoções de fundo":

> Os diagnósticos das emoções de fundo dependem de manifestações sutis, como o perfil dos movimentos dos membros ou do corpo inteiro – a força desses movimentos, a sua precisão, a sua frequência e amplitude -, bem como de expressões faciais. Quanto à linguagem, aquilo que mais conta para as emoções de fundo não são as palavras propriamente ditas nem o seu significado, mas sim a música da voz, as cadências do discurso, a prosódia.

Em "Escuro", ao propormos uma interpretação que se mistura à realidade, optamos pelo processo de respiração que muitas vezes funciona como um segredo, (como se ao mesmo tempo em que expresso um afeto tento também moderá-lo). Fizemos inúmeras vezes um exercício[21] a partir de níveis de respiração/emoção.

> Quando o trabalho partiu para as composições propriamente ditas, usamos uma palheta do que chamamos "níveis de respiração". A direção criou nove níveis, variando gradualmente o tempo de inspiração, expiração e da pausa entre elas. Esse recurso foi usado abrindo um espaço de descobertas sobre as personagens e como suporte à interpretação. A intenção era que os atores pudessem usar essa base técnica nas escolhas dos estados emocionais das personagens no decorrer do espetáculo, sem pensar em emoção *a priori*. Repetimos esses exercícios inúmeras vezes, foram os laboratórios principais de descobertas para os atores. Eles eram seguidos de improvisações, no início individualmente, e num segundo momento os atores eram induzidos a se relacionarem uns com os outros, até chegarem a uma das situações dramatúrgicas coletivas – o baile. As frases do texto iam sendo experimentas em diferentes dinâmicas de respiração. Também podíamos improvisar certas situações da peça usando as respirações. Essas dinâmicas nos conduziam a certos estados emocionais. A repetição do exercício nos fazia reconhecer tecnicamente aquele "lugar", timbres, volumes, ritmos da fala, como o corpo era afetado, como o ator se movia no espaço a partir daqueles estímulos. (PICARELLI, Paula)

Os exercícios consistem basicamente em respirar diferentemente, conforme a descrição abaixo. Os nomes dados para cada nível de respiração não predetermina um estado ou atributos semânticos, servindo apenas para distinguir um do outro, inclusive com expressões por vezes irônicas (como "Respiração-novela" ou "Respiração-ator"). Vale, portanto, ressaltar que esse recurso não é um fim em si, mas apenas um meio.

1. Respiração-morte: inspirar – prender – soltar – prender. Essa sequência era executada lentamente;

---

[21] Elaborado pelo diretor Leonardo Moreira, a partir do exercício "Sete níveis de Tensão", da metodologia do Teatro Cumplicité - inicialmente proposto por Jaques Lecoq.

2. Respiração-deserto: inspiração e expiração longas com uma pequena tensão na glote;

3. Respiração-novela: respiração relaxada e natural, com inspiração e expiração mais curtas;

4. Respiração-ator: é o que nos remete um estado engajado, hiperconcentrado. A respiração é esforçada e um pouco mais longa que a Respiração-novela;

5. Respiração-suspense: inspiração e expiração rápidas e curtas;

6. Respiração-raiva: expiração mais longa que a inspiração em um tempo rápido;

7. Respiração-sexual: expiração muito mais longa que a inspiração;

8. Respiração-tragédia: expiração mais curta que a inspiração;

Experimentamos os oito níveis de respiração, mantendo-os em segredo e, em outros momentos, exacerbando-os. Neste último caso, fizemos como um exercício, justamente para experimentar até as ultimas consequências as reações afetivas que provinham de cada respiração que acompanha emoção e deixá-la passar.

> O trabalho com os níveis de respiração nos ajudou a entrar em contato com alguns estados emocionais. Percebemos como acionar alguns estados tendo a respiração com estímulo inicial, e não uma forma pré-concebida do que representaria um determinado estado. A forma viria como consequência de um estado emocional estimulado pela respiração. No caso da minha personagem, utilizei uma deficiência na fala para acessar um estado emocional. E, esse estado emocional me trouxe um tipo de respiração que, por sua vez, me ajudou a construir o desenho de um corpo para a minha personagem (FILÓCOMO, Aline).

Darwin descreve a relação de emoção e respiração dizendo, por exemplo, que toda vez que nossa atenção está longamente concentrada em algum assunto, esquecemos de respirar, e depois nos aliviamos com uma inspiração profunda. Em sala de ensaio, para experimentar tais indicativos físicos de Darwin com total disponibilidade afetiva, lançamo-nos em um jogo, uma brincadeira, experimentamos relações entre as emoções que se estampam na expressão corporal e a respiração se altera de acordo com as emoções. No caso da tristeza, ela (a respiração) se "torna fraca e lenta, sendo frequentemente interrompida por suspiros profundos" (DARWIN, 2000: 167).

> Aqueles exercícios de respiração pra mim foram bem importantes para a construção do personagem. Porque, desde o começo, no "Escuro", eu tinha uma sensação de que eu não faria algo grande, então pensei que se fosse algo detalhado me interessaria, por mais que não fosse visível para os outros. Então a respiração traz as sensações pulsantes e vivas, eu gostava bastante. E esses exercícios “descabaçam”, eles estendem o fio da expressividade por mais que a gente não use na linguagem pequena e cotidiana do espetáculo. Quando a gente fazia esses exercícios e depois ia pra cena, eu percebia que a presença cênica estava dilatada. Uma das coisas que me conectava à personagem era uma respiração curta e nas cenas com o André eu conectava a respiração sexual. (PAES, Luciana)

Com as emoções, continuamos com a relação de não expressá-las em suas potências já que, no espaço ficcional onde ocorre a ação (o Clube Atlético de Arujá), elas não encontram muita oportunidade de escape. Nesse sentindo, o trabalho com as respirações foi uma aposta. Nas palavras da atriz Paula Picarelli:

> Então, num ambiente onde prevalecem relações formais, onde as personagens têm raros momentos de intimidade, através das respirações pudemos criar esse lugar aparentemente banal, que revela, em poucos momentos, fissuras nas máscaras sociais e o turbilhão emocional interno das personagens. Outro recurso interessante sugeria o caminho contrário, baseado nos indicativos físicos para as emoções catalogadas por Darwin: descrições dos corpos e feições humanas sob vários estados emocionais. Esses dois caminhos, um mais interno (respirações) e outro mais externo (indicativos de Darwin) tornaram possível a descoberta de uma grande gama de opções de intenções e estados emocionais.

Em outro momento, cada ator gravou uma conversa da vida real e, depois de transcritas todas essas conversas, outros atores as leram, escolhendo uma respiração específica. Um dos objetivos do exercício era observar nas falas um tom naturalista, entendendo a estrutura de um diálogo cotidiano. Apesar de ser um exercício (e de, propositadamente, ter uma respiração específica), percebemos que, quando ficamos em um só registro e quando a cena já é esperada, torna-se desinteressante. O esforço e interesse do espectador estão na leitura, na descoberta. Revelar é diferente de contar, o segredo é o que nos mobiliza na linguagem. A intenção é não revelar totalmente os afetos, pois na vida real não temos a intenção de revelar tudo e muitas vezes revelamos um afeto para esconder outro. Sem mencionar que também somos repletos de afetos contrários.

Outro exercício que fizemos a partir da escolha de um dos níveis de respiração - e caminhando para as falas em um tom mais cotidiano - foi uma conversa entre duas pessoas sobre qualquer assunto. O foco não era o conteúdo e sim a contagem do tempo (do mínimo ao máximo intervalo temporal entre uma pergunta e a respectiva resposta). Nesse caso, a respiração escolhida era mantida

em segredo durante a conversa. Esse exercício foi importante, pois ajudou na pesquisa das cenas constituídas, não em diálogos, mas em fluxo de conversação pura, caracterizada pela desorganização da linguagem.

Quando falamos tentando manter uma determinada respiração, a fala é modificada por ela, e vice-versa. Mesmo havendo escolhido, para fins de estratégia, utilizar somente um tipo de respiração, ainda assim existem pequenas variações. Afinal, como manter um tipo de respiração se não a mantemos na vida? Outro fato a ser ressaltado é que a respiração pode sim afetar o corpo emocionalmente.

Lembro-me de, ainda na sala de ensaio, escutar a voz do diretor dizendo para não mantermos a emoção na "máscara", ou seja, não tentarmos conservar nem sustentar o seu pico. O desafio é não reiterar uma respiração, nem manter esse corpo emocionado por um tempo longo, "forçando a barra", já que a emoção é um momento. Suportamos apenas até certo ponto. Enquanto caminhamos pelo espaço, deixamos que ela aconteça e voltamos então para o sentimento de fundo. Como vimos na explicação de Damásio, os sentimentos de fundo "vazam" através de sutilezas, em micro-movimentos que revelam um estado interno. A intenção, mais uma vez, é uma interpretação o mais natural/real possível, portanto menos teatral, mesmo quando a situação ou as circunstâncias da cena são surreais. A intensidade de cada emoção varia no tempo, podendo ser máxima em sua liberdade de expressão ou constrangida, disfarçada ou em menor intensidade.

Com o trabalho da respiração, procuramos trilhar um caminho que imprima uma interpretação que se misture com a realidade, uma interpretação ultranaturalista que possa provocar uma fricção entre as ordens de percepção do espectador. A desestabilização dos antagonismos binários "real" X "ficcional", quando estes entram em fusão ou colapso, pode também transformar nossa própria percepção do mundo, de nós mesmos e dos outros. A respiração não foi para encontrar estados do personagem, mas encontrar um estado diferenciado do ator enquanto personagem.

4.5. A linguagem de LIBRAS e as sincronias

Através do estudo da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), cada ator realizou uma partitura-síntese de sua personagem com movimentos da Língua Brasileira de

Sinais. Tivemos aulas de LIBRAS com Sonia Oliveira, além de muitos contatos com surdos e cego-surdos, e nos comunicamos com eles, aprendemos e nos relacionamos afetivamente com eles. Contudo, para esse exercício especifico, primeiramente fomos até o site (www.acessobrasil.org.br/LIBRAS) e escolhemos cinco palavras relacionadas à personagem. A partir daí, fizemos uma partitura com esses cinco gestos. No entanto, a direção nos alertava para que fugíssemos do tônus de partitura, deixando tudo com um ar coloquial. Foi proposto o uso de LIBRAS como subtexto. Associamos um gesto a cada cena, de acordo com o contexto, o subtexto ou intenção, podendo variar do bastante cotidiano ao bem estilizado, e ainda realizado apenas uma vez ou uma série de vezes.

Os meus gestos, característicos da personagem, foram: “babado”, “alfaiate”, “tesoura”, “calma”, “vontade”, “máquina de costura”, “vergonha” e “escuro”.

Em um segundo momento, as pessoas faziam os gestos todas ao mesmo tempo, enquanto andavam pela sala, e então os outros escolhiam, copiavam e se apropriavam dos gestos alheios. Os gestos foram usados em sincronia, posteriormente em uma composição só revelada no todo, na medida em que todos os atores ou grupos os executassem em simultaneidade.

Tentamos construir as partituras tendo esses gestos como um pontos iniciais. Também foi dessa maneira que nos apropriamos do estudo de LIBRAS, usada nesse espetáculo principalmente para a organização do coro, de modo a parecer uma dança sem ter a preocupação de ilustrar ou expressar o seu significado. Dentro de um espetáculo extremamente preciso, os gestos em LIBRAS são sincronizados com outros atores em meio ao naturalismo da interpretação. Ainda que a compreensão de significado se limite à – pequena - parcela do público que porventura reconheça aqueles gestos, o conteúdo emocional ultrapassa o entendimento de LIBRAS. Além do uso nas sincronias realizadas pelos atores em coro, a linguagem de sinais é usada como meio de comunicação - no caso, para as personagens de Thiago (mudo) e Flávia (surda e cega).

