UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

JOSÉ EDUARDO DE PAULA

Jogo e Memória: Essências

– Cena Contemporânea e o jogo do Círculo Neutro como anteparos para os processos de preparação e criação do ator –

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

José Eduardo De Paula

Jogo e Memória: Essências

– Cena Contemporânea e o jogo do Círculo Neutro como anteparos para os processos de preparação e criação do ator –

Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes.

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

Orientador: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva

São Paulo
2015

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

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

De Paula, José Eduardo

Jogo e Memória: Essências – cena contemporânea e o jogo do Círculo Neutro como anteparos para os processos de preparação e criação do ator / José Eduardo De Paula. – São Paulo: J. De Paula, 2015.

352 p.: il.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva
Bibliografia

1. Ator Criador. 2. Jogo. 3. Círculo Neutro. 4. Processo de Criação. 5. Anteparo I. Silva, Armando Sérgio da II. Título

CDD 21.ed. – 792

José Eduardo De Paula

Jogo e Memória: Essências

– Cena Contemporânea e o jogo do Círculo Neutro como anteparos para os processos de preparação e criação do ator –

Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes.

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

Aprovado em:

Banca Examinadora

_____

_____

_____

_____

Pela memória do exato momento em que
meus pais deram as mãos.

Agradecimentos

Ao meu orientador Armando Sérgio da Silva, por ter acreditado no projeto e confiado em mim.

À François Kahn, Francisco Medeiros, Inês Aranha e Maurício Paroni de Castro: pela contribuição precisa ao refletir sobre o jogo do Círculo Neutro, resgatar memórias e compartilhá-las generosamente nas entrevistas. Minha admiração e gratidão à cada um de vocês.

Ao Giuseppe (Pepe), pela parceria e delicadeza na compreensão do momento, mas principalmente pela coragem de encarar as mudanças territoriais.

Aos integrantes do grupo de verificação prática, sem os quais esta pesquisa não seria possível: Ana Flávia Felice, Leandro Alves, Juliana Marques, Gustavo Bacci e Mara Leal.

Aos colaboradores enviados no final da jornada: Giovana Parra, Rafael Lorran e Rafael Michalichem.

Àqueles que passaram pelo grupo de verificação prática, mas que se foram: Gabriela Santos, Lívia Chumbinho, Marcelo Camargo, Vitor Rodrigues, Kalassa Lemos, Camila Amuy, Letícia Pinheiro, Joaquim Vital e Rafael Patente.

Aos alunos da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (ESTC-IPL/Portugal) e da *Escuela Nacional Superior de Arte Dramatico* (ENSAD-Lima/Peru): por se colocarem em jogo de modo atento, interessado e festivo.

Aos integrantes do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA – ECA/USP).

Ao Humberto Brevilheri e à Rosana Seligmann, por serem os responsáveis diretos pela minha primeira experiência com o Círculo Neutro.

À Beth Lopes, pela [doce] lembrança em colaborar com a informação preci[o]sa sobre o Paroni.

Aos que primeiro se aventuraram comigo no Círculo Neutro: Jardel Ferreira, Nathalia Zambuzi, Roberta Simon, Júlio Leoncini, Renan Paini, Paulo Catraca e Camila Brumatti.

Aos amigos de "tão longe, tão perto": Renata Kamla, Silvia de Paula, Eneus Trindade, Silvana Vanzo, Duda Figueiredo, Samira Furlan, Rinaldo Ferragini, Ana Gallotti, Vera Canolli, Guadalupe Vivanco, Ricardo Rodrigues, Magali Gallello, Lara Dau Vieira, Eliana Saletti (Nãna), Carolina Costa, Simone Shuba, Laura Lucci (em memória), Angélica Di Paula, Felipe Rocha e João Otávio (em memória).

À Camila Amuy e à Thaís Iannarelli, pela atenção e disponibilidade em colaborar.

Aos meus irmãos Liliane e Beto, pelo afeto.

Aos meus sobrinhos Isabela, Rafael, Camila e Caio, pelo nosso futuro.

À família De Paula, pela grandiosidade no coração.

Aos meus felinos, Sofia e Bartolomeu, fiéis escudeiros e depositários de amor incondicional.

À Oficina Cultural de Uberlândia: pelo espaço concedido.

À Universidade de São Paulo, pela graduação, pelo mestrado e por mais essa aventura que se encerra.

À Universidade Federal de Uberlândia, pela parceria que se inicia.

Muito obrigado a todos!

Eduardo De Paula

RESUMO

DE PAULA, José Eduardo. **Jogo e Memória: Essências – Cena Contemporânea e o jogo do Círculo Neutro como anteparos para os processos de preparação e criação do ator**. 2015. 352. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

A pesquisa utiliza a Cena Contemporânea (2011-2013) e o jogo do Círculo Neutro como anteparos para os processos de preparação e criação do ator. Primeiro, procura refletir sobre os ambientes formativos, relacionando as proposições de Agamben sobre o "ser qualquer [e o] assim, irreparável" (1993), com as de Bauman sobre "comunidade, segurança, liberdade e estrangeiro" (2003). Segundo, busca cartografar o Círculo Neutro e, para isso, entrevista François Kahn, Francisco Medeiros, Inês Aranha e Maurício Paroni de Castro. Depois, junto a um grupo de atores, instala um campo de verificação prático e experimental para vivenciar, derivar, descrever e enquadrar o Círculo Neutro como "jogo". Considera que o jogo e o jogar, portadores dos aspectos risco, acidente e imprevistos, mostram-se produtivos para o trabalho do ator e para o desenvolvimento orgânico da cena, pois colaboram para a formação de um artista mais "aberto" e com "jogo de cintura".

Palavras-chave: Ator Criador. Jogo. Círculo Neutro. Processo de Criação. Anteparo.

ABSTRACT

DE PAULA, José Eduardo. **Game and Memory: Essences – Contemporary Scene and the Neutral Circle game as support for the actors' processes of preparation and creation**. 2015. 352. Thesis (PhD) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

The study uses the Contemporary Scene (2011-2013) and the Neutral Circle game as support for the actors' processes of preparation and creation. Firstly, it aims at reflecting about the education environments by relating the propositions of Agamben about the "whatever being [and the] therefore, irreparable" (1993), with those of Bauman about "community, safety, freedom and foreign" (2003). Secondly, it tries to map the Neutral Circle, and for that interviews François Khan, Francisco Medeiros, Inês Aranha, and Maurício Paroni de Castro. Afterwards, with a group of actors, it establishes a space of practical and experimental verification to experience, derive, describe and frame the Neutral Circle as a "game". The analysis considers that the game and the act of playing, involving the aspects of risk, accident and the unexpected, are productive for the work of the actor and for the organic development of the scene, because they collaborate with the formation of an artist who is more "open" and "more flexible".

Keywords: Creator Actor. Game. Neutral Circle. Creation Process. Support.

Sumário

Apresentação 13

O artista que vem: por uma pedagogia do teatro comprometida com a ação criativa e criadora 18
O artista que vem 20
Da casualidade na formação de grupo à noção de comunidade 21
Do coletivo líquido à comunidade de propositores 23
Seres em trânsito: uma consideração necessária 24
Jogo performativo do ator – ou: estado de jogo 26
Enquadramento do jogo observado no Teatro de Feira e na *Performance* – os aspectos risco, acidente e imprevistos 26
Jogo performativo do ator: definição 31
Anteparos 34
Anteparo$_A$ 34
Anteparo$_B$ 35
Anteparo$_C$ 36
Anteparo$_C$: Cena Contemporânea 37
Cartografia movediça 39

Círculo Neutro 41
Alguns rastros 43
Dos vestígios aos procedimentos de jogo 45
Uma escolha necessária 45
Uma primeira experiência 46
Uma possibilidade 47
Experiência decisiva 48
Delineamento da pesquisa 48
Necessária atenção 50
Espelhamento e plateia 51
Condição de embaçamento – ou: trabalho compositivo do ator 52
Genealogia do Círculo Neutro – ou: um encontro fundamental 54
O Jogo do Círculo Neutro 58
Anteparo$_C$: O Jogo do Círculo Neutro 61
Advertência 62
Círculo Neutro: planta baixa 63
A viagem do ator nas diferentes Jornadas do Círculo Neutro 65
Jornadas do treinamento do ator no Círculo Neutro 71
Etapas do jogo do Círculo Neutro 73
Análise de Movimentos 73
Etapas relacionadas à preparação 75
Etapas relacionadas à criação 79
Outras derivações 87
O Círculo Neutro como “alvo” 91
Terminologias de trabalho – ou: “do que eu falo quando uso estas palavras” .. 93

Processos de Preparação e Criação – atividades desenvolvidas e apontamentos para a utilização do jogo do Círculo Neutro 102
Primeiro período de verificação prática: iniciação, aplicação e derivações 104
Segundo Período de verificação prática: o jogo, as derivações e os estudos cênicos 133
Compartilhamento do processo de criação e experimentações para o estabelecimento de um evento cênico em jogo 163
Terceiro período de verificação prática: derivações, criações dos núcleos cênicos e da dramaturgia textual para um evento cênico em jogo 177
Quarto período de verificação prática: o círculo como "alvo", o evento cênico e a dramaturgia textual 187
Anteparo$_c$ – evento cênico e dramaturgia textual: "em jogo" 188
Encontros planejados como jogo 189
Cena e texto: evento cênico em jogo 189
Texto e cena: em busca de uma dramaturgia textual não-dramática .. 192
Ficção e realidade: a cena e suas tensões 195
Depoimentos dos integrantes do grupo de pesquisa 198

Considerações finais [ou]: Convergência de impressões fugidias 208

Bibliografia 212

Anexos 218
Orientações para acessar as mídias na *internet* 219
Dramaturgia textual: roteiro de jogo do evento cênico "Inconcluso" 220
Anteparo$_c$: Cena Contemporânea – análises dos espetáculos 230
Luis Antonio- Gabriela (Cia Mungunzá, Brasil) 230
Otelo (*Viaje Inmóvil*, Chile) 232
Fragmentos de Liberdade (Varasanta, Colômbia) 233
Hécuba o el gineceo canino (Emílio Garcia Webi, Argentina) 234
A projetista (Dudude Herrmann, Brasil) 235
Instruções para abraçar o ar (*Cia Malayerba*, Equador) 236
Recusa (Cia Teatro Balagan, Brasil) 238
Inferno na paisagem belga (Os Satyros, Brasil) 239
Fichas técnicas dos espetáculos 241
Crédito das Imagens 242
Depoimentos dos integrantes 243

Entrevistas
François Kahn 245
Francisco Medeiros 286
Inês Aranha 298
Maurício Paroni de Castro 323
Questões norteadoras das entrevistas 348

Lista de abreviaturas e símbolos

CN	Círculo Neutro
AD	Arena Dramática
Anteparo$_{A}$	Acepção própria do termo
Anteparo$_{B}$	Derivações Armando Sérgio da Silva
Anteparo$_{C}$	Derivações minhas
*	Terminologias de trabalho

O que é ler senão aprender a pensar na esteira deixada pelo pensamento do outro? Ler é retomar a reflexão de outrem como matéria-prima para o trabalho de nossa própria reflexão. (CHAUÍ in BOSI, 1995, p.21)

Apresentação

O interesse pelo desenvolvimento desta pesquisa nasceu durante o segundo semestre de 2009, motivado por duas experiências distintas. A primeira, quando cursei uma disciplina ministrada por Josette Féral no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC-ECA/USP), na qual foram abordados os temas "teatralidade e performatividade" a partir de uma espécie de cartografia do teatro performativo europeu, americano e canadense. Especialmente o tema "performatividade" deixou verdadeiras portas abertas em relação a questões que já se mostravam pertinentes aos meus interesses, especialmente no que diz respeito ao teatro performativo e ao ator-*performer*. A segunda experiência foi consequência direta da minha participação no *workshop* ministrado por François Kahn no Teatro da USP (TUSP, 2009), no qual abordou o procedimento "Círculo Neutro" como base para o treinamento psicofísico do ator. Embora eu já houvesse experienciado tal procedimento durante a minha graduação e também utilizado em diferentes processos de preparação e criação de atores que orientei ao longo destes últimos anos, participar deste *workshop* foi fundamental para o estabelecimento de conexões ainda não ocorridas.

Destas duas experiências inúmeras relações começaram a se estabelecer, sinalizando exequíveis cruzamentos entre os distintos campos do conhecimento e permitindo vislumbrar caminhos possíveis para os trabalhos de preparação e criação do ator.

É pertinente destacar um posicionamento presente em minhas proposições: por ator considero um ser aberto à experiência do "aqui e agora" de tal maneira que suas ações se identificam com as noções acerca de *performer*. Se naquele as conotações primeiras – e mais óbvias – parecem sempre restringir seu ofício à composição de personagens ficcionais e à consequente linha de ação representativa, no outro observo indicativos de um campo de jogo mais aberto e não necessariamente filiado à representatividade ou à linha ficcional como condições primeiras, mas também a própria existência e corporalidade com seus limites e suas políticas como

matérias moventes de uma cena intersticial que coloca em xeque o real e o ficcional. O "acúmulo de funções", observado tanto no Teatro de Criação Coletiva quanto na *Performance*, é considerado como condição colaboradora para o exercício de habilidades e competências diversificadas. E, também, observados como elementos produtivos para o jogo de cena, os aspectos acidente, risco e imprevisto são aqui utilizados como ferramentas colaboradoras para a [re]formação dos artistas da cena.

Evidenciadas estas proposições norteadoras, vale reiterar ainda que nesta pesquisa as noções acerca de ator consideram as ações de um ser que se coloca na experiência com a mesma potência que um *performer* se põe em ação aceitando os diferentes graus de previsibilidade e imprevisibilidade que o jogo certamente oferece. Isto é devidamente explicitado em uma parte deste trabalho onde abordo as noções de jogo pertinentes a esta investigação.

A cena contemporânea foi um importante objeto de estudo, estabelecendo um campo promotor de fissuras necessárias entre os campos perceptivos dos alunos recém-ingressos e o estado atual das artes da cena. Tal campo também se apoiou na conduta Ética observada entre os indivíduos "iniciados" e "iniciantes" na arte de ator, a partir da consideração de ambos como "seres próprios do desejo" e em constante processo de [re]construção identitária. Por outro lado, cartografar a cena contemporânea permitiu perceber as diferentes vertentes de trabalho do ator-*performer* – filiado ou não a matérias ficcionais – e ainda, observar uma cena hibridizada e atravessada por diferentes textualidades – ficcionais, biográficas, documentais, midiáticas, etc., cada qual convocando uma condição de jogo específica para o trabalho do ator.

Em grande parte, as ações aqui desenvolvidas foram norteadas pelos processos de preparação e criação do ator via Círculo Neutro que, embora possa ser considerado como um jogo regrado bastante hermético em um primeiro momento, à medida que o processo prático evolui ele se mostra bastante aberto às derivações possíveis – que toda e qualquer criação descortina em suas ações [im]previstas e necessárias. É justamente na região fronteiriça imposta pela condição de jogo do ator no Círculo Neutro que a hermeticidade das ações previstas devem se abrir para a casualidade do aqui e agora com os seus possíveis imprevistos, acidentes e riscos apresentados pelo momento vivo do ato em relação ao seu "físico estar no mundo" (FISCHER-LICHTE,

2011, p.157-197), o que nos permite vislumbrar a potência pedagógica da *performance* para a formação dos artistas da cena, pois nela tal tríade é considerada como motivadora do "ciclo de retroalimentação poética" (FISCHER-LICHTE, 2011, p.96-153) da ação cênica performativa.

Tanto o estudo da cena contemporânea, quanto a experimentação/treinamento via jogo do Círculo Neutro, serviram como uma espécie de anteparo para os processos de preparação e criação do ator. Estes anteparos estão devidamente detalhados neste trabalho, em partes específicas e dedicadas a eles. Porém, no item "processos de preparação e criação" é possível acompanhar a aplicação prática do jogo do Círculo Neutro junto ao grupo de atores integrantes do grupo de verificação prática e do evento cênico "em jogo" resultante.

A entrevista foi utilizada como ferramenta para registrar, descrever e cartografar o jogo do Círculo Neutro, permitindo desenhar uma possível genealogia do percurso de transmissão a alguns artistas brasileiros e, a partir disso, analisar suas proposições e procurar conhecer as consequentes derivações do jogo, resultantes das particularidades, dos interesses individuais e do campo experimental que todo processo de pesquisa e criação promovem. Por último, buscou-se investigar como cada um dos entrevistados considera as potencialidades observadas nesta ferramenta artístico-pedagógica para os processos de preparação e formação do ator. Foram entrevistados: François Kahn, Francisco Medeiros, Inês Aranha e Maurício Paroni de Castro.[1]

Como é bastante provável que os leitores interessados no Círculo Neutro também estejam utilizando e/ou transmitindo tal jogo em decorrência de ter trabalhado com um destes artistas citados, desde já alerto para que, de modo algum, se sintam desprestigiados ou não referendados, pois a abordagem e o compartilhamento que aqui se fazem, dizem respeito à particularidade das experiências pessoais de apreensão, derivação, aplicação prática e transmissão por mim realizadas.

Por último, como consequência da experimentação junto ao grupo de atores para a aplicação e a verificação prática da pesquisa, e também para descrever e derivar o jogo do Círculo Neutro segundo nossos interesses e demandas que se estabeleceram

[1] Cada um destes artistas será devidamente referenciado no item "Alguns Rastros".

via sala de ensaio, o evento cênico “Inconcluso: estudos para um espetáculo irrealizável” foi uma outra matéria resultante.

Desejo a quem se aventurar por esta leitura, que dela tire o devido proveito e faça bom uso das indicações aqui colocadas. Mas, que fique atento para poder ajustar tudo o que julgar necessário quando da sua aplicação prática – ou então, que apenas e simplesmente continue seguindo, à sua maneira, as diferentes jornadas na aventura que é o fazer teatral.

Evoé!

"As ferramentas não funcionam do mesmo modo com todas as pessoas. Nenhuma regra é um dogma. Para alguns não funcionam determinados textos ou determinadas situações. Não existe regra. Existem inúmeros procedimentos e maneiras de fazer, mas regra de como funciona com as pessoas, não."

François Kahn[2]

[2] Entrevista realizada em agosto de 2012.

O artista que vem: por uma pedagogia do teatro comprometida com a ação criativa e criadora

> Não achar a solução correta e ficar frustrado com a solução adotada não nos levará a abandonar a busca - mas a continuar tentando. Sendo humanos, não podemos realizar a esperança, nem deixar de tê-la. (BAUMAN, 2003, p.10-11)

Este texto é resultado da reflexão sobre o tema *"Modos de criação e suas implicações políticas*" em relação direta com a linha de pesquisa "*Pedagogia do Teatro – a formação do artista teatral",* em seus lugares de ação: salas de aula e/ou de ensaio com suas decorrentes pesquisas, somando-se a isso o impacto social como resultado da relação entre os campos artístico e social. Mas, ao contrário de considerar o impacto social em uma perspectiva de amplo-espectro, ele aqui está mais ligado às microrrelações e aos pequenos deslocamentos no campo perceptivo que os processos criativos e relacionais promovem nos indivíduos que com eles se colocam em relação.

Primeiro buscarei delimitar a compreensão sobre "modos de criação" e "implicações políticas", depois tentarei aproximar as ideias sobre "o artista que vêm" a partir das noções sobre o "ser *qualquer"* e o "ser do desejo" (AGAMBEN, 1993), para então relacioná-las com as proposições acerca de "comunidade, segurança, liberdade e estrangeiro" (BAUMAN, 2003/2009) – todas elas relacionando-se com os "ambientes" (VIEIRA, 2006) de preparação e criação artísticos e, ainda, apresentando-se como produtivas para as ações artístico-pedagógicas.

Considero por "modos de criação" os diferentes modelos de ação artístico-pedagógicos, suas abordagens e maneiras pelas quais se desenrolam os diferentes processos de preparação e criação do ator inserido em contextos específicos. Neste sentido é possível considerar modelares os processos criativos observados nas proposições dos teatrólogos: Constantin Stanislavski, Vsévolod Meierhold, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Robert Wilson, José Celso Martinez Corrêa, Amir Hadadd, Santiago García, entre outros – pois acredito que em cada um destes artistas ímpares

seja possível estabelecer paralelos com uma pedagogia específica que se inscreve concomitantemente aos processos criativos.

Junto a isso, as implicações políticas são observadas de duas maneiras: a primeira diz respeito aos próprios indivíduos/artistas enquanto seres políticos, propositores, inquietos e pesquisadores, envolvidos nos processos de pesquisa-criação, tanto em suas ações e/ou intenções para mover o coletivo nos quais estão inseridos, como também, para se deixar mover por ele, em um jogo relacional de afetar e ser afetado. A segunda, está ligada aos resultados advindos da relação entre indivíduo/artista e sociedade/espectadores com as consequentes fissuras e seus rearranjos resultantes do contato entre os diferentes "ambientes"[3]: artistas e espectadores, indivíduo e sociedade[4].

Por último, vale considerar que o termo "artista" aqui se refere ao indivíduo integrado à sociedade, que ao transitar pelos diferentes ambientes, experienciando tudo o que se passa consigo e ao seu redor, é capaz de modificar a si mesmo e o seu entorno – o coletivo artístico e o coletivo social. Estas noções sobre coletividade estão referenciadas a partir das proposições observadas em Agamben (1993), Bauman (2003) e Vieira (2006), no sentido que "ambiente" pode ser compreendido como *o ser* (o "qualquer", enquanto ser do desejo; o artista), *o coletivo artístico* (a coletividade teatral; a "comunidade") e *o coletivo social* (a sociedade global e a lógica de trânsito intrínseca a ela).

[3] A partir da "lógica de trânsito" (VIEIRA, 2006) proposta pela Teoria Geral dos Sistemas (TGS), "ambiente" é compreendido tanto como o entorno dado pelas especificidades dos diferentes campos do conhecimento, quanto ao indivíduo e seu meio sócio-histórico-político-cultural, ou seja, o *unwelt:* o campo individual expandido e atravessado pela experiência.

[4] Considero o agrupamento artístico, em si, como constituinte de micro sociedade, relacionando-se e alterando-se continuamente, *ad perpetuum* - ou durante a existência de tal coletividade.

O artista que vem

Segundo Agamben,

> O ser que vem é o ser qualquer. Na enumeração escolástica dos transcendentais (*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*, seja qual for, o ente é uno, verdadeiro, bom ou perfeito), o termo que, permanecendo impensado em cada um, condiciona o significado de todos os outros é o *adjetivo quodlibet*. A tradução corrente, no sentido de "qualquer um, indiferentemente", é certamente correta, mas, quanto à forma, diz exatamente o contrário do latim*: quodlibet ens* não é "o ser, qualquer ser", mas "o ser que, seja como for, não é indiferente"[...] (1993, p.11)

Do mesmo modo, o "artista que vêm" movido pela sua vontade é o "ser qual-*quer* [que] estabelece uma relação original com o desejo" (AGAMBEN, 1993, p.11), e sendo assim, ele não é indiferente, ao contrário, vem com interesse manifesto, ávido pelo conhecimento artístico e desejoso pelo ofício de ator.

Embora tendo conhecimento sobre este "artista que vem" como sendo o ser próprio do desejo, suas referências iniciais podem possuir certas noções filiadas ao fazer teatral e ao ofício do ator como um "assim", fixo e estagnado como, por exemplo, ligado à tradição do palco italiano, ao texto teatral como elemento imprescindível e do trabalho de ator restrito à interpretação de personagens. Se assim for, na tentativa de provocar "pequenos deslocamentos" (AGAMBEN, 1993, p.45) no campo perceptivo para ampliar tanto a "mundividência" (VIEIRA, 2006, p.55) sobre o panorama expandido das artes da cena, quanto a potencialidade de suas ações criativas e criadoras, será preciso recorrer à historicidade e a fruição da cena contemporânea como estratégias e meios para confrontar o campo perceptivo com o amplo panorama percorrido pelas artes da cena e, a partir do estudo das abordagens estéticas, poéticas e procedimentais, utilizá-las como modelares e balizadoras dos campos relativos à cena e à atuação.

Da casualidade na formação de grupo à noção de comunidade

Utilizando como exemplo uma experiência artística que se inicia em uma escola de formação de atores[5], talvez o primeiro conflito individual ocorra devido às circunstâncias que levam ao agrupamento dos indivíduos constituintes da coletividade, pois esta, percebida como ambiente catalizador dos processos de preparação e criação será também determinante na inserção dos *seres quais[que]querem* em relação ao grupo, pois ela instaura um tempo-espaço para o exercício do comum que, por sua vez, poderá funcionar como gerador de certo espírito de comunidade, um lugar de "convivência" (BAUMAN, 2009, p.35).

> É nos *lugares* que se forma a experiência humana, que ela se acumula, é compartilhada, e que seu sentido é elaborado, assimilado e negociado. E é nos *lugares*, e graças aos *lugares*, que os desejos se desenvolvem, ganham forma, alimentados pela esperança de realizar-se, e correm risco de decepção [...] (BAUMAN, 2009, p.35)

[...] ao ter que enfrentar fragilidades, medos, angústias e incertezas. Coisa alguma avisa quando ou como irá acontecer, e assim somos obrigados a seguir em jogo, nos ajustando a todo instante.

Embora confiante no desejo motivador da procura pelas artes da cena, com o passar do tempo talvez o artista se sinta um tanto quanto desconfiado ou até ameaçado ao perceber-se inserido em um coletivo composto por tantas diferenças. Pois os aspectos observados na configuração inicial de um grupo são bastante similares aos traços observados na sociedade que aí está: insegura, desconfiada e individualista, na qual cada indivíduo é mais um "*ser só*", solto em um campo de batalhas cotidiano com visíveis tabuletas escritas em letras garrafais o velho provérbio "olho por olho, dente por dente". Se assim for, o outro, percebido como diferente – "estrangeiro" (BAUMAN, 2009, p.36) –, parece muito mais com um inimigo que deve ser tratado com desconfiança e ressalvas, do que um amigo sempre pronto para estender a mão.

[5] Por "escola de formação de atores" entenda-se escolas técnicas-profissionalizantes e a graduação.

Mas, a micro sociedade que todo fazer teatral de grupo[6] instaura, não está *pari passu* com essa sociedade que ameaça cada vez mais a liberdade e deixa os indivíduos inseguros, com medo de arriscar, errar, cair ou tropeçar. Não. O trabalho artístico do tipo coletivo é muito mais parecido com os "espaços de desejos" observado na noção baumaniana sobre comunidade:

> Numa comunidade, todos nós entendemos bem, podemos confiar no que ouvimos, estamos seguros a maior parte do tempo e raramente ficamos desconcertados ou somos surpreendidos. Nunca somos estranhos entre nós. [...] numa comunidade podemos contar com a boa vontade dos outros. Se tropeçarmos e cairmos, os outros nos ajudarão a ficar de pé outra vez. Ninguém vai rir de nós, nem ridicularizar nossa falta de jeito e alegrar-se com nossa desgraça. [...] assim é fácil ver por que a palavra 'comunidade' sugere coisa boa. Quem não gostaria de viver entre pessoas amigáveis e bem intencionadas nas quais pudesse confiar e de cujas palavras e atos pudesse se apoiar? (BAUMAN, 2003, p.8)

Acredito que é em um contexto como este que "o artista que vem" – o ser do desejo – deva ser inserido, pois somente um ambiente propício à exposição das fragilidades e ao exercício da coragem para o risco e o acidente, para o sucesso e o fracasso, poderá colaborar com a ampliação das noções sobre segurança e liberdade colocadas em jogo pelos indivíduos integrantes da comunidade ao terem consciência que estes aspectos devem ser móveis, permeáveis e se [re]ajustar ao longo do tempo. Em um lugar como este, as noções sobre risco e fracasso poderão ser vistas como matérias sempre presentes a alimentar o crescimento da comunidade e do objeto artístico colocado em jogo pelos diferentes processos de pesquisa e criação.

Além disso, a curiosidade deve ser considerada como promotora de ações criativas e de conhecimentos, geradora de descobertas e de aprendizados, pois ao observá-la como potência facilitadora na aproximação entre os indivíduos e as "coisas" que se apresentam como portadoras de estrangeiridade, esta percepção de "não comum" ou "diferente" é resignificada e, consequentemente, pode se transformar em uma pletora de interesses e ações.

[6] Embora seja possível questionar quando o fazer teatral não é "de grupo", o que quero destacar aqui é que a particularidade dos processos criativos que se desenvolvem na perspectiva de "teatro de grupo" se dá na continuidade do trabalho e na possível singularização da linguagem cênica, além, ainda, do acúmulo de funções ser um aspecto colaborador para o exercício de inúmeras habilidades e competências.

Se todos estes aspectos estiverem em jogo de modo consciente e movimentando os interesses comuns, este contexto poderá ser um ambiente bastante parecido com aquilo que se almeja por comunidade.

Do coletivo líquido à comunidade de propositores

Considerando a sala de aula[7] como o tempo-espaço promotor do convívio entre os indivíduos e seus devidos interesses comuns, ela também pode ser percebida como um lugar que traz consigo tanto os traços de comunidade quanto os de estrangeiridade. Se as dinâmicas do ambiente escolar, a cada novo semestre ou ciclo, remodelam os grupos significativamente, faz com que esta característica os aproxime muito mais daquilo que Bauman nomeia de "sociedade líquida" (2009, p.28 e 35), sem laços efetivos, do que de uma comunidade.

Neste sentido, no ambiente escolar, todo início de semestre pode parecer bastante instável e inseguro, pois além das figuras professor e alunos serem portadoras de traços relativos ao encenador e aos atores, a definição de um projeto de pesquisa artístico pode colocar estes indivíduos em uma situação que emana certo estranhamento, permitindo filiar tal percepção à noção baumaniana de "estrangeiridade" e seus traços de "mixofobia e mixofilia" (BAUMAN, 2009, p.86). O primeiro revela o medo ou a resistência pelo diverso e diferente, bem como pelo risco que eles apresentam e, o segundo, o desejo de filiação e conexão – podemos considerar que movidos por certa curiosidade – com aquilo que se apresenta como novo e diverso. Em um processo de pesquisa e criação, esta sensação de "estrangeiridade" apenas poderá ser ultrapassada se cada um dos indivíduos se colocar em jogo depositando certa parcela de confiança e crédito – no sentido de acreditar – naquilo que, além de manter os vínculos, também move os desejos comuns.

À medida que este coletivo interage e os *laços afetivos efetivam-se*, os indivíduos passam a se perceber menos estrangeiros e o grupo, pouco a pouco, vai conquistando qualidades relativas à de comunidade, o que pode ser garantia para o

[7] Sala de aula, sala de ensaio ou espaço de trabalho, ambos enunciados dizem respeito aos diferentes ambientes onde o ofício de ator pode ser exercitado.

exercício do "risco e do fracasso" (FÉRAL, 2009), da "segurança e da liberdade" (BAUMAN, 2009), ou seja, da aventura em um terreno movediço e incerto apresentado pelo processo de pesquisa e criação. A partir de então, e até o fim do processo de criação, o evento cênico final é quem será o estrangeiro a inquietar a comunidade, pois ao mesmo tempo em que ele vai revelando certos aspectos, continuará segredando suas infinitas potências de *"vir a ser"*. E isso pode ser um tanto desnorteador para certos indivíduos da comunidade, pois conviver com incertezas e não saber como os resultados finais se estabelecerão, pode ser fator de insegurança, desconfiança e ameaça.

Assim como a vida está o tempo todo sendo regida pela "tensão entre segurança e liberdade" (BAUMAN, 2003, p.10), o exercício do ator está relacionado à um cotidiano de incertezas, de inúmeros riscos previamente anunciados e que devem ser colocados em jogo ao invés de serem negligenciados. O ator deve ter ciência desde sempre que colocar-se em jogo de cena equivale a assumir os mesmos riscos que a vida oferece a todo instante com suas imprevisibilidades e incertezas, impelindo aqueles que nela se aventuram a absorver o presente sempre transiente apresentado *ad perpetuum*. Por estes motivos é possível considerar que o trabalho do ator se desenvolve em uma região fronteiriça entre "segurança e liberdade", e se a comunidade artística pretendida é a de um coletivo propositor, a experiência criativa, assim como a vida, apresentará suas inseguranças e seus limites, afinal é no trânsito entre segurança/insegurança e liberdade/restrição que as experiências são processadas, desenvolvidas e amadurecidas.

Seres em trânsito: uma consideração necessária

> A fusão que uma compreensão recíproca exige só poderá resultar de uma experiência compartilhada, e certamente não se pode pensar em compartilhar uma experiência sem partilhar um espaço. (BAUMAN, 2009, p.51)

No jogo que envolve a "formação do artista teatral", professores e alunos[8] – considerados peças fundamentais na relação ensino/aprendizagem – devem manter,

[8] *Professores e alunos* serão utilizados para se referir: (1) ao *encenador* e ao *ator/performer*; (2) ao *coordenador /agitador cultural* e os *atores/jogadores*; (3) ao professor e aos alunos como *jogadores*.

uns sobre os outros, afinadas as percepções para os possíveis equívocos ou ideias estagnadas, pois se o aluno pode ser considerado sob a ótica do “artista que vem” como o ser do desejo, por outro lado, o professor pode ser taxado como o “artista que está: um ser *assim*”, e este talvez seja um problema mais grave, já que o “assim” é revelador de percepções fixadas e de certo modo revelador de possível estagnação, como um ser “irreparável [...] um ‘assim irremediável’”. (AGAMBEN, 1993, p.45).

Nem professor, nem alunos devem ser considerados como um “ser assim” (AGAMBEN, 1993, p.71-82): estagnado, imóvel ou sempre de uma determinada maneira, mas como artistas em jogo, mantendo-se abertos para o novo que pode se anunciar a cada momento, desencadeado pelos processos de pesquisa e criação renovados. A atitude de aprendiz curioso, aberto para trocar com o ambiente, atento ao entorno e percebendo outros modos propositivos de ação, pode ser essencial para que os devidos [re]ajustes nos campos perceptivo e atitudinal ocorram. Considerando a mutabilidade como regra de jogo, os artistas envolvidos nos processos de pesquisa e criação poderão deixar de lado alguns pré-conceitos estereotipados ou superficiais sobre os indivíduos como um “ser assim [...] irreparável” (Id., Ibid.), e passar a se perceber como “seres em trânsito”, em formação continuada.

Colocar-se em jogo de cena e viver a vida como um estrangeiro obriga a manter postura curiosa, a permanecer atento, em prontidão permanente, pois o diferente o tempo todo obriga a se relacionar com o desconhecido – que, ao mesmo tempo, pode causar curiosidade e/ou medo. Irreparável é o que devemos não ser – artistas e objeto de criação –, pois não desejamos o "é assim" fixo e imutável, mas as inúmeras e infinitas possibilidades de "assim também poder ser" que se revelam no desenrolar dos atos criativos e de criação.

*

Jogo performativo do ator – ou: estado de jogo

> Como o timoneiro de um navio, o *performer* procura manter o seu curso, que é o de manter a concepção totalizadora da experiência, pressuposto que não descarta a absorção do insólito, do imprevisto e do inesperado. (GLUSBERG, 2007, p.84)

A partir da noção de verbete como mote para a escrita, esta parte se propõe a mapear o enunciado "jogo performativo do ator", que embora possa parecer hiperbólico, possibilita o enquadramento necessário para as asserções e desejos em evidenciar algumas qualidades atitudinais elementares aos artistas da cena.

Enquadramento do jogo observado no *Teatro de Feira* e na *Performance* – os aspectos *risco*, *acidente* e *imprevistos* como motivadores para o trabalho do ator

> Um grupo de teóricos do jogo enxerga o jogar como o fundador da cultura, arte e religião humanas. Outros relegam o jogo a uma atividade ambivalente que, ao mesmo tempo, sustenta e subverte a estrutura e os arranjos sociais. Como quer que se olhe para eles, o jogo e o jogar são fundamentalmente performativos. (SCHECHNER in LIGIÉRO, 2012, p.127)

Considerando que "as distintas formas de jogo também a chamamos 'jogo'" (FISCHER-LICHTE, 2011, p.183), observamos que esta terminologia traz consigo aspectos de previsibilidade e imprevisibilidade, de acidente e risco, de sucesso e fracasso, os quais obrigam aqueles que se colocam em condição de jogo, movimentar em si mesmo uma qualidade de presença tal, que o estado de prontidão gerado possa promover os ajustes necessários aos diferentes acontecimentos do aqui-agora, uma espécie de "estar presente no presente" (MEDEIROS, 2013, s/n). Esta condição de atitude será aqui nomeada como "estado de jogo" (SCHECHNER in LIGIÉRO, 2012, p.100).

Paralela a esta atitude particular do jogar, as noções conceituais a partir da terminologia "*performativo*, cunhada por John L. Austin [...]" (FISCHER-LICHTE, 2011, p.47, tradução nossa) ao estudar e definir os atos de fala como uma espécie de materialidade efêmera ou provisória que se dá pela relação do indivíduo com o estar

vivo no presente, serão colaboradoras no desenvolvimento e nas derivações deste conceito em função de seu enquadramento com a *performance*, na tentativa de tornar possível o agenciamento no coração de seu funcionamento de aspectos conotativos ao jogo: previsibilidade e imprevisibilidade, acidente e risco, sucesso e fracasso. Tais aspectos evidenciam que as artes da cena, em maior ou menor grau, se apoiam em tais traços como meios promotores do ciclo de "retroalimentação" (Id., ibid.) das ações cênicas.

Consideremos as seguintes indagações: Será que quanto mais definida a ação cênica, maior o grau de hermeticidade no estado de jogo do ator? Se a preparação do ator utilizar como suportes tanto o estudo, quanto o exercício das premissas norteadoras do *teatro de feira* e da *performance*, ambos como campos promotores para o espelhamento das experiências formativas, potentes e colaboradoras, para os processos que consideram o estado de jogo como condição fundante para a cena viva e orgânica, serão eles mais perspicazes para se adaptar ao aqui-agora?

É provável que o leitor esteja se perguntando porque em meio às noções de jogo via ambiente da *Performance*, também o *Teatro de Feira* está sendo apontado como mais um campo potente e colaborador para o artista da cena desenvolver seu trabalho de modo vivaz e orgânico. Pois bem. O Teatro de Feira Francês[9] (séculos XVI e XVII) é aqui considerado como um caso bastante curioso e relevante para a história da atuação devido à inerente condição de vulnerabilidade imposta aos artistas – tanto em relação ao tempo e ao espaço da feira, quanto ao ter de colocar-se em jogo para desenvolver a cena, sustentar a atenção do público e conseguir certo sucesso para poder viver de sua arte. Estas condições praticamente obrigavam os artistas a especializar e manter afinado um repertório que possibilitasse ajustes momentâneos e imediatos para que, assim, conseguissem atrair, sustentar a atenção e o interesse dos espectadores a partir do jogo de cena. E é exatamente na condição de duplo estabelecido entre a cena que se desenrola e a percepção das reações do público, que

[9] Poderíamos citar, também, como exemplo o *"balagan"*: teatro de feira do século XIX na Rússia. A respeito deste, é possível encontrar maiores detalhamentos nos livros "Do Teatro", "Meierhold" e "Na Cena do Dr Dapertuto", respectivamente, de: Vsévolod Meyerhold, Béatrice Picon-Vallin e Maria Thais – ambos integram a bibliografia aqui utilizada.

a “escuta cênica”* se evidencia como um dos pilares promotores da adaptação* do ator aos inúmeros imprevistos que ocorrem em uma situação de feira: um espaço potencialmente destinado ao imprevisível, onde tudo e qualquer coisa eram [são] passíveis de acontecer.

É curioso observar que o sucesso do teatro de feira francês e as restrições impostas a ele pelas instituições *Comédie-Française* e *Opéra* de Paris, ambas subvencionadas pela corte, ao contrário do que se esperava, transformou-se em um campo de batalhas produtivo para as artes da cena. Por exemplo, uma das limitações impostas aos artistas ambulantes foi a proibição do uso da palavra em contracenações diretas. Este impeditivo, porém, foi o mote que faltava para a busca por soluções cênicas incríveis, passando a funcionar como elemento gerador de outras possibilidades técnicas e estéticas, tanto a serviço da cena, quanto à arte de ator: “os atores, desprovidos da fala em cima do palco, refinaram ainda mais o movimento corporal, acompanhados por uma pequena orquestra de cinco ou seis músicos, auxiliados por uma impressionante maquinaria de efeitos cênicos.” (CAMARGO, 2006, p.27)

Mas, ao mesmo tempo que a subvenção real delegou certos poderes às instituições *Comédie-Française* e *Ópera*, atribuiu a elas também a tarefa de fixar algumas normas teatrais, como o texto teatral aos moldes do drama, privilegiando o diálogo em detrimento das didascálias e roteiros “rotos” – traços marcantes observados nos *canovaccios* da *Commédia dell’Arte*[10]. Com isso, autor e texto cada vez mais passaram a ser considerados como elementos supostamente imprescindíveis para o fazer teatral que, por sua vez, privilegiará a palavra como o elemento principal para o seu desenvolvimento.

Esse processo gradual e marcante de institucionalização e consequente aburguesamento do teatro, produzirá outro modelo dominante: a relação entre palco e plateia ditada aos moldes do palco italiano. Em função disso, outros “aperfeiçoamentos” se instauram, como: a hermeticidade do espaço protegido por paredes, um certo controle da iluminação e do público colocado como elemento apartado, organizado, sentado e silenciado – ambos aspectos completamente diversos

[10] Vide, por exemplo, o livro de Roberta Barni (org.). **Flaminio Scala, A Loucura de Isabella e outras comédias da *Commedia dell’Arte***. SP: FAPESP: Iluminuras, 2003.

da situação da feira. Ainda assim, é possível considerar que a arte de ator seguiu se especializando, mas observando a supremacia do texto dramático e do espaço fechado e controlado, e o consequente jogo do ator paralelo às linhas de ações filiadas à previsibilidade e à hermeticidade, os aspectos relacionados ao risco, imprevisto, acidente e fracasso, passaram a ser considerados como elementos indesejados, fantasmagóricos e perturbadores do "jogo rígido" do ator.

Se no teatro de feira a relação com o improviso era marca característica para a garantia do frescor das ações cênicas, a institucionalização e o aburguesamento do teatro, ao privilegiar a literatura dramática e as noções acerca de personagem como elementos produtivos legítimos para o fazer teatral, diretamente também colaboraram com certo engessamento do jogo de cena do ator ao compreender tais elementos como escudo e proteção ao estado de jogo que convoca abertura, percepção fina, escuta e prontidão para os inúmeros imprevistos, riscos, acidentes, fracassos e o consequente "jogo de cintura", necessários para os ajustes cênicos – todos princípios eleitos como condição para o funcionamento vivaz e orgânico da cena.

Os aspectos (im)previsibilidade, risco e acidente, sucesso e fracasso, permitem desenhar um enquadramento análogo para estes dois ambientes historicamente tão distintos – Teatro de Feira (França, séculos XVI e XVII) e *Performance* (segunda metade do séc. XX; até hoje) – mas, que ao mesmo tempo são portadores de qualidades tão semelhantes e produtivas para o trabalho do ator.

Embora um perceptível hiato histórico entre estes dois períodos, elegidos como suportes para o desenvolvimento deste trabalho se faz perceptível, vale ressaltar que os modelos de atuação escolhidos dizem respeito à essência observada no trabalho do ator: a atitude de abertura para se colocar em jogo com o momento vivo do acontecimento teatral, uma instância intersticial entre ficção e realidade, com seus necessários reajustes promovidos pelo jogar e pelo jogo.

Se, desde então, o texto teatral (literatura dramática) e o espaço cênico "à italiana" foram duas normas vigentes no fazer teatral, ao longo do século XX é possível observar a especialização da figura do encenador. Embora essa especialização tenha sido fundamental para as particularizações das linguagens cênicas, alguns encenadores foram, também, tão autocratas e centralizadores que o coletivo envolvido mais parecia uma espécie de peças manuseadas por uma "mão soberana". Ao longo deste mesmo

século, a centralização de poder vista nos governos ditatoriais, parecia espelhar os campos artístico e social, e foi ela mesma uma das promotoras de uma reviravolta nas artes da cena observada ao longo da década de 1950 e, fundamentalmente, da de 1960, em vários países da Europa e da América.

Segundo Sally Banes,

> Em outubro de 1963, o Living Theatre foi fechado pela Receita Federal e, no início de 1964, os Beck deixaram Nova York, com alguns membros da trupe, para uma excursão à Europa (que se tornou um exílio auto-imposto de quatro anos). Mas Chaikin (e Peter Feldman, Lee Worley e vários outros integrantes da oficina do Open Theater) permaneceram em Nova York para se concentrar em levar o Open Theater para a vida pública. Encararam então, como seu papel, a continuação e expansão do compromisso político e social para o qual os Beck os haviam iniciado. Mas seu compromisso era articulado especificamente no teatro (mais do que, por exemplo, no movimento pela paz), experimentando com o **processo de fazer teatro** e criando apresentações **através de um trabalho não-hierárquico e colaborativo da "comunidade" do novo conjunto: escritor, ator e diretor.** (1999, p.66, grifo nosso)

E, também, de acordo com RoseLee Goldberg,

> O ano de 1968 assinalou, prematuramente, o início da década de 1970. Naquele ano, os eventos políticos abalaram fortemente a vida cultural e social na Europa e nos Estados Unidos. O espírito dominante era de irritação e raiva diante dos valores e estruturas predominantes. Enquanto estudantes e trabalhadores gritavam *slogans* e erguiam barricadas nas ruas em protesto **contra o "sistema", muitos jovens artistas abordavam a instituição da arte com igual ou maior desprezo. Questionavam as premissas aceitas da arte e tentavam redefinir seu sentido e função.** (2006, p.142, grifo nosso)

Considerando a centralização do poder, nos processos artísticos e/ou sociopolíticos, como premissa geradora de desprezo e revolta pelos artistas das décadas de 60 e 70, vários coletivos e artistas solos passaram a experimentar processos descentralizados de criação, como é possível observar na Criação Coletiva e na *Performance*. O primeiro, com o característico acúmulo de funções relativo às diversas camadas compositivas da cena e dos processos produtivos da arte teatral; o segundo, que muito embora também tenha se apoiado nesta noção de "acúmulo de funções", emancipou ainda mais o indivíduo artista, tanto no que diz respeito à coletividade, quanto ao caráter ficcional, ao promover uma cena de caráter liminar, onde os traços relativos ao real podem ser confrontados com a potência cênica ficcional que, por sua vez, coloca o espectador numa "situação de intersticialidade, de *between and between*" (FISCHER-LICHTE, 2011, p.182) – situação de xeque que emana

da região fronteiriça entre ficção e realidade relativa à estética do performativo, promotora da condição de jogo que o espectador é convidado a participar, responder e tomar partido.

Na tentativa de tornar ainda mais evidente os aspectos de jogo pertinentes à delimitação de um enquadramento para as proposições aqui desenvolvidas, destaco algumas noções basilares definidas pela *performance* para os processos de preparação e criação do ator.

Performance,

> [...] palavra [que] inevitavelmente tem duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo para ser visto (*spectaculum*). [...] a arte da *performance* é o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo. [...] qualquer mapeamento da *performance* deve começar com o trabalho daqueles artistas que centram suas investigações no corpo, exaltando suas qualidades plásticas (Marina Abramovic), medindo sua resistência (Vito Acconci, Gina Pane, Chris Burden, Linda Montano, Valeri Export, Wolf Kahlen) e sua energia (Giordano Falzoni, Bem D'Armagnac), desvelando seus pudores e suas inibições sexuais (Acconci, Orlan), examinando seus mecanismos internos (Lucas Samaras), seu potencial para a perversidade (Brus, Mühl, Nitsch), seus poderes gestuais (Rainer, Acconci, Osvaldo Romberg). [...] A importância da performance pode ser sentida também pelo crescente número de artistas que se dedicam a essa disciplina experimental, e pela influência que essa arte exerce [...] na renovação do teatro, da música e da dança. (GLUSBERG, 2007, p.43-48)

Considerando tais apontamentos, "Jogo Performativo do Ator" é então definido pelo seguinte enquadramento:

§ Jogo Performativo do Ator: definição

1. Estado de jogo; ou seja, manter o jogar em ação contínua; como um goleiro que se coloca em jogo sustentando e movimentando sua ação em fluxo contínuo;
2. Colocar-se em jogo de cena considerando toda a sua previsibilidade e imprevisibilidade;
3. Absorver os acidentes que acontecem no ato vivo do jogo de cena;
4. Considerar os traços ficcionais e/ou reais para colocar-se em jogo;
5. Consciência de estar em um lugar instável e, por isso, em risco – promotor do estado de jogo e das qualidades de "escuta cênica"* e de prontidão* para jogar com tudo o que ocorrer no "presente do presente".

Esta definição é de suma relevância para o jogo do ator no Círculo Neutro, procedimento de preparação e criação que considera o jogo e o jogar como essências principais a serem colocadas em ação de maneira tal que o ator é convocado a manter-se em "estado de jogo", relacionar-se com o *previsível* e o *imprevisível*, assumir os *riscos* e absorver os *acidentes* das ações que se desenvolvem no momento vivo do jogo de cena. Como "o jogo e o jogar são fundamentalmente performativos" (SCHECHNER in LIGIÉRO, 2012, p.127) e ambos podem ser observados tanto no Teatro de Feira quanto na *Performance*, as noções sobre "*jogo performativo do ator"* se vinculam a estes ambientes, pois ambos são referenciais e colaboradores para a (re)formação dos artistas da cena.

> Essa ideia de jogo [...] encontra-se no coração das teorias da performance e dos *performance studies*. [...] a maior parte das noções de jogo implicam em princípios de descontração, liberdade e divertimento. [...] jogo pode estar em tudo e em parte nenhuma, tudo imitar e não ser identificado por ninguém[...][...] jogar, é fazer alguma coisa de "falso". [...] essa noção de falso, fundamental para a definição da performance, ajuntam-se aquela de ritual, mais rígida, mais estrita, constituída pelas ações representadas ou restauradas. (FÉRAL in MOSTAÇO, 2009, p.57-58)

Reitero que "jogo performativo" não é uma modalidade de jogo, mas a atitude de jogo que o artista da cena movimenta no ato de jogar, isto é, no momento em que se coloca em relação ao jogo, considerando a "vida viva" que corre no aqui-agora, com toda a sua *previsibilidade* e *imprevisibilidade*, seus *acidentes* e *riscos*. É então, a partir do paralelismo observado pelas proposições pertinentes ao jogo e ao jogar do ator nos ambientes do Teatro de Feira e da *Performance* que o enunciado "jogo performativo do ator" está sendo definido. "Essa valorização do instante presente da atuação faz com que o *performer* tenha que aprender a conviver com as ambivalências tempo/espaço real X tempo/espaço ficcional." (COHEN, 2011, p.98).

Por último, faço algumas considerações necessárias sobre a linha de pesquisa "Pedagogia do Teatro: a formação do artista teatral" para melhor compreender as acepções filosóficas, políticas e atitudinais contidas nas noções de "jogo performativo do ator". Considerando que as referências do artista teatral no início de sua jornada

podem ser frágeis e/ou reveladoras de certo lugar comum, se evidenciar teatro como aquele do tipo à italiana e trabalho de ator com interpretação de personagem, será necessário ampliar este estreito campo referencial, apresentando as inúmeras possibilidades das linguagens cênicas percorridas ao longo da história, a diversidade de utilização do espaço cênico e as distintas possibilidades de ação do ator-*performer*.

> No núcleo do conceito de performatividade está a acepção de "virtual" (ou, como querem alguns, de "simulação"). Ela absorve tudo o que está na circunvizinhança de "símil, como se, em lugar de, experimento, tentativa, ensaio, fingimento" ou "disfarce", quando tais termos designam ou referem operações ligadas à concepção/execução de um ato ou *performance*. Tais ações podem preceder ou serem simultâneas ao próprio agir, com ele guardando relações íntimas e indissociáveis. Onde a ênfase incide, em todos esses casos, sobre o modo como são realizadas as ações. (MOSTAÇO, 2009, p.35)

A partir da ciência e experimentação das proposições artísticas observadas no enquadramento do Teatro de Feira e da *Performance*, denominado *"*jogo performativo do ator", acredito que o ator poderá desenvolver seu ofício de maneira potente ao colocar-se em jogo de cena com mais prontidão e vivacidade ao filiar suas ações ao jogo e ao jogar – com todos os seus riscos, acidentes, imprevistos, sucessos e fracassos, que o aqui-agora pode ou não demandar.

*

Anteparos – estímulos colaboradores dos campos referenciais, perceptivos e criativos

> Brinca-se por meio de anteparos [...] para não comprometer o ator com formalizações antecipadas. (SILVA, 2010, p.57)

Tendo em vista que os distintos caminhos percorridos pelos processos de criação consideram, em maior ou menor grau, o jogo e o jogar como elementos comuns e presentes em suas propostas, uma instância operativa e colaboradora para os processos de preparação e criação do ator é aqui denominada como "anteparos" (SILVA, 2010, p.57).

Os **Anteparos$_A$**, em um primeiro momento, são abordados por Silva a partir da acepção própria do termo: "*[...] designação genérica das peças (tabiques, biombos, guarda-ventos, etc.) que servem para resguardar ou proteger alguém ou alguma coisa.*'[...]" (Id., Ibid.). De modo análogo, esta definição permite também considerar como anteparos as inúmeras ferramentas utilizadas no processo de criação, pois elas estabelecem os meios para as explorações e organizações cênicas.

> Através dos exercícios faz-se uma série de escolhas que serão fundamentais para a futura composição da personagem [ou das ações cênicas][11]. O objetivo é que o ator, por meio destes anteparos, dos pontos de contato físico, afaste-se de uma análise muito cerebral [...] (Id., Ibid., p.58).

Assim, os jogos com os "anteparos" (Id., Ibid.) transformam-se em uma espécie de tempo-espaço onde o ator coloca-se de modo relacional, "em jogo", para experienciar, explorar, selecionar e organizar as diferentes instâncias compositivas de sua ação cênica.

Com o intuito de ampliar o campo perceptivo e ao mesmo tempo circunscrever de maneira pontual as definições, encaminhamentos e desdobramentos realizados por Silva (2010), destaco, a seguir, as principais abordagens do jogo com os anteparos por ele desenvolvidas.

[11] Acréscimo nosso.

§ Anteparo$_B$

> **Anteparo$_B$ palavras**: 1. O ator deve narrar as ações que o estimularam; 2. Falar do seu prazer em representar a personagem [ou das ações cênicas][12]; 3. Como se narrasse para um público de crianças. Ter a consciência de que quando se tem o prazer de contar um fato, normalmente, ele é detalhado pelos aspectos sensíveis [...]. Detalhamos porque acreditamos no seu interesse, o que nos deixa seguros quanto à atenção que o ouvinte irá nos dar [...] transformar a vida em memória das sensações. (SILVA, 2010, p.59)
>
> **Anteparo$_B$ temporal – música**: cada um dos atores deve ouvir, ao acaso, músicas dos mais variados estilos, segundo seu gosto. Conforme associe trechos destas músicas com algum momento da cena, deve selecioná-la e compor uma trilha sonora que "contará" a cena. A analogia pode ser com a atmosfera da cena [...] (Id., Ibid., p.60)
>
> **Anteparo$_B$ iconografia**: observar iconografias de todo tipo, na medida em que lembrem aspectos da cena ou da personagem [ou das ações cênicas][13], e separá-las. Tanto podem ser escolhidos ícones, abstratos ou figurativos, como fotos, pinturas, esculturas ou trechos de filmes. [...] Trata-se agora, apenas, de procurar, por associações, pontos de contato com a personagem e definir uma pré-partitura de microcenas. (Id., Ibid., p.61).
>
> **Anteparo$_B$ sensações variadas – objetos variados**: para cada microcena procurar os contatos físicos com a personagem [ou das ações cênicas][14], usando para isso os cinco sentidos, as sensações que a situação sugere/ou estimula o ator. [...] procurar um odor, paladar, um som, uma imagem, um toque [...] O ator [...] deve deixar levar-se demoradamente pelo envolvimento sensorial, deixar fluir livremente as reações para que elas se fixem na sua memória corporal. (Id., Ibid., p.61).

Mas, ao colocar tais noções acerca de anteparo à deriva, os aspectos "resguardo e proteção", observados na acepção própria do termo, ganham outros contornos e passam a ser compreendidos à luz dos elementos que retroalimentam o jogo performativo do ator: o risco, o estado de jogo, a condição de berlinda, os (im)previstos, os sucessos e os fracassos – redefinindo-se da seguinte maneira:

[12] Idem.
[13] Idem.
[14] Idem.

§ **Anteparo$_C$**

1. Princípio norteador para o "jogo performativo do ator";
2. Instala a condição de "entrelugar": um campo liminar para o ator experienciar o jogo como suporte e o jogar como risco; coloca em xeque as tensões relacionais entre arte e vida;
3. Elege: (a) os aspectos risco, acidente e (im)previsto como motivadores do jogo do ator; (b) o jogo e o jogar, a brincadeira e o brincar, como elementos fundantes da arte de ator;
4. Considera o ator como: "aquele que joga", "aquele que brinca". O jogar e o brincar também são elementos que integram o "jogo performativo do ator";
5. Procedimento ou meio promotor para as experimentações cênicas do ator;
6. Permite ao ator exercitar o "estado de jogo"; a "condição de berlinda" que a cena instaura é considerada como mote para o desenvolvimento do "jogo performativo do ator";
7. Reivindica ao ator estar informado e, principalmente, atualizado sobre o estado atual das artes e suas relações entre tradição e vanguarda.

A partir da observação destes desdobramentos proponho as seguintes torções para derivá-los, ainda, em pelo menos mais três anteparos$_c$ para os processos de preparação e criação do ator:

- Anteparo$_C$ Cena Contemporânea,

- Anteparo$_C$ Círculo Neutro,

- Anteparo$_C$ Dramaturgia em jogo.[15]

[15] Todos serão devidamente abordados nas páginas seguintes.

Anteparo$_c$ Cena Contemporânea[16]

> Um contato sólido com o teatro contemporâneo é indispensável para que os jogadores constituam referências e até mesmo modelos contraditórios. (RYNGAERT, 2009, p.73)

O estado atual das artes está em contínuo processo de atualização e nem sempre é contemplado pelos campos referenciais e perceptivos dos "artistas que vêm": aqueles indivíduos que buscam o teatro para o desenvolvimento do ofício de ator. Estes indivíduos, aqui, estão intimamente ligados à figura do aluno de teatro.

No panorama da cena teatral, as noções sobre personagem e texto teatral, que há pouco eram norteadoras quase absolutas para o desenvolvimento das ações criativas da cena, não mais dão conta dos processos contemporâneos de criação. "Teatro pós-dramático", "teatro performativo", "performer", "teatro colaborativo", "espaço cênico não convencional" e as "novas mídias" utilizadas das mais inusitadas maneiras, abriram outros caminhos para o trabalho do ator e para o desenvolvimento da cena teatral contemporânea.

Na maioria das vezes é possível constatar que as referências iniciais do estudante recém-ingresso, em relação ao trabalho do ator, se dão na seguinte ordem: o ator de televisão ou o de cinema e, depois, o de teatro. Não é de se estranhar, uma vez que sabemos muito bem o que significa o impacto da televisão e o espaço que a telenovela ocupa na vida dos cidadãos brasileiros. Esta constatação possibilita afirmar que as noções iniciais sobre o ofício de ator estão, na maioria das vezes, relacionadas à construção de personagens e à suposta necessidade de um texto (literatura dramática) para os desenvolvimentos dos processos criativos – noções que certamente não são inválidas, mas não são mais suficientes para referenciar o campo expandido do teatro contemporâneo.

Com base nestas observações, durante os anos de 2013 e 2014, com alunos[17] do Curso de Teatro (IARTE/UFU), foi desenvolvido o projeto intitulado "Cartografia

[16] Resultado do desenvolvimento do projeto "Cartografia Visual: Primeira Paisagem", contemplado na modalidade "tutoria" com duas bolsas de estudos para alunos da graduação - Projeto do Programa de Bolsas de Graduação (2013 – 2014); edital Nº 001/2013 Pró Reitoria de Graduação – Diretoria de Graduação (PROGRAD/DIREN), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Visual – Primeira Paisagem" com o intuito de estudar um recorte da cena teatral brasileira e Latino-Americana, e utilizá-las como suportes para a análise da cena contemporânea – considerando por "contemporâneo" o período entre os anos 2011 e 2013, ou seja, as produções [até então] mais recentes.

Um dos resultados deste projeto foi a convergência das análises das peças teatrais selecionadas em duas plataformas digitais abertas[18], permitindo o seu compartilhamento e a sua utilização como ferramenta pedagógica – "Anteparo$_C$ Cena Contemporânea" – tanto para as ações criativas do aluno-ator, quanto para o diretor-professor. O objetivo principal foi promover um campo relacional entre os estudantes recém-ingressos e o estado atual das artes da cena, colaborando na ampliação dos campos referenciais e perceptivos sobre a cena teatral recente, o trabalho do ator, o espaço cênico não convencional, a utilização das mídias na cena, as visualidades da cena e as textualidades hibridas[19]. Isto não apenas para historiografar uma espécie de memorial dos espetáculos, mas principalmente para utilizar esta cartografia para potencializar a memória a partir do ponto de vista de sua função, ou seja: "síntese do passado e do presente com vistas ao futuro" (BERGSON, 1999, p.259). Neste sentido, esta "Cartografia Visual" confrontou os alunos recém-ingressos com a cena contemporânea para retroalimentar a "função memória", na tentativa de causar desta maneira pequenas fissuras nos campos referenciais e perceptivos do aluno-ator para recolocá-los, quiçá, mais potentes no desempenho do ofício de ator.

Diferentes fases nortearam o desenvolvimento desta cartografia: a primeira foi uma espécie de grupo de estudos, na qual bases teóricas relevantes sobre a cena teatral serviram de referência[20]; na segunda, os alunos entrevistaram artistas e professores de teatro para coletar informações sobre a cena contemporânea[21]; a

---

[17] Participaram desta etapa da pesquisa: Guilherme Rodrigues (bolsista), Lívia Chumbinho (bolsista) e Camila Amuy (voluntária).

[18] "Cartografia Visual: Primeira Paisagem" - acesso pelo endereço eletrônico: www.jogoememoria.blogspot.com.

[19] Por "textualidades híbridas" entende-se o "texto performativo" (FÉRAL, 2009), o roteiro, o "programa de performance" (FABIÃO in FLORENTINO; TELLES, 2009, p.61-72), o *canovaccio*, e todos aqueles que permitem o trânsito entre os traços ficcionais, biográficos e documentais.

[20] **A análise dos espetáculos**, de Patrice Pavis; **Para ler o teatro contemporâneo**, de Jean-Pierre Ryngaert; **Teatralidades contemporâneas**, de Silvia Fernandes; **Para ler o teatro**, de Anne Ubersfeld; ***Teatro, teoría y prática: más allá de las fronteras***, de Josette Féral; **A Encenação performativa**, de Antonio Araújo e **Teatro pós-dramático**, de Hans-Thies Lehmann.

[21] Perguntas utilizadas nas entrevistas: 1. Qual grupo de teatro brasileiro você considera como referência?; 2. Qual grupo de teatro latino americano você considera como referência?; 3. Quais peças

terceira fase foi a de catalogar as informações reunidas nas entrevistas e definir os espetáculos que seriam analisados – tendo como enquadramento: o período compreendido entre 2011 e 2013, as mídias na cena, as textualidades híbridas, o espaço cênico não convencional, as visualidades da cena e o trabalho do ator não necessariamente filiado à noção de personagem.

> A utilização de novas e velhas mídias audiovisuais – projeções, texturas sonoras, iluminações refinadas –, apoiadas por uma tecnologia computacional avançada, certamente levou a um teatro *high-tech* que amplia cada vez mais as fronteiras da representação (LEHMANN, 2007, p.368)

Considerando a necessidade de delimitar o campo de análise, apenas oito espetáculos foram escolhidos – sendo quatro brasileiros e quatro Latino-Americanos: "Luis Antonio-Gabriela"[22], "Otelo"[23], "Fragmentos de Liberdade"[24], "*Hécuba o el gineceo canino*"[25], "A Projetista"[26], "*Instrucciones para a abrazar el aire*"[27], "Recusa"[28] e "Inferno na Paisagem Belga"[29].

Cartografia movediça

É possível afirmar que a cena contemporânea é paradoxal, no sentido de não haver uma "ruptura radical com as antigas formas, ou melhor, apesar dessas rupturas, a matriz primeira continua sendo uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos, sob seu olhar que cria um espaço e funda a teatralidade."(RYNGAERT, 1998, p.6).

Neste sentido, a escolha dos espetáculos teve como intuito evidenciar a diversidade estética, seus paradoxos e filiações, sem defender uma posição ou modo de proceder no teatro como "ideal", mas, possibilitar o confronto com as diferentes

---

teatrais você assistiu nos últimos três anos e que considera relevante para o panorama teatral contemporâneo? Por quais razões?

[22] Cia Mungunzá, Brasil.
[23] Cia *Viaje Inmóvil*, Chile.
[24] Teatro Varasanta, Colômbia.
[25] Emilio García Wehbi, Argentina.
[26] Dudude Hermann, Brasil.
[27] Cia *Malayerba*, Equador.
[28] Cia Balagan, Brasil.
[29] Os Satyros, Brasil.

escolhas que particularizam artistas e coletivos teatrais para, assim, servir como modelos de ação para o jogo performativo do ator.