4.6. Os diferentes ângulos

"Escuro" é uma peça que exige do ator muita concentração, conexão com os outros e consigo mesmo, já que para ele o espetáculo é entrecortado, cheio de entradas e saídas e com muito tempo despendido na coxia. O texto não se sustenta como carga emotiva, e o que deixa aflorar de modo sutil a emotividade é a relação afetiva com as outras pessoas, o ritmo das ações, os detalhes.

No processo, repetimos as cenas em diferentes pontos, como que criando diferentes ângulos de câmera, para que o público veja um ponto de vista e depois outros. O grande desafio era a tentativa de não só fragmentar, mas desconstruir a fábula em diferentes perspectivas. Também fizemos em separado, como se fossem dez peças diferentes sob a ótica da trajetória de cada ator, de modo corrido, sem interrupções de outras cenas.

> **Maria Amélia**[22]: Como a dramaturgia de "Escuro" (mapa com entradas e saídas, sincronias, trajetórias das personagens, enfim, o estilo entrecortado das cenas) modifica, dificulta ou aciona os estados emocionais dentro da estrutura do espetáculo?
>
> **Aline Filócomo**: Como atriz, sinto necessidade de um desenho, algo que me ajude a transitar entre tudo isso. A dramaturgia de "Escuro" me estimula a construir um mapa emocional que, de alguma forma, é independente de todas as entradas e saídas, sincronias e trajetórias, mas que não existiria sem toda a estrutura dramatúrgica como suporte.
>
> **Daniela Duarte**: Ao mesmo tempo em que dificulta, aciona muitas coisas. Dificulta porque, para entrar num estado emocional total, fica realmente difícil executar um mapa tão detalhado (o que muitas vezes, a meu ver, deixa o espetáculo mais frio do que emocional). E aciona porque o emocional que vem muitas vezes é a dose exata daquele momento.
>
> **Paula Picarelli**: Com os atores munidos de toda a bagagem do processo, como o trabalho com as respirações e os marcadores emocionais de Darwin, e tantas outras coisas, a direção pode trabalhar a estrutura matemática do espetáculo. As cenas se repetem, são interrompidas, como numa edição cinematográfica. E, como no cinema, os atores estão conscientes da composição de cada fragmento de cena, o que facilitou muito o trabalho de atenção em entradas e saídas, retornos, mudanças de ângulos, revelando novos aspectos da narrativa ao público. Fizemos um roteiro de entradas e saídas de cena. Um dos maiores desafios desse espetáculo é continuar com o fluxo de estados emocionais e que as cenas não tenham um caráter de inicio, meio e fim. É difícil dar a impressão de que as cenas continuam ou que elas já estavam acontecendo antes de chegarmos à visão do público, apesar de irmos em direção à coxia e sairmos da coxia muitas vezes.
>
> **Maria Amélia**: Otávio, você disse que o momento em que você se sente mais à vontade no espetáculo é quando não sai mais de cena. E nesse

[22] Transcrição de trecho de entrevista com outros atores (colegas de elenco e criação) do espetáculo "Escuro".

> momento outras cenas estão ocorrendo ao mesmo tempo, ou seja, o foco não está somente em você.
>
> **Otávio Dantas**: Eu acho que essa peça deveria ser feita assim: Você saiu de cena e continua fazendo a personagem na coxia. Isso iria ajudar muito.
>
> **Maria Amélia**: Essa era nossa pesquisa inicial, não era?
>
> **Otávio Dantas**: Justamente, era a nossa proposta. Eu lembro até hoje de um ensaio, em que estávamos assistindo através de uma janela e víamos somente um recorte da cena. Era como se fosse uma câmera parada e as pessoas passavam. Isso era muito legal. E depois isso se perdeu.
>
> **Maria Amélia**: Acho que a peça foi editada para parecer isso, mas com um olhar mais conduzido do público. Ele percebe que as cenas que se repetem por outro ângulo, ou que as coisas continuam a acontecer, mas para o ator não funciona assim.
>
> **Otávio Dantas**: Eu acho que poderia ser diferente. Por exemplo, a questão das coxias: poderíamos colocar na coxia uma energia semelhante à que colocamos no palco e dar continuidade ao que estávamos fazendo.
>
> **Maria Amélia**: Acho que pra mim, foi um desafio realizar tantas entradas e saídas e dar uma impressão de continuidade, pela particularidade da minha trajetória com a Fernanda, que é apresentada em cenas com uma idéia de continuidade em um esquema que corta e recomeça. Foi um desafio diferente da peça que fiz dirigida pela Miriam Rinaldi, "Cacos de Vidro no Jardim Molhado", que tinham muitas entradas e saídas mas com personagens diferentes e cenas independentes. Aqui em "Escuro", o interessante é dar a impressão de ininterrupção, ou seja, borrar o início e o fim da cena e dar a impressão de que ela já estava acontecendo.
>
> **André Blumenshein**: E eu fiz um pouco do curso da (Paoli) Quito de palhaço que eu não continuei, e o que ficou nem foi o treinamento de palhaço, mas o que ela fazia antes como aquecimento: a partir da respiração e do contato com o chão e daí, como uma forma de me manter concentrado na coxia durante a apresentação eu fiz uma respiração profunda e ritmada de olhos fechados. Com isso eu ouvi partes do texto dos outros atores que eu não ouvia antes, já na terceira temporada, que em alguns momentos eu nunca tinha ouvido. Por exemplo na parte que a Fernanda falava de "agulhas" que ela ia abortar. Então eu percebi que antes eu ficava concentrado, mas não conectado com ninguém, só comigo mesmo e isso mudou e eu passei a ficar conectado com a peça de um jeito diferente.

"Escuro" é uma peça sem protagonista e de enredos múltiplos. Um dos desafios que todos os atores do espetáculo encontramos, dentro de uma dramaturgia rizomática com vários cruzamentos e cortes de cena, foi justamente “borrar” os limites de onde começa ou termina uma cena. Ou seja, a atuação como um grande meio, sem início nem fim. O objetivo foi imprimir uma ideia de cotidiano e de percepção cinematográfica, ora de *zoom,* ora de distanciamento. Não procuramos um estado corporal extra-cotidiano ou uma grande diferença de estado corporal quando estamos na coxia entre uma cena e outra e a própria cena.

5. O ator e seus múltiplos universos particulares.

Não vê, ta na cara, sou porta bandeira de mim
Só não se perca ao entrar
No meu infinito particular
Em alguns instantes
Sou pequenina e também gigante"
(MONTE, Marisa, trecho da canção “Infinito Particular”)

5.1. A ficção: entre o simular e o sentir.

Ao expressar em cena a simulação de alguma evidência corporal (como alterações no rosto) ou mudanças fisiológicas, (como aumento do ritmo cardíaco), o ator se depara com sentimentos e emoções que influenciam pensamentos relacionados à cena? O neurocientista português Antonio Damásio (2004, p. 79) afirma que o conceito de emoção pode ser entendido como um conjunto de alterações corporais que são associadas a imagens mentais (o pensamento): "mesmo que as expressões emocionais não tenham motivação psicológica e sejam 'representadas', elas são capazes de causar sentimentos e de provocar o tipo de pensamentos que, um dia, foram aprendidos em conjunto com essas emoções.

Os afetos humanos - aqueles com que o ator se depara na ficção e/ou seus próprios afetos – se encontram em um limiar entre a imaginação e a corporeidade, entre o real e a imaterialidade, num espaço de deslocamentos e superposições de camadas ficcionais e reais. Erika Fischer-Lichte descreve duas ordens de percepção coexistentes nesse processo teatral: a ordem de representação e a ordem de presença. No primeiro caso, tudo o que é representado é percebido em referência a uma personagem ficcional. O processo perceptivo é, então, guiado pela intenção de se deixar uma figura dramática vir a existir. Elementos percebidos que não puderem ser associados à ficção não serão considerados no processo de geração de significados.

Esse estado não apenas desestabiliza uma ordem de percepção como, sobretudo, desestabiliza o próprio "eu cênico". A experiência estética, em todos esses casos, está ligada a uma ruptura. É uma experiência de crise. É, antes de tudo, o colapso entre o real e o ficcional que induz essa crise. O que separamos conceitualmente em dois mundos diferentes, em um par de conceitos antagônicos, aqui (e em muitos outros exemplos nos últimos vinte e cinco anos) aparece com suas fronteiras indefinidas. Para a pesquisadora alemã, quando e onde quer que o teatro aconteça, é dominado por uma tensão entre o real e o ficcional, já que é sempre em um espaço real, em tempo real e com corpos reais que ele acontece. Ao mesmo tempo, esse espaço real pode significar vários e inúmeros espaços ficcionais e, geralmente, o corpo real do ator representa outros múltiplos corpos - personagens

ou figuras cênicas. A tensão entre realidade e ficção acontece em todo evento teatral, não somente na “estética do performativo".

A seguir, reproduzo trecho de minha conversa com o ator Otávio Dantas sobre a eminente e inerente tensão entre a tal realidade e a tal ficção:

> **Maria Amélia**[23]: A pesquisa do mestrado busca investigar a emoção do ator, justamente no espetáculo “Escuro”, que a meu ver e de um modo geral não apresenta situações para o ator expressar emoções em seus picos, porque as cenas são cortadas justamente em momentos que propiciariam uma vazão para as emoções.
>
> **Otávio Dantas**: Totalmente.
>
> **Maria Amélia**: O que te ajudou no processo para a criação da sua personagem?
>
> **Otávio Dantas**: A dificuldade em que eu ainda caio às vezes é na caricatura da criança, que é um lugar muito tênue ainda, que o Leo (Leonardo Moreira) ainda dá umas porradas, umas broncas, que é "querer fazer a criança". O que me ajudou a fazer o menino foi convocar a minha criança. Eu tive que investigar dentro de mim todo um universo que às vezes ainda acontece na vida adulta, mas que na maior parte das vezes não. É um lugar de liberdade, onde as emoções acontecem rápido e mudam rápido e é um lugar que tem uma certa ingenuidade e tem um lugar também que está bem aberto para as coisas, diferente do adulto, que se defende mais. Inclusive, nessa ultima apresentação, que eu quis falar bem o texto e tal, eu perdi a criança, que é mais espontânea.
>
> Em relação às emoções é bem difícil no espetáculo, porque você tem que entrar e sair muitas vezes e repetir coisinhas e tal, e a hora que eu relaxo mesmo é mais no fim do espetáculo, que eu entro e não saio mais. É a hora que eu me sinto em casa, justamente quando estou na presença do público direto. E daí eu me sinto confortável e consigo ter emoção. Na hora que a Xaxá (Flávia) joga meus óculos, na grande maioria das vezes eu choro. E se continuasse no esquema de entra e sai de cena, eu acho que seria impossível.
>
> **Maria Amélia**: E esse choro é sempre diferente ou é como se fosse uma mesma nota?
>
> **Otávio Dantas**: Eu acho que é a mesma nota, mas... É... Quando a gente começou a ensaiar a peça o meu pai estava morrendo, então eu trazia a coisa do meu pai, porque na trajetória do menino, na peça o pai dele também foi embora. Então eu trazia uma coisa pessoal, e daí eu fui descobrindo que da coisa pessoal tem uma partitura, uma questão física que você respira e... Porque também seria uma coisa horrível se toda vez eu sofresse. Diferente de algumas vezes que eu usava como cura, ligava o “foda-se” e abria a torneira.
>
> **Maria Amélia**: Nesse caso você não sofria, você se aliviava?
>
> **Otávio Dantas**: Sim. Mas depois, nitidamente existe um lugar que você dá uma puxadinha para sofrer e eu desisti dele. Então, quando o choro vem, tudo bem. E, quando não, tudo bem também.

[23] Transcrição de conversa entre a autora da presente dissertação e seu colega, Otávio Dantas.

> **Maria Amélia**: Essa "puxadinha" de que você falou seria forçar uma memória emotiva?
>
> **Otávio Dantas**: Sim, e também um esforço físico mesmo. Uma respiração, uma esmagadinha no estômago.
>
> **Maria Amélia**: É isso que você não acha legal?
>
> **Otávio Dantas**: Às vezes é um *start*, mas tem dia que não vai chorar e tudo bem. Eu não fico forçando porque vai ficar ridículo. Mas tem dia que eu estou carregado e só aperto um botão.
>
> **Maria Amélia**: O que seria esse botão?
>
> **Otávio Dantas**: Como disse a Daniela (Duarte) outro dia e eu gostei, é uma forma. Comigo é com o rosto, eu faço meio assim... A boca tem uma leve tensão, na bochecha, o olho franze um pouco, e também tem algo com a respiração. A gente fez a peça inúmeras vezes, mas outro dia eu descobri que o Thiago, depois que eu perdi os óculos, briga com a peça, mas que também tem a ver com meu pai.
>
> **Maria Amélia**: Ou seja, a ficção, mesmo sem você querer, te leva para sua biografia?
>
> **Otávio Dantas**: Talvez sim. O olhar do Thiago, a minha disponibilidade para receber um estímulo e a ficção (que até o Thiago está vestido com uma roupa mais antiga e me lembra meu pai, sei lá)... Enfim, eu sorri. E o choro veio do sorriso e não do "esmagamento": quero sofrer um pouquinho. Temos que aceitar como estamos no dia e trabalhar com isso.

A combinação entre a hereditariedade genética e biografia do ator opera-se na personagem de modo ao mesmo tempo complementar e antagônico, tendendo, por isso mesmo, a criar uma nova complexidade individual, refletindo uma não dualidade entre personagem e ator. Nesse sentido, é criada uma cultura da cena - de memórias e códigos relativos ao espetáculo e fomentados durante o processo de criação - onde a subjetividade do ator dentro do contexto ficcional está implícita na objetividade da personagem. Toda personalidade ficcional sofre uma interferência de acontecimentos singulares da própria história do ator.

5.2. **"Umwelt": *interface entre o ator e realidade/ficção***

A busca pela liberdade autoral pelo ator nas últimas décadas o levou, cada vez mais, a práticas de criação a partir de si mesmo, produzindo também uma estética da existência, que vai além do pensamento artístico. Objetivamos examinar aqui a questão do caráter múltiplo do trabalho do ator, ou seja, o fato de ser ele próprio - corpo e mente - quem reage às afecções como se fosse outros.

Edgar Morin, em seu livro intitulado *O Enigma do Homem*, discorre sobre a vida em sociedade e nos sugere que é preciso considerar a cultura como sistema generativo que constitui um quase código cultural, ou seja, uma espécie de equivalente sociológico àquilo que o código genético representa no campo da biologia. “O ‘código cultural’ mantém a integridade e a identidade do sistema social, assegura sua autoperpetuação ou sua reprodução invariante, protegendo-o da incerteza, da eventualidade, da confusão, da desordem". (MORIN, 1975, p.172-173)

A personagem como autoprodução reflete, de modo mais ou menos parcial, o sistema cultural do ator, do mesmo modo que o ator está imbuído do sistema cultural daquele espetáculo. A maneira como o grupo se auto-organiza para a criação de uma peça, as escolhas estéticas e a convenção dos códigos ficcionais também possuem vida própria dentro daquele pequeno nicho social de ideias partilhadas ou regras, assim como tudo o que lhe assegura identidade. Poderíamos entender os desdobramentos do ator em personagens como uma amplificação de seu próprio *“Umwelt”* através da interação com o meio ambiente, no caso, grupo em sala de ensaio?

A palavra alemã *“Umwelt”* pode ser traduzida como “mundo particular”, e o conceito foi proposto em 1992 pelo biólogo Jackob Von Uexkull[24] (reconhecido hoje em dia como o pai da Biossemiótica), para designar a forma como uma determinada espécie viva interage com o seu ambiente. "O *‘Umwelt’* seria, assim, uma espécie de interface entre o sistema vivo e a realidade, interface esta que caracteriza a espécie, em função de sua particular história evolutiva". (VIEIRA, 2008, p. 79)

> O *“Umwelt”* seleciona e filtra informações provindas do ambiente e as internaliza de forma codificada, para que um sistema vivo possa lidar eficientemente com a realidade. E para isso, codifica algumas características que lhe são importantes, desta realidade. O fato do *“Umwelt”*

[24] O *Umwelt* é a base biológica da teoria dos signos ou Semiótica, no sentido peirciano.

> Essa forma de dependência ao Umwelt embasa, biologicamente, o Fenomenalismo Kantiano e, com ele, a visão fenomenológica desenvolvida posteriormente pelo filosofo, matemático e astrônomo Charles Sandes Peirce (1931-1935), o que resultou em sua tentativa de expandir a lógica e na emergência de sua Semiótica. Como um *Umwelt* seleciona e filtra informações provindas do ambiente e as internaliza de forma codificada, todo o material de que um sistema vivo dispõe para construir conhecimento é representacional, ou seja, é constituído de “algos” que representam um “algo externo” para um “algo” particular, que é o sistema cognitivo. Esta ultima conceituação, triádica, envolvendo os três “algos”, é o que Peirce chamou de Signo. (VIEIRA, 2008, p. 79)

> permitir que o mundo seja codificado no interior do sistema vivo condiciona este último a só poder lidar com signos que representam algo, nunca algo em si mesmo. (VIEIRA, 2008, p. 80)

Sendo assim, o *"Umwelt"* de cada pessoa (no caso, de um ator) determina temporariamente, através da percepção, a abertura ou não para certas influências. O ator se fecha para algumas questões, inclusive demandas pessoais que diminuirão sua potência de agir e pensar cenicamente. Dessa maneira, ele treina seu *"Umwelt"* para esse filtro, que poderíamos chamar de concentração na realidade da cena, que é uma situação totalmente ficcional. O paradoxo também se encontra aí: quanto mais estiver concentrado na realidade do que está acontecendo no momento, mais estará dentro da situação ficcional. O limiar entre a vida pessoal do ator e seu trabalho e entre a realidade e a ficção não é muito preciso.

Em entrevista com o ator André Blumenshein, com a atriz Daniela Duarte, e depois com a atriz Luciana Paes, perguntei sobre a tensão entre o ficcional e o real em "Escuro", evidenciada por situações como ser chamada pelo próprio nome em cena, e também sobre o aspecto biográfico na criação da personagem.

> **Maria Amélia:** O fato de ser chamado pelo próprio nome em cena mexe com você?
>
> **André Blumenshein:** Em alguns momentos em que diante da plateia, o personagem não encontra as palavras, se sente meio atrapalhado, eu acho que em muitas situações eu me sinto assim.
>
> **Maria Amélia**: E no momento em que você estava em cena essa identificação te ajudava?
>
> **André Blumenshein** Sim, me ajudava.
>
> **Maria Amélia**: E nos momentos em que você não estava em cena, você se cobrou em relação a isso, de ser meio atrapalhado e tal?
>
> **André Blumenshein** Na vida real? Eu não gostei de constatar isso em mim e perceber que algo assim estava exposto em cena e que cabe bem em mim. (risos)
>
> **Maria Amélia**: Daniela, como é pra você ser chamada pelo próprio nome em "Escuro".
>
> **Daniela Duarte**: É quase andar no fio da navalha mesmo, porque você precisa estar com um olho dentro e outro fora, o que muitas vezes é deixar o observador ativado para que se possa desenhar de maneira mais consciente o fazer teatral. Ser chamado pelo nome é uma forma de manter viva a consciência do humano por trás da máscara.
>
> **Maria Amélia**: Luciana, como você sente ao ser chamada pelo próprio nome em cena em "Escuro"? Tem alguma diferença nisso ou daria no mesmo ser chamada de Débora?

> **Luciana Paes**: Eu acho que daria na mesma. A experiência de ser chamada pelo nome... Bom, eu acho que a Luciana, do "Escuro" é um retrato fiel de um aspecto de mim, mas eu poderia ser chamada por outro nome. A partir do momento que você se distancia daquela faceta, não é mais você. Eu acho problemático ser chamado pelo próprio nome quando você ainda está identificado com a personagem, eu acho que atrapalha. O que eu acho difícil de uma personagem que tem o seu nome é que você não tem um roteiro escrito que você vai lá e, a partir da leitura, você tem um comprovante, um limite do que você pode fazer. E o difícil da criação a partir de você mesmo são os limites menos claros.
>
> **Maria Amélia**: Teve um dia no ensaio que você chorou porque se sentiu muito identificada com a personagem, lembra?
>
> **Luciana Paes**: Lembro, mas aconteceu com todo mundo, todo mundo se sentiu retratado e isso dói. Mas eu acho que isso é inerente ao teatro, você começa achando que vai fazer algo muito diferente de você e sempre vai ter um momento que a personagem vai te cobrar parte dela que é você. E dai você vai se perdoar ou rejeitar a personagem. Enquanto você não perdoa a possibilidade de ser aquilo, você não consegue fazer, ou faz com crítica. E eu sempre encontro esse momento, independente de ser chamada pelo próprio nome.

O fato é que talvez a construção das personagens não se afaste muito do que somos e que, de certa forma, passa por níveis biográficos de cada um. É comum o ator passar por várias crises durante um processo criativo. E é claro que um processo criativo em colaboração com dez atores traz muitos pontos de vista, concordâncias e discordâncias. Há uma possibilidade de crescimento nas crises consigo mesmo, com a personagem, com outro ator, com a maneira de dizer algum texto ou de fazer determinada ação. E geralmente essas crises produzem algo novo para, assim, permitir que o trabalho aconteça.

> O meio ambiente possui flutuações; o próprio sistema, dependendo de sua complexidade, possui flutuações internas; quando essas flutuações “entram em ressonância” e certos parâmetros típicos da natureza do sistema são ultrapassados em valores críticos, surge uma amplificação (um processo não-linear) da flutuação que atira o sistema em uma crise de estabilidade. (VIEIRA, 2008, p. 60).