Embora as análises possam aqui ser acessadas (ver anexo, p.230), visualizá-las nas plataformas digitais que serviram de base para a convergência dos estudos permite interação mais dinâmica. Ambas as plataformas, com suas conexões em rede permitidas pelo *hiperlink,* possibilitam o cruzamento dos textos com os materiais audiovisuais, dinamizam a relação com o material historiográfico e provocam a curiosidade a partir da possibilidade de transitar livremente pelos diferentes conteúdos.

As plataformas podem ser acessadas a partir do seguinte endereço eletrônico:

www.jogoememoria.blogspot.com[30]

[30] Ver o item: "Orientações para acessar as mídias na *internet* (p.219).

Círculo Neutro

> O Círculo Neutro é um instrumento, não é um dogma, nem teoria. É uma ferramenta de trabalho. Então, pode ser utilizado de muitas maneiras. [...] Os atores precisam ter a coisa tal como é, e enxergar o CN como uma ferramenta de jogo, em que atores e personagens são confrontados. [...] A história do Círculo Neutro é uma invenção de vários diretores que fizeram mudanças nas regras. (François Kahn, 2012, s/n)

O Círculo Neutro é a busca do ator por algo que não existe! Ou seja, é um trabalho que, de imediato diz: você não vai se formar em mim; você não vai encontrar; você não vai resolver! É um trabalho de atitude e de busca eterna [...] Outra coisa que é raro e que o CN impõe: a construção de uma presença de ver. Acho que no CN fica inegável que ver é tão importante quanto fazer. (Francisco Medeiros, 2013, s/n)

> O Círculo Neutro é a tentativa do ator se tornar uma espécie de tela branca, na qual as coisas passam e ele segue em busca de uma neutralidade – que é forjada, é óbvio – para que tenha total consciência de como está construindo a sua personagem, o que usa de si e o que constrói. [...] O CN é um presente para o ator se ver de novo e poder criar de forma aberta e consciente, um novo trabalho, porque a cada trabalho novo é preciso descobrir coisas novas sobre si mesmo. (Inês Aranha, 2014, s/n)

Conheci o círculo com o Thierry Salmon, nunca me explicaram a origem, nunca perguntei, imaginava que fosse alguma coisa mística. [...] Na verdade, você dramatizava a si mesmo, e é isso que chamo de "Arena Dramática". O círculo permite ao ator se colocar em discussão como pessoa. Dou muita importância para isso: o ator se colocar em jogo como pessoa. É impossível representar. (Maurício Paroni de Castro, 2014, s/n)

"O círculo, de verdade, nunca ninguém sabe!"
(Renata Molinari apud Castro, 2014, s/n)

Alguns rastros

> Goethe já observava, em *Verdade e poesia*: "Quando queremos lembrar o que nos aconteceu nos primeiros tempos de infância, confundimos muitas vezes o que se ouviu dizer aos outros com as próprias lembranças..." Daí o caráter não só pessoal, mas social da memória. (BOSI, 1995, p.59)

Com o intuito de compartilhar algumas memórias, esta parte é como uma pequena fagulha que, ao iluminar, pode revelar alguns vultos, mas não chega a desvelar a integralidade da vida na arte de cada um dos homens de teatro que generosamente partilharam suas lembranças e realizaram, cada um à sua maneira, considerações preci[o]sas sobre o jogo do Círculo Neutro.

Ainda que os nomes que aqui vem e vão soem bastante familiares para mim, tomei o devido cuidado de apresentar, minimamente, ao leitor cada um dos artistas entrevistados: François Kahn, Francisco Medeiros, Inês Aranha e Maurício Paroni de Castro. Embora Jacques Lecoq e Thierry Salmon sejam citados algumas vezes, julguei suas apresentações dispensáveis devido ao legado deixado por cada um deles. Mas, se Thierry Salmon continua pouco conhecido entre nós, a partir das diferentes narrativas que ao longo do texto serão descortinadas, sua apresentação e seus interesses serão minimamente revelados. Ressalto que as entrevistas encontram-se disponíveis no final deste trabalho, cada uma delas revelando teores próprios e extremamente relevantes.

François Kahn é ator, encenador e pedagogo, após trabalhar com Jerzy Grotowski durante a fase denominada "parateatro/teatro das fontes", encontra Thierry Salmon, com quem vivencia o procedimento Círculo Neutro e, entre outros eixos de interesse, segue investigando e particularizando suas propostas de jogo. Considera que "o CN tem função pedagógica alta, simplesmente porque promove a consciência de tudo o que acontece. [...] É fundamental ter consciência dos registros corporais e afinar a capacidade de memorizar, de registar o que acontece." (KAHN, 2012, s/n). François foi professor na *Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi*, no *Piccolo*

Teatro de Milão/Itália, e colaborador na *Fondazione* Pontedera Teatro, Pontedera/Itália. Junto a Humberto Brevilheri[31], fundaram o TEATROdaCAMARA, com o qual tem desenvolvido espetáculos em espaços não convencionais e a partir de textos literários de importantes autores. Nos últimos anos, François Kahn tem participado de inúmeras atividades acadêmicas e artísticas no Brasil.

Francisco Medeiros é encenador, diretor de atores e pedagogo, integra o Núcleo Argonautas (São Paulo/SP). Também dirigiu espetáculos na Escola de Artes Dramáticas (EAD – ECA/USP) e atua como docente nas instituições PUC/SP[32] e SP Escola de Teatro. Suas experiências com o Círculo Neutro têm como aporte as proposições de Rosana Seligmann[33] e de Inês Aranha. Francisco diz que estas experiências foram "longas e que não trabalhou com François por falta de oportunidade" (MEDEIROS, 2013, s/n), mas que, devido a sua paixão, seguiu investigando e derivando o jogo do CN.

Inês Aranha é atriz, preparadora de ator, encenadora e pedagoga, formou-se na *Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi*, no *Piccolo* Teatro de Milão/Itália, onde foi aluna de François Khan e teve seu primeiro contato com o CN. Mais tarde, foi colaboradora de François na *Fondazione* Pontedera Teatro, Pontedera/Itália, durante a montagem de "O Processo", de Franz Kafka. Atualmente, Inês é professora no INDAC Escola de Atores e integrante do Núcleo Experimental de Teatro, São Paulo/SP.

Maurício Paroni de Castro é encenador e dramaturgo, formou-se na *Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi*, no *Piccolo* Teatro de Milão/Itália, onde conheceu e trabalhou com Thierry Salmon. Ao lado de Thierry, foi

[31] Ator, diretor e pedagogo. Foi colaborador na *Fondazione Pontedera Teatro*, Pontedera/Itália. Dirigiu o trabalho de formatura "Olhar distraído para fora", no Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes (CAC-ECA/USP), em 1998.
[32] Curso "Comunicação das Artes do Corpo" – PUC/SP.
[33] Trabalhou como atriz, foi professora no curso "Comunicação das Artes do Corpo", da PUC/SP, e hoje dedica-se à prática e ao ensino da Iyengar Yoga – São Paulo/SP.

assistente de direção em processos que utilizaram o Círculo Neutro como suporte para a criação. Maurício faz um deslocamento importante no enunciado do jogo, nominando-o de “Arena Dramática”. Atualmente, é integrante do “Atelier de Manufactura Suspeita” e colaborador artístico na SP Escola de Teatro, São Paulo/SP.

Com estas apresentações de cada um destes artistas, espero ter colaborado com informações pontuais e relevantes para que, assim, o leitor possa continuar a leitura e conseguir estabelecer conexões mínimas, mas necessárias para a compreensão tanto das possíveis raízes, quanto das derivações do jogo do Círculo Neutro.

Dos vestígios aos procedimentos de jogo

A partir de algumas experiências vivenciadas e de entrevistas realizadas, será abordado a seguir, as origens e os desdobramentos deste procedimento de preparação e criação de ator, denominado: “Círculo Neutro” (KAHN, 2012). Durante a pesquisa e referindo-se a este procedimento, outros dois enunciados vieram à tona: “Arena Dramática” (CASTRO, 2007, p.40; 2014, s/n) e, apenas, “Círculo” (MOLINARI apud CASTRO, 2014, s/n). Embora cada um deles seja portador de suas especificidades, ambos dizem respeito à mesma matriz de jogo. Ao ter que escolher entre um deles, as experiências por mim vivenciadas serviram como referência e base para nortear esta difícil tarefa.

Uma escolha necessária

Entre os três enunciados, foi no primeiro que reconheci minhas filiações – ainda que nas noções por mim observadas nas acepções sobre neutro* sejam um tanto escorregadias, geradoras de dúvidas e interrogações – pois, utilizar apenas “círculo” parecia deixar o procedimento sem identidade e, de outra maneira, embora “arena” apresenta-se como condição orientadora para o jogo do ator com o todo ao seu redor, o termo “dramática” assemelha o trabalho à referências já tão desgastadas e

estigmatizadas enquanto "drama psicológico [...] [e/ou] texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa" (PAVIS, 1999, p.109) – percebi a imanente eficiência do termo neutro* – e sua consequente conceitualização – na produção de indagações e inquietações pertinentes para os necessários diálogos sobre o trabalho do ator neste enquadramento de jogo.

Por estas razões, decidi continuar a me reportar ao jogo a partir do enunciado **CÍRCULO NEUTRO**.

> [O] *estado neutro* [é] um estado de calma e curiosidade. (LECOQ, 2010, p.41)
>
> O CN é um lugar de confronto de todas as questões a partir de um lugar em que é possível analisar a própria presença, o próprio corpo, o próprio mecanismo mental, com parâmetros que são muito simples e evidentes, a partir de parâmetros simples e evidentes que todos entendem muito bem. [...] Neutralidade, também, é a capacidade de deixar fluir as coisas. (KAHN, 2012, s/n)
>
> Estar em cena é um estado de atenção ampliada, antes de qualquer coisa. Estado de atenção ampliada significa estar "presente no presente". Construção de presença de atenção ampliada: Círculo Neutro. (MEDEIROS, 2013, s/n)
>
> Neutralidade é um estado de disponibilidade e atenção total – Atenção! (ARANHA, 2014, s/n)
>
> De neutro não tem nada! Como é que um humano pode ser neutro? (CASTRO, 2014, s/n)

Uma primeira experiência

O primeiro contato que tive com o CN foi com Humberto Brevilheri, no último semestre do Curso de Artes Cênicas (ECA/USP)[34]. Nesta experiência, o jogo do CN foi utilizado como meio para o treinamento psicofísico e criativo dos atores, que deveriam se colocar em jogo na tentativa de construir um comportamento cênico ou estado de presença neutro – além de buscar afinar a percepção sobre as ocorrências dos automatismos corporais e seus devidos ajustes.

[34] Humberto Brevilheri dirigiu o espetáculo "Olhar distraído para fora" – textos de Franz Kafka. Atores: Ana Gallotti, Eduardo De Paula, Guadalupe Vivanco, Mara Leal, Ricardo Rodrigues e Vera Canolli – alunos do curso de Artes Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral – CAC-ECA/USP, 1998.

> O CN tem essa particularidade: o ator no centro está em constante desequilíbrio, entre o fato de manter a neutralidade e o fato de deixar o inconsciente aparecer no corpo, transparecer nessa "coisa neutra". E não é uma coisa fixa, é algo que o tempo todo mostra-se como uma luta consigo mesmo. O problema essencial é ser capaz de perceber o que acontece e possibilitar ao ator desenvolver o seu material para criar uma partitura. (KAHN, 2012, s/n)

Este processo de trabalho permitiu experienciar apenas as primeiras jornadas das etapas de preparação e de criação: análises de movimento, percepção e construção de presença neutras, composição dos primeiros apontamentos sobre a personagem – utilizando como suporte para os processos criativos uma base ficcional e as jornadas* de entrevistas – todas as jornadas serão detalhadas na próxima parte: "Anteparo$_C$: O Jogo do Círculo Neutro".

Considerando que Humberto Brevilheri havia sido recomendado por Rosana Seligmann e, ambos, já tinham trabalhado com François Kahn, eu julgava ser este o principal precursor do CN em território brasileiro. Mas, ao conhecer e entrevistar Mauricio Paroni de Castro, esta percepção ganhou outros contornos.

Uma possibilidade

Desde 1998 tenho atuado como docente de interpretação/atuação, e nas inúmeras montagens que orientei com alunos-atores, muitas vezes utilizei o jogo do CN apenas nas primeiras etapas de preparação e aproximações da base ficcional utilizada, como uma ferramenta na abordagem do universo ficcional da obra, das visões dos atores para as particularidades das personagens e posteriores improvisações que colocariam em jogo as informações levantadas, mas que poderiam revelar outras. Mas, uma vez tendo chegado até este ponto, o jogo do CN era deixado de ser utilizado e a improvisação, como meio para a exploração e estruturação dos resultados cênicos, é que passava a funcionar como ferramenta protagonista dos processos de criação.

Experiência decisiva

Após uma década da minha primeira experiência como ator no CN, o Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP) ofereceu um *workshop*[35] com François Kahn, que propôs o CN como base para os processos de preparação e criação do ator. Como integrante deste *workshop*, pude mais uma vez experienciar e, novamente, colocar-me em jogo com as proposições do CN, mas desta vez, a partir da condução precisa daquele que eu julgava ser, além de precursor, "mentor" do jogo. A partir desta experiência, tive a oportunidade de conhecer algumas particularidades históricas e outros modos de condução e comecei a estabelecer conexões entre algumas características do jogo do CN com os aspectos "risco, acidente, imprevisto, permeabilidade, sucesso e fracasso", como qualidades atitudinais observadas nos artistas do Teatro de Feira e da *Performance*[36].

Delineamento da pesquisa

Motivado por estas impressões, alguns anos depois[37], estava eu novamente às voltas com o CN. Mas, desta vez, com o intuito de investigar suas raízes, descrever e provocar derivações no procedimento. Em função disso, e como François estava no Brasil para ministrar um curso e apresentar um espetáculo na SP Escola de Teatro, São Paulo/SP, realizamos uma entrevista sobre o CN.

Nesta entrevista François conta que,

> Inicialmente o CN foi desenvolvido por Jacques Lecoq para ser um exercício de *clown*, palhaço. O CN era como um picadeiro de circo, no qual o *clown* deveria ficar no centro e não reagir a nenhuma das provocações que aconteciam ao redor. Era esse o fundamento principal do CN. Não havia nenhuma outra complicação. Aos poucos, o CN foi tornando-se muito mais elaborado, mas no início era apenas isso. (KAHN, 2012, s/n)

[35] "Memórias da Época de Imaturidade" – o qual utilizou como suporte poético para o trabalho o romance "*Ferdydurke*", de Witold Gombrowicz. O workshop aconteceu entre os dias 08 e 12 de dezembro de 2009.
[36] Como abordado anteriormente. Ver item: "Enquadramento do jogo observado no *Teatro de Feira* e na *Performance*".
[37] 2012: início desta pesquisa – PPGAC-ECA/USP.

Esta informação possibilitou relacionar as etapas de preparação e de criação presentes no jogo do CN, com "a base do trabalho corporal" de Lecoq (2010, p.116): a análise dos movimentos e a máscara. A primeira, evidenciando as jornadas do CN que têm como "fundamento tornar o ator consciente sobre tudo o que ele faz" (KAHN, 2012, s/n), afinar a percepção* e a escuta* a partir dos processos psicofísicos e dos incidentes que ocorrem ao se colocar em jogo. A segunda, possibilitando estabelecer paralelos entre os trabalhos do ator que se posiciona no centro do CN e dos outros que ficam do lado de fora, com as funções observadas nas figuras do *clown* e do bufão – considerando que os pressupostos básicos para o desenvolvimento do jogo do ator a partir destas figuras apoiam-se nas seguintes orientação básicas: O bufão "vive em bandos, e é entre seus pares, que ele ganha força e segurança" (LOPES, 2001, p.77). Ele representa as minorias sociais, ri do outro para provocar o riso, é um ser atualizado, sagaz e altamente crítico, o que significa

> [...] que qualquer um pode ser alvo da zombaria do bufão, porque **o comportamento humano e a vida têm que estar, sempre, sendo questionados**. Se, entre as pequenas paródias que expõem ao ridículo as atitudes e os modelos sociais, o bufão encontra algo grave, certamente, ele tratará de denunciar. (Id., Ibid., p.131, grifo nosso)

De outro modo, o *clown* é ingênuo, tolo, pode viver sozinho e não possuir passado nem futuro, é um ser que abusa de um estado de jogo em construção contínua. De acordo com Martins,

> O *clown* é um ser inadequado, um estado de espírito que altera a percepção da realidade, que nos coloca em um patamar de relação lúdica e lírica com essa realidade. **Esse estado de espírito, essa disponibilidade para desenvolver um novo olhar, uma nova escuta de si mesmo e do outro, possibilita ao ator uma maior flexibilidade e prontidão para o jogo, expandindo sua imaginação e tornando-o mais permeável e receptivo**. (2004, p.111, grifo nosso)

E continua, "o *clown* [ou seja: o ator][38] se relaciona com o mundo externo plenamente, o que estimula o ator a não se enclausurar em seu próprio mundo interior de sensações e sentimentos." (Id., Ibid., p.114)

[38] Inserção nossa.

Denominadas como “função clown” e “função bufão”, estas observações são análogas ao jogo do ator no CN, nas duas posições de jogo que ora ele assume: individualmente no centro do círculo ou no “coro/bando” de observadores/provocadores posicionados do lado de fora. Seja em qual das posições que ele estiver atuando, terá que se manter “em jogo” de modo permeável, flexível e receptivo.

Necessária atenção

Embora tais paralelos sejam válidos, é preciso atenção e cuidado para que tal enquadramento não sirva como suporte para as proposições iniciais para o jogo do ator no CN, pois eles podem utilizá-los como “muletas” e apoiar suas ações em certas maneiras de ser e/ou agir filiadas às figuras cômicas. Se por acaso isso ocorrer, uma das essências principais deste procedimento de preparação e criação, a de “o ator se colocar [em jogo][39], em primeiro lugar, como pessoa em cena” (CASTRO, 2014, s/n), perderá todo o seu sentido. Este paralelo com as figuras do clown e do bufão serve apenas para desenhar uma possível genealogia do jogo CN e estabelecer os princípios norteadores do jogo do ator – disponibilidade, escuta de si e do outro, prontidão, imaginação, permeabilidade, etc.

Segundo François Kahn,

> [...] a história do CN é uma invenção de vários diretores que fizeram mudanças nas regras. Quero dizer que Jacques Lecoq fez toda a análise do olhar e do espaço. Estes elementos vêm dele [...] Depois ele fez uma análise de “o que é neutralidade”, “o que é caminhar neutro”, “o que é olhar o mundo de modo neutro”, tudo isso vem do Lecoq. Depois, **Thierry Salmon – jovem diretor belga, que fez a escola de Lecoq e aprendeu o exercício – utilizou o CN para uma abordagem psicológica, ou seja, para encontrar a natureza profunda das personagens, jogando fora todos os lugares comuns do comportamento, mas trabalhando sobre a paixão, sobre personagens cheios de inspiração, com todo um trabalho físico bastante diferenciado.** (2012, s/n, grifo nosso)

A partir destes apontamentos, considero que é com Thierry Salmon que o procedimento do círculo sofre uma grande derivação, desvinculando-se do treinamento de palhaço e privilegiando o trabalho do ator relacionado à composição

[39] Inserção nossa.

de personagens via abordagem “psicológica” (Id., Ibid.) do jogo. Embora seja possível observar em Jacques Lecoq (2010) a matriz para o jogar aberto do ator, a partir daquelas figuras cômicas que se colocam em relação presentificada com o aqui-agora para, assim, “jogar o jogo”, é com Thierry Salmon que o jogo do ator no círculo se desfiliará de tais figuras, mas continuará utilizando como suporte para os processos de preparação e criação, os aspectos “risco, acidente, imprevistos e condição de berlinda”, somando-as à qualidade de presença cênica neutra, a partir da “visão que o ator tem de si mesmo desde o externo, das projeções que ele faz sobre os outros, dos olhares dos outros, todo o seu julgamento sobre o próprio corpo, seu modo de falar, etc.” (KAHN, 2012, s/n).

Construir uma perfeita neutralidade,

> [...] é muito complicado, mas há pessoas que chegam a esse ponto, de ser totalmente relaxadas, presentes e sem reações nas provocações – mesmo se estas forem muito fortes. [...] O que resulta disso é a aquisição de uma forma de liberdade, pois ele continua a perceber as coisas com certa distância, não no sentido brechitiano, mas no de ser capaz de ver, ouvir, perceber as diferentes informações. O ator nesta condição e na linha de ação do personagem, acaba subitamente livre. **É uma forma de liberdade. Este é o resultado maior que um ator pode alcançar.** (Id., Ibid., s/n, grifo nosso)

Espelhamento e plateia

Apoiando-se na noção fugidia sobre a neutralidade*, a primeira parte do treinamento do ator no CN tem um objetivo bastante preciso: permitir a ele afinar a percepção sobre o seu “físico estar no mundo” (FISCHER-LICHTE, 2011, p.157, tradução nossa) e ajustar os automatismos corporais, na busca pela organização de um estado de presença [forjado e] compreendido como neutro*. É possível considerar esta primeira etapa do jogo do CN, análoga à proposição stanislavskiana acerca de “o trabalho do ator sobre si mesmo” (STANISLAVSKI, 2007 e 2009, tradução nossa) – mas, resguardadas as particularidades e interesses, é preciso considerar que tal atenção perpassa inúmeros artistas-pedagogos e continua a se redefinir até os dias de hoje.

Conforme destaca Francisco Medeiros,

> O Círculo Neutro faz emergir, o que a neurociências e as ciências cognitivas chamam de hábito. E não sei se erroneamente, chamo de vício. Eu chamo de vício. Porque é algo que te sequestra e você se torna refém, ou seja, é uma

> ocorrência no seu corpo que independe de sua consciência estar no presente do presente. Quando isso não é um empecilho à qualidade de presença? Nunca! Independentemente do gênero de cena e da linguagem, esta desconexão arremessa o ator e o deixa refém de alguma coisa que o domina. Para mim não faz parte integrante do ser deste indivíduo que atua ao vivo. (2013, s/n)

Considero que um dos caminhos observados na pedagogia do jogo do CN, apoia-se no espelhamento como modelo de ação, o que significa que a condição relacional entre quem está posicionado no centro do círculo e aqueles que estão do lado de fora observando e, ao mesmo tempo, realizando a sua própria auto-observação, ao analisarem e perceberem os vícios e os automatismos corporais ocorrendo no outro, imediatamente retornam tais percepções a si mesmos como tentativa e busca pelos devidos ajustes do neutro*.

É possível considerar nesta condição de espelhamento, também, que os indivíduos posicionados do lado de fora do círculo estão colocados na condição de uma plateia atuante e participativa. Neste sentido, desde a primeira jornada do ator no CN, a plateia funciona como matéria movente do jogo.

> [...] trabalhar a plateia. E isso então, para mim, é outra coisa preciosa que faz parte da escuta, tanto "lá", quanto "cá". E desenvolve esta conexão necessária, indissolúvel, entre o mundo e quem está em cena. E, o que é isso? Isso para mim é engajamento, isso é comprometimento do artista com o mundo. (MEDEIROS, 2013, s/n)

Uma das importâncias deste jogo reside na condição relacional por ele estabelecida: a consideração de todos os indivíduos presentes como atuantes – colocando em xeque a fórmula desgastada que insiste em definir o teatro como o encontro entre pessoas que atuam e outros que observam, reajustando-o como um tempo-espaço relacional entre atuantes.

Condição de embaçamento – ou: trabalho compositivo do ator

Tendo definido uma base textual[40] para o desenvolvimento dos trabalhos, e após ter avançado na etapa de preparação, é chegada a hora de iniciar o que estou nomeando como "etapa de criação".

[40] Reiterando: a opção de utilizar "base textual" é por considerar neste enunciado a condição de abertura para as diferentes matérias que podem servir como "texto de partida".

Ainda que a compreensão e os ajustes corporais apoiados nas noções de neutro* continuem escorregadias, fugidias e/ou movediças, os processos de criação avançam concomitantemente aos de preparação do ator e, se o "estado neutro" é uma qualidade de presença que o ator deve buscar e organizar em seu "jogar", ou seja, no comportamento cênico, a sua mera relação com a base textual já instala a condição de "ser-outro".

O jogar do ator que estabelece uma espécie de "ser-outro" em cena, resulta aqui da condição de embaçamento*, isto é, uma qualidade de atuação na qual o fio invisível que separa as instâncias real e ficcional é percebido a partir da tensão sutil do trabalho compositivo que transita por diferentes vozes, linhas de ação e/ou tessituras do real/ficcional.

O ator percebe-se como uma espécie de campo, onde

> [...] as coisas passam e ele segue em busca de uma neutralidade – que é forjada, é óbvio – para que tenha total consciência de como está construindo a sua personagem, o que usa de si e o que constrói, tendo consciência de qual é a sua "tela branca", digamos, na qual vai pintar o seu personagem [ou linha de ação cênica – seja ela apoiada em suporte ficcional ou real][41]. (ARANHA, 2014, s/n)

Independentemente da estética ou do gosto do ator, em seu ofício ele sempre irá se deparar com a necessidade de organizar o seu material – ainda que os resultados cênicos prevejam um evento cênico improvisacional, os processos de preparação para tal acontecimento, organizam os suportes necessários para que seja possível a sua realização. Isso significa que os enquadramentos de jogo para o ator, mesmo sendo de regras abertas, são norteados por princípios que organizam, da mesma maneira, eventos cênicos de partitura e/ou estrutura mais fechadas.

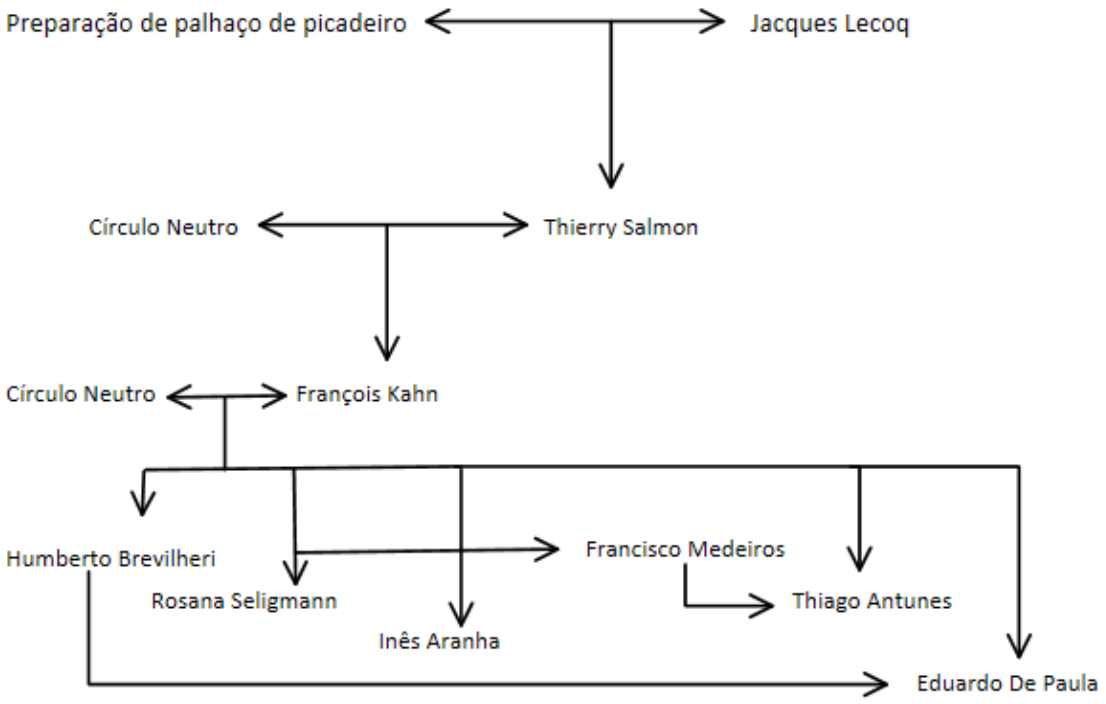
Embora os processos de preparação e criação que o jogo do CN dispara sejam sempre focados na individualidade do ator, "é preciso o tempo todo ter consciência que o treinamento não é uma terapia, mas uma criação artística". (ARANHA, 2014, s/n). É com vistas no futuro de criações artísticas que os fundamentos dos processos de preparação e criação para o ator apoiam suas proposições.

[41] Inserção nossa.

Genealogia do Círculo Neutro – ou: um encontro fundamental

> O verdadeiro caminho passa por uma corda que está esticada, não em cima, mas rente ao chão. Antes parece destinar-se a fazer tropeçar do que a ser percorrida. (KAFKA, 2014, p.01)

As experiências e entrevistas que até então haviam sido realizadas, pareciam suficientes para o mapeamento do CN. Se a derivação e origem do jogo do "Círculo Neutro" estava com Thierry Salmon, a partir do desdobramento de uma experiência matriz que teve com Jacques Lecoq, via "procedimento para o treinamento de palhaço de picadeiro" (KAHN, 2012, s/n), a genealogia por mim esboçada dava-se da seguinte maneira:



Genealogia 1

(1) Thierry Salmon: trabalhou com Jacques Lecoq e derivou o procedimento de treinamento de palhaço na preparação de ator para a composição de "personagens psicológicos" (KAHN, 2012, s/n); (2) François Kahn: trabalhou com Thierry Salmon e, outra vez, "derivou o procedimento" (PARONI, 2015, s/n); (3) Humberto Brevilheri e Rosana Seligmann: trabalharam com François Kahn – ambos, provavelmente, devem

ter feito os devidos ajustes, mas não tenho como afirmar por não ter conseguido entrevistá-los, mas, ainda que por um curto período, trabalhei como ator com Humberto Brevilheri; (4) Francisco Medeiros: trabalhou, primeiro com Rosanna Seligmann, depois com Inês Aranha, e a partir destas experiências continuou com suas investigações, provocando os ajustes necessários (MEDEIROS, 2013, s/n); (5) Inês Aranha: foi aluna e colaboradora de François Kahn, e seguiu provocando modificações no jogo por acreditar "que essa é a grande liberdade do 'Criar Teatral', que deve ser dinâmico, evolutivo e servir 'para'". (ARANHA, 2014); (6) Thiago Antunes: trabalhou com Francisco Medeiros e, depois, com François Kahn, e segue trabalhando e derivando o CN; (7) Minhas experiências com o CN se deram, primeiro com Humberto Brevilheri, depois com François Kahn; sigo pesquisando e derivando o procedimento CN. (8) É certo que cada um destes artistas, destacados na genealogia, trabalharam com inúmeros outros que podem ter continuado a investigar o jogo do CN e realizado inúmeras outras derivações.

A genealogia assim descrita, me levava a acreditar que o precursor do CN em território brasileiro fosse François Kahn. Mas, eis que recebo uma notícia[42] que um artista brasileiro havia trabalhado diretamente com Thierry Salmon: "o Paroni".

Coincidência ou acaso, é certo que o encontro com Maurício Paroni de Castro[43] foi um acontecimento fundamental para o desenvolvimento final desta pesquisa. Em função desta entrevista, outras questões se delinearam, como: o desenho da planta-baixa "original" utilizada por Thierry Salmon tinha a forma de um "alvo"[44] (CASTRO, 2015, s/n) – reiterando que as proposições se ajustam ao universo de cada artista-criador. Outra questão diz respeito à criação de dramaturgia, que se dava a partir das proposições de Renata Molinari: "dramaturgista e parceira de Thierry Salmon em diferentes processos de criação" (CASTRO, 2015, s/n) – confirmando minha desconfiança sobre o jogo do CN poder ser utilizado, também, para a criação de "textos teatrais":

> O CN pode ser utilizado para criação de textos. Mas é preciso ter uma linha muito clara sobre o tema que será trabalhado. E aí, como é que você constrói um personagem que possa te dar informações sobre um texto que não existe? Esta é uma questão do trabalho. (ARANHA, 2013, s/n)

[42] Informação dada por Beth Lopes, em 06/02/2015.
[43] A entrevista encontra-se disponível no item "anexos".
[44] O desenho pode ser visualizado no item: "O Círculo Neutro como 'alvo'" (p.91).

Acreditando no jogo do CN como sendo, também, uma ferramenta potente para a criação de dramaturgias textuais, junto ao grupo de verificação prática e para os desenvolvimentos dos processos de criação do evento cênico "Inconcluso: estudos para um espetáculo irrealizável"[45], foram utilizadas diferentes temáticas colaboradoras das instâncias enunciativas da cena: o conto "Sorôco, sua mãe, sua filha"[46], o livro "Holocausto brasileiro"[47], as biografias dos atores e a própria descrição do jogo do CN. Em função desses elementos, o texto teatral que se estabeleceu foi uma espécie de "dramaturgia em jogo": noção que considera a transitoriedade como condição norteadora para um evento cênico que almeja a possibilidade de se rearranjar a cada nova apresentação.[48]

Entre diferentes assuntos abordados, Maurício Paroni de Castro destacou que aprendeu com Thierry Salmon "[...] a utilizar o que ele chamava de *círculo neutro* (e que eu chamo de *arena dramática*), base de quase todos os seus espetáculos." (2007, p.40).

> A arena dramática é um círculo desenhado com giz no chão, onde entram uma ou mais pessoas e que delimita o espaço de ação da(s) personagem(s). Ele tem quatro entradas (ou portas) que são representadas por quatro riscos curtos, perpendiculares à linha que delimita o círculo. No centro, há um + indicando onde a personagem deve posicionar-se com rigorosa precisão. (CASTRO, 2007, p.41)

Além destes apontamentos, Maurício concedeu também um fragmento breve de uma filmagem[49] que revela Thierry Salmon conduzindo uma demonstração de trabalho a partir da "técnica do círculo"[50]. Estes materiais transformaram-se em uma espécie de vestígios indutores para outras experimentações. Considerando algumas premissas do Círculo Neutro, a partir das proposições que até então eu conhecia, algumas regras foram reajustadas para que o jogo do ator na planta-baixa do círculo como "alvo" pudesse se desenvolver e seguir em deriva.

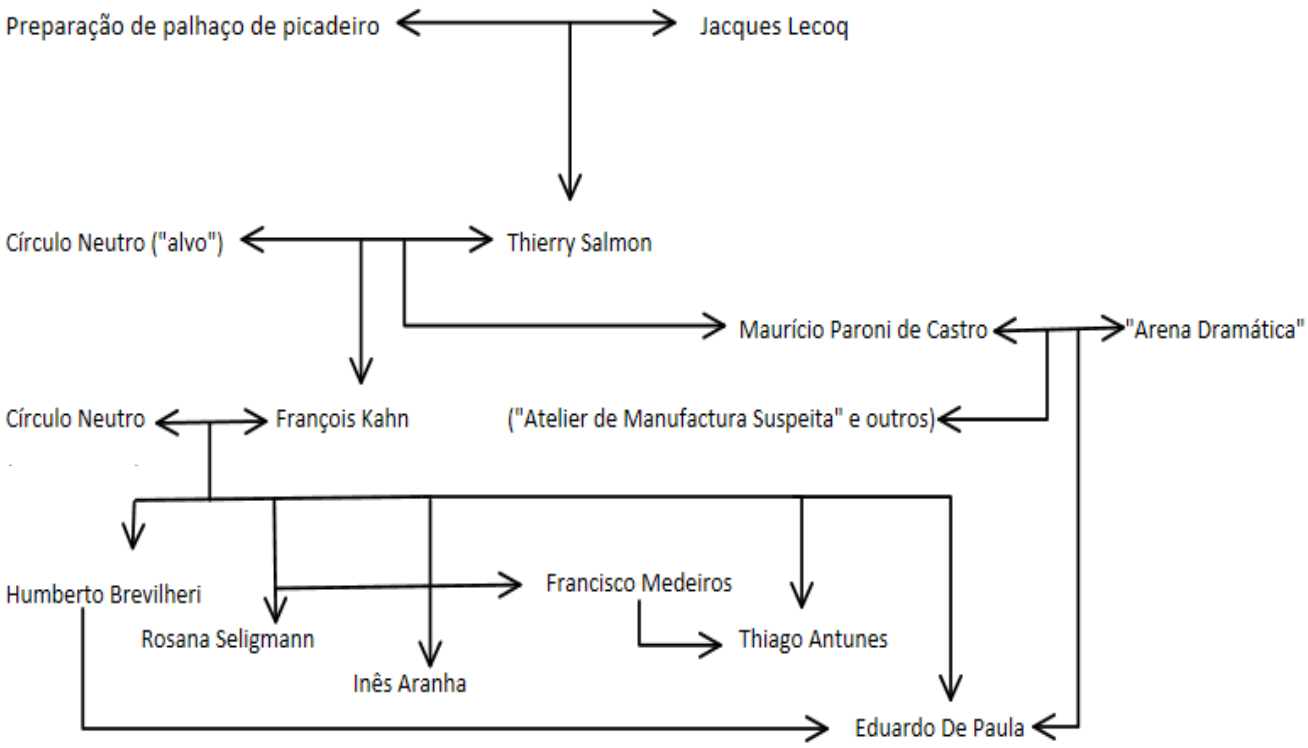
---

[45] Um dos resultados desta pesquisa.
[46] João Guimarães Rosa. **Primeiras Estórias**. (14ª ed.) RJ: Nova Fronteira, 1985.
[47] Daniela Arbex. **Holocausto brasileiro: vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil**. SP: Geração Editorial, 2013.
[48] As questões referentes à "dramaturgia em jogo" e ao evento cênico "Inconcluso: estudos para um espetáculo irrealizável", estão devidamente detalhadas em itens específicos – ver sumário.
[49] Na página www.jogoememoria.blogspot.com.br, este filme pode ser acessado no item "Fragmento de uma demonstração de trabalho [...]".
[50] Ano de 1987 - período em que dirigia o espetáculo "*La guerre de Troie n'aura pas lieu*", de J. Giraudoux.

Nesse instante e mais uma vez, uma fala de François se fez presente em minha memória:

> "A história do Círculo Neutro, é a história de vários diretores que fizeram mudanças nas regras." (KAHN, 2012, s/n)

E a genealogia, então, se redefiniu da seguinte maneira:



Genealogia 2

- Reitero que esta genealogia é uma possibilidade, pois como dito anteriormente, todos estes artistas trabalharam com inúmeros outros, que propositivamente, devem ter continuado a pesquisar e ampliar o jogo do CN.

O Jogo do Círculo Neutro

> Se jogo é uma "coisa", um gênero, um item da cultura que pode ser separado e descrito, jogar é um estado de humor, uma atividade e um comportamento incorporado inseparável dos jogadores. O jogar se estabelece na forma de atos de jogo *(play acts*) - módulos distintos de comportamento que enviam a mensagem "isso é jogo". (SCHECHNER in LIGIÉRO, 2012, p.96)

O que é o Círculo Neutro: procedimento ou jogo? Qual a essência destas terminologias? Qual delas é mais justa para somar-se ao enunciado Círculo Neutro?

Sem se debruçar em uma pesquisa mais estrita sobre as etimologias das palavras, vou dissertar livremente sobre cada uma, a partir das impressões que delas emanam e, assim, tornam possíveis suas definições a partir dos conhecimentos prévios e por intuição.

As noções sobre "procedimento" parecem revelar um certo modo de agir previamente definido e descartar as possibilidades de outras maneiras de também poder ser. Além disso, a terminologia parece portar certo grau de parentesco com as acepções sobre "método", voltado a ações com certa garantia aos resultados a serem alcançados, como se uma determinada sequência de operações previamente calculadas fosse garantia de sucesso. Considerando que, "na realidade, não se sabe o que vai acontecer com o CN" (KAHN, 2012, s/n), tais noções sobre procedimento e método não são completamente justas ao trabalho.

Por outro lado, as noções que emanam da terminologia "jogo", embora possam relacioná-las a um conjunto de regras bastante definido, preciso e fechado, os aspectos risco, acidente, imprevisto e condição de berlinda, sendo inerentes a ele, trazem consigo qualidades imanentes de um ser que se adapta e se ajusta de acordo com as necessidades do momento vivo do presente – como observado na expressão popular "é preciso ter jogo de cintura", o que significa estar atento, aberto e permeável para se adaptar às demandas que se apresentam na vida a todo instante – aspectos que evidenciam o termo "jogo" como sendo mais justo ao trabalho do ator no CN.

Na tentativa explícita de enquadrar o CN como jogo, destaco algumas conexões entre suas particularidades e as características de jogo. Vejamos:

Embora o trabalho com o CN seja margeado por regras bastante precisas – o que pode confundi-lo como "procedimento" e/ou "método" – será a qualidade do jogar observadas nos indivíduos envolvidos no jogo, a responsável pela quebra da previsibilidade observada no "procedimento" e/ou no "cotidiano de trabalho". O jogar, por sua vez, permite o desenvolvimento "em jogo", permeável e imprevisível, dos processos criativos. Segundo Schechner, "o jogar cria a sua própria realidade múltipla, com fronteiras porosas e escorregadias. Jogar é cheio de construções criativas do mundo, assim como mentiras, ilusões e enganos." (in LIGIÉRO, 2012, p.95)

Outro aspecto do CN liga-se, explicitamente, à seguinte característica: a definição de um espaço que estabelece uma espécie de tabuleiro de jogo, pois para o seu desenvolvimento, inicialmente é preciso desenhar uma planta-baixa no chão, a qual, por sua vez, instaura uma condição de "entrelugar", vejamos:

> Verificamos que uma das características mais importantes do jogo é sua separação espacial em relação à vida quotidiana. É-lhe reservado, quer material ou idealmente, um espaço fechado, isolado do ambiente quotidiano, e é dentro desse espaço que o jogo se processa e que suas regras têm validade. (HUIZINGA, 2012, p.23)

E, também,

> O interesse pelo jogo provém dessa situação de entrelugar, nem no sonho nem na realidade, mas numa zona intermediária que autoriza a multiplicação das tentativas com menores riscos. (RYNGAERT, 2009, p.24-25)

Percebe-se com isso, que os indivíduos colocam-se em jogo por vontade própria, em um tempo-espaço delimitado, pois "antes de mais nada o jogo é uma atividade voluntária." (HUIZINGA, 2012, p.10). E, ainda, o jogo permite "às pessoas a chance de experimentarem temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado." (SCHECHNER in LIGIÉRO, 2012, p.50).

Todos estes aspectos estão presentes no trabalho com o CN. O que permite considerar, também, que o prazer e o divertimento são como duas pletoras para o jogar do ator. Como observado por Huizinga "o *divertimento* do jogo, resiste à toda análise e interpretação lógica. [...] E é ele precisamente que define a essência do jogo. (2012, p.5).

Ao mesmo tempo que as regras do CN servem para delinear um enquadramento para o jogo, a todo instante elas correm o risco de serem transgredidas. Segundo Schechner, “Victor Turner classificou o jogo como ‘o coringa no baralho’; com isso queria dizer que o jogo é, ao mesmo tempo, criativo e desonesto. (in LIGIÉRO, 2012, p.92). Muito embora, sendo ou não desonesto, o jogo cedo ou tarde chega ao fim e, outra vez, permitirá ao jogador jogar novamente, e assim inúmeras vezes, pois “o jogo autoriza tentativas e formas flexíveis que abrem outras portas.” (RYNGAERT, 2009, p.31)

São estas relações que me levam a considerar o Círculo Neutro como jogo. E, a partir deste posicionamento, a próxima parte do trabalho destina-se ao detalhamento do **Jogo do Círculo Neutro**.

*

Anteparo$_C$ – O Jogo do Círculo Neutro

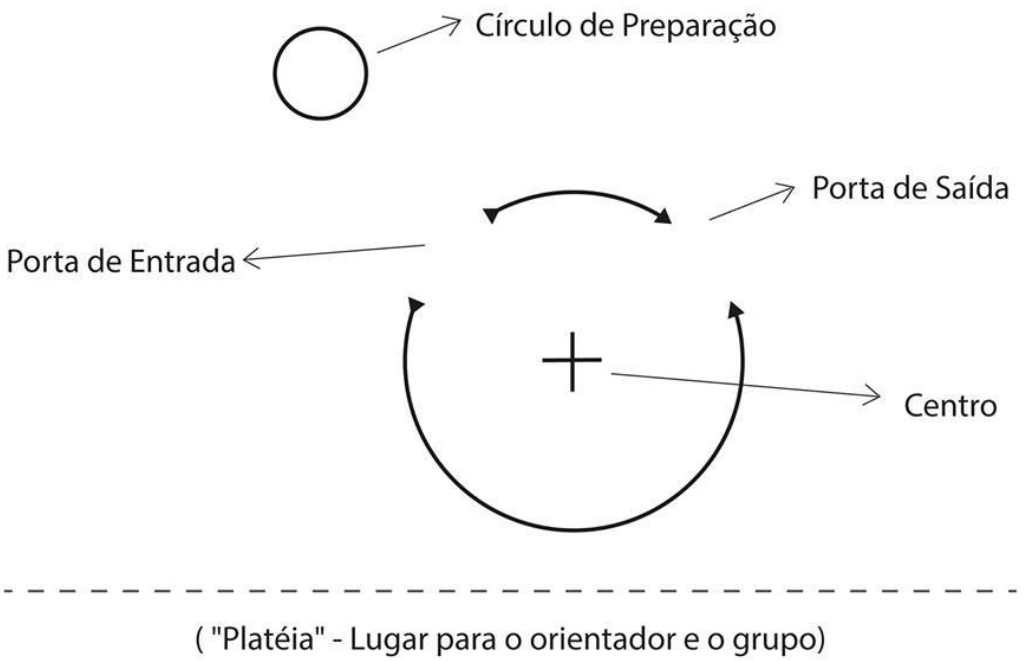
§ Advertência:

> Aqueles que já experimentaram e acreditam conhecer o jogo do Círculo Neutro, cuidado: não esperem encontrar o já vivido nestes relatos e descrições. O que aqui está posto certamente faz referência aos mestres e conselheiros encontrados ao longo desta caminhada, mas diz respeito a um modo singular de perceber, propor e conduzir tal jogo em um processo de preparação e criação de atores. Nada aqui deve ser considerado regra absoluta ou um "assim, irreparável" (AGAMBEN, 1993), pois tudo é jogo. E sendo jogo, traz consigo as devidas aberturas para poder se ajustar e "servir ao grupo que joga." (SPOLIN, 2001).

O Círculo Neutro é um jogo específico para os processos de preparação e criação do ator. Os processos por ele gerados, aproximam-se de aspectos relacionados aos treinamentos psicofísico e improvisacional do ator. O jogo utiliza uma planta-baixa inicial e um amplo conjunto de regras específicas que colocam o ator em relação com: as particularidades individuais, o espaço cênico, o coletivo envolvido, as bases textuais [real/ficcional] utilizadas para os processos criativos.

- **Círculo Neutro: planta baixa, dimensões, materiais necessários e algumas orientações para fazer o desenho no chão**

  - **Planta-baixa 1**:



- **Materiais para desenhar a planta baixa no chão:** Barbante e Giz;

  - Utilize um pedaço de barbante de mais ou menos 3 metros e meio – não significa que o círculo terá esta dimensão, mas que haverá sobra suficiente para que o barbante possa ser enrolado nas mãos de maneira segura;

- **Dimensões:**
  - Círculo grande: diâmetro de mais ou menos 2 a 4 metros;
  - Círculo de preparação: diâmetro de mais ou menos ½ metro;
- **Como desenhar**[51]: duas pessoas; quem fica responsável por marcar o centro do círculo segura firme uma das extremidades do barbante e se posiciona em um ponto fixo no chão da sala – mais ou menos no centro do espaço; o outro, responsável por riscar o círculo, deve ao mesmo tempo segurar e manter o barbante esticado enquanto desenha o círculo maior, com o giz no chão;

  § As pessoas que desenham, são também responsáveis por apagá-lo no final do trabalho.
  - Dicas: 1) o giz levemente humedecido permite um traço mais forte e nítido; 2) é mais fácil riscar o círculo caminhando para trás.
- O círculo menor, denominado "Círculo de Preparação", é um lugar para o ator se preparar; a preparação é livre e realizada a partir do repertório pessoal – aquecimento, relaxamento, ativação, concentração, etc.

[51] Assista na página de *internet* www.jogoememoria.blogspot.com, a realização do desenho – item: "desenhando a planta-baixa 1".

- O círculo maior é composto por duas aberturas, mais a marca "+" em seu centro; as aberturas são as portas de entrada e de saída.
- As marcas contidas nas bordas do "Círculo Neutro" representam paredes intransponíveis e, significa que estando a planta baixa desenhada no chão, ela deve ser respeitada com atenção; entrar e sair no círculo é permitido apenas pelas respectivas portas.

  § A desatenção para com as marcas do CN resulta na seguinte punição; o ator desatento perde o direito de se colocar em jogo na próxima jornada*.[52]

- **A Viagem do Ator nas diferentes Jornadas do Círculo Neutro:** detalhamento das fases "preparação", "entrada", "permanência", "saída" e "finalização".

1º§ O termo jornada* é aqui utilizado na acepção de Campbell[53] ao abordar as doze[54] diferentes fases* relativas à jornada do herói, enquanto viagem* apoia-se na noção operativa observada em Lecoq[55] ao sistematizar o treinamento do ator a partir das diferentes máscaras[56]. Considerando estas duas referências, "jornada" é relativa ao ato total de percorrer o conjunto das diferentes e correlacionadas fases específicas ao jogo do CN, ou seja, a atitude de jogo do ator que se origina e se retroalimenta em função de sua relação com cada uma das

[52] Por exemplo: se o ator, ao se dirigir para o Círculo de Preparação, por alguma distração pisa nas marcas ou invade o espaço do CN, perde imediatamente o direito de realizar o procedimento. As punições são "brincadeiras levadas a sério" – devem ser definidas de acordo com as necessidades de cada grupo.

[53] Joseph Campbell. **O herói de mil faces**, 1995.

[54] Chamado à aventura, Recusa do Chamado, Encontro com o Mentor (ou Ajuda Sobrenatural), Travessia do Primeiro Limiar, O ventre da Baleira (Testes, Aliados e Inimigos), Aproximação da Caverna Oculta, Provocação Suprema, Recompensa, Caminho de Volta, Ressurreição, Retorno com o Elixir, Retorno ao Mundo Comum (Id., Ibid., p.59).

[55] Jaques Lecoq. **O corpo poético - uma pedagogia da criação teatral**, 2010.

[56] Neutra, larvárias, expressivas, comédia dell'arte, bufão e *clown*.

fases* e suas especificidades – bem como, seus atravessamentos. Já a noção sobre viagem* faz referência ao amplo processo que compreende a formação e a criação do ator – bem como, dos eventos cênicos espetaculares.

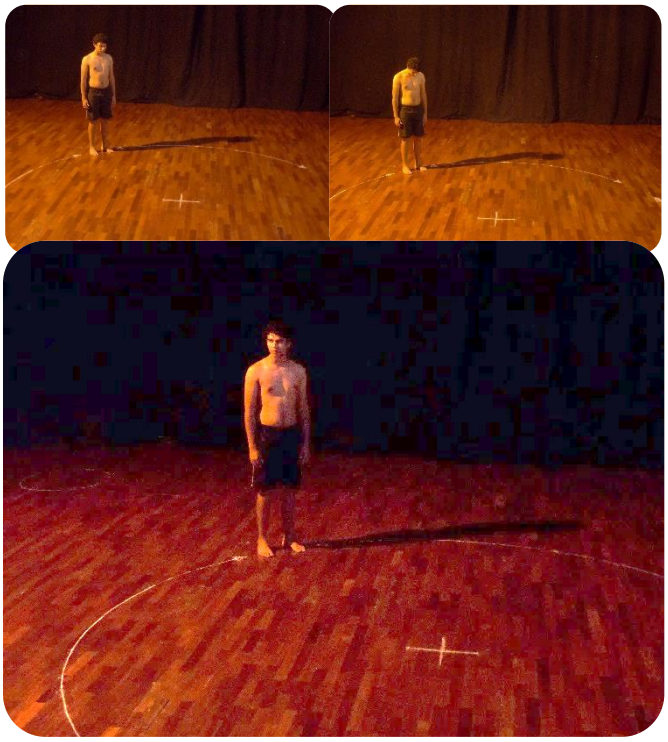
2º§ Uma **jornada** contém o conjunto das **dez fases** descritas a seguir:[57]

1º) PREPARAÇÃO I: O ator se coloca no "Círculo de Preparação" e a partir do seu repertório pessoal, faz o que achar mais apropriado para se preparar – aquecimento, ativação e/ou relaxamento. Quando considera que está pronto, para em pé e olha para o centro do círculo maior (para a marca "+");

2º) PREPARAÇÃO II: Parado, em pé, olhando para o centro do "Círculo Neutro" (marca de "+"), o ator estabelece uma qualidade de silêncio;

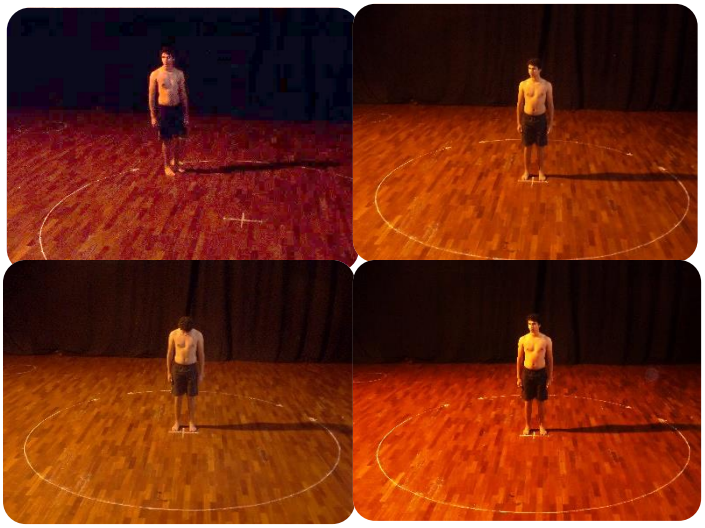
§ Silêncio significa tanto não se mover, quanto concentrar a atenção; ou, tanto não fazer o menor ruído, quanto ampliar a "escuta cênica"*;

[57] Fotos: Eduardo De Paula - Ator: Leandro Alves.



3º) ENTRADA I: Olhando para o centro do CN, o ator caminha até a porta de entrada e para assim que se perceber nela; então, olha para os pés e ajusta-os em dois movimentos[58] – deixando-os equidistantes um do outro e das marcas da porta; após o ajuste e considerando as pessoas que estão na sala, o ator estabelece contato visual com a primeira pessoa que cruzar o olhar;

4º) ENTRADA II: A partir do contato visual estabelecido, o ator caminha até o centro do círculo e para assim que se perceber nele; então, olha para os pés e ajusta-os em dois movimentos – deixando-os equidistantes um do outro e da marca central; depois, volta a olhar para a mesma pessoa que olhava durante a entrada;



[58] Em um primeiro momento da verificação prática desta pesquisa, em vez da orientação "ajustar em dois movimentos", utilizamos "ajustar em dois tempos". Esta orientação conduzia os atores a executar os ajustes como se fosse uma "marcha", revelando certa incoerência com os objetivos deste treinamento direcionado à busca pela neutralidade como qualidade prévia para a posterior composição expressiva. Em função disso passamos a experimentar a orientação "ajustar em dois movimentos", que colocada em discussão, mostrou-se mais coerente.

5º) PERMANÊNCIA I: A partir do contato visual reestabelecido com tal pessoa, diz "Bom dia!"[59] e todos respondem "Bom dia!";

- Há a seguinte variação neste procedimento: o ator, ao reestabelecer o contato visual, imediatamente **recebe** a saudação "Bom dia!" da pessoa que olha, e então, responde "Bom dia!";

§ As implicações de ambas as variações residem na importância do aspecto relacional entre o conjunto de indivíduos envolvidos neste processo que convoca, a todo o momento, o exercício do "estado de jogo". Nas duas propostas essa convocação está referendada.

6º) PERMANÊNCIA II: Então, após responder "Bom dia!", o ator passa a olhar para cada um dos indivíduos presentes, estabelecendo contato visual "real e sincero", via a ação de olhar;

§ Duração da permanência: entre 3 e 5 minutos[60];

- Este tempo mínimo é para que o ator consiga perceber-se a si mesmo e aos outros de maneira sensível, e, em função disso, tentar se reorganizar de modo atento e ativo, construindo um estado de presença orgânico e potente;

[59] Ou "boa tarde" ou "boa noite", dependendo do período do dia em que o trabalho é desenvolvido – e das convenções de cada grupo, pois à medida que o trabalho avança, as regras podem e devem ser alteradas em função das necessidades.

[60] Esta duração de 3 a 5 minutos é apenas uma sugestão, pois ela pode variar dependendo das condições de cada grupo e dia de trabalho. Mas é preciso ter clareza que: se a duração não instaurar a "condição de berlinda", que desafia o ator a conquistar comportamento cênico neutro e ao mesmo tempo potente, de nada servirá este treinamento.

7º) SAÍDA I: Após o tempo definido para o exercício da permanência do ator no CN, o orientador[61] ou alguém do grupo deve dizer "Tchau!"; então, o ator estabelece contato visual com esta pessoa e responde "Tchau!"

8º) SAÍDA II: Após responder "Tchau!", o ator olha para a porta de saída, volta a olhar para quem lhe disse "Tchau!" e, mantendo o contato visual com esta pessoa, caminha de costas até a porta de saída; ao se perceber na porta, para, olha para os pés, ajusta-os em dois movimentos – deixando-os equidistantes um do outro e das marcas da porta de saída; e volta a olhar para quem lhe disse "Tchau!";

9º) FINALIZAÇÃO I: Com o contato visual reestabelecido com a pessoa que lhe disse "Tchau!", o ator caminha três passos[62] para trás e, então, para com os pés paralelos;

[61] Optei por utilizar orientador em vez de diretor para fazer jus aos coletivos de artistas que rodiziam o exercício das diferentes funções correlatas ao fazer teatral.

[62] Na maioria das vezes, nestes **três passos** ocorre a dúvida se o ajuste é considerado um passo ou não. Consideremos duas coisas bastante simples: a caminhada se inicia e se finaliza com os pés paralelos. Então, a convenção para a finalização da jornada é que o ator execute os três passos e finalize o jogo com os pés paralelos.

10º) FINALIZAÇÃO II: Parado, o ator aguarda e ouve atentamente os comentários do orientador e/ou do grupo – apenas ouve! Atentamente! Sem justificar, explicar e nem revelar nada! Depois, anota todas as observações.

*

- **Jornadas do treinamento do ator no Círculo Neutro:**

> Por mais que exista uma exposição muito grande para o ator que está dentro do CN buscando a neutralidade, seja por meio de uma consciência ou de uma percepção real [...] há a possibilidade de trabalhar o que Stanislavski chamou de *primeira instalação*[63] e depois de *segunda instalação*[64]. A primeira instalação é o ator, intérprete e artista, depois ao entrar no Círculo Neutro como personagem nasce e instala-se outro ponto de vista, ou seja, a *segunda instalação*. (ARANHA, 2014, s/n)

- **Relação com as exigências do procedimento:** primeiro, é necessário entender e praticar as dez fases descritas anteriormente no item **"2º § Jornada"** (p.66) para aprender e apreender o detalhamento. Segundo, é preciso realizá-lo inúmeras vezes para que o ator o transforme em uma espécie de segunda pele ou memória corporal, absorvendo cada uma das fases específicas.
  - A sequência de entrada dos atores no CN pode ser definida por sorteio – ou da melhor maneira que o grupo envolvido decidir.

  § Erros* – Acidentes – Imprevistos: se durante a jornada ocorrer algo que o ator considere como erro*, acidente ou imprevisto, deve tentar absorver e seguir em frente – sustentando o estado de jogo;

  § Ritmo/Velocidade: se o ator escolhe um ritmo/velocidade determinado para a sua caminhada/deslocamento, todos os movimentos ficam condicionados a ele – se caminha rápido, os movimentos de braços, de cabeça, dos olhos, devem se harmonizar com ele; se caminha lento, todas as outras ações devem também portar tal qualidade.

[63] Como nos títulos dos livros de Stanislavski traduzidos, o primeiro, do inglês americano para o português (brasileiro), e o segundo, para o espanhol direto do russo, respectivamente: **A preparação do ator** (Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1968), e ***El trabajo del actor sobre sí mismo en el processo creador de la vivencia*** (Barcelona: Alba Editorial, 2007).

[64] Como nos títulos dos livros de Stanislavski traduzidos do inglês americano para o português (brasileiro), e do russo para o espanhol, respectivamente: **A construção da personagem** (Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 2005); e ***El trabajo del actor sobre sí mismo en el processo creador de la encarnación*** (Barcelona: Alba Editorial, 2009).

- Dica: no início do treinamento pode ser uma boa opção utilizar ritmos mais lentos.

§ OBSERVAÇÕES: todas as vezes que uma jornada é finalizada, o orientador e/ou o grupo deve(m) comentar objetivamente como foi a sua realização.

- Por exemplo: se o ator, na fase de entrada, realizou o procedimento de modo justo* e preciso ou confundiu a direção do olhar ao caminhar até a porta de entrada; se ao ajustar os pés utilizou mais do que os dois movimentos permitidos; se durante a permanência no centro alguma parte do corpo agiu a partir de algum automatismo; se durante a saída caminha mais rápido do que na entrada; se confunde a direção do olhar ou, ainda, se os passos tornam-se pesados e os braços ficam rígidos ou balançam de modo desorganizado; se na tentativa de conseguir organizar o estado neutro ele fica rígido ou sorri e perde a concentração ao estabelecer contato visual com determinada pessoa, etc. O orientador e todos os participantes precisam estar atentos e observar minuciosamente o que se passa e acontece com o ator que está no centro, para que depois tenham condições de comentar seu trabalho com observações pertinentes.

  1º) Ao sair do círculo, o ator deve manter-se atento, ouvir todos os comentários e, depois, anotá-los para que nas próximas vezes tente ampliar a consciência e o domínio corporais sobre

os processos psicofísicos desencadeados. É importante que o ator não justifique nada, nem faça comentário algum sobre as percepções pessoais. É preciso anotar as impressões para verificações futuras.

2º) Se ao sair do círculo e ao ouvir os comentários o ator percebe que alguns processos percebidos por ele não foram destacados pelo orientador e/ou grupo, é importante não revelar tais percepções, uma vez que a porcentagem de subjetividade pode ser alta e os comentários podem ou não ser justos com os processos psicofísicos desencadeados. Apenas a verticalização do trabalho do ator no jogo do CN possibilitará a ele ampliar a consciência e o domínio dos processos psicofísicos de maneira fina, sensível e precisa.

- **Etapas do jogo do Círculo Neutro**

> "Ser decidido" não significa que estamos decidindo nem que somos nós quem conduz a ação de decidir. Entre estas duas condições opostas flui uma corrente de vida, que a linguagem parece não ser capaz de representar e ao redor da qual ela dança com imagens. Somente a experiência direta mostra o que significa "ser decidido". Para explicar a alguém o que significa "ser decidido", devemos referir-nos às inumeráveis associações de ideias, a inúmeros exemplos, à construção de situações artificiais. (BARBA, 1995, p.17)

Análise de Movimentos – elemento fundante e instância operativa: este treinamento está diretamente relacionado à análise de movimentos. Um dos objetivos é tornar o ator consciente dos processos psicofísicos desencadeados ao se colocar em ação. Esta fase evidencia a importante noção operativa deste treinamento que coloca as qualidades atitudinais "decisão e ação" como um duplo contido em uma única camada.

O que significa isso de fato? Quando consideramos a qualidade "decisão" – ou "ser decidido" (Id., Ibid.) – para se colocar em "ação", é possível, sem teorizar demasiadamente, compreender muito bem o que isso significa: agir com atitude portadora de atenção e prontidão tais que a execução das ações se torna um todo unificado. Mas é muito comum acontecer certo atropelo quando o ator se prepara para agir e, ao se colocar em ação também acaba revelando impulsos corporais que, por sua vez, antecipam a ação aos olhares atentos dos observadores. É bem provável que o ator também perceba tal antecipação ou hesitação ao desenvolver a sua ação. E, se tais antecipações e/ou hesitações de fato acontecem, é preciso permanecer atento e sensível para percebê-las e buscar os devidos ajustes.

- A Análise de Movimentos pode ser realizada isoladamente utilizando apenas as jornadas referentes à "etapa de preparação", com o intuito de afinar a percepção sobre os processos psicofísicos do ator, buscando domínio técnico e consequente "limpeza" corporal no que diz respeito aos componentes: impulso, ação física, gesto e movimento. Mas é importante considerar que, ao utilizar o CN em um processo que envolva as jornadas da "etapa de criação", a análise de movimentos também permanecerá em jogo, tornando-se objeto de análises e considerações – ainda que se enverede pelas jornadas criativas de apresentações de personagens, de improvisações e de cenas dentro do CN.

⊙ **Etapas relacionadas à Preparação:** Análise de Movimentos – "Primeira Instalação".

Preparação é aqui observada a partir de processos que elegem determinados *treinamentos psicofísicos* como meio para o *aperfeiçoamento técnico* do ator, possibilitando a ele ampliar a percepção sobre si, modular a sua presença cênica e dilatar seu estado de jogo. Os termos *psicofísico* e *técnico* devem ser compreendidos a partir da unidade do indivíduo, ou seja, "físico-mental" e "técnico-pessoal" – melhor representadas nas possíveis aglutinações *fisicomental* e *técnicopessoal*.

- 1ª Jornada: **PROCEDIMENTOS INICIAIS (A)**: o ator realiza as fases de entrada e diz[65] "Boa Noite"; permanece no centro pelo tempo combinado; responde ao "Tchau!" (que nesta jornada pode ser dado apenas pelo orientador do grupo), realiza as fases de saída e escuta os comentários[66];

- 2ª Jornada: **PROCEDIMENTOS INICIAIS (B)**: o ator realiza as fases de entrada, diz "Boa Noite" e permanece no centro pelo tempo combinado; responde ao "Tchau!" (que a partir desta jornada pode ser dado por qualquer um dos integrantes do grupo – inclusive o orientador), executa as fases de saída e aguarda os comentários;

[65] Ou: espera que a pessoa com a qual ele estabelece contato visual lhe diga "Boa Noite", para então poder responder – depende do que foi estabelecido como combinado.