Podemos dizer que o ator tem um universo particular que se alarga na ficção, um múltiplo universo particular, expandido através do seu *“Umwelt”.*

> Um fato aparentemente simples, explorado pelo texto e talvez pouco explicitado pela encenação, é o de que as personagens possuem o mesmo nome dos atores que os interpretam. Obviamente, não se trata de coincidência; talvez o autor do texto pretenda assumir que aquelas situações e impressões apresentadas estão carregadas de matéria-prima oferecida pelos atores. E sendo tão plena dessa pesquisa atoral, sobretudo se levarmos em conta que o projeto artístico deste grupo visa explorar a ideia de imperfeição e de defeitos pessoais (que os atores provavelmente pesquisam e estabelecem conexões com suas próprias anomalias), por que não explorar a dissonância entre o excessivo cuidado com as aparências,

> demonstrado pelo zelo com a concepção visual do espetáculo, e o aparente descaso na suposta 'construção' das personagens? Em uma leitura mais atenta, o que poderia parecer preguiça ganha outros sentidos. Não podemos supor que o autor e diretor estava com preguiça de inventar nomes para seus personagens. É mais apropriado interrogarmos se, nos momentos em que os atores saem do eixo intraficcional e falam diretamente ao público, bem como assumem sua personalidade ao referirem-se ao seu próprio nome, não estaríamos presenciando uma libertação deles próprios daquele mundo? Daquele ambiente pleno de teatralidade construído a partir de uma concepção de espaço estilizada e povoada por figuras vestidas e aparamentadas de acordo com a moda dos anos 50 e 60 e que se comportam segundo o padrão convencional daquela época? Não estariam a encenação e o autor apostando na possibilidade de aproximação direta com o público como um momento de revelação, um momento caloroso diante de toda a frieza aparente promovida pela rigidez dos corpos e pela luz azul que emerge da piscina e invade o espaço da cena? Dessa forma, “Escuro” põe em xeque a relação ator-personagem, abrindo margem para questionamentos no âmbito da ficção que se apresenta em cena. É como se lampejos de teatro performativo (na acepção de Féral) invadisse a cena teatral. Essa invasão promove uma reorganização, sobretudo no âmbito do trabalho do ator, que passa a não ser mais aquele que interpreta, mas talvez aquele que mostra talvez uma personagem, ou talvez uma figura que, em última análise, pode ser ele mesmo, pode ser o ator exibindo em ato a reflexão que os temas abordados na cena provocam nele mesmo, pode ser que nem exista personagem, apenas auto-reflexão. (CONCÍLIO, Vicente)

Há sempre um filtro que não permite que estejamos sempre presentes e concentrados totalmente na realidade? Em "Escuro", nos encontros entre as personagens ocorre um choque de universos pela não-consciência de si e do outro. A observação de si e do outro é totalmente deficiente, como se existissem muitas realidades, mas nenhuma em comum.

No momento da atuação a realidade do ator é diferente da da personagem? Em que medida a vida no palco se distancia do aspecto absolutamente cotidiano? Em entrevista, a atriz Flávia Melman (que em “Escuro” é cega e surda) diz justamente como é difícil separar a vida no palco da vida cotidiana. Cito um trecho aqui:

> **Maria Amélia**: Quando você é empurrada em cena até a coxia pelo Sr. André, te vejo fazendo um gesto corporal, já fora de cena, como se estivesse tirando uma sujeira do corpo. Por quê? Seria para se livrar de uma emoção do teatro e não continuar com ela na sua vida?
>
> **Flávia**: Então, eu tenho muita dificuldade em separar a vida no palco da vida cotidiana. Mas especificamente nessa peça, o que acontece é que essa personagem é muito distante de mim, tanto pela deficiência, que inclusive ela não fala e eu falo muito. Eu sinto que ela na peça é um ralo, as pessoas não estavam interessadas em escutar, principalmente ela, com uma deficiência nesse nível. Então muita coisa que é descontada nela não

era pra ela, como muitas frustrações da Paula, as angústias do Sr. André. E nessa hora em que ela é empurrada, eu me sinto muito frágil. Então eu faço aquele gesto de limpeza pra voltar pra dentro, voltar pra mim, ser humano e não carregar coisas que não são minhas.

Maria Amélia: E como foi a construção dos estados emocionais da personagem?

Flávia: Foi muito através do tato. E o tato me gerava emoções e sensações e sempre fiz o exercício de deixar essas emoções passarem. Na primeira temporada da peça eu sofria muito porque as emoções que vinham não eram emoções positivas. Eram emoções de abandono, de maus tratos, de não ser percebida, de não ser olhada. Emoções de muita solidão, isolamento.

Maria Amélia: E você acabava se identificando com essas emoções? E eu lembro que acabava a peça e você chorava muito. Era uma forma de descarregar isso?

Flávia: Sim. Chorar era uma forma de descarrego e demorou um tempo pra eu não me identificar com todas essas sensações que vinham a partir desse reflexo corporal. Essa personagem não é acolhida em nenhum momento. Na verdade em dois: um que dura quinze segundos, quando ela deita no colo da Paula, e outro em que o menino faz cócegas nela.

A gente tá fazendo uma peça que é super mental, limpa, cheia de deixas de entradas e saídas e que não dá vazão para a verdade dessa personagem, que é muito mais caótica do que eu faço na peça. Eu não podia sair destruindo e me esbarrando em tudo como eu fazia nos ensaios, lembra? Essa não era a estética da direção, enfim não era a peça. E isso também gerava uma emoção que não tinha nada a ver com a personagem.

Maria Amélia: Você acha que nesse sentido a peça não comportava uma vazão de emoção, ou seja, não havia um momento em cena que isso era permitido e por isso você precisava chorar quando ela acabava?

Flávia: Como eu não separo muito bem o palco da vida cotidiana, muitas emoções a que eu não conseguia dar vazão dentro do processo como um todo acabavam se acumulando e essa personagem não é canal de soltar a emoção e sim de retenção.

Maria Amélia: Existe um momento da peça em que você se perde da sua irmã Paula e fica sozinha. Esse não seria um momento pra descarregar emoções negativas?

Flávia: Eu acho que agora eu consigo usar o momento. E só agora eu consigo relaxar na personagem, pois ela é corporalmente muito tensa e dentro da tensão não é possível descarregar nada, só acumular. Aos poucos eu fui aprendendo a não identificar a tensão da personagem com a tensão da atriz. Aos poucos eu fui separando... Porque é muito sofrimento essa personagem. Sem muitas chances, naquela época... Bem diferente das pessoas surdas-mudas que a gente conheceu.

A realidade do espetáculo é codificada no interior do sistema vivo, no caso o ator, a partir de sua sensibilidade para determinadas informações[25]. A criação do ator precisa ser coerente com o que se pretende no espetáculo, e cada ator é

[25] Informação é diferença que faz a diferença.

sensível a características que lhe são importantes pessoalmente. É esse filtro de sensibilidade com a realidade que torna aquela interpretação única. Dessa maneira, o *"Umwelt"* funciona como mediador entre a realidade objetiva e a percepção do ator. O fato do *"Umwelt"*[26] ser a interface que permite que o mundo seja codificado no interior do sistema vivo limita a leitura da realidade, que nunca é compreensível em sua totalidade, só sendo proporcionada por algumas perspectivas.

> São as relações internas ao nosso corpo-sistema e aquelas conectando este ao ambiente que geram a funcionalidade de nossos movimentos na construção de um *"Umwelt"*. (...) A evolução é uma história de internalizações e, nesse sentido, nosso corpo é um tipo de espaço histórico forjado por um contato limitado com o real, limitação esta manifestada pelo *"Umwelt"* de nossa espécie. (VIEIRA, 2008, p. 121-122).

O teatro contemporâneo, de acordo com Hans-Thies Lehmann (2007), autor de *O Teatro Pós-Dramático*, refere-se a um teatro que não procura mais reproduzir um microcosmo fictício - no sentido de um pressuposto da representação de um referente como um texto dramático ou uma personagem pré-estabelecida. Em "Escuro", essa tensão entre o real e um estado ficcional existe, e o que tentamos entender aqui é como, diante dessa tensão, as emoções e sentimentos se associam às sensações e imagens mentais do ator.

Como o ator transita entre seus próprios sentimentos e emoções para aqueles que ele simula ter na ficção? As emoções acontecem em um fluxo onde biografia e ficção se misturam? Essa tensão entre ficção e realidade é inerente ao teatro independente da estética?

> Recebemos os gestos e sons que ele nos dá não simplesmente como algo que vem dele próprio, da plenitude de sua realidade, mas como elemento de uma situação complexa, que por sua vez não pode ser resumida como totalidade. O que deparamos certamente é uma presença, mas ela é diferente da presença de uma imagem, de um som, de uma arquitetura. Ela é uma co-presença objetiva referida a nós – mesmo que não seja essa a intenção. Por isso, já não se sabe ao certo se essa presença nos é dada ou se somos nós, os espectadores, que primeiramente a produzimos (LEHMANN, 2007, p. 236-237).

26

> Há uma possibilidade realista que por vezes é ignorada, a de que tal Universo não surgiu por milagre, ele foi gerado a partir de processos ocorrendo dentro da realidade, gerando sistemas reais. Isso significa que os enunciados de lei que usamos para representar o mundo não são meras criações de nossas mentes, e sim o resultado de uma interação entre os sistemas vivos e leis reais e objetivas, externas. (VIEIRA, 2008, p. 118)

O teatro contemporâneo, para Fischer-Lichte (2007), enfatiza a tensão entre a realidade e a ficção, afirmando que esse conflito pertence à própria natureza do teatro O teatro se apresenta por meio de corpos reais, em espaço real e em tempo real. O fato é que o real puro é uma abstração, pois a representação nunca deixa de existir na cena teatral. Assim como a ficção pura também é uma abstração, pois a realidade nunca deixa de se apresentar no evento teatral.

Estas tensões existentes nas práticas atuais são inerentes ao próprio fazer teatral e podem ser vistas em relação às personagens e aos atores – ficção e realidade. O fato dos atores serem chamados pelos próprios nomes em cena no espetáculo “Escuro” borra ainda mais o limite entre o sujeito ator e o ator em um estado ficcional.

> Usando nossos próprios nomes em cena, é como se disséssemos ao público: "eu sei que você sabe que nós sabemos que isso é teatro e nós todos, atores/personagens e público/indivíduo, estamos realmente aqui". Um "entre", um "hiato", uma zona de compartilhamento real e ficcional é realmente estabelecida e tensionada nesse momento. Usando meu próprio nome em cena me faz lembrar o tempo todo que sou eu, Aline Filócomo, que está lá em cena e que eu posso ser muitos “eus”. (FILÓCOMO, Aline)

O ator cria uma situação ficcional, através da sua percepção de si, do outro e da realidade - realidade esta que está entre a ficção. Nem o ator, nem a personagem é indício da atuação, mas sim o espaço situado entre eles, espaço esse que codifica a realidade do espetáculo, o qual nunca é acessível em sua totalidade, mas apenas através de algumas perspectivas limitadas. São as relações internas ao nosso corpo - e aquelas conectando este ao ambiente - que geram o alargamento do *“Umwelt”*, possibilitando um múltiplo universo particular.

“Escuro” fala de casualidade da vida, das dificuldades de comunicação frente aos limites da linguagem. Há no processo a busca pelo “choque com o real”, as cenas são construídas na desorganização da linguagem, revelando que há um conflito implícito, o que sugere uma estética de interpretação do ator baseada na sutileza, na expressão das emoções e dos sentimentos de maneira também implícita. A intenção é não revelar totalmente os afetos, na vida “real” não temos a intenção de revelar tudo e muitas vezes revelamos um afeto para esconder outro e também somos repletos de afetos contrários. Sabemos que pares dicotômicos, como “real” e “ficcional”, não servem mais como instrumentos de descrição do teatro

e nem como reguladores de nossos comportamentos, emoções e ações. A interface entre a realidade e a ficção apresenta um limite borrado e impreciso, a sua fusão ou colapso resulta em uma desestabilização da nossa própria percepção do mundo, de nós mesmos e dos outros.

6. Eu em Terceira Pessoa - As Narrativas.

Uma das coisas que o ator pretende com as narrações em “Escuro” é a representação cênica ficcional associada à “realidade” das narrativas presentes, como se os dois universos coexistissem, mas sem se oporem. A intenção é uma narrativa fluida dentro daquele contexto. Na construção deste trabalho, deparamo-nos com a questão de como dizer essas narrativas: em que medida as narrativas se distanciam da estética representacional/ficcional? Quão extraficcional desejamos que elas sejam? Qual a intensidade de vetorização, de impulso do palco para plateia? Como a maneira de dizer influencia essa quebra direta entre os dois eixos (ficcional e extraficcional)?