[66] Os comentários orientam não apenas o ator que terminou a jornada, mas todo o coletivo envolvido – espelhamento*. Pode ser prudente, no início, que apenas o orientador faça os comentários, para que o grupo aos poucos compreenda o objeto que move este treinamento de ator. A abertura para os comentários do grupo deve ser decidida pelo orientador, que com percepção fina pode, aos poucos, concedê-los ao grupo. Mas deve manter a escuta fina para o que é elaborado, no sentido de não deixar que comentários subjetivos demais possam se transformar em matérias inoperantes e fazer com que o escasso tempo de trabalho seja desperdiçado.

- 3ª Jornada: **O OLHAR**: o ator realiza as fases de entrada, diz "Boa Noite" e permanece no centro pelo tempo combinado, estabelecendo contato visual e transitando entre todas as pessoas presentes, de modo fluente e constante; responde ao "Tchau!", realiza as fases de saída e aguarda os comentários;

> Quando alguém aceita ser insultado (o insulto é o equivalente verbal da torta de merengue e creme na cara), se experimenta uma grande satisfação. As pessoas mais rígidas, autoconscientes e defensivas rapidamente conseguem se soltar. (JOHNSTONE, 1990, p.43)

- 4ª Jornada: **PERGUNTAS DESESTABILIZADORAS**: após realizar as fases de entrada e dizer "Boa Noite", o grupo deve elaborar e lançar perguntas para desestabilizar o estado de neutralidade – ou de rigidez! – do ator que está no centro; porém, ele deve resistir às provocações – sem com isso ficar rígido ou apático;

    - O número de perguntas pode variar, mas deve ser definido antes do início da jornada. Pode ficar combinado que cada um dos integrantes será responsável por elaborar e lançar uma pergunta desestabilizadora, ou que no máximo o grupo poderá fazer até 7 perguntas. Tudo vai depender do que é percebido e do que o orientador quer de fato – como, por exemplo: fazer com que o grupo rompa com certos pudores nas relações e consiga se colocar em jogo desestabilizando não apenas quem está no centro, mas o comportamento velado e/ou inseguro do conjunto envolvido.

- 5ª Jornada: **PROVOCAÇÕES**: após realizar as fases de entrada e dizer “Boa Noite”, todo o grupo deve ficar em pé e se colocar ao redor do CN para provocar o ator que está no centro – que por sua vez, deve resistir e se ajustar para forjar o comportamento cênico neutro; após o tempo determinado e do comando dado pelo orientador, o grupo cessa imediatamente as provocações; o ator que está no centro aguarda e responde ao “Tchau!”, realiza as fases de saída e aguarda os comentários;

    - Considerações importantes: 1. Nenhum ator tem o direito – pelo menos por enquanto! – de entrar no CN; 2. Se durante as provocações o ator perde a concentração, descontrolando-se e rindo, é bom que o orientador tente ajudá-lo de alguma maneira, como dizendo para que ele se concentre, se ajuste, solte a respiração, etc.; 3. O orientador deve ficar atento para suspender as provocações ao perceber que o ator se afeta com elas e, ao se ajustar, consegue instalar um estado mais presente e reativo; 4. Esta jornada não terá eficácia alguma se não promover um lugar movediço e instável, ou seja, se a duração for menor do que 3 minutos não será suficiente para estabelecer tal campo de confronto ou condição de berlinda;

- 6ª Jornada: **PROVOCAÇÕES FÍSICAS**: após realizar as fases de entrada e dizer “Boa Noite”, uma pessoa do grupo entra no CN para provocar fisicamente o ator que está no centro – este, por sua vez, deve forjar um comportamento cênico neutro, resistir e colocar-se de modo relacional; após o tempo determinado e o comando dado pelo orientador, tal

pessoa cessa imediatamente as provocações físicas e sai do CN; o ator que está no centro aguarda e responde ao "Tchau!", realiza as fases de saída e aguarda os comentários;

- Considerações importantes: 1. A pessoa que irá entrar para fazer as provocações físicas pode ser escolhida ou por sorteio, ou pelo orientador, ou pelo ator que se colocará em jogo nesta jornada; 2. Embora as provocações sejam físicas, o provocador deve ter o devido bom senso para não fazer nada que viole a integridade física do outro; 3. O orientador deve ficar atento para suspender as provocações ao perceber que o ator que está no centro se modifica em função delas e ao se ajustar consegue instalar um estado mais presente, orgânico e vivaz; 4. Como na jornada anterior, para cumprir os objetivos pretendidos necessita promover um lugar movediço e instável, ou seja, se a duração for menor do que 3 minutos não será suficiente para estabelecer a condição de berlinda;

- 7ª Jornada: **PROVOCAÇÕES CONSTANTES**: desde o momento em que um determinado ator se posiciona no círculo de preparação, até a finalização integral desta jornada, o grupo deve ininterruptamente provocá-lo; ele deve realizar as fases de entrada e dizer "Boa Noite", o grupo responde sem parar com as provocações; o ator que está no centro deve resistir e forjar um estado neutro; após o tempo determinado, uma pessoa diz "Tchau"; o ator que está no centro responde e realiza as fases de saída; e aguarda os comentários;
  - As provocações [constantes] terminam após os ajustes finais.

⊙ **Etapa relacionada à Criação:** bases textuais ficcionais e/ou reais como mote para a criação - "Segunda Instalação".

Criação é aqui compreendida a partir dos processos *improvisacionais* e *compositivos* que utilizam para os seus desenvolvimentos, o primeiro, o amplo campo de jogo e, o segundo, diferentes bases[67] reais e/ou ficcionais para os processos de preparação e criação do ator – bem como, do evento cênico espetacular.

§ Considerando a cena como um lugar de conquista, não de concessão, todas as jornadas da Etapa de Criação *podem* ser realizadas, pelo menos, a partir de uma das três **proposições** descritas a seguir:

1ª) Anteriormente a cada uma das jornadas da Etapa de Criação, deve ser realizada uma das jornadas provocativas[68]. Por exemplo: após o grupo todo ter realizado uma das jornadas provocativas, apenas os atores que resistiram às provocações de modo neutro, orgânico e vivaz, ganham o direito de continuar na próxima jornada[69] - na qual não haverá provocação alguma.

2ª) Considerando as jornadas da Etapa de Criação como uma fase a mais inserida nas jornadas provocativas. Por exemplo: uma das jornadas provocativas[70] é escolhida para ser

[67] Acredito que não se faça necessário discorrer sobre as diferentes bases textuais que o teatro contemporâneo tem utilizado como mote para as suas pesquisas e criações, que embora não invalide a utilização de literatura dramática, tem abusado de textos narrativos, documental, biográfico ou "temática geradora", todas elas colocadas em um campo experimental promotor de textualidades híbridas que se inscrevem a partir dos entrelaçamentos das diferentes instâncias compositivas da cena.
[68] Jornadas 4 a 7 – Etapa de Preparação.
[69] Etapa de Criação.
[70] Jornadas 4 a 7; a escolha vai depender do olhar e objetivos do orientador. Na dúvida, utilize a 5ª Jornada, pois o processo de trabalho vai permitir outras conexões e derivações sobre a utilização do jogo do CN.

colocada em jogo, após o tempo combinado e a suspensão[71] das provocações, se o ator resiste imediatamente inicia-se uma das fases seguintes – *entrevistas*, *conversas*, *apresentações*, *leitura de carta*, *encontro marcado*, *etc*.

3ª) Sem provocação alguma, iniciando diretamente[72] com uma das jornadas da Etapa de Criação.

§ Para a realização de cada uma das próximas jornadas*, será preciso primeiro optar por uma das três proposições[73] anteriormente descritas.

§ Nome Próprio: na etapa de criação e utilizando uma base textual, ao entrar no CN o ator "perde" seu nome próprio, pois ele se colocará em jogo em função da "personagem" ou da linha de ação cênica que pressupõe a condição de "ser outro".

- 8ª Jornada: **ENTREVISTA INICIAL (7 perguntas)**[74]: a partir da escolha de uma das 3 proposições, o ator realiza as fases de entrada, diz "Boa Noite" e aguarda a resposta do grupo – se foi escolhida a 2ª proposição iniciam-se as provocações, que irão perdurar em função do tempo determinado ou da percepção do orientador (que deve suspendê-la em um dado momento); resistindo e considerando o objeto de estudo, o ator inicia a fase de entrevista – o orientador pergunta, por

[71] Se for escolhida a jornada de *provocações constantes* é preciso combinar um comando específico para que, caso o ator resista, ele possa dar andamento à proposição específica da jornada que realiza.
[72] Sem dúvida, chega um momento que os processos criativos, à medida que avançam, irão exigir cada vez mais atenção especial à criação. Sendo esta constatação um fato determinante na decisão do planejamento para uma melhor utilização do tempo de trabalho de modo produtivo para todo o coletivo envolvido. Será preciso planejar como propor a utilização do CN, algumas vezes podendo experimentar o procedimento de modo extenso, outras tendo que ser bastante diretivo e econômico.
[73] A sequência das três proposições foi deliberadamente ordenada considerando os graus de importância e de dificuldade observados em cada uma delas – elegendo, como campo de potência para o ofício de ator, o *desafio* como norteador e operador do estado de jogo.
[74] Este número de perguntas serve apenas para orientar uma possibilidade – pode ser mais ou menos; depende do material que aparece no momento de jogo.

exemplo, sobre os seguintes quesitos[75]: nome, idade, profissão, endereço, estado civil, *hobby*, etc.; após um comando de finalização das perguntas, o ator aguarda o "Tchau"[76], cumpre as fases de saída e recebe os comentários;

- 9ª Jornada: **ENTREVISTA AMPLIADA (aberta ao grupo: cada um <u>deve</u> fazer uma pergunta)**[77]: a partir da escolha de uma das 3 proposições, o ator realiza as fases de entrada, diz "Boa Noite" e aguarda a resposta do grupo – se foi escolhida a 2ª proposição iniciam-se as provocações, que irão perdurar em função do tempo determinado ou da percepção do orientador; resistindo e considerando o objeto de estudo, inicia-se a fase de *entrevista aberta ao grupo* – como verificação, podem ser refeitas perguntas anteriormente realizadas, que devem ser respondidas com os mesmos teores; é preciso outra vez considerar que as perguntas devem colaborar com o universo ficcional que o ator está elaborando; após um comando de finalização das perguntas, o ator aguarda o "Tchau"[78], cumpre as fases de saída e recebe os comentários;

- 10ª Jornada: **CONVERSAR COM O GRUPO**: a partir da escolha de uma das 3 proposições, o ator realiza as fases de entrada, diz "Boa Noite" e aguarda a resposta do grupo – se foi escolhida a 2ª proposição iniciam-se as provocações, que irão perdurar em função do tempo determinado ou da percepção do orientador; resistindo e considerando o objeto de estudo,

[75] Os "quesitos" relacionam-se à base textual, de fundo biográfico, documental, literário e/ou dramático – ambos, colocados em cena, estabelecerão a condição fronteiriça que coloca em xeque as instâncias relativas ao real e ao ficcional.
[76] Pode ser dito por qualquer integrante do grupo.
[77] Se o grupo for grande demais, pode ser prudente limitar as perguntas; mas se for pequeno, pode ser interessante sugerir que cada um faça duas ou três perguntas, por exemplo.
[78] Dito por qualquer integrante do grupo.

inicia-se a fase de *conversa com o grupo* – que deve durar um tempo definido previamente (3 a 5 minutos, por exemplo)[79]; após o tempo combinado e o comando de finalização da conversa, o ator aguarda o "Tchau"[80], cumpre as fases de saída e recebe os comentários;

- 11ª Jornada: **APRESENTAÇÃO DE PERSONAGEM – deve ser encaminhado anteriormente, de um encontro para o outro, pois necessita preparação prévia**: a partir da escolha de uma das 3 proposições, o ator realiza as fases de entrada, diz "Boa Noite" e aguarda a resposta do grupo – se foi escolhida a 2ª proposição iniciam-se as provocações, que irão perdurar em função do tempo determinado ou da percepção do orientador; resistindo e considerando o *estudo cênico prévio*, o ator assume a voz na primeira pessoa e apresenta-se a partir da linha de ação ficcional; quando termina, segue se relacionando visualmente com o grupo, aguarda o "Tchau"[81], cumpre as fases de saída e recebe os comentários;

- 12ª Jornada: **ESCRITA E LEITURA DE CARTA – a escrita deve ser encaminhada anteriormente (de um encontro para o outro), pois necessita preparação prévia**[82]: a partir da escolha de uma das 3 proposições, o ator realiza as fases de entrada, diz "Boa Noite" e aguarda a resposta do grupo – se foi escolhida a 2ª proposição iniciam-se as provocações, que irão perdurar em função do tempo determinado ou da percepção do orientador; se o ator resiste de modo orgânico e vivaz, sai do centro do círculo, vai até as cartas,

[79] Considerando que a duração menor do que três minutos pode não ser suficiente para gerar desafios e novas descobertas.
[80] Que pode ser dado por qualquer integrante do grupo.
[81] Idem.
[82] Ou, sendo possível, pode ser disponibilizado um tempo para que seja escrita em sala de ensaio.

encontra/pega a sua, volta ao centro e faz a leitura; quando termina, segue se relacionando visualmente com o grupo, aguarda o "Tchau"[83], cumpre as fases de saída e recebe os comentários;

*** Orientações:** 1. As cartas <u>podem</u> ser posicionadas em algum lugar[84] dentro do CN; 2. Para a escrita das cartas é preciso que o grupo já tenha realizado tanto as jornadas de entrevistas, quanto a de apresentação do personagem; 3. A escrita da carta pode ser definida por sorteio, por exemplo: escreve-se os nomes das personagens em pedaços de papeis e cada ator seleciona um, o nome sorteado é para quem a carta será escrita; 4. A escrita é "de personagem para personagem", ou seja, é preciso considerar os universos ficcionais mapeados até o momento; 5. Após a leitura, o ator leva a carta consigo – sai do círculo com ela.

*** É importante que todos mantenham ao alcance das mãos os cadernos de anotações pessoais para anotar as informações reveladas durante as leituras das cartas, pois elas servirão de materiais para o desenvolvimento do processo de criação.**

- 13ª Jornada: **RESPOSTA E LEITURA DE CARTA – a escrita da resposta deve ser encaminhada anteriormente (de um encontro para o outro), pois necessita preparação prévia**: a partir da escolha de uma das 3 proposições, o ator realiza as fases de entrada, diz "Boa Noite" e aguarda a resposta do grupo – se foi escolhida a 2ª proposição iniciam-se as provocações, que irão perdurar em função do tempo determinado ou da percepção do orientador; resistindo de modo permeável e vivaz, o ator sai do centro do círculo, vai

[83] Que pode ser dito por qualquer integrante do grupo.
[84] Costumo posicioná-las em frente da marca "+".

até as *cartas-respostas*, encontra a sua, volta ao centro e faz a leitura; quando termina, segue se relacionando visualmente com o grupo, aguarda o "Tchau"[85], cumpre as fases de saída e recebe os comentários;

*** Orientações:** 1. Como na jornada anterior, as cartas podem ser posicionadas em algum lugar dentro do CN; 2. A escrita da carta resposta é "de personagem para personagem"; 3. Após a leitura, o ator leva a carta consigo.

*** É importante que todos mantenham ao alcance das mãos os cadernos pessoais para anotar as informações reveladas durante as leituras das cartas, pois elas servirão de materiais para o desenvolvimento do processo de criação.**

- 14ª Jornada: **ENCONTRO MARCADO (1)** – utilizar a 1ª ou a 3ª proposição, pois embora não seja impossível, a segunda pode estancar o andamento do jogo; esta jornada deve ser realizada pelos atores que escreveram e responderam as cartas, um para o outro; um dos atores se posiciona no círculo de preparação e realiza todas as fases de entrada, diz "Boa Noite", aguarda a resposta do grupo, libera a marca central do CN, posiciona-se em algum lugar dentro do círculo e se põe a esperar – segundo Lecoq, "a espera é um tema clássico, a todo tempo esperamos algo" (2010, p.62); à medida que o círculo de preparação fica livre, o outro ator ocupa-o e realiza as fases de entrada, diz "Boa Noite", aguarda a resposta do grupo e imediatamente cruza o olhar com o outro ator. A partir de então, improvisam em função do tema norteador "encontro marcado" e das considerações apontadas nas entrevistas, apresentações de personagem e cartas; em um dado momento um deles se despede do outro

[85] Que pode ser dito por qualquer integrante do grupo.

e coloca-se na marca central à espera que alguém do grupo lhe diga “Tchau” para cumprir as fases de saída e, após os três passos finais, colocar-se ao lado, distanciando-se um pouco da marca final para que ela seja, ainda, ocupada pelo outro ator. Durante a finalização do primeiro ator, o segundo deve seguir desenvolvendo a sua linha de ação, aguardando a liberação da marca “+” para então ocupá-la; uma vez posicionado na marca “+” aguarda o “Tchau” e finaliza a jornada. Ambos atores aguardam os comentários sobre a realização do jogo e da improvisação.

*** É de suma importância que todos anotem as improvisações, pois elas servirão de materiais para o desenvolvimento do processo de criação.**

§ As jornadas das *cartas* e dos *encontros marcados* podem ser realizadas inúmeras vezes para permitir confrontar os diferentes universos ficcionais relativos aos personagens, bem como as ideias sobre eles colocadas em jogo pelos atores. Aqui, apenas estão descritas duas jornadas para as cartas e para os encontros, mas é fundamental que o orientador e o grupo tenham a perspicácia para que, a partir delas, possam derivar inúmeras outras.

- 15ª Jornada: **ENCONTRO MARCADO (2)** – escolher ou a 1ª, ou a 3ª proposição, pois a segunda pode estancar o andamento do jogo; esta jornada pode ser realizada a partir de outro sorteio de personagens ou a partir da intencionalidade do orientador e/ou do grupo em confrontar determinados personagens e seus universos ficcionais específicos; um dos atores se posiciona no círculo de preparação e realiza todas as fases de entrada, diz “Boa Noite”, aguarda a resposta do grupo, libera a marca central do CN, posiciona-se em algum lugar dentro do círculo e se

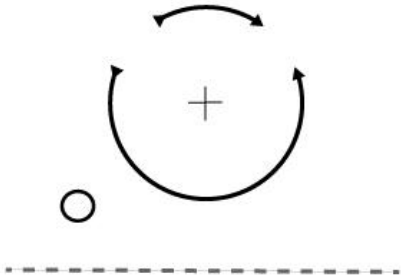
põe a esperar; à medida que o círculo de preparação fica livre, o outro ator ocupa-o e executa as fases de entrada, diz "Boa Noite", aguarda a resposta do grupo e imediatamente cruza o olhar com o outro ator. A partir de então, improvisam em função do tema norteador "encontro marcado" e das considerações apontadas nas entrevistas, apresentações de personagem, cartas e outras improvisações realizadas; em um dado momento um deles despede-se e coloca-se na marca central à espera que alguém do grupo lhe diga "Tchau"; realiza as fases de saída e distancia-se levemente da posição final, pois ela será ainda ocupada pelo outro ator. Durante a finalização do primeiro ator, o outro segue desenvolvendo a sua linha de ação, espera a liberação da marca central para então ocupá-la, depois responde ao "Tchau" e finaliza o procedimento. Ambos atores aguardam os comentários sobre a realização do procedimento e da improvisação.

*** Todos os integrantes do grupo devem anotar as improvisações, pois elas passam a servir como materiais para o desenvolvimento dos processos de criação.**

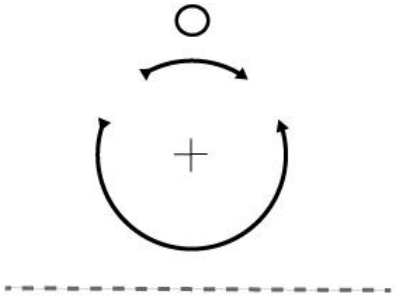
• Jornadas com **Elementos Cênicos no CN**: é possível utilizar o CN como um procedimento norteador para as apresentações dos diferentes estudos cênicos. Para isso a dimensão da planta-baixa desenhada no chão pode variar, sendo maior ou menor, ou simplesmente conter os indicativos essenciais referentes à "preparação", "entrada", "centro/lugar da ação", "saída" e "finalização". Antes do(s) ator(es) apresentar(em) o(s) estudo(s) cênico(s), ele(s) deve(m) preparar o espaço, dispondo os elementos cênicos[86]

[86] Objetos, cenários, figurinos, etc.

nos lugares mais apropriados; então posiciona(m)-se no círculo de preparação e inicia(m) as fases de “preparação”, “entrada”, “permanência/desenvolvimento” e “saída/finalização”. Se tal jornada for realizada em dupla ou grupo, os atores devem definir como se preparam – em um mesmo lugar ou em diferentes lugares. O CN, aos poucos, se transformará em uma espécie de estrutura norteadora para o desenvolvimento de diferentes ações cênicas.

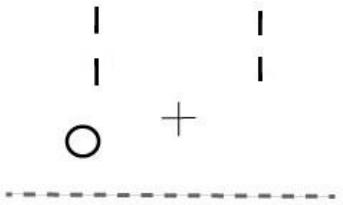


- **Outras derivações**:
  - **Planta Baixa**: é possível modificar o posicionamento do círculo de preparação e as marcas de entrada e de saída;



Em vez de desenhar o CN, é possível desenhar apenas as indicações referentes às marcas “preparação”, “porta de entrada”, “centro” e “porta de saída” em diferentes lugares do espaço (vide as figuras ao lado);

Em um estágio avançado, sem desenhar o círculo e indicação alguma, pode ser solicitado ao ator considerar cada uma das fases e visualizá-las em diferentes lugares do espaço. Em função da visualização de cada uma das fases do procedimento, cada ator coloca-se em jogo cumprindo a estrutura de modo pessoal. Mas, as análises de movimentos e das ações cênicas desenvolvidas continuam objetos para as considerações no final de cada jornada.



• É importante considerar o Círculo Neutro como um jogo aberto e que, por isso, pode aceitar diferentes propostas e, deste modo, ser passível de inúmeras variações. Os processos de pesquisa e criação movimentam-se, também, em função de certas subjetividades inerentes a eles, revelando múltiplas possibilidades. Dependerá dos indivíduos envolvidos permanecerem prontos e abertos para correrem o devido risco ao utilizar de modo intuitivo a percepção afinada pela concretude das ações desenvolvidas.

- Jornada de **Descrição de paisagem**: de modo sensível e detalhada, o ator deve descrever sua visualização da ambiência e dos acontecimentos relativos à base ficcional utilizada; após a saudação de "Boa Noite", o ator faz a descrição de paisagem; quando finaliza, segue se relacionando visualmente com o grupo e aguarda o "Tchau" para realizar as fases finais;

- Jornada de **Apresentação do personagem**: à medida que as entrevistas mapeiam minimamente o personagem, apoiando-se na linha de ação ficcional, o ator se apresenta como personagem; após o cumprimento de "Bom Dia", o ator faz a apresentação; quando finaliza, segue se relacionando visualmente com o grupo e aguarda o "Tchau" para realizar as fases finais;

- Jornada de **Apresentação de si mesmo [ou: biografia]**: a partir da pergunta "como você se apresenta hoje?", após o cumprimento de "Boa Tarde", o ator faz a sua apresentação,

quando finaliza, segue se relacionando visualmente com o grupo e aguarda o “Tchau” para realizar as fases finais;

- Jornada de **Deslizamentos***: considerando um jogo duplo, onde o ator transita entre as funções de ator-narrador e ator-personagem, ele deve elaborar um estudo cênico, onde: ora sua linha de ação identifica-se com a voz na primeira pessoa do singular (“eu”) e com isso desenvolve a linha de ação do personagem; ora a linha de ação apoia-se na noção de narrador que critica, compartilha e revela suas percepções e escolhas, enquanto ator-criador, sobre o personagem e as diferentes instâncias compositivas da cena – o objetivo maior desta proposta é o próprio “deslizar” entre as diferentes linhas de ações e colocar em jogo a condição de embaçamento*; após o cumprimento de “Boa Noite”, o ator sai da marca “**+**” e apresenta seu estudo cênico; ao terminar, posiciona-se novamente na marca “**+**”, segue se relacionando visualmente com o grupo e aguarda o “Tchau” para finalizar;

- Jornadas de **Falas Contínuas**: considerando o procedimento surrealista de “escrita automática” como ferramenta para produção de texto a partir do fluxo do inconsciente, esta jornada de “falas contínuas” propõe ao ator realizar o jogo do CN e ao mesmo tempo falar ininterruptamente, desde o momento em que se coloca no círculo de preparação – deve falar tudo o que se passar pela sua cabeça e absorver os acontecimentos do aqui-agora; após a saudação de “Boa Noite”, o ator responde e segue desenvolvendo suas associações de ideias; após um tempo mínimo estabelecido para instalar a condição de berlinda, alguém dá o “Tchau”, o

ator responde e continua a desenvolver suas associações de ideias até a completa finalização;

§ A divisão de foco ou múltiplos focos de atenção também é um dos objetivos centrais do jogo.

- Jornadas de **Falas Contínuas com dois atores**: para exercitar a prontidão e trabalhar com o elemento surpresa entre o coletivo de atores, o ator sorteado para realizar a "jornada de falas contínuas", ao se colocar no círculo de preparação deve escolher um outro para fazer ao mesmo tempo esta jornada; o desenvolvimento segue como descrito anteriormente, apenas será preciso desenhar mais de uma marca de "**+**" no chão;

- Jornada com **mais de uma marca** "**+**"**:** para trabalhar outra vez a escolha e, também, um tipo de "programação prévia", é possível inserir mais de uma marca "**+**", além de colocá-las descentralizadas; a regra está em relação a qual marca escolher – além de ter que estar permeável* e disposto à mudança se por acaso o jogo for realizado com dois ou mais atores e, ao entrar um de cada vez, é bastante provável que alguém terá que se adaptar e mudar de opção.

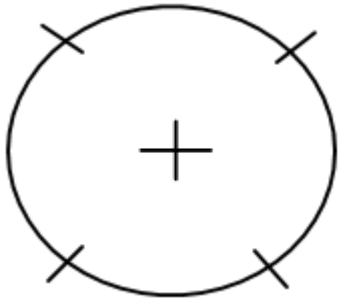
O Círculo Neutro como "alvo"

> "Na percepção concreta intervém a memória, e a subjetividade das qualidades sensíveis deve-se justamente ao fato de nossa consciência, que desde o início não é senão memória, prolongar uns nos outros, para condensá-los numa intuição única, uma pluralidade de momentos." (BERGSON, 1999, p.257)

Esta variação delineou-se em função da entrevista com Maurício Paroni de Castro[87]. Porém, os encaminhamentos para o desenvolvimento do jogo do ator neste "círculo alvo", apoiam-se nas orientações anteriormente descritas e, ao mesmo tempo, busca delimitar suas particularidades.

Descrição:

- Círculo: +/- 2 metros de diâmetro;[88]
- As quatro linhas perpendiculares indicam as portas;
- A marca central "+" indica o lugar para o ator se posicionar;
  - ✓ Não há o círculo de preparação.



- **Jornada do ator no "círculo-alvo":**

§ 1º: Modificação nas regras para entrar e sair.

§ 2º: Todas as jornadas anteriormente descritas, podem ser utilizadas nesta planta-baixa do "alvo".

1º) Do lugar de onde estiver, o ator se encaminha até uma das portas olhando para ela e ajusta os pés em dois movimentos; após o ajuste, e considerando as pessoas presentes, deve estabelecer contato visual com a primeira pessoa que cruzar o olhar;

[87] Ver anexos.

[88] Veja a realização do desenho na página de internet www.jogoememoria.blogspot.com; item: "desenhando a planta-baixa 2".

2º) A partir do contato visual, o ator caminha até a marca "+" e para, assim que se perceber nela; olha para os pés e ajusta-os em dois movimentos; retorna o olhar para a mesma pessoa e diz "Bom dia"; todos respondem "Bom dia".

3º) Entre o "bom dia" e o "tchau", o jogo se desenvolve a partir da "condição de berlinda", das regras e jornadas descritas anteriormente – ver o item "a jornada do ator nas diferentes jornadas do CN";

4º) Ao receber o "Tchau" de alguém, o ator estabelece contato visual com tal pessoa e responde "Tchau"; logo após, inicia a finalização do jogo: caminha de costas para uma das portas e para imediatamente ao se perceber nela; olha para os pés, ajusta-os em dois movimentos e encerra o jogo sem olhar para mais ninguém – volta para o "seu lugar".

Esta variação coloca em jogo algo essencial para o ator: permanecer em estado de prontidão o tempo todo – durante todo o tempo de trabalho. Não há um lugar delimitado para o ator se colocar antes de entrar em jogo de cena, pois todos os lugares são campos potenciais nos quais *o jogar já está em jogo*. Além disso, o estado de jogo análogo à condição de embaçamento* observada no jogo performativo do ator, instaura uma teatralidade discreta e moderada, tal qual observada por Ryngaert ao destacar que:

> A teatralidade no senso comum se traduz com muita frequência em um exagero nas tintas, um adensamento das emoções, uma simplificação do que é dado a ver. Mas a teatralidade (no sentido do que se desenrola em um espaço dado e sob o olhar do Outro) também existe com discrição, pudor, moderação. (1998, p.31)

§ Primeiro, esta variação do CN como "alvo" foi colocada em jogo e verificada junto ao grupo de pesquisa entre os dias 17 e 19 de março de 2015. Depois, seguiu em jogo até o final das atividades de verificação prática, em 26 de junho deste mesmo ano.

Terminologias de trabalho – ou: "do que eu falo quando uso estas palavras"[89]

> Os pensamentos que me ocorrem quando estou correndo são como nuvens no céu. Nuvens de todos os tamanhos diferentes. Elas vêm e vão, enquanto o céu continua o mesmo céu de sempre. As nuvens são meras convidadas que passam e vão embora, deixando o céu para trás. O céu existe ao mesmo tempo em que não existe. Possui substância e ao mesmo tempo não. E nós meramente acolhemos essa vasta expansão e nos deixamos embriagar. (MURAKAMI, 2012, p.14)

As reflexões aqui desenvolvidas, resultantes de algumas terminologias que se repetem no campo prático, estão relacionadas diretamente aos processos de preparação e criação do ator via jogo do Círculo Neutro e, também, ao campo expandido do Fazer Teatral, pois, independente da estética ou especificidade procedimental, todas elas relacionam-se ao ofício do ator.

Embora discorrendo livremente sobre as terminologias, na tentativa de considerá-las princípios norteadores do campo prático, as conceitualizações foram inevitáveis. Ainda assim, vale destacar que não há a menor pretensão de enquadrá-las de modo fixo ou estanque, mas apenas delinear possiblidades para a compreensão metafórica sobre os diferentes suportes utilizados para o trabalho criativo do ator – observando o *jogo* como meio para o exercício destes diferentes operadores.

Considerando as perguntas: O que é jogo? O que é jogar? O que tais noções convocam na qualidade atitudinal dos indivíduos que com elas se relacionam? Tento, em cada uma das terminologias destacadas, delinear um campo metafórico que permite ao mesmo tempo particularizar e evidenciar o *jogar* como eixo comum e elemento central para os processos criativos do ator.

§ Esta pesquisa elegeu os processos de preparação e criação como campos investigativos da prática teatral. Neste sentido, o detalhamento dos encontros, as abordagens, observações e derivações do jogo do CN revelam-se como o próprio meio produtivo para as análises – bem como para o enquadramento do campo potencial das terminologias de trabalho: norteadoras dos processos de preparação e criação do ator.

[89] Declarada alusão ao título do livro "Do que eu falo quando falo de corrida", de Haruki Murakami; Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

Acidente: 1. Acontecimento não previsto pelas ações cênicas e que obriga o ator manter-se atento e em estado de prontidão* para absorvê-lo de modo orgânico*; 2. “Os acidentes são as coisas que acontecem e que não são previstas pela encenação, elas acontecem ou não acontecem e tem a ver com a capacidade do ator de se orientar sobre essas coisas e não ficar estagnado em sua ação.” (KAHN, 2012, s/n).

Ação: 1. Relativa à integridade psicofísica observada no comportamento cênico do ator, ativada no momento em que ele se coloca em jogo; 2. Instaura-se pelas circunstâncias de uma situação ficcional e/ou pelas regras do jogo; 3. Tanto as micro, quanto as macro (re)ações observadas no jogo do ator; 4. Qualidade do ator em estar decido; 5. DecisãoAção*.

Adaptação: 1. Qualidade convocada pelo ator ao colocar-se em jogo, relacionando-se com seus parceiros e absorvendo os imprevistos* de modo orgânico*; 2. Capacidade do ator em reagir e absorver tudo o que acontece no aqui-agora.

Ajuste: 1. Relativo ao jogo do ator no CN; 2. É o *como* o ator se relaciona com cada uma das etapas* de modo crível*, preciso e orgânico*; 3. Relativo ao amplo campo de jogo do ator; 4. *Como* o ator desenvolve suas ações relacionadas com os acontecimentos previstos e imprevistos* de modo orgânico*.

Anteparo$_{A}$: acepção própria do termo (ver p.34).

Anteparo$_{B}$: derivações Armando Sérgio da Silva (ver p.34-35).

Anteparo$_{C}$: derivações minhas (ver p.36).

Apresentações e dramaturgia “como jogo”: 1. Os atores são considerados indivíduos que jogam e, por isso, consideram o proceder no teatro como estar em jogo; 2. O jogo é considerado como algo sempre móvel, em processo, em construção, em maturação, etc.; 3. Apresentações “em jogo” são eventos cênicos que se apoiam em uma dramaturgia textual rota, porosa e aberta; 4. Dramaturgia “em jogo” é uma textualidade teatral de estrutura móvel, como um jogo de peças de encaixar que permite inúmeras composições com os mesmos elementos.

Atenção: 1. Condição norteadora para a instalação do estado de jogo no ator; 2. Ver, ouvir e sentir tudo o que acontece no aqui-agora; 3. Prontidão*; 4. Escuta cênica; 5. Concentração*.

Concentração: 1. Estado de atenção* para o jogo; 2. Manter o jogo e o jogar em movimento; correr os riscos* inerentes ao estar vivo no *presente do presente* e ter a capacidade de absorver os imprevistos* sem com isso entregar ou revelar que eles não estavam previstos; 3. Não é um "estado iogue", ao contrário, refere-se ao ator atento ao momento vivo do ato, no presente da cena que se desenrola e obriga à devidas atualizações.

Contaminação: 1. Relativa às criações dos atores via jogo do CN e as inúmeras conexões que, aos poucos, vão sendo estabelecidas entre as dramaturgias textuais; 2. Dramaturgias textuais que se estabelecem de modo enviesadas, pelo cruzamento das diferentes informações reveladas pelo jogo do ator no CN; 3. Aspecto observado nos discursos cênicos dos atores que revelam hibridações e convergências temáticas.

Controle: 1. Possibilidade de modular a presença cênica; 2. Percepção fina do vigor físico colocado em jogo; 3. Capacidade do ator em restaurar o comportamento cênico de modo preciso e orgânico*.

Cotidianidade: 1. Condição para o jogo do ator no CN; 2. Qualidade observada no jogo do ator análoga à sua condição de existência: seu "físico estar no mundo" (FISCHER-LICHTE, 2011, p.157); 3. A cotidianidade **serve** ao jogo quando o ator consegue forjá-la de modo crível; 4. Ela **não serve** ao jogo se não transporta o ator a outra condição de presença cênica, manipulada, crível e orgânica*.

DecisãoAção[90]: 1. Relativo ao jogo do ator no CN; 2. Duas instâncias operativas do jogo do ator que devem ser operacionadas concomitantemente, ou seja, como se fosse uma qualidade atitudinal – integral e não dualista; 3. Qualidade observada no estado de jogo do ator reveladora de prontidão*; 4. O contrário de hesitação*.

[90] Aglutinação de responsabilidade nossa.

Deslizamentos: 1. Jogo de cena que se apoia no trânsito entre as linhas de ações reais e ficcionais; 2. "Cada ator desenvolve uma cena a partir da ficção e, num dado momento, rompe com esta linha de ação e inicia outra relativa ao real – nesta, ele deve comentar o que realizava na linha de ação ficcional, fazer algum depoimento biográfico, informar um fato histórico ou revelar algo da intimidade da personagem, depois, volta para à linha ficcional. A transição entre ator-narrador e ator-personagem deve acontecer quantas vezes forem necessárias; 3. A transição pode acontecer de duas formas distintas: brusca, mudando completamente a energia, a voz e o corpo, ou quase imperceptível e delicada, deixando que as duas linhas de ações se misturem por alguns momentos." (Ana Flávia Felice[91]).

Dramaturgia em Jogo: 1. Escritura textual aberta, porosa e rota; 2. Cenas sequenciadas de modo casual ou por sorteio; 3. Dramaturgia textual composta de cenas para serem sorteadas a cada nova apresentação; 4. Dramaturgia textual que considera a abertura para o momento vivo do aqui-agora e se sujeita aos imprevistos do acontecimento cênico; 5. Considera o evento cênico como um espaço-tempo convivial entre atuantes e instaura a condição de liminaridade, de "entre" – ao mesmo tempo: ator e espectador, espectador e ator; em cena e fora dela, fora de cena e nela inserido.

Eficácia: 1. A capacidade do ator se colocar em jogo, absorvendo todos os riscos* do momento; 2. Qualidade do ator em se permitir permanecer poroso*, ou seja: aberto para experienciar a cena e seus acontecimentos (im)previstos; 3. O estado de jogo que permite ao ator manter-se pronto e atento para o aqui-agora.

Embaçamento: 1. Condição de jogo a partir da qual o ator desenvolve sua linha de ação em uma condição de liminaridade, entre uma espécie de trânsito entre o "eu-instrumental e o eu-biográfico – o primeiro relacionado ao representativo, à presença do personagem e dos traços ficcionais; o segundo, ligado ao performativo e seus eixos de comunicações extra ficcionais, como a estrutura de um texto que revela o processo de sua produção." (BAUMGÄRTEL, 2010, s/n); 2. Qualidade observada no jogo do ator que transporta o campo perceptivo do espectador à condição fronteiriça, entre real e

[91] Atriz integrante do grupo de pesquisa – escrita realizada em junho de 2015.

ficcional; 3. Condição de presença cênica performativa do ator que instaura uma espécie de "nem cá, nem lá", isto é, uma teatralidade discreta e fundida com a própria cotidianidade*.

***Ensemble* de Ator**: 1. Relativo à noção de conjunto; princípio norteador para o desempenho fino e justo no jogo dos atores; 2. Time; 3. Contextualiza o jogo do ator em relação ao amplo conjunto dos *jogadores* envolvidos para a realização do evento cênico; 4. Noção utilizada para destacar a importância do empenho de cada indivíduo no trabalho coletivo – desenvolvido de modo fino, preciso e justo – para a realização potente da cena.

Erro: 1. O ator abandonar o estado de jogo; 2. Colocar o jogo de cena a perder; 3. Obrigar o parceiro de jogo a fazer determinada coisa de modo impositivo e/ou imperativo; 4. Romper com as regras estabelecidas pelo jogo; 5. Não existe erro no jogo de cena do ator – desde que permaneça aberto, poroso, pronto e atento para absorver os acontecimentos imprevistos do aqui-agora.

Escuta cênica: 1. Relativo ao trabalho do ator; 2. Estar atento, pronto e com os sentidos aguçados para agir e reagir de modo orgânico*; 3. Maleabilidade*; 4. Prontidão*.

Espaço de Jogo: 1. Relativo ao lugar onde a planta-baixa do jogo do CN é desenhada; 2. Os espaços *restrito, amplo e total* onde a planta-baixa do CN é desenhada e que considera as interferências da circunvizinhança (edifício, bairro, cidade, etc.) como produtivas para o jogo do ator; 3. Instala um espaço-tempo liminar onde tudo e todos pode(m) a qualquer momento ser(em) convocado(s) pela ação que "ali" se desenrola.

Espontâneo: 1. Qualidade reativa observada no comportamento cênico do ator, que se desenvolve de modo coerente e orgânico* em relação ao contexto de jogo; 2. Embora possa, equivocadamente, ser compreendido como algo "natural", o espontâneo enquanto qualidade positiva para o trabalho do ator, deve ser considera à luz da proposição de Richard Schechner sobre "restauração de comportamento" (in BARBA,

1995, p.205), ou seja, considerar a **repetição** como princípio organizacional e operacional para o trabalho crível do ator; 3. Também significa que, ao assistir um evento cênico, podemos até reconhecer certa "espontaneidade" ou "frescor" nas ações dos atores, mas o que é reconhecido como "espontâneo" se deve, principalmente, ao contexto de jogo e à maestria do trabalho compositivo do ator que organiza uma estrutura tal que garante a "restauração do comportamento, como se fosse pela primeira vez" (Id., Ibid.); 4. O jogar do ator percebido enquanto verdadeiro e crível, considerado como um "jogar espontâneo", e por isso, também portador de organicidade*.

Estado de Jogo: 1. Qualidade de presença cênica observada na atitude psicofísica do ator; 2. Da mesma maneira que ao observarmos um goleiro posicionado na área do gol, verificamos certa atitude corporal de prontidão ao estar na iminência de ser goleado, o estado de jogo do ator, de modo análogo, pode ser assim considerado, mas sem que o ator tenha que assumir de modo literal tal posição corporal, mas encontrando a justa condição deste estado de modo equivalente à atitude cênica necessária para *jogar o jogo*.

Etapas: 1. Relativa ao jogo do CN; 2. Etapas de preparação e de criação; 3. A etapa de preparação utiliza a análise de movimentos e a leitura corporal como suportes para o seu desenvolvimento; 4. A etapa de criação utiliza a estrutura do CN e a improvisação como meios para os trabalhos compositivos do ator, a partir do jogo relacional e criativo com a base ficcional utilizada e os diferentes enunciados observados em cada uma das jornadas*.

Expressividade: 1. O expressivo aqui liga-se à noção expandida sobre teatralidade; 2. Corroboro com a proposição de Ryngaert ao discordar daqueles defensores da noção de teatralidade ligada a "um exagero nas tintas" (1998, p.31) – não apenas, pois a teatralidade é uma resultante da condição de um olhar que percebe o momento vivo do jogo e o semiotiza enquanto realidade cênica: Teatro.

Fases: 1. Relativa ao jogo do CN; 2. Cada uma das partes que compõem as jornadas*; 3. Suporte para os processos de jogo do ator no CN.

Hesitar: 1. Atitude no jogo do ator reveladora de certo equívoco; 2. Incerteza; 3. Dúvida; 4. Quando o ator, em jogo, não sabe o que fazer em determinado momento e titubeia; 5. Tropeço.

Intensidade: 1. Relativa à presença cênica do ator; 2. Esforço, vigor; 3. Aumento de tônus na musculatura e, consequentemente, no comportamento cênico do ator.

Imprevistos: 1. Acontecimentos não previstos pela encenação; 2. Acidente*; 3. Elemento que retroalimenta o jogo performativo do ator.

Jogo performativo do ator: (ver p.31).

Jornadas: 1. Relativa ao jogo do CN; 2. Jornada é aqui compreendida como o conjunto das ações previstas ou protocolares que o ator deve cumprir para atravessar o "tabuleiro" de jogo – a planta-baixa do CN; 3. Cada jornada é composta por dez fases*; 4. Jornada é também considerada como uma espécie de estrutura de apoio para o desenvolvimento das ações criativas do ator.

Justo: 1. Atitude cênica harmônica com a situação de jogo; 2. Metáfora orientacional que considera a ação cênica desenvolvida de maneiras coerentes e precisas; 3. Aquilo que cabe em determinado contexto; 4. A precisão observada no trabalho do ator.

Maleabilidade: 1. Capacidade do ator em se colocar em jogo de modo receptivo e propositivo; 2. Abertura observada no jogo do ator ao aceitar os acontecimentos previstos* e imprevistos*; 3. Escuta cênica*; 4. Porosidade*.

Marcas principais: 1. Relativo à planta-baixa do CN; 2 As marcas desenhas no chão, representantes do círculo de preparação, das portas de entrada e de saída, mais a "+".

Neutro: 1. Qualidade de presença observada no jogo do ator sem tensão ou relaxamento; 2. Relativo à presença cênica filiada às qualidades atenção e curiosidade; 3. Atitude cênica receptiva e aguçada aos acontecimentos do entorno; 4. Postura corporal harmônica como ponto de partida para a composição expressiva; 5. Estado de interesse; 6. Comportamento cênico forjado e crível; 7. Estabelecimento de comportamento cênico que permite ajustar a cotidianidade* em relação a algo que está por emergir. Neste sentido, a identidade – compreendida enquanto algo que emana –, é posta em condição "zero", para que assim o personagem* possa vir à tona; 8. Campo de potência que se mantém em expansão até encontrar o justo momento em que a expressividade se apresenta como única saída.

Orgânico: 1. O jogar crível e entregue do ator; 2. Ação cênica forjada e, ainda assim, portadora de credibilidade devido ao enquadramento de jogo em que é desenvolvida; 3. Não é um equivalente à verossimilhança nem à ilusão do real, mas àquilo que sendo específico de cada linguagem estética, é crível e percebido como "verdade" potencial daquele contexto.

Percepção Fina: 1. Qualidade observada no estado de jogo do ator, reveladora de sua sensibilidade em ver, ouvir, sentir e reagir em função de tudo o que se passa e acontece; 2. Escuta cênica*; 3. Maleabilidade*; 4. Prontidão*.

Permeabilidade: 1. Ser permeável; 2. Estar completamente disponível, sem nenhuma trava; 3. Estar atento a tudo o que acontece; 4. Ver, ouvir e sentir todos os indivíduos presentes, "isso é atenção e disponibilidade, o ator perceber tudo de si enquanto percebe tudo dos outros." (ARANHA, 2013, s/n)

Personagem: 1. Entidade apriorística, dada pela obra de ficção; 2. Figura definida de modo caleidoscópico, a partir do jogar com os suportes relativos ao real e ao ficcional como matérias compositivas de uma identidade móvel; 3. Embaçamento*.

Plateia: 1. Relativo ao jogo do CN; 2. Posição de jogo no CN; 3. Noção que ultrapassa a condição daqueles que veem "sem compromisso"; 4. No jogo do CN, ela é composta

pelos demais integrantes do grupo – atores, diretor(es) e dramaturgo(a) – que estão continuamente em relação com a "ação principal" que se desenvolve. 5. Para os processos de criação via jogo do CN, a plateia é tão atuante quanto o ator que está no centro do CN, pois ela deve provocar a si mesma e motivar-se para questionar e desestabilizar, conversar e provocar; 6. Função desafiadora que obriga o conjunto/time/*ensemble** a se mover num tipo de jogo provocativo e desestabilizador.

Porosidade: 1. Abertura para o jogo; 2. Prontidão*; 3. Maleabilidade*.

Prontidão: 1. Estado de jogo; 2. Atenção*; 3. Qualidade observada no estado cênico revelador de atenção* e reatividade; 4. Escuta cênica*.

Risco: 1. Perigo iminente; 2. Possibilidade do ator confrontar-se com uma situação imprevista, indesejada ou arriscada e ser obrigado a se relacionar com ela; 3. Estar vivo e "presente no presente" obriga ao ator se relacionar aceitando, absorvendo e colocando em jogo os acontecimentos imprevisíveis; 4. Noção presente no *teatro de feira* e na *performance*.

Sintonia: 1. Qualidade observada no conjunto de atores ao se colocar em jogo de modo sensível, atento e harmônico; 2. Capacidade de cada um dos indivíduos ao se colocar em jogo relacional preciso e atento ao coletivo; 3. Escuta cênica* fina e aberta aos acontecimentos.

Viagem: 1. Relativa ao jogo do CN; 2. A totalidade do processo de criação; 3. Os limites percebidos como início e fim de cada processo de criação permitem perceber o "entre", ou seja: compreender as inúmeras experiências que os indivíduos vivenciaram ao se lançar na viagem que todo processo criativo instaura; 4. As diferentes experiências desenvolvidas pelas particularidades dos processos movidos pelo jogo do CN e seus resultados cênicos provisórios.

*

Processos de Preparação e Criação – atividades desenvolvidas e apontamentos para a utilização do jogo Círculo Neutro

Os processos empreendidos para a verificação prática do Círculo Neutro entrelaçaram-se com as etapas de preparação e criação do ator em direção ao evento cênico resultante. Vale ressaltar que esta etapa foi desenvolvida junto ao Curso de Teatro, do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia (Teatro – IARTE/UFU), possibilitando integrar alunos e ex-alunos de graduação, professores e outros interessados. Ainda que esse dado possa soar como facilitador para o campo investigativo, ele revelou-se muitas vezes como um terreno de confronto de interesses e competição dos indivíduos envolvidos com os inúmeros compromissos e atividades relativos ao ambiente universitário.

O processo de verificação prática da pesquisa foi iniciado em outubro de 2013 e terminou em junho de 2015. Desde o início, os interessados foram informados que a verificação prática seria um processo longo e lento, pois acompanharia grande parte do período de desenvolvimento da pesquisa. O cronograma previa encontros semanais, 3½h a 4h de duração – no total, foram realizados 53 encontros. Durante este período ocorreram entradas e saídas de integrantes pelos mais diferentes motivos – obter maior tempo para debruçar-se nos estudos das disciplinas obrigatórias da graduação, necessidade de trabalho remunerado, conflito de tempo com outras atividades e, ainda que não tenha sido revelado como justificativa para a desistência, a aridez do treinamento foi fator decisivo, pois, passados alguns meses, uma ex-integrante revelou ter tido dificuldade de lidar com o procedimento e ser obrigada a confrontar-se o tempo todo com os seus "senões". Como visto nas descrições das jornadas do ator no CN, o efeito de espelhamento* colocado em ação o tempo todo pelas provocações e considerações, pode funcionar como um tiro pela culatra no processo de formação de grupo, pois os vínculos iniciais pouco sólidos entre os indivíduos podem afugentar aqueles que se perdem no jogo e no jogar ao procurar laços efetivos em uma comunidade ainda frágil, mas em busca daqueles aspectos caros que podem identificá-la como tal.

Segue o detalhamento das atividades práticas realizadas, bem como as reflexões delas advindas. Os objetivos relacionados à verificação estão vinculados ao entendimento, apreensão e treinamento do ator nas diferentes jornadas* empreendidas pelo jogo do CN. De modo ampliado é possível estabelecer analogias entre os processos de preparação e criação do ator via CN com as proposições stanilavskianas sobre (1) "*El trabajo del actor sobre sí mismo en el processo creador de la vivencia*" e (2) "*El trabajo del actor sobre sí mismo en el processo creador de la encarnación*": a primeira, relaciona-se à dilatação das percepções sobre os processos psicofísicos que se desencadeiam pelo jogo e pelo jogar no momento mesmo do ato/atuação, somando-se a isso a afinação, a compreensão e a aceitação das particularidades corporais, ou seja, a natureza física e particular relativa a cada indivíduo; a segunda, refere-se aos processos criativos que se utilizam de diferentes bases textuais[92] como mote para o desenvolvimento dos *processos compositivos* do ator.

As escritas sobre:

• O **primeiro período** consiste no planejamento detalhado de cada um dos encontros, mais as experimentações do jogo do CN e as reflexões delas decorrentes – modelo "diário de bordo".

• O **segundo período** e o **compartilhamento**, seguem o modelo "diário de bordo" como tentativa de detalhar as atividades, explicitar as experimentações via jogo do CN e refletir sobre os resultados.

• O **terceiro período** desvincula-se do modelo "diário de bordo" e privilegia a reflexão a partir das experimentações para o estabelecimento de um evento cênico "em jogo".

• O **quarto período** desenvolve-se, exclusivamente, a partir de eixos temáticos norteadores dos processos de criação.

Acredito que a leitura atenta das atividades desenvolvidas pode colaborar para melhor compreender a prática do jogo do CN – e, quiçá, permitir aos interessados não apenas antever, mas principalmente programar os devidos ajustes e as derivações possíveis.

[92] Desde a literatura dramática ao conto literário; de um documento à biografia; de um tema à bula de remédio.

Primeiro período de verificação prática:[93] **iniciação, aplicação e derivações**

Referências em jogo: Teatro de Feira e a *Performance* – para um maior detalhamento, veja o item; "Enquadramento do jogo observado no Teatro de Feira e na Performance".

1º Encontro: 22/10/2013[94]

- Sensibilização corporal em duplas: massagem óssea, com o objetivo de sensibilizar e tornar perceptível a estrutura óssea;
- Deslocamentos em duplas pela sala: uma pessoa coloca uma das mãos no sacro e a outra na base do crânio do seu parceiro; este por sua vez caminha, para, muda de direção e velocidade; ambos devem perceber os impulsos que antecedem ou anunciam cada nova tomada de decisão;
- Em duplas e em pé: jogo do "joão-bobo" como referência: um dos indivíduos é manipulado pelo outro, no sentido de provocar micro balanços: perceber a transição do centro de massa corporal, a partir do micro deslocamento do corpo e das posições de equilíbrio e desequilíbrio;

Atrizes: Mara Leal e Gabriela Santos

• Leitura do conto "Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha", de João Guimarães Rosa.

• **Círculo Neutro**: orientações para riscar a planta baixa no chão; explicações sobre a **1ª jornada**[95] e cada uma de suas 10 fases[96]; primeiras experimentações;

[93] Oficina Cultural – Praça Clarimundo Carneiro, Rua Tiradentes, 24 - Uberlândia/MG.
[94] Gabriela, Joaquim, Ana Flávia, Letícia, Camila, Kalassa, Lívia e Marcelo.
[95] Ver o item: "A Viagem do Ator nas Diferentes Jornadas do Círculo Neutro" (p.65).
[96] Idem.

- Neste encontro foram realizadas duas rodadas da primeira jornada do CN. A primeira, para um contato inicial e, a segunda, norteada pelos comentários prévios, como tentativa de conquistar determinada neutralidade – entendida como "calma e curiosidade" (LECOQ, 2010, p.41).

Deste encontro, vale destacar a atitude dos atores de se colocar em jogo e compreender o procedimento via experiência direta com a ação. Por outro lado, os processos aqui desencadeados permitiram analisar minimamente cada um dos indivíduos, apontando diferentes necessidades e encaminhamentos, como: perceber o balanço dos braços e a distribuição de tonicidade na musculatura, o centro de massa corporal que parecia deslocado para frente ou para trás, a diferença nos ritmos/velocidades referentes a cada fase e a necessidade de harmonização nestes primeiros momentos de treinamento, o impulso que antecede e revela a ação, a lateralidade corporal desalinhada e a necessidade de ajustamento para a entrada no jogo de neutralização e posterior composição do corpo expressivo.

Os comentários lançados a partir dos exercícios individuais funcionam como norteadores para todo o grupo, que deve considerá-los para que o procedimento possa avançar nas jornadas seguintes.

Outras observações destacam a resistência, a lentidão e a fluência como qualidades de movimento mais pertinentes e auxiliadoras para o treinamento do ator no início dos trabalhos com o Círculo Neutro.

Algumas reflexões fundantes elaboradas pelos atores giraram em torno das seguintes questões: 1. "Observar o outro e ouvir os comentários, é como perguntar-se se as coisas que acontecem com os outros também ocorrem consigo mesmo"[97], 2. "Observar o outro é como uma relação espelho"[98], 3. "O exercício desperta inúmeras consciências"[99].

[97] Gabriela Santos.
[98] Kalassa Lemos.
[99] Joaquim Vital.

2º Encontro: 05/11/2013[100]

- Limpeza do espaço: aquecimento e relação de grupo;
- Aquecimento individual – a partir do repertório pessoal;
- "Escovação": sensibilização das 5 linhas principais do corpo – coluna, braços e pernas –, utilizando escovas[101]. Em duplas: enquanto uma pessoa fica deitada, relaxada, entregue e atenta, a outra escova seu corpo a partir da referência das cinco linhas corporais; e, em um primeiro momento, o sentido da escovação é do centro para a periferia, depois da periferia para o centro;
- Caminhar pelo espaço com a percepção corporal aguçada pela escovação; perceber os movimentos dos membros e os impulsos que antecedem cada mudança de ritmo/velocidade, direção e pausas.
- **Círculo Neutro**: desenhar a planta baixa; **1ª Jornada**: um ator[102] se prontifica para retomar/explicar as orientações e como proceder em cada uma das fases; todo o grupo realiza esta primeira jornada considerando os encaminhamentos dos encontros anteriores; **2ª Jornada**: "O Olhar"; **3ª Jornada**: "7 Perguntas Desestabilizadoras"[103].

Na primeira jornada as observações giram em torno da lateralidade corporal – um ombro mais baixo que o outro, as diferenças no balanço e as distâncias dos braços em relação ao centro do

Ator: Rafael Patente

[100] Ana Flávia, Letícia, Vitor, Gabi, Joaquim, Leandro e Marcelo.
[101] Escovas com cerdas maleáveis, iguais àquelas utilizadas para engraxar sapatos.
[102] Ana Flávia.
[103] O número de perguntas pode variar para mais ou para menos, dependendo do que o orientador observa e deseja promover no coletivo envolvido. Por exemplo: se o grupo é pequeno ou se fica intimidado e receoso de elaborar e lançar as provocações, é bom aumentar o número de perguntas para obrigá-los a se colocar em jogo; se o grupo é grande, o número de perguntas pode ser menor para não prolongar demais a duração das jornadas individuais.

corpo, o olhar que parece pontuar o espaço e as pessoas ao invés de percorrer e "encontrar", o quadril que se move de modo solto e desconexo, os ajustes para os pés utilizando mais de dois movimentos permitidos, as tensões percebidas nas falas ao dizer e responder as saudações "boa noite" e "tchau", ou o relaxamento na respiração após os três passos que finalizam o procedimento. Na segunda jornada, além do amplo campo perceptivo envolvido, a qualidade de fluência posta no "olhar" ao percorrer o espaço e estabelecer contato visual com cada um dos integrantes mostrou-se como algo desafiador, pois na tentativa para ser bem-sucedido, o enrijecimento/tensão como excesso de controle ou o relaxamento/hipotonia como distanciamento, se fizeram presentes e contribuíram para a perda da qualidade de presença cênica e da relação com os outros. No campo de jogo previsto pela terceira jornada há um aumento na instabilidade e na condição do *estado de jogo* uma vez que as provocações realizadas pelo grupo contribuem para o exercício do campo de afeto do ator, tanto no sentido de fragilizar como no de se fortalecer, pois ainda que as provocações consigam abalar as estruturas que sustentam o comportamento de "enfrentamento" do ator, ele terá que se ajustar para se manter em jogo. Nesta jornada de provocações "mais brandas" – pois apenas 7 perguntas foram permitidas -, alguns não conseguem manter-se neutros desde o círculo de preparação, o que ocasiona inúmeros atropelos nas etapas posteriores; ou, se conseguem, colocam-se em jogo de cena mais abertos para a casualidade e as provocações funcionarem como uma espécie de retroalimentação que revigoram a presença cênica.

Refletimos sobre questões relativas ao estabelecimento de comportamento artificial e orgânico como matérias moventes do trabalho do ator no CN e, também, a desatenção e a não consciência dos processos psicofísicos desencadeados como matérias a serem invertidas e conquistadas. Outra questão norteadora colocada em jogo considerou o espaço de cena como um lugar de conquista e luta, não de concessão, pois as implicações conferidas a cada uma destas duas particularidades colaboram para a maior ou menor eficácia no jogo de cena do ator.

Encaminhamentos: a partir do conto "Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha", cada um deve criar uma **descrição de paisagem**, tendo como norteador a frase "eu vi; eu estava lá". Este "eu" pode tanto aludir ao "eu-biográfico" (o ator ele mesmo) ou ao "eu-ficcional" (o ator na linha de ação ficcional).

3 º Encontro: 12/11/2013[104]

- Limpeza do espaço: aquecimento e relação de grupo;
- Deitados: respirar em quatro tempos / expirar em quatro tempos; espreguiçamento;
- "**Escovação**": retomada do procedimento feito no encontro passado; variação: em pé, uma pessoa segura a escova e a outra se escova nela; quem segura auxilia e aos poucos modifica o posicionamento da escova no espaço - considerando os níveis alto, médio e baixo; em um dado momento, a ação de escovar passa a ser feita sem o toque real da escova, mas como se ela ainda estivesse em contato com o corpo; foco nos impulsos e nas áreas do corpo a serem despertadas.
- **Círculo Neutro**: desenhar a planta baixa; **1ª Jornada**: um ator[105] se prontifica para retomar/explicar as orientações em cada uma das fases; todo o grupo realiza esta jornada considerando os encaminhamentos dos encontros anteriores; **2ª Jornada**: "O Olhar": fluência, calma e atenção; **3ª Jornada**: "7 Perguntas Desestabilizadoras" (quem não resistir, perde o direito de participar na próxima jornada!); **4ª Jornada**: "Descrição de Paisagem" – apenas os atores que resistiram às provocações na jornada anterior.

Atriz: Gabriela Santos e integrantes do grupo de pesquisa.

[104] Leandro, Lívia, Marcelo, Letícia, Mara, Camila e Ana Flávia.
[105] Leandro Alves.

Os comentários referentes à primeira jornada revelam dificuldades no entendimento, na apreensão e no domínio de cada uma das fases do jogo. São percebidos atores confusos logo ao se colocarem no círculo de preparação e que, pela ansiedade nítida, agem de modo impulsivo atropelando os finais e inícios de cada uma das fases. Por outro lado, a ansiedade aliada ao desejo de ser bem-sucedido parece colaborar para uma condição de presença cênica fugidia, assustada, alheia, entre outros adjetivos pertinentes para uma tentativa de sucesso no jogo de cena, mas fracassado pelo distanciamento do aqui e agora, ou melhor, **por não se colocar em jogo no "presente do presente" e querer estar além, fora desse campo instável que é a própria condição de estar em cena**. Com o foco na qualidade do olhar, tanto no sentido relacional com o(s) outro(s), quanto no estabelecimento de vigor justo que não emana alheamento ou enfrentamento, a segunda jornada seguiu destacando aspectos referentes aos desajustes corporais e às variações de ritmos/velocidades em cada uma das fases, além de destacar a tonicidade como colaboradores na produção de presença cênica mais potente. A terceira jornada, portadora de um enunciado por si só desestabilizador, causou em alguns, ou um leve sorriso desde as ações iniciais no círculo de preparação – o que até revelou-se como um caminho válido para a relação mais aberta e verdadeira com o(s) outro(s) –, ou uma tensão enrijecedora e instaladora de uma espécie de "armadura" e "blindagem" do elo relacional pressuposto pelo jogo do CN. Dos sete atores presentes, três não resistiram às provocações e perderam o direito de participação na jornada "descrição de paisagem". Nesta última, ao descreverem as paisagens, os atores evidenciaram demasiadamente a **hesitação***, tanto pelo excesso de pausas quanto pelo olhar que convocava a lembrança e escancarava a elaboração do pensamento naquele exato momento – aspectos que denunciam um pressuposto básico: a necessidade de estudar previamente e minimamente as matérias que serão postas em jogo. Em alguns indivíduos ocorriam no rosto e nas mãos impulsos que não eram percebidos por eles, outros inseriram certa maneira de falar, revelando com isso ansiedade ou necessidade de composição de personagens – levando-nos a discutir que o simples assumir a voz na primeira pessoa já se apresenta como

condição de representatividade, ou melhor, como condição de jogo. Quem fala sempre é o ator, mas em condição de jogo que pode revelar um outro – o personagem –, ou uma linha narrativa deslocada no tempo que também é portadora de certa ficcionalidade – memórias e biografias que são reeditadas ao serem recontadas e compartilhadas. Então, neste tipo de processo de criação é bom deixar o jogo agir por um determinado período, para posteriormente observar os resultados expressivos por ele operacionalizados.

Encaminhamentos: continuar trabalhando na "descrição de paisagem", no sentido de detalhar e ter certa segurança na contação.

4 º Encontro: 19/11/2013[106]

- Limpeza do espaço: aquecimento e relação de grupo;
- Sensibilização a partir da **escovação**: em duplas: primeiro, um deitado e outro escovando "as cinco linhas principais do corpo" nos sentidos centro-periferia e periferia-centro; depois, em pé, um ator segura a escova em diferentes posições no espaço, enquanto o outro se escova nela – o exercício segue como descrito no encontro anterior.
- **Círculo Neutro**: desenhar a planta baixa; **1ª Jornada**: um ator[107] se prontifica para retomar/explicar as orientações e como proceder em cada uma das fases; todo o grupo realiza esta jornada considerando os encaminhamentos dos encontros anteriores; **2ª Jornada**: "7 Perguntas Desestabilizadoras" (quem não resistir, perde o direito de fazer a próxima jornada!); **3ª Jornada**: "Provocações" (3 minutos) – como descrito no item "a viagem do ator nas diferentes jornadas do círculo neutro".