As narrativas são em terceira pessoa e não em primeira. Nesse caso o ator diz seu próprio nome como se fosse outro, em um olhar “entre” a sua individualidade e à da personagem. Essas narrativas implicam em um jogo entre eixo intraficcional (ou eixo intracênico) e o eixo extraficcional (ou eixo *theatron*).

> Pode-se distinguir no teatro um eixo de comunicação intracênico e um eixo ortogonal que diz respeito à comunicação entre o palco e o local da plateia, diferenciado (real ou estruturalmente) do palco. Levando em conta que a palavra grega *“theatron”* designa originalmente o espaço dos espectadores e não o teatro todo, chamemos o segundo eixo de “eixo-theatron”. Os diversos tipos de monólogo, a apóstrofe ao público e a performance solo têm em comum o recuo do eixo intracênico em prol do eixo-theatron. (LEHMANN, 2007, p. 211)

As narrativas promovem a quebra direta dos dois eixos. Entretanto, as próprias personagens é que falam essas narrativas. As trajetórias lineares de Maria Amélia e de Fernanda serão analisadas dentro de uma dramaturgia rizomática. O conceito de rizoma (conforme estabelecido por Gilles Deleuze e Felix Guatarri) serve, neste trabalho, para designar realidades com muitas ramificações, com conjunções que impendem a síntese. As cenas do espetáculo “Escuro” são formadas pela presença de acontecimentos simultâneos, com pequenas sequências que incorrem em um jogo de casualidade, e que podem ou não apresentar relações de causa e efeito, delegando-se ao espectador elaborar suas próprias conexões. Em “Escuro”, as cenas coexistem em ruídos, justaposições, sincronismos, anacronismos, presenças que implicam em um parcelamento de percepções do ator, e essa estética reflete o conteúdo e o tema da peça.

Os dez atores - em trama *multiplot* - apresentam suas personagens em terceira pessoa, por vezes olhando diretamente para o público. Quando essa

apresentação é narrada, ocorre uma volta no tempo. Nesse caso, algumas cenas são repetidas em simultaneidade a cada trajetória que se inicia. É como um *zoom* naquela personagem, enquanto as outras cenas coexistem com pequenas mudanças. Por exemplo: em outro lugar do palco, ou em outro tempo, só com as ações, sem a voz, revelando novos pontos de vistas para a plateia.

> A construção de camadas simbólicas e de simultaneidades gira em torno do problema central do tempo, de sincronia e não-sincronia do tempo. Há, inclusive, um marcador temporal na fala das personagens, que dizem: "dez e trinta e dois da manhã". "Inversamente, toda distância textualmente inscrita entre o tempo representado e o tempo referencial indica uma passagem: dos sentimentos, dos acontecimentos, da história". (UBERSFELD, 2005, p. 129)

Na peça temos diferentes tipos de narrativas: em algumas, o ator pensa a cena e a divide com o público; em outras, há a narração de rubricas, a narração do que aconteceu, a narração do histórico das personagens. O que instiga o ator nesse jogo entre o extraficcional e intraficcional é o limite impreciso a partir da coexistência de diálogo e narrativa.

Na primeira cena em que Maria Amélia se encontra com o menino e conta um segredo a ele, o público não tem acesso ao que ela diz, pois é o menino quem primeiro narra o seu próprio histórico para o público enquanto ela conta o segredo em seu ouvido. Quando a cena se repete, o que muda é que temos a narração de Maria Amélia[27]. Segue um trecho da cena:

> MENINO: Numa idade em que as crianças ficam desesperadas pra falar, o menino pode passar horas só ouvindo. Tem nove anos debaixo dos grandes óculos, ou foi o que lhe disseram.
>
> MARIA AMÉLIA (se afasta, surpreendida pelo que acabou de dizer.)

Na sequência, Maria Amélia sai, e então temos o encontro do menino com outras personagens (Luciana, na portaria). Na segunda vez em que ela se encontra com o menino, temos uma sequência diferente: Maria Amélia permanece com Fernanda e a cena do menino com Luciana ocorre no fundo do palco. A seguir, um trecho da cena, agora com a narração de Maria Amélia:

> MARIA AMÉLIA (se aproxima do ouvido do MENINO e sussurra algo que não ouvimos.)

---

[27] O texto dramatúrgico de "Escuro" pode ser encontrado em: MOREIRA, Leonardo Faria. **Escuro: Uma dramaturgia cúmplice**. (não-publicado), 2010. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-17022011-145632/>

> MARIA AMÉLIA: De todos os efeitos do desquite, o único que continua a surpreender Maria Amélia é o fato de que os sinais de amor da vida que ficou pra trás - da outra vida - tivessem sobrevivido à catástrofe e continuassem vivendo ali, em meio à nova vida, mais ou menos ilesos. Era comum ela se descobrir mexendo na aliança que não está mais no seu dedo, ou ficando encolhidinha no mesmo canto antigo da cama, e às vezes ela abre o armário pra sentir o cheiro das camisas que ficaram e confere pra ver se algum botão tá faltando. Não que ela sinta falta do casamento: sempre que atrasa o almoço ou passava as tardes inteiras olhando as fotografias do James Dean, ela sente aquele mesmo alívio dolorido de quando pinga gotinhas de limão nos olhos.
>
> MARIA AMÉLIA (se afasta, surpreendida pelo que acabou de dizer.)

Essa é a primeira narrativa de Maria Amélia. Começo dizendo esse texto como se fosse um segredo para o menino Otávio, que tem uma estranha capacidade de ouvir confissões dos adultos. Nessa narração, aos poucos vou abrindo o olhar e direcionando o texto para a plateia, intensificando o eixo extraficcional. "Dizer" para o público não está direta nem necessariamente relacionado com o olhar para a plateia. A narração começa em um tempo verbal passado e, na medida em que vai se abrindo para um eixo extraficcional, os verbos vão ficando no presente. Mas o que nos interessa é esse limiar, essa confusão dos dois eixos, sem a quebra do ficcional, pois é a personagem dentro da ficção falando em terceira pessoa e não o ator. A intenção é a coexistência do extra e intraficcional. O eixo intraficcional focaliza a ficção, o diálogo, enquanto o eixo extraficcional permite o foco no real, o contato direto com o público, um deslocamento da representação para a situação. Há uma fissura no diálogo entre o que não é dito e o que não é revelado. E, a partir das narrações, a compreensão da comunicação teatral implícita no texto se intensifica. Vejamos um trecho de como isso ocorre na primeira cena com Fernanda:

> FERNANDA: Dizem que a Dona Paula estava internada numa clínica psiquiátrica. Mal voltou e já tá lá, toda solta. Dia de semana, com a irmã que tem problemas na frente de todo mundo. A piscina cheia de rapazes.
>
> MARIA AMÉLIA: Vestida de banlon, aposto.
>
> FERNANDA: Não é decente. É noiva. Mesmo com esses tempos modernos, marido não aguenta muito tempo e desquita.
>
> MARIA AMÉLIA: ...
>
> FERNANDA: Desculpe.
>
> MARIA AMÉLIA: Imagina. Sentiu tanta raiva que anotou: 83 de quadril.
>
> FERNANDA: Um absurdo.
>
> MARIA AMÉLIA: Pra ficar bem justo.

Podemos dizer que "Sentiu tanta raiva que anotou: 83 de quadril" é a narração de uma rubrica. Isso ganha um caráter metateatral e manifesta a posição estética e poética em relação às expressões das emoções. O que se narra aqui é uma ação e não o sentimento em si, não se recorre a psicologismos. Mesmo no processo de criação, quando trabalhamos emoções, partimos de indicativos físicos, como se, de alguma maneira, o fato das narrações serem em terceira pessoa também revelasse esse ambíguo distanciamento em relação à personagem. Continuando:

> FERNANDA: Ainda não. O Cassiano disse que Brasília ser um espetáculo. Só sai de lá morto: vem me buscar e as crianças depois da inauguração.
>
> MARIA AMÉLIA: Não consigo achar. Está escuro aqui, não está?
>
> THIAGO sai.
>
> FERNANDA: Todas as manhãs, Fernanda ficava chocada ao se lembrar de que vivia sozinha com os dois meninos. Saindo dali, ia direto à farmácia. Água quente, agulha...
>
> MARIA AMÉLIA: Me passa a Fon Fon, faz favor.
>
> FERNANDA: Acho que essa história de clínica psiquiátrica deve ser verdade. Essa é a Fon Fon. Você se lembra daquela apresentação que ela fez, só de combinação? Não sei como o seu André não desmanchou o noivado. A mulher de respeito deve estar ciente que dificilmente um homem pode perdoar que ela não tenha resistido a experiências pré-nupciais. Mesmo que o homem consiga divertir-se com a namorada ou noiva, na verdade ele não vai gostar de ver que ela cedeu.

Pode-se verificar que os emissores, embora dialoguem, não parecem engajados no diálogo, não se mostram presentes na conversa. Enquanto Maria Amélia opta por respostas-padrão sintéticas, Fernanda parece endereçar sua fala a si própria, como se conversasse consigo mesma em voz alta. Esse detalhe nos leva a crer que, embora haja um endereçamento direto entre as vozes, a fala não é totalmente “escutada”.

A trajetória dessas duas personagens não promove muitos encontros com outras ao longo do espetáculo, e apresenta falas vazias, cotidianas e prolixas, revelando uma insuficiência da linguagem. Podemos citar um trecho do próprio diretor e encenador:

> As duas personagens são as figuras que contextualizam historicamente a ação dramática, isto é, são elas quem diretamente desenham o mosaico social que inclui todas as outras personagens (MOREIRA, 2010, p. 94)

Na trajetória de Maria Amélia e Fernanda há uma razão dramatúrgica que lhes advém da função de contar um histórico de algumas personagens da peça. Entretanto, há outras razões mais interessantes, do ponto de vista do ator. Por exemplo, o fato de Fernanda se ocupar em falar dos problemas de Paula para não falar da sua própria vida revela uma limitação em dizer inúmeras coisas que têm a ver com sua pessoalidade: o fato de estar grávida – e de pensar em abortar - é dito nas narrativas de maneira tão banal que, somada à simultaneidade de cenas que ocorrem em paralelo, essa informação muitas vezes passa despercebida para o público. Isso fica latente em alguma camada subliminar de percepção, pois são raras as pessoas que reconhecem conscientemente esse dado. A opção de dizer as coisas banais de maneira potente, profunda, e as coisas significativas de maneira displicente faz parte de um jogo em que as possibilidades evocativas das palavras vão além dos significados semânticos.

> Mais do que qualquer outro, o texto de teatro é rigorosamente dependente de suas condições de enunciação; se não é possível determinar o sentido de um enunciado considerando-se apenas seu componente linguístico, não se levando em conta seu componente retórico, ligado à situação de comunicação em que é proferido (como quer O. Ducrot), para o teatro, a importância do componente retórico é decisiva. Fora da situação de comunicação, a "significação" de um enunciado no teatro simplesmente não existe: só esta situação, ao permitir o estabelecimento das condições de enunciação, confere ao enunciado seu sentido. (UBERSFELD, 2005, p. 158)

Qualquer fala é um ato de intervenção. A fala nos atravessa e nos define historicamente, sociologicamente e na maneira como nos relacionamos. Contudo, ao mesmo tempo em que nos revela, a fala é insuficiente, e as qualidades da língua não são só semânticas: muitas coisas nós não conseguimos dizer. A intenção é que a resposta do que não é dito nas cenas seja assimilada como potência, embora tudo o que não é dito seja também inatingível. O público cria as respostas tangíveis. Assim como a língua não dá conta de expressar o que queremos dizer, o texto também não. É aqui que reside a provocação. O formato do texto revela essa questão sem falar sobre ela. Trata-se da estética como conteúdo. Assim também acontece com as emoções e sentimentos que não conseguimos expressar.