Alguns destaques deste encontro: na primeira jornada, uma das atrizes que revela autocrítica acentuada com o seu fazer artístico – além de gana, seriedade e envolvimento – acaba transformando-a em seu próprio "algoz",

[106] Kalassa, Leandro, Joaquim, Lívia, Ana Flávia e Mara.
[107] Mara Leal.

pois o excesso de cobrança acaba funcionando como elemento imobilizante, preocupando demasiadamente a sua atenção. O resultado disso é a confusão no entendimento, apreensão e execução das fases do procedimento, transbordando em atropelos e automatismos corporais que denunciam a falta de controle sobre a sua ferramenta de expressão: ela mesma. Este é um claro exemplo da função de reformação via Círculo Neutro, pois o trabalho de preparação do ator é contínuo, nunca finaliza ou termina – segue ao longo de sua permanência no ofício de ator. Fora a particularidade deste caso, outras observações giraram em torno da necessidade de afinar a escuta* – no sentido não apenas de ouvir, mas ver, sentir, **colocar-se em jogo relacional e vivo com o momento presente**. E, ainda, as observações sobre a lateralidade corporal e a necessidade de ajustamentos, os ritmos/velocidades e a fluência das ações, persistiram enquanto matérias moventes do olhar analítico do coletivo que observa e comenta cada um dos exercícios. Na jornada das *sete perguntas provocativas* destaco o exercício de outra atriz, que embora não tenha conseguido resistir às provocações do grupo, não se entregou ao riso solto e buscou se reajustar após o momento de quebra da neutralidade. Este momento de reajuste foi de extrema importância, pois ele funcionou como promotor de comportamento cênico mais orgânico e vivaz. Por isso, parece mais adequado conquistar a neutralidade sem resistir de modo rígido ou tenso, mas deixando que a desconstrução das tensões por meio do riso resultante das provocações e a necessária tentativa de reajustamento do comportamento cênico neutro colaborem para o jogo mais orgânico do ator na cena. A última jornada proposta neste encontro - *provocações* - funcionou de modo

Ator: Leandro Alves e integrantes do grupo de pesquisa.

radicalmente duplo, pois tanto o ator que está no centro deve sustentar e/ou forjar a neutralidade, quanto o grupo que está ao redor deve agir de modo despudorado para provocar de maneira potente – nesta etapa, embora não seja necessário abordar o procedimento por esta via, à medida que o grupo trabalha "em bando", açoitando, ridicularizando, blasfemando, etc., inicia-se a "função bufão" como elemento de jogo. Seguimos observando a necessidade de ampliação da percepção de si mesmo em relação à construção de presença cênica e comportamento cênico forjado e crível.

5º Encontro: 26/11/2013[108]

- Limpeza do espaço: aquecimento e relação de grupo;
- **Escovação** como exercício para afinar a percepção corpórea, as relações interpessoais e os processos de treinamento do ator via CN; enquanto a escovação ocorre, um ator faz a **leitura** do conto para os outros;
- **Círculo Neutro**: desenhar a planta baixa; **1ª Jornada**: uma atriz[109] se prontifica para retomar/explicar as orientações e como proceder em cada uma das fases; todo o grupo realiza esta jornada considerando os encaminhamentos dos encontros anteriores; **2ª jornada**: "7 Perguntas Desestabilizadoras": cada um deve se questionar sobre "como se colocar em busca da *decisãoação*?" E da "calma e curiosidade?" Cada um deve buscar sua "resposta-ação", tendo em consideração que este tipo de resposta não pode ser concedida ao ator – quem não resistir às provocações, perde o direito de fazer a próxima jornada!; **3ª jornada**: "Provocações" (3 minutos) – o ator que resistir, ganha o direito a realizar a "descrição de paisagem".

Embora compreendendo o detalhamento de cada uma das fases da jornada inicial, todas as vezes que o ator se depara com o jogo ele é obrigado novamente a se perceber e a se reajustar na tentativa de permanecer em *estado de jogo*, pois são recorrentes as constatações sobre movimentos

[108] Kalassa, Mara, Ana Flávia, Gabriela e Letícia.
[109] Mara Leal.

desnecessários para o ajustamento dos pés nas portas e no centro, braços que se movem de modo desorganizado, risos que ocorrem nas trocas de olhares com a plateia, quadril solto demais durante as caminhadas, etc., revelando que a atenção ainda necessita afinação. Na segunda jornada prevista para este encontro, uma certa desestabilização involuntária pode se instalar no ator ao se colocar no círculo de preparação sabendo antecipadamente que será alvo de provocações – ou pode acontecer o extremo oposto e ele se colocar de modo mais eficiente, construindo um *estado de jogo* tal que a sua presença cênica torna-se expandida e a qualidade do jogo relacional também ganha em abertura, escuta e vivacidade. Embora considerando estes aspectos, observo tanto nesta, quanto na terceira jornada, a necessidade de domínio técnico do jogo e de afinação da percepção de si, pois as fases são executadas de modo atropelado, além da caminhada revelar-se pesada demais e o olhar instalar uma atmosfera "hipnótica", parecendo distanciar o ator do estado de jogo que o procedimento convoca. Algo interessante ocorreu com uma das atrizes: as provocações transformaram-se em uma ferramenta colaboradora no relaxamento das tensões, pois seu rosto e expressões corporais ficaram perceptivelmente mais suaves e irradiantes. Nesta terceira jornada, ao conquistar a neutralidade e ganhar o direito de realizar a descrição de paisagem, é importante que o ator mantenha-se em *estado de jogo* para não evidenciar que elabora naquele momento o que vai contar, pois alguns se equivocam e riem, com isso evidenciam as fragilidades e quebram tal estado. Outro dado importante é sobre a não necessidade em ter que compor um personagem para esta descrição, pois alguns atores ao começar a falar, acabam evidenciando certos maneirismos relativos a uma construção prévia do

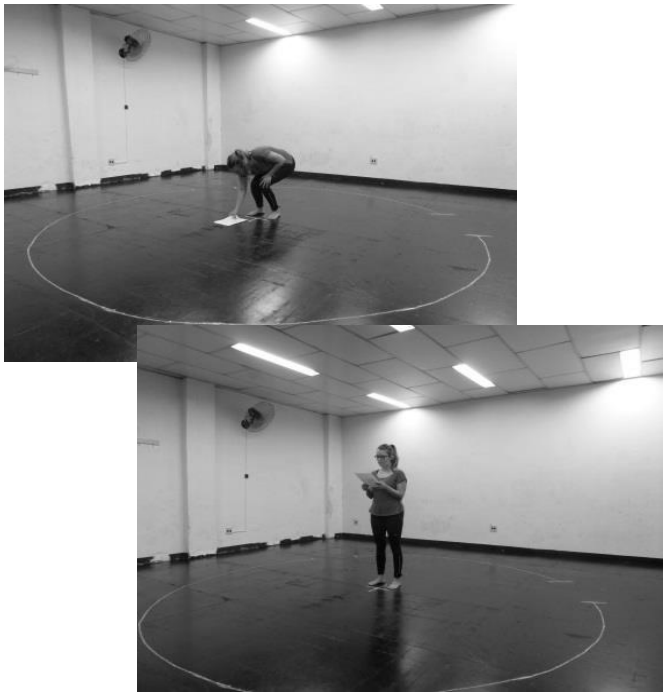
Atriz: Juliana Marques e integrantes do grupo de pesquisa.

personagem – como nos comentários do encontro anterior, é preciso considerar que assumir a voz na primeira pessoa e na condição de jogo imposta pelo CN nesta etapa de criação que relaciona a base ficcional como uma segunda camada colaboradora para o jogo de cena, a condição dupla de ator/personagem já está determinada. Por outro lado, é preciso ficar atento para que o ator se relacione com as pessoas enquanto faz a descrição e desenvolva a capacidade de perceber quando hesita*, por exemplo, ao ganhar tempo prolongando as vogais e, ao mesmo tempo, revelando que elabora os pensamentos naquele exato momento.

6 º Encontro: 03/12/2013[110]

- Limpeza do espaço: aquecimento e relação de grupo;
- **Escovação** individual: cada um se escova e depois caminha pelo espaço, a partir da percepção fina sobre as "cinco linhas principais de corpo";
- "**Balanços**": exercício componente do treinamento do ator via "metáforas do ar manifesto" (DE PAULA, 2011, p.145);
- **Círculo Neutro**: desenhar a planta baixa: **§** o círculo de preparação foi posicionado no fundo e ao centro; **1ª Jornada**: uma atriz[111] se prontifica para retomar/explicar as orientações e como proceder em cada uma das fases: considerar nesta primeira jornada os princípios "decisão e ação", "curiosidade e calma" e a "fluência do olhar" como operadores do jogo do ator; depois, todo o grupo realiza a jornada a partir dos encaminhamentos anteriores; **2ª jornada**: "Perguntas Desestabilizadoras" – cada "ator provocador" deve fazer duas perguntas desestabilizadoras para quem está no centro; **3ª jornada**: "Provocações" (3 minutos) – quem resiste, ganha o direito de fazer a **leitura** de parte do conto[112]: após o tempo previsto para as

[110] Lívia, Letícia, Kalassa, Joaquim, Ana Flávia, Mara, Gabriela e Leandro.
[111] Lívia Chumbinho.
[112] O conto deve ser colocado dentro do CN, em um lugar que obrigue o ator a sair da marca "+" para pegá-lo e voltar à mesma marca para fazer a leitura; sair novamente da "+" para reposicionar o conto em outro lugar, retornar a ela e aguardar o "tchau" para finalizar a jornada.



Atriz: Letícia Pinheiro

provocações, todos os provocadores sentam-se; então, o ator que está no centro pega o conto, escolhe um trecho qualquer e faz a leitura.

Os exercícios utilizados para o aquecimento inicial tiveram como objetivos ampliar a percepção das cinco linhas e dos centros de massas corporais, para que ao se colocar em ação os atores tivessem maior domínio técnico sobre sua ferramenta de expressão. Embora focados nos princípios colocados em jogo na primeira jornada, observou-se em alguns atores certa dificuldade em estabelecer contato visual com os outros e sustentar a duração de tal relação por um período mais longo. A fluência do olhar, ao transitar entre uma pessoa e outra, apresentou-se também como elemento a ser conquistado, pois alguns atores deram a impressão de "olhar como passarinho" – com movimentos rápidos, diretos e pontuados. Esta qualidade de "olhar de passarinho" não é uma impossibilidade ou algo proibido, mas neste início de trabalho o ator precisa primeiro entender as dinâmicas do movimento, bem como os processos psicofísicos nele implicados, para que então, com percepção aguçada e domínio técnico, possa vir a tratá-los como possíveis elementos compositivos. Na segunda jornada a atriz que mostrava autocrítica acentuada seguiu revelando que hesitava em diferentes fases do procedimento, além de não conseguir manter o contato visual com as pessoas e se desestabilizar facilmente com as provocações. Quanto a estas constatações acredito que o simples diálogo não seja suficiente para que ela (a tal atriz) consiga dar um salto qualitativo em seu trabalho, pois, sendo este ainda o sexto encontro, talvez seja necessária a ação da permanência nesta coletividade de indivíduos para, talvez, conseguir relaxar tal cobrança excessiva consigo mesma e poder se

relacionar com mais liberdade e segurança com os outros. Este é um nítido exemplo das noções sobre "mixofilia" e "mixofobia" (BAUMAN, 2009, p.86) como operadoras dos processos de aceitação das instabilidades contidas no diferente ou de fuga pelo apoio e utilização do estável e "já sabido". Embora este último esteja sempre em jogo, é no diferente, nas coisas que portam traços de "estrangeiridade" (BAUMAN, 2009, p.37) e causam certo espanto e/ou estranhamento que talvez devamos concentrar nossa atenção para que, via aproximação e relação, quiçá consigamos permanecer permeáveis para o novo e o diferente que se apresentam como caminhos possíveis. Na última jornada deste encontro, em um determinado ator, durante as provocações, foi possível observar alterações na respiração, na qualidade do olhar e nas tensões corporais. Outro aspecto destacado para que seja absorvido e melhor trabalhado foi que, durante a leitura, as expressões faciais colaboraram excessivamente na contação, ilustrando a história com certa obviedade, sendo preciso limpar a desnecessária atividade da "máscara facial".

Finalizamos o encontro brincando de pega-pega, considerando e respeitando o desenho do CN desenhado no espaço.

7 º Encontro: 10/12/2013[113]

- Limpeza do espaço: aquecimento e relação de grupo;
- Trabalho de percepção dos centros de massas corporais: peito, quadril e joelhos;
- Escovação: primeiro individual; depois em duplas, mas diretamente na fase em que um dos atores sustenta a escova, enquanto o outro escova-se nela: contato e improvisação de movimentos seguindo os impulsos, a partir da visualização e sensação da escova em contato com o corpo;
- "**Balanços**": exercício componente do treinamento do ator via "metáforas do ar manifesto" (DE PAULA, 2011, p.145);
- Caminhar e parar: todos devem caminhar e parar ao mesmo tempo: se alguém caminha, todos caminham; se alguém para, todos param. Afinar

[113] Leandro, Kalassa, Mara e Letícia.

a percepção sobre a dupla “decisão e ação” como norteadores para a precisão na execução das ações cênicas do ator.

- **Círculo Neutro**: dois atores desenham a planta baixa: **§** o círculo de preparação foi novamente posicionado no fundo e ao centro; **1ª Jornada**: um ator[114] se prontifica para retomar e explicar o procedimento; todo o grupo faz a passagem considerando os apontamentos anteriores, acrescidos dos norteadores “decisão e ação”, “calma e curiosidade” e “hesitação”; **2ª jornada**: “Perguntas Desestabilizadoras”: o grupo deve fazer sete perguntas: quem resistir ganha o direito de continuar no jogo na próxima jornada; **3ª jornada**: “dança de impulsos”[115] – parte final do exercício de sensibilização via “escovação”; **4ª jornada**: “Provocações” (3 a 5 minutos): quem resistir ganha o direito de fazer a “Descrição de Paisagem” (reestruturada e ampliada).

Atrizes: Gabriela Santos e Rafael Patente

A primeira jornada deste encontro foi um momento de constatação da efemeridade do jogo CN, pois parece não ser possível dominá-lo de modo permanente, uma vez que as observações anteriores são reiteradas em função dos movimentos utilizados além do permitido para ajustar os pés, do quadril solto, do olhar sisudo ou arregalado e de certa qualidade de presença cênica similar a um “samurai”, ou seja, com vigor excessivo. O que fazer para ultrapassar este nível de observações é algo a ser perseguido por todos os atores que se colocam em relação com tal treinamento. Na segunda jornada, um ator torna perceptível que se equivoca com o procedimento e hesita na porta de entrada. Embora tente absorver o imprevisto e continuar em jogo, não consegue resistir às provocações, pois os provocadores utilizam o equívoco e a

[114] Mara Leal.
[115] Derivação.

hesitação como elementos para as chacotas. Apenas duas atrizes que conseguiram resistir às provocações ganharam o direito de realizar a próxima jornada: uma derivação a partir da inserção de uma espécie de "dança de impulsos" – considerando a última parte do exercício de aquecimento e sensibilização com as escovas, no qual cada ator se movimenta *como se* se escovasse em uma escova imaginária. Embora estas duas atrizes tenham executado esta jornada, foram observados certos atropelos nas fases de entrada, mais de dois movimentos permitidos para ajustar os pés e impulsos nas sobrancelhas ao olhar para a porta de saída. Na quarta jornada, ao fazer a descrição de paisagem, o olhar de uma das atrizes transitava entre a relação direta com os outros e a lembrança. O primeiro parecia colaborar com as certezas sobre o que ela está descrevendo, enquanto o outro dava a sensação de um rebuscar na memória fatos fugidios que precisam ser atualizados para que, então, pudessem ser recontados. Este **trânsito do olhar** apresenta-se como um elemento de interesse e possibilidade de composição da ação cênica. Por isso, foi encaminhado a ela elaborar quando, ao descrever a paisagem, seu olhar é direto com o(s) outro(s), e quando é com suas lembranças.

Como neste encontro o grupo estava pequeno e havia tempo disponível para continuar jogando, decidimos fazer mais uma jornada para os dois atores que não haviam resistido às provocações.

Encaminhamentos para o próximo encontro: cada ator deve escolher um personagem do conto e definir nome, idade, endereço, o que gosta, a profissão, etc., os pormenores sobre a "sua vida".

8 º Encontro: 07/01/2014[116]

- Limpeza do espaço: aquecimento e relação de grupo;
- Percepção dos pesos e dimensões dos membros do corpo: "as cinco linhas principais": exercício derivado das proposições de Moshe

[116] Leandro, Gabriela, Ana Flávia, Joaquim, Gustavo, Juliana e Rafael.

Feldenkrais (1997): propiciar ampliação da percepção de si e posterior transposição para o treinamento do ator no CN;

- Duplas: 1. Caminhar olhando um para o outro; 2. Caminhar em direção ao outro e abraçar, relaxar e voltar a caminhar; 3. Caminhar em direção ao outro para abraçar, mas em um dado momento desistir: perceber o que acontece com os **impulsos** neste momento de inversão na decisão de abraçar;
- **Círculo Neutro**: desenhar a planta baixa[117]; **1ª Jornada**: momento de conexão com os procedimentos iniciais do treinamento e com os encaminhamentos individuais elaborados nos encontros anteriores; **2ª jornada**: "5 Perguntas Desestabilizadoras"; **3ª jornada**: "Provocações" (3 min.).

Devido ao período de festas de final de ano acabamos ficando três semanas sem nos encontrar e, consequentemente, sem praticar o treinamento do ator via CN. Além disso, certamente, este período de recesso serviu para que alguns integrantes refletissem sobre seus interesses e chegassem a conclusões pessoais sobre permanecer ou não neste processo de pesquisa. Entre os que saíram destaco – e considero uma perda significativa – a atriz que apresentava uma autocrítica desestabilizadora e que por isso, acredito, não se permitia colocar em estado de jogo de modo desarmado e pronto para tudo o que é possível acontecer no momento vivo do presente, e poder utilizar tais imprevistos como retroalimentadores para o jogo de cena.

Neste encontro, a 1ª jornada serviu como uma espécie de retomada das relações interpessoais e da necessidade de perceber os aspectos pessoais que devem ainda – talvez, sempre – ser considerados com especial atenção ao se colocar em ação a partir da instalação do *estado de neutralidade*. Foram observados e considerados como elementos a serem ajustados: caminhadas ondulatórias, braços rígidos ou hipotônicos, diferentes ritmos/velocidades de

[117] Definimos que, a partir desta data, não elegeríamos mais um ator para retomar e explicar as etapas da primeira jornada no início dos encontros, pois chegamos à conclusão que o grupo envolvido já havia compreendido.

caminhadas e de olhares, riso descontrolado e expressões faciais ocorrendo de modo automático. Na 2ª jornada, um ator – com significativa escuta cênica afinada – na tentativa de enfrentar seus desafios e obter domínio técnico, após os ajustes dos pés permanece na porta de entrada por um tempo significativamente longo e, assim, permitindo aos observadores perceber a **hesitação** como um elemento operante da sua indecisão. Duas atrizes acabaram perdendo o direito de prosseguirem na próxima jornada por não terem conseguido resistir às provocações, pois se descontrolaram demais. Na última jornada colocada em jogo neste encontro, um duplo desafio se estabeleceu no grupo uma vez que o ator que estava no centro deveria resistir, enquanto os demais deveriam buscar, em si e nos outros, possibilidades para desajustá-lo na tentativa de quebrar com a neutralidade – ou com a possível rigidez instalada como escudo e distanciando-o do aqui e agora. Se a conquista do suposto estado de neutralidade se dá via rigidez e o grupo consegue de alguma maneira quebrá-la ao provocar o riso, no momento em que o ator consegue se reajustar do riso para o neutro, é importante que o orientador tenha a percepção afiada para perceber e suspender as provocações, com o intuito de possibilitar a tal ator a percepção e organização desse estado corpóreo que se estabelece via reorganização.

9 º Encontro: 14/01/2014[118]

- Limpeza do espaço: aquecimento e relação de grupo;
- Duplas: em pé; uma pessoa balança a outra, a partir de movimentos extremamente pequenos; perceber a mudança de equilíbrio estável para instável;
- "Diagonal Neutra": mantendo o olhar na altura dos olhos, um ator de cada vez caminha pela diagonal do espaço; 1. Atravessar o espaço e retornar ao final da fila; 2: Parar na metade do caminho, olhar para a primeira pessoa com a qual cruza o olhar, voltar a olhar para onde estava caminhando e seguir até lá; 3. Parar na metade do caminho e

[118] Mara, Ana Flávia, Juliana, Leandro e Rafael.

olhar para todas as pessoas, um a um, até que, após o último, volta a olhar para onde estava indo e segue até lá. Neste exercício são observados os mesmos procedimentos do Círculo Neutro: como o ator se prepara, depois como ele se coloca em ação e em estado de jogo até finalizar toda a estrutura prevista pelo procedimento, sem se adiantar, hesitar ou ficar se "punindo" ao cometer algum equívoco durante o jogo de cena – mas, caso eles ocorram, deve utilizá-los como mote produtivo para os devidos ajustes.

- **Círculo Neutro**: desenhar a planta baixa: **§** círculo de preparação propositadamente desenhado atrás e ao centro; **1ª Jornada**: momento de conexão com os procedimentos iniciais do treinamento e com os encaminhamentos individuais elaborados nos encontros anteriores; **2ª jornada**: "Perguntas Desestabilizadoras" – se resistir, o ator ganha o direito de imediatamente fazer a "Descrição de paisagem"; **3ª jornada**: "Provocações" (3 minutos): se resistir ganha o direito a continuar na próxima jornada; **4ª jornada**: "Entrevista": como esta é primeira vez que a entrevista será realizada, é melhor que apenas o orientador faça as perguntas, enquanto todo o grupo anota as informações que vão sendo reveladas – para um maior detalhamento sobre as perguntas consultar sobre esta jornada específica o item "A Viagem do ator pelas jornadas do CN".

Começamos este encontro com a 1ª jornada, na qual foi possível resgatar as orientações anteriores pertinentes a cada fase, além de permitir constatar certa tensão na caminhada, com passos vigorosos que acentuavam sobremaneira o chão. Além disso, também, foi observada tensões na qualidade do olhar que deveriam ser absorvidas e suavizadas. Na 2ª jornada, ao resistir às provocações e ganhar o direito a exercitar a "descrição de paisagem", um ator utiliza pausas demasiadas na tentativa de relembrar e descrever. Mas, estas pausas, se tratadas com o devido cuidado e atenção, podem se transformar em elemento compositivo da partitura do ator. Nos indagamos sobre "como absorver os tempos de silêncio" como ação de cena e não elemento de

hesitação ou revelação, nos quais o ator parece encontra-se em uma condição de berlinda e não saber como se relacionar com ela de modo reativo, eficaz e orgânico. A 3ª jornada foi simplesmente para estabelecer um território movediço a partir do confronto com os elementos desestabilizadores contidos nas provocações e que convocam no ator o desejo para forjar um comportamento neutro e de resistência, pois só assim ele poderá continuar no jogo e apresentar o material artístico previamente estudado. Ainda assim, foi observada a necessidade de atenção na irradiação de tônus, para não emanar um estado de presença fragilizado. A 4ª jornada foi relativa às entrevistas sobre as personagens escolhidas. Embora tenhamos conseguido avançar nas entrevistas, foram observados certos automatismos corporais como impulsos inconscientes em determinadas partes do corpo (mãos, dedos dos pés, balanço de cabeça, etc.) - além da já conhecida qualidade do olhar que revela que o ator está elaborando a resposta naquele exato momento. Mais uma vez vale fazer aqui uma ressalva: pode não haver problema algum nesta qualidade do olhar, desde que o ator saiba forjar de modo orgânico e escamotear tudo aquilo que apenas ele realmente sabe que está acontecendo. Então, neste sentido, quando o treinamento se transforma em uma memória incorporada, introjetada de tal maneira que permite ao ator conseguir agir de modo crível, que quem o vê fica na dúvida entre o real e o ficcional, é o que a potência inerente ao jogo e ao jogar começa a revelar e a manifestar seus efeitos.

Neste encontro, refletimos ainda sobre o CN ser uma espécie de território promotor da percepção de si de modo aguçado e, ao mesmo tempo, de um comportamento supostamente espontâneo, mas que resulta em outra qualidade de presença: *forjada*, mas passível de credibilidade e com potência capaz de deslocar a percepção do espectador para uma condição de liminaridade entre ficção e realidade.

10 º Encontro: 21/02/2014[119]

- Limpeza do espaço: aquecimento e relação de grupo;
- Deitar: espreguiçar; despertar o corpo para se preparar para os trabalhos;
- **Escovação**: individual;
- "Diagonal Neutra": retomada dos encaminhamentos feitos no encontro passado, acrescido de nova fase na qual os atores deveriam utilizar diferentes ritmos/velocidade para cada uma das três fases: 1. Entrada, 2. Pausa/olhares e 3. Saída/finalização.
- **Círculo Neutro**: desenhar a planta baixa, o círculo de preparação novamente foi desenhado atrás e ao centro; **1ª Jornada**: uma atriz[120] retoma e explica os procedimentos iniciais; **2ª jornada**: "Entrevista" – apenas para os atores que resistissem às "Provocações".

A 1ª jornada, norteadora de todas as demais, funcionou para situar o coletivo envolvido sobre as necessidades de ajustes contínuos e de manter a atenção aguçada. Foi curioso constatar que até este encontro não houve uma só vez que pelo menos um dos atores não tenha recebido como apreciação algo anteriormente observado, como: a qualidade do olhar, a irradiação do tônus, os automatismos corporais, as diferenças rítmicas na execução de cada uma das fases, etc. Na segunda jornada retomamos as entrevistas, mas agora permitindo que todo o coletivo pudesse elaborar e lançar os questionamentos. Um fato especial chamou a nossa atenção: havíamos combinado que os provocadores deveriam permanecer atentos para o trabalho do ator no centro do CN e que após as provocações, dependeria da percepção e julgamento deles a permanência e continuidade da fase de entrevistas, porém uma atriz – que embora não tenha conseguido permanecer neutra durante as provocações, sem que com isso também tivesse se entregado ao riso fácil ou desconstruído seu comportamento cênico –, acabou falando para si mesma o "Tchau!" e finalizado a jornada! Após isso refletimos sobre a regra "*quem decide é o*

[119] Gabriela, Ana Flávia, Letícia, Mara, Rafael, Gustavo e Juliana.
[120] Gabriela Santos.

coletivo" sobre a ação que se desenrola na sua frente. E, assim sendo, o ator deve permanecer em estado de jogo e utilizar tal oportunidade para compreender e aperfeiçoar a sua ação – não sair correndo, como se quisesse abandonar o lugar movediço que o CN também instala. Outro aspecto importante está diretamente relacionado com a qualidade das perguntas elaboradas pelo coletivo e lançadas para o ator entrevistado. As perguntas não devem ser motivo de gozação, mas funcionar como colaboradoras do universo ficcional que está sendo investigado e construído. Os encontros que preveem utilizar as jornadas referentes às etapas de criação demandam mais tempo disponível, pois em função do interesse do grupo e do universo ficcional que vai sendo construído, as entrevistas podem demandar conversas mais longas. E, sendo assim, sempre será preciso perceber a justa medida sobre o jogo e sua real colaboração – se evolui, é bom permanecer e prosseguir, mas se fica estanque é prudente finalizar, para que não se transforme em matéria infértil e improdutiva.

Encaminhamentos: no final deste encontro sentamos em roda e, pela casualidade do posicionamento de cada um, definiu-se a **escrita de cartas** – "de personagem para personagem" – para quem estava sentado à esquerda[121]. Para a escrita destas cartas, os atores deveriam considerar as informações reveladas e levantadas por meio das entrevistas e das apresentações das personagens feitas anteriormente.

11 º Encontro: 28/01/2014[122]

- Limpeza do espaço: aquecimento e relação de grupo;
- Neste encontro os trabalhos foram iniciados diretamente com o **Círculo Neutro**: desenhar a planta baixa; o círculo de preparação novamente foi desenhado atrás e ao centro; **1ª Jornada**: um ator[123] foi escolhido para

[121] Gabi para Gustavo; Gustavo para Ana Flávia; Ana Flávia para Mara; Mara para Letícia; Letícia para Juliana; Juliana para Rafael; Rafael para Gabi.
[122] Rafael, Gabriela, Leandro, Mara, Letícia, Ana Flávia, Juliana e Gustavo.
[123] Rafael Patente.

retomar e explicar os procedimentos iniciais; **2ª jornada**: "Ajuda"[124]: após responder "Boa Noite!", alguém da plateia deve entrar no círculo para fazer o que achar mais conveniente para ajudar o ator a ficar "neutro" – estado de calma e curiosidade, sem tensões ou hipotonia; **3ª jornada**: "Provocações" (até 3 minutos): em um dado momento, se as provocações forem suspensas pelo orientador, o ator que está no centro do CN deve perceber o que acontece consigo e se ajustar: se resistir e não receber o "tchau" de um dos provocadores, ganha o direito de fazer a "Leitura da Carta" – da carta que recebe de alguém.

As considerações sobre a 1ª jornada que valem à pena serem destacadas dizem respeito à qualidade vocal de um dos atores ao dizer "Boa Noite" e ao responder "Tchau". Como a entrada no jogo muitas vezes fica impregnada do desejo de "conseguir acertar", a intenção depositada nas palavras acaba transparecendo certos desajustes e emanando fragilidade e/ou enfrentamento. Tais percepções devem ser consideradas como tentativa de encontrar um estado de neutralidade que funcione como *um campo de potência desfiliado de qualquer intencionalidade* – ainda que forjado. A 2ª jornada foi uma derivação a partir de um campo de confronto com uma proposição observada na *performance* que exige a participação do espectador na cena, caso contrário ela fica estanque e não pode prosseguir. Decidimos que após o ator dizer

Atores: Juliana Marques, Gustavo Bacci e integrantes do grupo de pesquisa.

[124] Derivação.

"Boa Noite", um dos provocadores – não foi decidido quem, nem se cada um dos atores presentes deveria participar uma, duas ou três vezes – mas, alguém deveria entrar para "ajudar" o ator que estava no centro. Este "ajudar" poderia ser entendido de maneira ampla, mas acima de tudo se relacionava com *como colaborar para que o parceiro continue seguro, presente e potente*. Foi uma jornada desafiadora, pois algumas vezes, após o comando de "boa noite", passava um longo tempo até que alguém resolvesse entrar para "ajudar". E este tempo de "jogo de espera" – por parte do ator que estava no centro – parecia funcionar para desmoronar ou para fortalecer a sua qualidade da presença. Mas, serviu também para verificar como o conjunto de atores se coloca de modo colaborativo com os seus parceiros de jogo, pois durante e após a "ajuda", a maioria dos atores no centro transformaram a qualidade de presença, permanecendo mais "irradiantes, calmos e atentos". Acima de tudo, esta jornada funciona para fortalecer as parecerias e os laços coletivos. Uma atriz que sempre se desconcentra e ri ao se relacionar com o mesmo ator, ao receber dele a ajuda, suavizou o riso nervoso e encontrou um estado mais relaxado. Na última jornada, uma das atrizes que lutou para organizar um estado neutro acabou recebendo o "tchau" de um ator/provocador que julgou justo a não continuidade no jogo; um ator que resistiu às provocações, embora emanando certa "braveza", conseguiu fazer a leitura da carta, mas instalou uma nítida tensão em sua testa. Por último, como após a limpeza do espaço, neste encontro iniciamos os trabalhos diretamente com o CN sem fazer outros exercícios prévios para aquecer, despertar e ajustar as energias, foi

Ator: Rafael Patente e integrantes do grupo de pesquisa.

extremamente difícil para o grupo sustentar um estado de prontidão necessário, causando uma nítida qualidade de dispersão e baixa de energia.

Encaminhamentos: os atores que fizeram a leitura da carta, para o próximo encontro deveriam escrever uma "Carta Resposta".

12 º Encontro: 04/02/2014[125]

- Limpeza do espaço: aquecimento e relação de grupo;
- Deitados: momento de percepção individual e tomada de decisão sobre o que fazer para se disponibilizar para os trabalhos;
- **Escovação**: individual; despertar e sensibilizar as "cinco linhas principais do corpo"; caminhar pelo espaço, parar e mudar de direção, sempre percebendo os impulsos que movem a ação;
- Diagonal Neutra: como nos encontros passados – mas, na última rodada, tentando maior definição na diferenciação dos ritmos/velocidades.
- **Círculo Neutro**: desenhar a planta baixa; **1ª Jornada**: além de ser um momento de conexão com os procedimentos iniciais do treinamento a partir dos encaminhamentos individuais elaborados nos encontros anteriores, tiveram início as "Apresentações dos Traços Ficcionais e Biográficos": após falar "boa noite" cada ator se apresentava a partir da linha de ação ficcional, ou seja, em função do personagem que estudava; na finalização, ao se posicionar na porta de saída e considerando a sua biografia, se apresentava, falando sobre si mesmo; **2ª jornada**: "7 Perguntas Desestabilizadoras" (apenas para os atores que ainda não fizeram a leitura da primeira carta – que recebeu): se resistir e não receber o "tchau", ganha o direito de fazer a "Leitura da Carta"; **3ª jornada**: "Provocações" (3 minutos): se resistir e não receber o "tchau", ganha o direito de fazer a "Leitura da Carta Resposta".

[125] Ana Flávia, Joaquim, Juliana, Letícia, Gustavo, Mara, Leandro e Rafael.