> Se o interesse do diálogo não se encontra no que é dito e o sentido nos enunciados, deve-se procurá-lo na maneira como as coisas são ditas, nas entonações, nas hesitações, nos silêncios, nos suspiros, na moderação, no exercício performativo da linguagem e, de um ponto de vista teórico, na pragmática que estuda o caráter factual da fala. (RYNGAERT, 1998, p. 151)

As falas-clichê e de época, que denotam trivialidades, podem ser destacadas do modo dramático, permitindo um deslocamento da atenção para algo que beira um distanciamento do diálogo. O texto não é orientado com perguntas e respostas, quase como se as personagens não estivem falando da mesma coisa.

Observei que tratar essas falas como montagens reforça o fato de que elas são sobrepostas. Como em uma colagem, as falas podem ter cargas emocionais inadequadas e que parecem deslocadas do contexto. A partir da recepção do público, percebi que dizer esses textos de maneira deslocada, como se fossem colagens, cria um jogo interessante com essa trivialidade aparente do texto. Há uma fuga das questões que realmente deveriam estar presentes no diálogo de Maria Amélia e Fernanda e não estão. O que aparece é uma fuga para questões banais, um limite que a própria linguagem impõe: falamos algumas coisas que não interessam para não chegarmos a lugares perigosos ou intimidades perturbadoras, já que as palavras não dão conta de exprimir o que queremos. Então, o que resta é o trivial, é “o nada”, a aparência de que nada de importante acontece. Fernanda fala dos outros para não falar de si, do que realmente gostaria de dizer e não consegue. Essa perspectiva é mais interessante do que simplesmente dar conta de contextualizar historicamente outras personagens, embora isso também aconteça.

No próximo trecho, Maria Amélia narra um pensamento, como se fosse a literatura invadindo o texto dramático em "Ela se perguntou se...".

> FERNANDA: Eu acho que o seu André não devia deixar o retratista voltar a frequentar o Clube, é má influência pra noiva dele. As pessoas não se esqueceram daquela indecência que ele e a Dona Paula fizeram ano passado.
>
> MARIA AMÉLIA: As pessoas falam demais.
>
> FERNANDA: Você não se chateia se eu comentar uma coisa?
>
> MARIA AMÉLIA: Ela se perguntou se Fernanda era assim sem assunto porque ninguém lhe dava atenção ou se ninguém lhe dava atenção porque ela era assim sem assunto.
>
> FERNANDA: Arujá inteira está comentando. Do desquite.

As maneiras de falar as narrativas desse trecho podem abrir a percepção do espectador para que ele não permaneça na camada emotiva do que está acontecendo em cena com os indivíduos da década de 50, mas para a situação humana inserida no mundo atual, a possibilidade de ir da ficção para a situação. A

potência do texto (principalmente da trajetória dessas duas figuras) não está no diálogo - entendido aqui como troca verbal entre personagens a fim de resolver um conflito.

> FERNANDA: Não era aquele discurso que ela tinha ensaiado durante o longo silêncio entre as duas, mas, como Maria Amélia não estava reagindo como o planejado - não estava pedindo desculpas e dizendo que o desquite a deixava assim -, aquele foi o melhor início que conseguiu improvisar.

Pela primeira vez na trajetória das duas personagens é narrado um pensamento sobre o que acabou de acontecer com elas, o qual não foi representado. Essa narração revela uma passagem temporal entre a cena anterior e esta que se inicia. Como diz Ubersfeld (2005, p. 129), “todo corte temporal conduz o espectador (e também o leitor) a reconstruir uma relação temporal que não lhe é dada a ver, mas a construir”.

> FERNANDA: Eu fiquei furiosa com você na semana passada, quando você tentou insinuar que aquele vestido não ficava bem em mim. Você acha que eu não sei me vestir?
>
> MARIA AMÉLIA: Acho.
>
> FERNANDA: O que?
>
> MARIA AMÉLIA: Aquele dia eu não tentei insinuar nada. Se bem me lembro, eu disse que era melhor usar o vestido certo três vezes seguidas do que alterná-lo com vestidos horrorosos.
>
> FERNANDA: E você acha isso uma coisa amável pra se dizer.
>
> MARIA AMÉLIA: Eu não estava tentando ser amável.
>
> FERNANDA: Er..
>
> MARIA AMÉLIA: Maria Amélia esperou até que a chuva de palavras gaguejadas se reduzisse a pequenas fungadelas.

Essa narração evidencia que a cena é um jogo[28], como se distanciasse a identificação psicológica da representação. A cena segue e termina com a seguinte sequência:

> FERNANDA: Se você me disser a verdade, eu vou escutar.
>
> MARIA AMÉLIA: Primeiro, você é toda esquisita. Por quê? Porque você nunca está segura sobre sua aparência. Quando uma mulher sabe que está bem vestida e penteada, já pode esquecer esses tópicos. É o chamado charme. Quanto mais partes de si mesma você esquecer, mais charmosa fica.
>
> FERNANDA: Não estou bem como estou?
>
> MARIA AMÉLIA: Não. Não, não está bem... Por exemplo: você não cuida das suas sobrancelhas. Elas são pretas e brilhantes, mas desgrenhadas,

[28] O jogo aqui pode ser entendido como um embate entre o hiato que existe entre o que uma fala e o que a outra entende, ou a distância entre a maneira como uma pessoa se observa e a maneira como o outro a observa. Fizemos um exercício simples em que essa questão ficou clara: cada ator fez um desenho da sua própria imagem (personagem) e também dos outros dos atores (personagens). E os desenhos, ao serem comparados (o da auto-observação e de como o outro observa), realmente não tinham muita semelhança entre si. Exponho os meus acima, o primeiro refere-se ao meu desenho. O segundo, a visão de Paula Picarelli.

> um horror. Seriam bonitas se você cuidasse delas por um décimo de tempo que gasta fazendo nada.
>
> FERNANDA: Fernanda levantou as sobrancelhas em questão.

Aqui, mais uma narração de rubrica, a partir de indicativos físicos, "levantou as sobrancelhas em questão"...

> MARIA AMÉLIA: Você devia escová-las, para que elas cresçam alinhadas.
>
> FERNANDA: Você está querendo dizer que homem repara em sobrancelha? Duvido que você possa enxergá-las.
>
> MARIA AMÉLIA: Está vendo, já está ficando brava. É só cansaço na vista.

Através das palavras, as personagens vão ultrapassando alguns limites do que seria esperado e adequado na conversa entre a cliente e a costureira e a relação das duas vai ficando mais íntima. Maria Amélia quebra algumas expectativas sociais. O que está em questão na cena não é o que Maria Amélia diz, ou seja, um ideal ou posicionamento a ser defendido, e sim o ato de ultrapassar um ponto esperado em relação ao bom senso quanto à sinceridade alheia. Não é adequado dizer tudo o que se pensa. Ao ser sincera, porém, Maria Amélia quebra padrões e, com isso, a relação fica mais íntima, justamente quando a língua ultrapassa alguns limites sociais.

O banal (as sobrancelhas de Fernanda, por exemplo) cria um deslocamento para essa questão, ou seja, o que importa não é o conteúdo dos problemas de Fernanda. Esses textos triviais, ditos de maneira não trivial, abrem possibilidades de percepção para o que realmente importa: a lacuna que existe entre o que sentimos ou pensamos e o que dizemos, a relação humana e a própria limitação da conversa e do diálogo. Não é o conteúdo do texto, mas a própria formalização que constitui a provocação.

> (...) não cabe mais à arte, como se fosse ainda uma arte de objetos representacionais, a tarefa de mediar ("vermitteln") entre forma e conteúdo. Ao contrário, ela provoca a produção de sentido através de um processo semiótico que, em primeiro lugar, constrói o "conteúdo" e, simultaneamente, torna perceptível, através de um momento auto-reflexivo, as condições da sua própria existência. Passo a passo, a arte busca firmar a sua legitimidade como "anti-ficção", numa articulação do significante decididamente não-representacional e uma auto-reflexão desse significante emancipado agora do seu significado. (POSCHMANN, 1997, p. 4)[29]

[29] Tradução de Stephan Baumgärtel, Professor da Universidade do Estado de Santa Catarina. O presente texto forma o capítulo 2.1 do livro de Gerda Poschmann Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer, 1997.

Ao longo das temporadas fui percebendo, na relação com o público, que os jargões de época ou as falas-clichê presentes em nossas cenas podem ser vistas como teatralidades do texto. Dessa maneira, pude deslocar a ação textual manifestada nos conflitos das personagens e focar a atenção para o conflito do que não conseguimos dizer. Isso fez diferença à medida que permitiu uma ambígua "artificialidade" semântica, abrindo diferentes modos de significação para a percepção do espectador. Ao expandir as falas para qualidades além do conteúdo semântico, já que são banais, as palavras passaram a atravessar os significados. Dessa maneira, senti que a cena pode ir além do conflito entre as duas, trazendo à tona um conflito do ser humano com a língua e outras formas possíveis de comunicação através da linguagem, sempre insuficiente.

O texto abaixo começa com uma frase, e o desafio é puxar o foco (dar o *zoom*) não com uma ideia de começo de cena, mas de continuidade.

> MARIA AMÉLIA: Você sabe nadar?
>
> FERNANDA: Quando era pequena, fui visitar uma prima que tinha piscina. Pra nadar, a pessoa tem que respirar debaixo d'água.
>
> MARIA AMÉLIA: Não é verdade, a gente só prende a respiração.
>
> FERNANDA: Ela olhou com raiva e então disse que tinha sido brincadeira.
>
> MARIA AMÉLIA: Então você não sabe.
>
> FERNANDA: Eu ficaria apavorada se tivesse que prender a respiração, porque um tio do Cassiano morreu porque prendeu a respiração por tempo demais num concurso de "prenda-a-respiração".
>
> MARIA AMÉLIA: Ela pensou em perguntar se Fernanda acreditava em todas as histórias do Cassiano.

A narração aqui é de um pensamento. Interessante é que nela ocorre uma forte vetorização para a plateia. Entretanto, é como se Fernanda a ouvisse, porque, em seguida, responde:

> FERNANDA: Eu acredito no Cassiano. Não se deve duvidar do marido.
>
> MARIA AMÉLIA: Então as duas ficaram ali de pé, em silêncio, por um instante. Eu esperava que aquilo continuasse, e continuou.

Aqui, a narração de um instante de expectativa se funde em um misto de tempo e narração em forma literária sobre o pequeno silêncio entre as duas. Essa é a única narração em que Maria Amélia fala em primeira pessoa no contexto da peça. E talvez revele o desejo da própria atriz em continuar "aquilo" e construir uma

realidade em que possa ser mais autônoma, mesmo que acabe por ensinar sua cliente a nadar utilizando duas tigelas de água.

A essa altura está ocorrendo também a cena de Luciana com o Sr. André. As duas cenas ocorrem simultaneamente, com interferências textuais entre uma e outra. Cruzam-se, afetando-se e se completando e, embora o jogo não seja direto e as personagens não se relacionem, podemos dizer que há um encontro indireto. O texto de uma cena interfere na outra, como quando Luciana diz que entende (ou quando o Sr. André pergunta onde ela está) e Luciana responde que "na piscina, eu acho". A narração de Maria Amélia revela que os seus pensamentos estão em um lugar fora dali, na piscina talvez, distanciando-se. E é nesse momento que a cena passa a ser quase totalmente narrada, como se a literatura invadisse a cena.

A maneira como ocorre o corte do texto de uma cena para a outra acontece como em uma edição, para conduzir o texto como se fossem *links* desse roteiro *multiplot.* Esses *links* também conduzem a encenação. A partir daqui o texto fica cada vez mais entrecortado entre as cenas que, por sua vez, ficam mais simultâneas e o tempo do espetáculo, mais acelerado.

> FERNANDA: Então você já nadou.
>
> MARIA AMÉLIA: Maria Amélia contou a ela que esteve numa equipe de natação no Colégio de Moças e que chegou a participar do Campeonato Estadual, mas que foi logo derrotada por uma tal da escola católica.

Aqui a narração resume de maneira épica a conversa. Continuando:

> FERNANDA: Fernanda parecia muito interessada na história.
>
> MARIA AMÉLIA: Ela nunca tinha pensado naquilo como uma história, mas agora sabia que era uma história muito emocionante, cheia de drama e cloro.
>
> FERNANDA: É mesmo muita sorte ter uma modelista que já foi professora de natação.
>
> MARIA AMÉLIA: Ela não tinha dito que era professora de natação, mas entendeu o que ela quis dizer.
>
> LUCIANA: Eu entendo.
>
> ANDRÉ: Era só isso?
>
> LUCIANA: Sim.
>
> ANDRÉ: Sabe onde ela está?
>
> MARIA AMÉLIA: Então aconteceu uma coisa estranha. Ela estava olhando pra baixo, pensando que não era justo o James Dean ter morrido tão jovem

> e de repente achou que ia morrer ou que fosse ficar cega. Mas em vez de morrer ou ficar cega, ela disse:
>
> LUCIANA: Na piscina, eu acho, com a menina.
>
> MARIA AMÉLIA: Posso ensinar você a nadar.

A seguir, Maria Amélia mente para Fernanda e narra para o público o motivo pelo qual mentiu. Utiliza-se de um texto inventado para que elas possam continuar a aula de natação com duas tigelas de água.

> A EQUIPE DE NATAÇÃO
>
> MARIA AMÉLIA: ... Com as pernas alongadas, chuta, chuta, chuta e então, vamos acrescentar os braços e a respiração... Braço, braço, respira, braço...
>
> FERNANDA: Tem certeza de que essas são as condições ideais para se aprender a nadar?
>
> MARIA AMÉLIA: Admito que não são. Mas é assim que os nadadores olímpicos treinam quando não há piscina por perto. Mentiu. Mas elas precisavam daquilo porque eram duas mulheres deitadas no chão da cozinha, chutando-o como se estivessem zangadas, como se estivessem furiosas, como se estivessem desapontadas e sem medo de mostrar isso.

As duas personagens estão em um momento da trajetória em que convergem para uma mesma direção, para um mesmo fim, concentradas na aula de natação, como se não pensassem em mais nada. Nessa cena não há nenhuma narração por parte delas, somente de Luciana, que atravessa o palco com a narração de um pensamento confuso. Outras cenas acontecem em simultaneidade, enquanto as duas realizam a aula de natação, com um volume de voz mínimo. Nesse volume mínimo ainda temos um texto, uma vez que a cena continua, mas não cabe analisá-lo aqui. Trata-se de uma dramaturgia paralela do ator[30], que o texto não dá conta de expressar. Muito da dramaturgia não cabe no próprio texto. A fala é insuficiente para a comunicação. Essa questão fica muito clara ao nos deparamos com as personagens de Flávia, cega-surda, e de Thiago, mudo. Eles são muitíssimo presentes no espetáculo e, no texto, isso não aparece.

---

[30] Dramaturgia paralela do ator" pois eu e Fernanda continuamos a fazer a cena com um texto em volume muito baixo, para dar a impressão que o foco se distanciou, mas que a ação não cessou. Isso é importante porque quando voltamos a ser o foco principal, o começo era diluído fica mais fácil dar idéia de continuidade e não de recomeço. Em relação ao texto, fomos criando uma dramaturgia ao longo dos ensaios e apresentações que foi se fixando e compondo com as ações, mas no texto escrito ela não aparece. O mesmo acontece em alguns momentos na coxia em que continuávamos a jogar como personagens. Isso também acontecia com outros atores.

Atentei, até aqui, para a trajetória de Maria Amélia e Fernanda porque apresenta uma estrutura bem dramática dentro do contexto rizomático da peça, e é nessa trajetória que temos uma maior presença de narrativas. Interessante notar como as personagens com grau de deficiência na fala apresentam menos narrativas (apesar da deficiência em se comunicar não estar somente relacionada às questões da fala). Elas apresentam um número menor de narrativas, pois é a própria personagem quem faz a narração.

Três personagens possuem uma quantidade menor de narrativas: Aline é fanha e apresenta duas narrativas, a de seu histórico - o qual entendemos com uma leve dificuldade - e a narração com a boca dentro da água da piscina - quando só temos a sonoridade das palavras, sem seu significado. Outra personagem intrigante quanto à questão do texto é Thiago, que é mudo. Ele tem somente uma narrativa na peça, que é o seu histórico narrado em LIBRAS - o qual entendemos porque o menino Otávio o narra em palavras. E a terceira personagem é Flávia, a menina surda e cega que narra seu histórico para a plateia, mas o entendimento é deficiente para a maior parte do público, que não conhece a linguagem LIBRAS.

Em “Escuro” há uma evidente fricção entre o diálogo e o monólogo. São seres “monológicos” que, socialmente, se dispõem ao diálogo, através de máscaras sociais para possibilitar a convivência, e não explicitam socialmente toda a subjetividade. Essa questão está inserida na dramaturgia da peça através da intertextualidade “monológica”, que corresponde às narrações coexistindo com os diálogos.

Também volto à questão do quanto a narrativa pode ser extraficcional a partir da vetorização do próprio ator. As narrativas funcionam como um cruzamento das subjetividades que não cabem no diálogo, sendo este composto por palavras, gestos, sinais de LIBRAS. Isso reflete um dos temas da peça e intensifica uma boa parte do seu potencial estético, possibilitando o esvaziamento semântico do diálogo, o pluralismo de significados e nos colocando frente a nossas “monologias” internas em relação ao diálogo e às relações humanas.

O que está em questão não é o embate das vontades entre as personagens, mas o conflito do ser humano com a língua e com suas máscaras sociais. O que interessa é a possibilidade de ir além da ação textual, do sistema intraficcional,

manifestada dominantemente nos conflitos intracênicos e diálogos. A teatralidade esbarra no registro de interpretação cotidiana e isso quebra a ilusão do realismo, expondo a função mimética representacional e revelando a dinâmica da composição cênica.

As narrações em terceira pessoa problematizam procedimentos representacionais do drama, mesmo sem a quebra total da ficção que ocorre em Brecht[31] e na qual, nas palavras de Anatol Rosenfeld (2004, p. 61), o ator

> em cada momento deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e o objeto (narrado), mas também para "entrar" plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator). Que o distanciamento pressupõe a identificação – pelo menos nos ensaios – foi destacado por Brecht no Pequeno Organon, 53.

O desafio em "Escuro" foi a personagem dizer as narrativas "endereçadas" ao público em âmbito extraficcional. Entre o ator falar consigo mesmo e falar diretamente com o público existe uma diferença, e a pesquisa da peça no processo de criação não pressupõe um olhar para o público (exceto quando as personagens narram seu histórico). Porém, mesmo assim, as narrações de "Escuro" são endereçadas ao público.

Jean-Pierre Sarrazac[32] retoma algumas contradições (que chama de "aparentes") entre o dramático e o épico, utilizando referências espaciais - o dramático estaria fundado no universo da proximidade, do microcosmo, e o épico, na "dimensão do distante" - e visuais - o dramático seria liso e matizado e o épico, franzido, com riscas e contrastes. Ainda em relação aos espaços, o épico problematizaria a dicotomia existente entre o intracênico e o extracênico, sem a necessidade de se apoiar em realidades ocultas nos bastidores, como o faria o drama burguês, calcado em subjetividades. Acreditamos que o tratamento temporal

---

[31] Em minha experiência no grupo "Atrás do Grito" de teatro (o primeiro teatral que participei), dirigido por Newton de Souza, fizemos algumas peças a partir dos textos de Brecht, além de outras de cunho social e crítico. Nesses espetáculos sempre optávamos pelas narrações em terceira pessoa e outros recursos de estranhamento propostos pelo próprio Brecht, como cartazes, canções, coros, luz, paródia (entendida como inadequação entre forma e conteúdo), etc. O que nos interessava em Brecht era a quebra da ilusão e a demonstração das contradições sociais, além de um distanciamento crítico. Utilizávamos as narrações em terceira pessoa com o intuito de interromper a ficção. Nesse caso, como atriz, eu interrompia o fluxo da personagem, da lógica do seu pensamento, dos seus sentimentos e emoções para fazer a narração. Não era a personagem quem dizia, mas também não era a Maria Amélia. Era, isto sim, a Maria-Amélia-Narradora.

[32] No livro *O Futuro do Drama* (Campo das Letras – Editores, Porto, 2002).

das narrações tenha trazido, além do evidente elemento épico da “dimensão do distante” (como diz Sarrazac), o elemento lírico.

> A teatralidade em um texto é sempre virtual e relativa, a única teatralidade concreta é a da representação; consequência: nada impede de ‘fazer teatro’ de tudo, na medida em que a mesma pluralidade de modelos actanciais pode ser encontrada em textos romanescos ou até mesmo poéticos. (UBERSFELD, 2005, p. 33)

A pergunta sobre como falar as narrativas é fundamental, pois a necessidade de ultrapassar os limites do diálogo e coexistir com as narrações é um dos interesses temáticos da pesquisa: a lacuna existente entre o que sentimos/pensamos e o que falamos/expressamos. A distância de tudo o que não conseguimos dizer e expressar encontra sua maior potência nas narrativas em terceira pessoa, que se desenrolam entre o eixo ficcional e extraficcional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos considerar que a arte do ator é permanecer em um constante vaivém entre a ordem da presença e a ordem da representação. É no limite impreciso entre o real e o fictício que se encontram as experiências emocionais do ator. E aí, entre a imaginação e a corporeidade, entre o real e a imaterialidade – um espaço de deslocamentos e superposições de camadas ficcionais e reais - que se localizam algumas das transformações recentes da cena contemporânea.

Pierre Ryngaert (2001) constata que as relações entre o ator e aquilo que se convencionou chamar de personagem mudaram, e aborda o esfacelamento desta, questionando se é a presença de um ausente ou a ausência tornada presente. O espetáculo "Escuro" apresenta todas as “personagens” chamadas pelos nomes próprios dos atores, deixando evidente a percepção pendular entre realidade e ficção. Não se trata de um dos temas principais da abordagem do teatro contemporâneo (o desaparecimento da personagem), pois em "Escuro" a ficção ou personagem não desaparece, mas o que ocorre é uma fricção entre o personagem e o ator. No caso do espetáculo, os atores não emprestam apenas seus nomes próprios às personagens, mas também suas fragilidades, sua pequenez, suas insuficiências, o que quase sempre imprime às cenas um tom ordinário, sem impostação.

Porém, o que podemos perceber é que a maneira pela qual um ator trabalha suas emoções e sentimentos é praticamente pessoal e intransferível. Isso porque não se trata aqui da construção de uma personagem ou da conquista de estados emocionais como algo a ser conquistado fora de si. Os principais obstáculos para uma dissertação sobre um processo teatral residem na complexidade da

organização de como a observação opera em cada ator, em sua variabilidade de um indivíduo a outro.

Apesar de este estudo focar a emoção e as relações afetivas do ator em processo de criação, nós sabemos que, no teatro, o jogo se faz com o público. E o que se mostra realmente relevante é a impressão que ele (público) tem, não a expressão do ator. Sim, a emoção cênica que se quer fazer reverberar é a do espectador, e este não experimenta necessariamente a emoção que o ator sente. Tal reação não pode ser algo é previsto, mas permanece em aberto.

No processo de criação de “Escuro”, buscamos emoções em cadeia de eventos a partir da expressão de determinado indicativo físico, ou da respiração, de uma foto, entre outros estímulos, como um ponto inicial para experimentarmos estados emocionais. O que procuramos com uma cadeia de eventos é nos deparar com a experiência de que, quando qualquer um deles se apresenta, os outros então podem ser acionados. Um afeto (ou um sinal emocional, segundo a denominação de Damásio)

> pode produzir alterações da memória de trabalho, da atenção e do raciocínio, de forma a que os mecanismos de decisão sejam influenciados no sentido de selecionar a escolha que, por exemplo, levará à melhor das consequências, dada a experiência anterior do sistema”. (DAMÁSIO, 2004, p. 161)

O que podemos perceber, inclusive pelos depoimentos dos outros atores, é que na prática acontece uma associação de ações, sensações e estados emocionais – seja de maneira simultânea ou sequencial – os quais tendem a desenvolver-se ou fundir-se na ficção. Essa fusão ocorre em momentos, é efêmera, e não significa identificação com a personagem. É através da interface entre a realidade objetiva e o mundo representacional que cada ator vai mediar e gerar, através da percepção, as escolhas durante a criação de um espetáculo.

De acordo com Espinosa, a mente humana não pode perceber nenhum objeto exterior como existindo realmente, exceto através das ideias da modificação (afecções) do seu próprio corpo. O ator é um sistema aberto em constantes trocas com o ambiente. Os afetos e o nexo interno entre os afetos “borram” as fronteiras entre o real e o fictício, já que o afeto que imaginamos simplesmente é maior ou igualmente potente ao que vivemos. Os sistemas interagem, sendo que um sistema

pode ser alterado através de uma causa externa, provocada por outro sistema. O ator procura transformar demandas pessoais que diminuirão sua potência de agir e pensar cenicamente e que não são úteis para uma determinada situação cênica. O ator procura sentir e simular emoções em cena como raiva, medo e tristeza, mas, ao mesmo tempo, procura estar livre e ultrapassar alguns sentimentos que o oprimem ou forças que o constrangem. Paradoxalmente, o ator se utiliza de seus próprios sentimentos e emoções na atuação, ao mesmo passo em que também precisa se distanciar deles.

Ao afetar e ser afetado de inúmeras maneiras, o ator está emocionalmente está sujeito a influências que, de alguma forma, diminuem ou amplificam sua potência de agir e pensar cenicamente. A maneira como cada ator se sente, pertencendo e fazendo parte do grupo (entendido aqui como um sistema psicossocial) interfere na sua criação, como gerador de emoções fictícias ou reais. A grande questão aqui é perceber que a situação teatral abarca tanto a ficção quanto a realidade. Se, por um lado, os atores entram em sala de ensaio em busca de seus múltiplos e ficcionais “eus” cênicos, esses mesmos atores de carne e osso e presentes em um determinado local real nunca deixaram de ser quem são.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BARBA, Eugenio. **La Canoa di Carta**. Trattato di Antropologia Teatrale. Bologna: Il Mulino, 1993.

_____. **O Quarto Fantasma**. Florianópolis: Revista Urdimento, 2008.

BARRY, W. Connors.; BEAR, Mark F.; PARADISO, A. Michael. **Neurociências.** Desvendando o Sistema Nervoso. Porto Alegre: Artmed, 2008.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator:** da técnica à representação. Campinas: EdUnicamp, 2001.

CARLSON, M. **Teoria do teatro:** estudo histórico dos gregos até a atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.

CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **Introdução a história da filosofia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

CHAVES, Yedda. Meyerhold na Contemporaneidade: algumas reflexões e estudos de caso. São Paulo. **Sala Preta** - Departamento de Artes Cênicas da USP, n° 5, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CONCÍLIO, Vicente. **In on It, Escuro e Festa de Separação:** da personagem dramática à figura não-mais dramática. (não publicado), 2010.

DARWIN, Charles. **A Expressão nos Homens e nos Animais**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

DAMÁSIO, Antonio. **O Erro de Descartes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness**. Harvest Books, 2000.

_____. **Em Busca de Espinosa:** Prazer e Dor na ciência dos Sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa – filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

_____; GUATTARI, Felix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. L'adecedaire Deleuze. Disponível em <http://vimeo.com/10192065>; <http://vimeo.com/10185586>; e <http://vimeo.com/10192065>. Acesso em: 3/08/2010.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. **Enlouquecer o Subjétil**. São Paulo: UNESP, 1998.

DINIZ, Thaïs F. N. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. **Iv Congresso da ABRALIC.** Disponível em: <http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/A%20Traducao%20Intersemiotica%20e%20o%20Conceito.pdf>. Acesso em: 10/12/2011.

EKMAN, Paul. **The Nature of Emotion: Fundamental Questions**. Oxford, 1994

_____. **Darwin and Facial Expression: A Century of Research in Review**, Oxford, 2002.

FÉRAL, Josette. **Theatricality: the specificity of theatrical language. Substance 98/99**, vol. 31, n. 2 e 3, 2002, p. 94-108.

_____. **Teatro, teoria y prática: más Allá de lás fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.

_____. Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo. São Paulo: **Sala Preta** - Departamento de Artes Cênicas da USP, n° 8, 2008.

FERNANDES, S. T. e MEICHES Mauro. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

_____. **O corpo cotidiano e o corpo-subjétil:** relações. Publicação Abrace, 2003.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y prática:** más allá de las fronteras**.** Buenos Aires: Galerna, 2004.

_____. **Você disse "traning"?** Tradução: J. R. Faleiro In: BARBA, Eugênio. **Le training de l'acteur**. Arles/Paris: Actes Sudes, 2000.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective.** Iowa City: University of Iowa Press, 1997. pp. 275-289. Traducão: Leonardo Moreira.

_____ . **The Transformative Power of Performance:** a new aesthetics. Usa: Routledge, 2008.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 2006.

GREINER, C. **O corpo.** São Paulo: Annablume, 2005.

GUÉNOUN, Denis. **O Teatro É Necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUINSBURG, J. **Stanislavisk, Meyerhold e Cia.**, São Paulo: Perspectiva, 2001.

JESSELL, M. Thomas; KANDEL, R. Eric; SCHWARTZ, H. James. **Princípios da Neurociência.** Barueri: 2001.

KOLB, Bryan & WHISHAW, Ian. **Neurociência do Comportamento**. Barueri: Ed. Manole, 2002.

LECOQ, Jaques. **Le Théâtre du geste**, org. de Jacques Lecoq, Ed. Bordas, Paris, 1987, pág. 100-105. Tradução: Roberto Mallet.

_____. **O Corpo Poético:** Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac&Naífy, 2007

_____. Just a Word on a Page and there is Drama. In: **Text und Kritik** XI/04, ed. Heinz Ludwig Arnold, p. 26- 33. Tradução: Stephan Baumgärtel. In: Mostaço, Edélcio. et. al. Sobre Perform Atividades. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

_____. **Quão político é o teatro pós-dramático? Wie politisch ist postdramatisches Theater?,** (Recherchen 12), p. 11-21. Tradução: Stephan Baumgärtel do original Das Politische Schreiben. Berlin: Theater der Zeit, 2002.

LENT, Roberto. **Cem Bilhões de neurônios:** Conceitos Fundamentais de Neurociência. Rio de Janeiro: Editora Atheneu, 2001.

LÉVI, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

LOPES, Elisabeth Silva. A *performance* da memória. **Sala Preta** - Revista de Artes Cênicas da USP, N. 10, 2010.

_____. A Blasfêmia, o prazer, o incorreto. **Sala Preta** - Revista de Artes Cênicas da USP, N.5, 2005.

_____. **Ainda é tempo de bufões**. 2001. Tese de doutoramento (Artes Cênicas)-Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. Lisboa: Gradiva, 1989.

MEIERHOLD, Vsevelod. **L' Ottobre Teatrale.** Milano: Feltrinelli, 1997.

MOREIRA, Leonardo Faria. **Escuro:** Uma dramaturgia cúmplice. (não-publicado), 2010. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-17022011-145632/>. Acesso em: 12/12/2011.

MORIN, Edgar. **O enigma do homem:** Para uma nova Antropologia. São Paulo: Zahar Editores, 1975.

ODENT, Michel. **The Scientification of Love**. London: Free Association Brooks, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POSCHMANN, Gerda. **Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse.** Capítulo 2.1. Tübingen: Niemeyer, 1997. Tradução de Stephan Baumgärte.

QUILICI, Cassiano. Antonin Artaud. O ator e física dos afetos. **Sala Preta** - Revista de artes Cenicas/USP. São Paulo: n. 2, 2002.

RAMOS, Luis Fernando. A pedra de toque. In. **Humanidades**, edição especial, Brasília: Universidade de Brasília, N.52, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. L'impersonnage. Études Théatrales: Jouer Le monde, La Scène ET Le travail de l'acteur. **Louvain-La-Neuve**, n° 20, 2001.

_____. **Introdução à analise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTAELLA, L. **Corpo e comunicação: sintonia de cultura**. São Paulo: Paulos, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.) **Lexique du drame moderne et contemporain**. Paris: Circé, 2005, p.214-218.

_____. “L’impersonnage. Études théâtrales 20”**. Jouer le monde.** Paris/Louvain, Centre d’ études théâtrales/Institut d’ etudes théâtrales, 2001.

_____. **O Futuro do Drama**. Porto: Campo das Letras, 2002.

SATRE, Jean-Paul. **Esboço para uma Teoria das Emoções**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

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

SCHECNER, R. “A emoção que se quer despertar não é a do ator, mas a do espectador” In. Féral, J. **Mise en scène et Jeu de l'acteur.** Montreal, Carnières, 2001.

_____. “A emoção que se quer despertar não é a do ator, mas a do espectador” **Osíris.** Ano I, Ed. I. Trad. J. R. Faleiro. Disponível em <http://www.revistaosiris.com.br/teatro-jose_faleiro.html> Acesso em:3/3/2011.

STEIN, Gertrude. **Peças.** Uma conferência. (manuscrito não publicado).

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950). Trad. Luis Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naïfy, 2001.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005

ULPIANO, Claudio. **Pensamento e liberdade em Espinosa – outono de 1988**. Rio de Janeiro, 1988: Disponível em

<http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?page_id=567> Acesso em 10/05/2012.

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, 2008.

_____. **Ciência: formas de conhecimento – arte e ciência.** Uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

_____. **Ontologia Sistêmica e Complexidade: formas de conhecimento – arte e ciência.** Uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

WALTON, Stuart. **Uma história das emoções**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

WIRTH, Andrzej. “Do Diálogo ao Discurso”. In: **O Tablado**, n.º. 5.1984, pp. 8-14