Iniciamos a 1ª jornada com uma proposta de derivação que colocava em jogo os traços ficcionais e biográficos. Embora todos os aspectos referentes à análise de movimentos fossem passíveis de observações, o que interessava aqui era perceber os dois eixos enunciativos relativos às elaborações dos traços biográficos e dos ficcionais. Além disso, conseguimos mapear outras informações sobre as personagens, sendo extremamente curioso perceber o que cada um elege para falar sobre si mesmo. Esta proposição também estava em consonância com o campo de jogo da *performance* e a condição de embaçamento* da percepção do espectador sobre o real e o ficcional, outra vez a condição de liminaridade que coloca o espectador em uma espécie de "umbral: nem de um lado, nem de outro" (FISCHER-LICHTE, 2011, p.139). Durante a 2ª jornada, um ator que conseguiu resistir às provocações de maneira aparentemente tranquila, ao pegar a carta para fazer a leitura instalou-se em seu rosto um leve sorriso que se manteve durante toda a leitura, o que nos levou a refletir sobre a linha de ação em que tal ator se colocou – na ficcional ou na biográfica? "Quem é este que sorri?" Outra vez apareceu um material que pode ser considerado como elemento compositivo para o trabalho do ator, mas desde que ele opte e faça a sua utilização de maneira consciente e atenta. Um dos atores considerou que o riso apareceu como possível relaxamento da situação anterior: de instabilidade motivada pelas provocações. Devido ao não comparecimento de alguns atores neste encontro, não foi possível a todos os presentes realizar a leitura da "carta resposta". Decidimos que estes atores retomariam a descrição de paisagem – desde que resistissem às provocações. Dos atores que conseguiram resistir às provocações, ou fizeram a "leitura da carta" ou a "descrição de paisagem", ainda foram consideradas as fragilidades no cumprimento das fases do CN, a qualidade da caminhada vigorosa ou relaxada demais, acarretando em movimento de quadril muito solto e hipotônico. Todas as observações devem servir para uma espécie de enquadramento das necessidades individuais a serem encaradas, trabalhadas e superadas.

Encaminhamentos: considerando as "apresentações das personagens, as entrevistas e as cartas", cada um dos atores deve preparar um "estudo cênico" para ser apresentado no próximo encontro. O "estudo cênico" é uma composição livre que tem como norteador principal a "apresentação da personagem".

13 º Encontro: 11/02/2014[126]

- Limpeza do espaço: aquecimento e relação de grupo;
- Aquecimento: expansão e contração corporais;
- Caminhadas em duplas percebendo os momentos em que o parceiro decide mudar sua atitude – parar, mudar de direção ou ritmo/velocidade.

  • **Círculo Neutro**: desenhar a planta baixa; **1ª Jornada**: além da conexão necessária com os procedimentos iniciais e com os encaminhamentos prévios individuais; retomada dos "Traços Ficcionais e Biográficos"; **2ª jornada**: "Encontro Marcado": consultar detalhamento desta jornada no item "A Viagem do ator pelas jornadas do CN"; **3ª jornada**: "Apresentação de Personagem" – se resistir aos dois minutos de "Provocações".

Embora mantendo a função de nortear os atores a partir da análise de movimentos, esta primeira jornada serviu como possibilidade de verticalização dos traços ficcionais relativos às personagens que cada um escolheu estudar. Uma das atrizes, ao desenvolver a linha de ação ficcional, revelou certos trejeitos de mãos e alterações nas posições da cabeça, nos levando outra vez a considerar que se tais elementos apresentam-se como possibilidades para a composição da personagem, eles podem ser interessantes e utilizados. Mas, se aparecem a partir de uma preparação prévia que revela certas muletas da atriz, devem ser reconsiderados.

[126] Rafael, Leandro, Letícia, Gabriela, Mara e Ana Flávia.

Atrizes: Letícia Pinheiro e Gabriela Santos.

A segunda jornada foi um dado completamente novo, pois iniciamos as improvisações dentro do CN, a partir do encontro de dois atores desempenhando, cada um, as suas linhas de ações ficcionais e improvisando a partir delas. Esta jornada foi norteada pelo tema "encontro marcado" e, na maioria das vezes, acabou sendo extremamente verborrágica e até frágil, devido ao período inicial de estabelecimento dos campos de ideias norteadores de cada personagem. Porém, o que mais interessava era permitir que os atores jogassem juntos, colaborando para movimentar e ampliar o universo ficcional, que será posteriormente resgatado em improvisações subsequentes com os outros personagens.

A última jornada deste encontro contou com as apresentações dos "estudos cênicos" – previamente solicitado aos atores. Os elementos que mais apareceram foram relativos ao cotidiano e às particularidades das personagens, como: o agente da estação nas suas funções de trabalho, uma velha bruxa benzedeira e o menino engraxate. Junto a isso, o que está em questão é como cada ator estrutura a sua ação cênica transpondo os princípios observados via jogo do CN – como se prepara para se colocar em ação; como finaliza e inicia cada nova fase; como estabelece uma estrutura que sirva ao mesmo tempo de norte para o desenvolvimento das ações cênicas, mas

Ator: Rafael Patente

não se transforme em algo que impeça ou petrifique a relação com os espectadores.

14 º Encontro: 18/02/2014[127]

- Limpeza do espaço: aquecimento e relação de grupo;
- Aquecimento individual;
- Duplas: tensão X relaxamento: em pé – primeiro, um dos atores deve organizar a tonicidade muscular de modo a ficar completamente hipertenso – enquanto o outro ator empurra ou puxa diferentes partes do corpo para verificar a distribuição da tensão; depois, este mesmo ator deve organizar a musculatura corporal de modo a ficar completamente hipotônica, mas ainda assim conseguir permanecer em pé e resistir à ação da gravidade – o outro ator empurra ou puxa diferentes partes do corpo para verificar a distribuição da tensão; invertem-se os papéis. Há ainda a seguinte variação neste treinamento: cada vez que é exercida a ação de puxar ou de empurrar determinadas partes corporais, o ator deve alternadamente organizar a sua musculatura, ora hipertensa, ora hipotônica.
- **Círculo Neutro**: desenhar a planta baixa; **1ª Jornada**: além da conexão necessária com os procedimentos iniciais e com os encaminhamentos individuais prévios; foi encaminhado aos atores que após o "Boa noite", realizariam a "Leitura do Conto"; **2ª jornada**: "Apresentação de Cena" – se resistir aos dois minutos de "Provocações" (apenas os atores que não realizaram a apresentação no encontro passado); **3ª jornada**: "Leitura da Carta" (para os atores que ainda não haviam feito) – mas apenas se resistissem às "Provocações Físicas" (1 minuto): o ator que faz a leitura da carta deve escolher alguém para entrar no círculo: após responder "boa noite", a pessoa escolhida entra no círculo e faz as provocações físicas que julgar mais pertinentes; **4ª jornada**: "Encontro Marcado": (para os atores que ainda não haviam realizado).

[127] Gabriela, Leandro, Letícia, Joaquim, Gustavo, Juliana e Ana Flávia.

Atriz: Gabriela Santos

Como condição norteadora para o treinamento do ator no jogo do CN, a primeira jornada da etapa de preparação, considera que a análise de movimentos se transformará em uma espécie de suporte, servindo como elemento fundamental e norteador para todas as outras jornadas. Foram observados certos desajustes em função das provocações, bem como a luta dos atores por resistir e conseguir realizar a leitura de parte do conto.

A segunda jornada foi destinada aos atores que não conseguiram apresentar o "estudo cênico" no encontro passado. O primeiro destaque desta jornada diz respeito ao estudo de uma atriz que compõe uma cena a partir de um corpo geometrizado e com a definição de uma partitura cênica, privilegiando o enquadramento de determinadas ações em função da geometria do corpo; ao contrário, uma outra atriz, apresentou uma cena com objetos e qualidade de ação mais cotidianos. Como os estudos ainda não estão filiados uma linguagem específica, os atores são livres para trabalhar a partir das referências e desejos pessoais, pois o que irá determinar a estética das cenas será algo ainda a ser discutido ao longo do processo. A terceira jornada foi bastante desafiadora, pois embora o ator pudesse escolher alguém para provocá-lo, ele não sabia, de fato, qual o tipo de provocação iria receber desse seu "algoz". Na tentativa de resistir às provocações, foram observadas desde o riso descontrolado até a autocrítica que revela

Atriz: Ana Flávia Felice

uma espécie de julgamento de si mesmo durante a ação. Na última jornada, as improvisações revelaram um dado bastante importante, o cuidado que o ator deve ter para não embarcar em um processo de composição de personagem "tipificado". Outra questão levantada foi a condição de jogo imposta pela situação dramática e as linhas de ações ficcionais e biográficas, que transportam, por si só, a percepção de quem vê para a fronteira do real/ficcional, ou seja, também impelem a condição de jogo no espectador.

Atores: Gustavo Bacci e Letícia Pinheiro

Observações: este foi o último encontro do primeiro período de verificações práticas. Além do trabalho do ator sobre si mesmo no sentido da "primeira instalação", chegamos a trabalhar com as etapas criativas relativas à "segunda instalação": construção de biografias ficcionais, descrição de paisagem, cena para apresentação da personagem e improvisação a partir do tema "encontro marcado".

Segundo período de verificação prática[128]: o jogo, as derivações e os estudos cênicos

Pressupostos norteadores: o primeiro período de verificação serviu também para balizar o grupo quanto aos desejos e interesses. O grupo, a partir de agora, passou a ser composto por sete integrantes. Há algum tempo, eu já havia percebido que se não iniciássemos e investíssemos no processo de criação, as pessoas poderiam "abandonar o barco". Por outro lado, a pesquisa ainda tinha muito tempo para o seu desenvolvimento e maturação. Mas, a possibilidade de esvaziamento do grupo envolvido na verificação prática, me levou a questionar o cotidiano de trabalho

[128] Laboratório de Interpretação/Atuação (LIE) – Bloco 3M; Curso de Teatro (IARTE/UFU).

proposto. Se no primeiro período os inícios dos encontros utilizavam exercícios de sensibilização como possibilidade de despertar a consciência corporal, a percepção dos impulsos e das linhas corporais, eu achava que o grupo precisasse experimentar alguma prática que permitisse outros caminhos para a modulação da presença cênica para que, posteriormente, iniciássemos os processos de preparação e criação via CN. Propus, então, as "meditações ativas"[129] (Osho, 1998) como meio para tal experiência.

15 º Encontro: 22/04/2014[130]

- **Meditação Ativa**: *"Heart Chakra"*;
  - ✓ Pressupostos: estar presente no presente; se adaptar e estar em jogo; perceber e estar com o grupo; ativar a atenção e a prontidão.
- **Círculo Neutro**: iniciamos desenhando a planta-baixa do CN "tradicional" no chão. Mara e Gustavo fizeram uma tentativa, mas o círculo ficou muito disforme e, por isso, apagaram. Juliana e Ana Flávia assumiram a responsabilidade, mas só na segunda tentativa conseguiram desenhar o CN um pouco melhor.
  - ✓ Neste semestre, o horário de trabalho do grupo passou para o período da manhã. Em função disso, ao entrar no círculo, os atores passaram a dizer "Bom dia".
  - ✓ Convencionou-se que a permanência do ator no centro do CN deveria durar entre três e cinco minutos. Esta duração foi definida como uma norma do trabalho, nos livrando de ter que todos os dias definir a duração de cada jornada.

1ª Jornada: como não haviam novos integrantes, esta primeira jornada foi realizada sem a retomada das orientações de cada uma das fases. Convencionou-se que o ator no centro do círculo é quem diria "Bom dia", e após mais ou menos três minutos receberia o "Tchau" de alguém

[129] As "meditações ativas", foram anteriormente abordadas em minha pesquisa de mestrado – **O ator no olho do furacão: metáforas norteadoras para os processos criativos do ator**. PPGAC – ECA/USP, 2011. Basicamente as meditações ativas permitem exercitar a *entrega* e permanecer integralmente *presente no presente*.

[130] Leandro, Gustavo, Juliana, Ana Flávia e Mara.

de fora. O objetivo principal era a conexão consigo mesmo. Definimos também que não faríamos comentário algum após as realizações das jornadas individuais, mas comentaríamos nossas próprias percepções após o grupo todo ter passado pela experiência. **2ª Jornada**: ainda focando os procedimentos iniciais, definimos que o "Bom Dia" seria dito por alguém da plateia que se relacionava via olhar com o ator que estava posicionado no centro do CN. O "Tchau" deveria ser dado pelo ator no centro do CN ao perceber que, no mínimo, passaram-se três minutos. Após esta jornada cada ator deveria aguardar e ouvir os comentários. **3ª Jornada**: provocações constantes por apenas um ator – definido por sorteio[131]. O objetivo da provocação constante é fazer com que ambos os atores coloquem-se em jogo – aquele que provoca e o outro que reage forjando uma atitude neutra, blefando e construindo sua presença cênica. A partir da primeira jornada conversamos sobre como é curioso perceber os olhares dos outros sobre nós ao estarmos posicionados no centro do CN. Ana Flávia comentou que não foi preciso ficar racionalizando cada fase do procedimento. Leandro, acreditando que estava dominando o procedimento, confundiu as fases e confessou ter estranhado o espaço. Com a retomada das análises de movimentos em jogo na segunda jornada, observamos os ombros desalinhados em alguns atores, em outros, os pés que pareciam "pular do chão", a voz que surgia embargada ou os movimentos dos braços que precisavam se harmonizar em relação ao comportamento global do corpo. Com a jornada de provocações[132] alguns atores não resistiram, sorriram e, como consequência, os movimentos de saída ficaram desajustados e os braços hipotônicos. Por outro lado, os provocadores também encontraram dificuldades ao ter que se colocar em um tipo de ação desestabilizadora. O que desestabiliza o outro? Como desestabilizar o outro e si mesmo?

[131] Derivação.

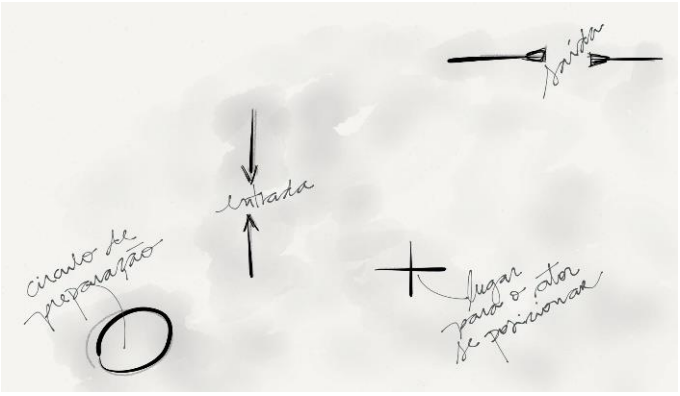
[132] Ana Flávia foi provocada por Mara; Mara foi provocada por Gustavo; Gustavo foi provocado por Juliana; Juliana foi provocada por Leandro; Leandro foi provocado por Ana Flávia.

As retomadas dos trabalhos sempre apresentam desafios, pois, por mais que se acredite compreender e dominar determinadas práticas, elas sempre obrigam a novos ajustamentos pela simples particularidade do tempo que delas, ficamos distantes. Neste sentido, o tempo também mostra-se portador de diferentes graus de previsibilidade e imprevisibilidade.

16º Encontro: 29/04/2014[133]

- **Meditação Ativa**: *"No Dimension"*;
- **Leitura do conto** "Sorôco, sua mãe, sua filha", de J. G. Rosa;
  - ✓ Divisão do conto em partes, tendo como referência as situações e as imagens;
  - ✓ Sorteio entre os atores das cinco primeiras partes; cada deve criar um roteiro de sete quadros – como história em quadrinhos;
  - ✓ O "roteirista" deve considerar, além da sua participação, a de todos os atores do grupo;
- **Círculo Neutro:** planta-baixa em deriva, considerando apenas as quatro marcas principais que orientam os posicionamentos do ator no espaço de jogo. Os atores-espectadores podem observar e interagir a partir de qualquer lugar da sala.

  - O "Bom dia!" deveria ser dito por alguém fora do CN; O "Tchau!", pelo ator que estava na marca "+";



- Convencionou-se que alguém fora do CN poderia dizer **"Fica!"**[134], se percebesse que o "tchau" aparecia como uma possibilidade de esquiva. Então, se o **"Fica!"** fosse dito, o ator em jogo permaneceria no círculo e,

[133] Gustavo, Juliana, Leandro, Mara e Ana Flávia.
[134] Derivação.

apenas finalizaria após o “Tchau!” dito por alguém.

1ª Jornada: considerando as orientações deste dia de trabalho, cada ator deveria desenvolver a sua ação em conexão com os procedimentos iniciais e as orientações dadas pelas análises de movimentos; **2ª Jornada**: “Provocações Constantes”; resistindo, o ator ganharia o direito de fazer a “Descrição de Paisagem”; ao finalizar diria “Tchau!” e finalizaria o jogo.

§ As provocações terminam somente com a finalização da jornada.

A nova regra inserida – “Fica!” – tinha como objetivo potencializar o estado de jogo do ator. Acredito que aumentar a dificuldade pode permitir ao ator lançar-se em outros desafios, além de funcionar como facilitador na construção do estado neutro*. A dificuldade também estava em ter que se relacionar com uma geometria espacial diferente daquelas que até então tínhamos experimentado. Na primeira jornada, sobretudo, foram feitas análises de movimentos e observados: a necessidade de equilibrar os balanços dos braços; a caminhada que inicialmente parecia surgir como um “arranque” e que depois se modificava durante o deslocamento; os ombros que necessitam de ajustes para que os tamanhos dos braços não parecessem diferentes. Com a segunda jornada foram observados a necessidade de se organizar internamente para resistir de modo vivaz às provocações constantes e, também, ampliar a “Descrição de Paisagem”; o riso apareceu em alguns atores, enquanto outros conseguiram usar as provocações para construir um estado de jogo mais potente, o que se refletia na ação corpóreo-vocal; interessante também foi notar que, na tentativa de resistir e forjar o tal estado neutro*, determinado ator acabou revelando um olhar fugidio e titubeante; um outro, que durante a contação de história estabeleceu no olhar um interessante estado de lembrança, parecia distanciado do aqui-agora. Como trazer o estado dessa pessoa que lembra, para “o jogar no agora”?!

17º Encontro: 06/05/2014[135]

- **Meditação Ativa**: *"Heart Chakra"*;
- Trabalho a partir dos roteiros encaminhados no encontro passado;
  - ✓ Para o desenvolvimento das cenas é preciso considerar, de modo metafórico, as fases observadas no CN: preparação, entrada, desenvolvimento e finalização.[136]

O encontro foi finalizado sem outras observações. Nos comprometemos a continuar, nos próximos encontros, montando os roteiros criados pelos atores.

18º Encontro: 13/05/2014[137]

- **Meditação ativa**: *"Heart Chakra"*;
- ✓ **Círculo Neutro**: sem desenhar qualquer marca no chão; **Jornada única**: a partir da consideração das quatro marcas principais do CN[138], cada um dos atores deveria visualizá-las, defini-las no espaço e realizar a jornada.[139]

As observações pautaram-se na realização desta jornada única, considerando as visualizações e escolhas dos atores – vale reiterar a importância em estabelecer, mentalmente e "projetado" no campo de jogo, as quatro marcas principais do CN para, então, colocar-se em ação. Considerando a análise de movimentos, notou-se: tensão e diferentes ritmos no olhar – ao mirar as pessoas presentes, responder "tchau!" e realizar a finalização; caminhada pesada, com o calcanhar acentuando a marcha no chão; piscadelas descontroladas.

[135] Leandro, Juliana, Gustavo e Ana Flávia.
[136] Revendo este encaminhamento um ano depois, percebo que nele está implícito a noção de "cenografia mental" explanada por Maurício Paroni de Castro na entrevista concedida para esta pesquisa – ver anexos.
[137] Ana, Juliana, Letícia, Gustavo e Leandro.
[138] Preparação, entrada, lugar de posicionamento "principal" e saída.
[139] A noção sobre "cenografia mental" mais ainda se reforça em função desse encaminhamento.

O que estas reincidências de comportamentos podem representar? O não domínio técnico do procedimento pelos atores? Ou as diferentes instâncias psicofísicas, que em suas microações escapam ao nosso controle? Será possível manipular tais comportamentos autônomos, reativos ao contexto situacional? Como o ator pode colocar-se em ação escamoteando tais comportamentos, absorvendo-os e forjando uma certa "neutralidade"? Sem ter respostas fechadas, mas apenas perguntas que se respondem com outras "perguntas-respostas", estas inquietações acompanham o fazer teatral.

A mudança de espaço físico para os desenvolvimentos dos trabalhos provocou algumas alterações em nossas percepções. Se na sala que utilizávamos para os desenvolvimentos dos trabalhos na Oficina Cultural de Uberlândia/MG os ruídos do centro da cidade coabitavam nosso fazer no período das 19h às 22h, agora, a sala que utilizávamos no Campus Santa Mônica[140], com grandes janelas de vidros e no período da manhã, um certo estado de calmaria parecia instalar-se em nosso tempo-espaço de trabalho – hoje, esta atmosfera estava bastante acentuada. E, do mesmo modo que o período matutino pode ser percebido como campo potencial para o transcorrer do dia, refletimos sobre a neutralidade enquanto estado de potência e abertura para a construção expressiva. Expressivo, aqui, significando a intencionalidade de comunicação que se estabelece entre emissor e receptor – ator e espectador ou cena e observadores.

Continuamos os trabalhos a partir dos roteiros elaborados pelos atores. Primeiro Gustavo, depois Leandro e Juliana, apresentaram e detalharam suas propostas, e o grupo colocou-se disponível para realizá-las. Na proposta do Gustavo observamos a necessidade de se trabalhar com as sonoridades relativas ao universo do conto – apito de trem, frio, multidão; além das noções sobre enquadramento das ações dos atores a partir da geometria e segmentação corporais. Leandro propôs um trabalho mais

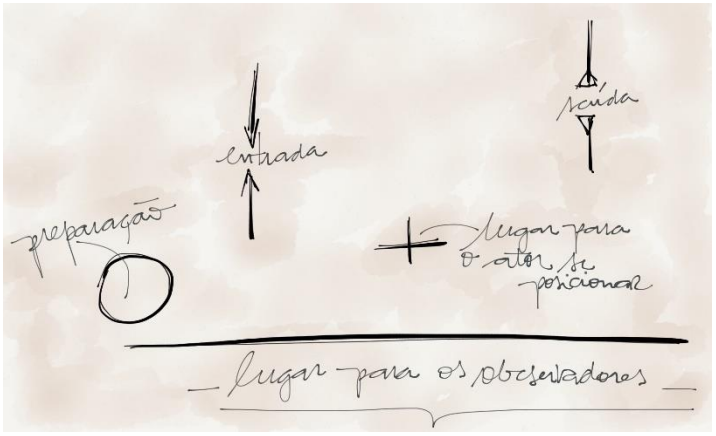
[140] Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

focado no aspecto coral, com todos os atores trabalhando em conjunto, mas com ações dissonantes; salientou-se a necessidade de verticalizar o estudo sobre paisagem sonora e geometria do corpo-máscara. E, por último, com trabalho proposto por Juliana observou-se a necessidade do grupo em trabalhar as qualidades resistência e fluência para as movimentações cênicas.

A solicitação de uma proposta cênica para cada integrante do grupo foi uma tentativa de fazer com que cada um, ao mesmo tempo se exercitasse em duas frentes distintas: propositor/encenador de um determinado fragmento cênico e disponível para as diferentes propostas – trabalhando de modo proativo e colaborativo[141].

19º Encontro: 20/05/2014[142]

- ✓ **Aquecimento individual**; tempo para que cada um utilize o repertório pessoal para se preparar para o trabalho;
- ✓ **Meditação ativa**: *"No Dimension"*;
- ✓ **Círculo Neutro**: planta baixa em deriva; retomada do trabalho de consciência espacial a partir das marcas que orientam os posicionamentos do ator no *espaço de jogo*. **1ª Jornada**: "Procedimentos iniciais"; análise de movimentos. **2ª Jornada**: "Provocações Contínuas"; o ator que consegue se organizar de modo neutro* ganha o direito a dar uma "Notícia"[143] – considerando a base ficcional



[141] Essa noção de "colaborativo" não está diretamente ligada ao Teatro Colaborativo, mas vinculada ao Teatro de Criação Coletiva. Acima de tudo, aqui, "colaborativo" significa o trabalho que se desenvolve na perspectiva de grupo, onde todos os indivíduos são propositores e colaboradores.
[142] Leandro, Gustavo, Juliana e Ana Flávia.
[143] Derivação.

utilizada e o personagem que estuda.

- ✓ O “Bom dia” e o “Tchau” devem ser ditos pelo ator posicionado na marca “+”.

As observações relativas às jornadas de análises de movimentos seguiram destacando e orientando os atores sobre a necessidade de atenção às suas particularidades, como: um braço mais distanciado do que o outro do centro do corpo; um impulso que denuncia que o ator irá agir, antecedendo a ação; as falas embargadas devido ao campo de tensão estabelecido pelo jogo do ator; a confusão entre olhar para alguém da plateia ou para as marcas desenhadas no chão. Por um lado, é possível considerar certa desatenção dos atores ao se colocar em jogo, pois ao invés de buscar novas possibilidades e encarar outros desafios, algumas observações são sempre reiteradas. Na segunda jornada, ainda que a maioria dos atores tenham conseguido realizar a “notícia”, alguns se desconcentraram e sorriram com as provocações, outros se movimentaram de modo desorganizado, com braços e tronco balançando em desarmonia.

20º Encontro: 27/05/2014[144]

Dedicamos este encontro à leitura e análise do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”. Definiu-se três tempos observados no conto: passado, presente e “idealizado” – como um tempo onírico, relativo ao universo da imaginação, do sonho e da fantasia.

Conversamos sobre:

1. Quem é o Sorôco para cada um de nós?
2. Quais as lendas de cada cidade?
3. Quais eram as loucuras da mãe e da filha?

Sobre as descrições dos espaços e coisas da cidade:

- uma estação;
- um guarda-chaves;
- um curral.

[144] Ana Flávia, Letícia, Gustavo e Leandro.

- supostamente todos se conhecem;

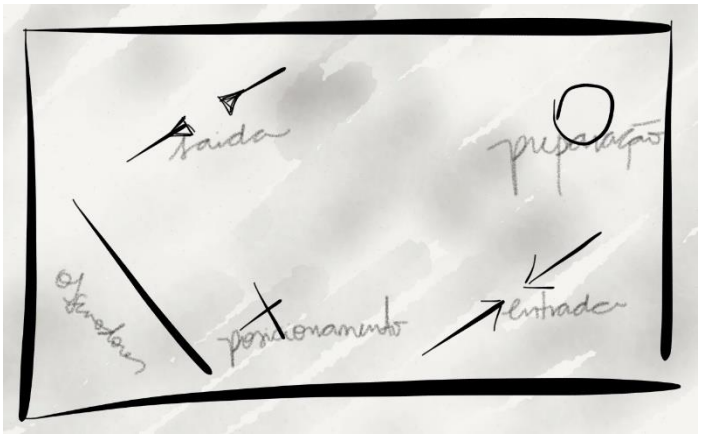
- a morte santifica;

Foi sugerido assistir o filme “O estranho no ninho”.

21º Encontro: 03/06/2014[145]

- Neste encontro finalizamos a **divisão do conto**, considerando os três tempos narrativos definidos - presente, passado e “idealizado”;
- **Aquecimento coletivo**:
  - ✓ Guerreiro: este treinamento consiste basicamente em correr em círculo mantendo a mesma distância entre cada indivíduo. Junto a isso alguns comandos podem ser acrescidos/intercalados, como: mudar o sentido do movimento, pular algumas vezes e ir ao chão.[146] Os atores realizam as ações simultaneamente e sincronizados – como um coro uníssono.
  - ✓ Fala automática: “associações de ideias”. Definimos que o grupo deveria se deslocar livremente pelo espaço e ao mesmo tempo falar ininterruptamente, absorvendo e aceitando todos os acontecimentos.

• **Círculo Neutro**: planta-baixa em deriva; linhas não paralelas à arquitetura do espaço. **1ª Jornada**: Procedimentos Iniciais – análise de movimentos; o “Bom dia” é dado por alguém da plateia, mas em jogo relacional como ator no centro do CN; o “Tchau” também deve ser dito por um dos atores na plateia, a partir das condições explicitadas nas regras do jogo: ou pela duração, ou pelos excessivos erros* cometidos. **2ª Jornada**: “Fala Automática” –



[145] Mara, Ana Flávia, Gustavo, Letícia, Juliana e Leandro.

[146] Treinamento que aprendi com o ator e professor Alex Capelossa – Teatro Escola Macunaíma, São Paulo/SP.

"Associações de Ideias"[147]; realizar a jornada falando ininterruptamente; devem ainda responder aos cumprimentos "Bom dia" e "Tchau" – ambos dados pelo grupo. A "fala automática" também considera um "narrador onisciente", que considera os tempos passado, presente e futuro, e assim, sabe sobre tudo!

§ Os atores devem considerar que jogar é uma atividade altamente prazerosa. O jogador escolhe jogar! Por isso não deve "afrouxar", nem ser "rígido" demais.

Na 1ª jornada a mudança das marcas em relação ao espaço, outra vez interferiu no campo perceptivo e desorientou alguns atores. Embora na primeira jornada não houvesse provocações, só o jogo relacional já é altamente provocativo, e ainda que alguns atores conseguissem forjar um estado neutro, a fala saia embargada, o olhar parecia confuso, e alguns atropelos nas finalizações acabaram acontecendo. Na 2ª jornada, embora fossem percebidos alguns desajustes, como: olhar titubeante, voz embargada, riso, postura formal e falta de concentração, algumas narrativas e comportamentos interessantes apresentaram-se, por exemplo:

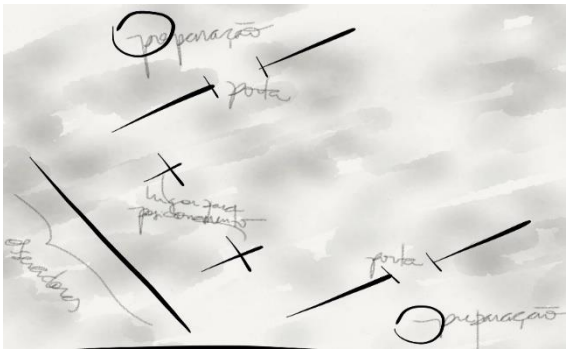
- ✓ Sobre a sensação do frio e a transpiração no inverno;
- ✓ Sobre a loucura retratada na figura da mulher;
- ✓ A canção que a mãe e a filha cantam aparece como metáfora de um refúgio;
- ✓ O corpo trêmulo – que nasce como reação ao jogo, mas que pode ser utilizado para a composição da personagem da mãe;

Voltamos a trabalhar com os roteiros propostos por Letícia e Ana Flávia[148].

[147] Derivação.
[148] Trouxe a música "Uirapuru", de Pena Branca e Xavantinho.

22º Encontro: 10/06/2014[149]

- **Aquecimento individual**: a partir do repertório pessoal;
- **Guerreiro**: em roda; correr, andar, inverter o sentido do movimento, pular e ir ao chão.



• **Círculo Neutro**: planta-baixa em deriva: com **dois círculos de preparação**, duas portas e duas marcas "+" para que os atores tivessem que escolher onde se preparar, entrar, sair e em qual marca "+" se posicionar.

  - ✓ Passamos a trabalhar com a **porta da sala aberta**, como possibilidade de acentuar a ligação com "o mundo lá fora", absorver as interferências nas ações e **afinar a escuta***.
  - ✓ **Rever as anotações e as escolhas de personagens**: possiblidade de redefinição; novas escolhas!
  - ✓ Para as duas jornadas de trabalho, o "Bom dia!" e o "Tchau!" deveriam ser ditos pela plateia;
  - ✓ **1ª Jornada** relacionada à "jornada inicial"; cada ator deveria escolher a sua trajetória – o círculo de preparação, as portas de entrada e de saída, e a marca "+"; e, ainda, optar por uma entre as quatro possibilidades de "encaixar os pés" na marca "+", pois não necessariamente o ator é obrigado a se posicionar de modo frontal em relação a plateia;
  - ✓ **2ª Jornada**: "Fala Automática"/"Associações de ideias": simultaneamente, dois atores posicionam-se, cada um, em um círculo de preparação; no círculo de preparação imediatamente iniciam a "fala automática" e escolhem as marcas que irão ocupar; um ator inicia o deslocamento primeiro que o outro; o segundo inicia somente após o primeiro ter ocupado a marca "+"

[149] Ana Flávia, Letícia, Juliana, Mara, Gustavo e Leandro.

– como este treinamento se dá “em jogo” e os imprevistos sempre operacionam adaptações*, os princípios **escuta*** e **maleabilidade*** sempre devem ser considerados, pois provavelmente o segundo ator deverá rever suas escolhas iniciais.

- Os atores devem colaborar com a “contação” do outro, mas sem abandonar o foco individual;
- O comando “Tchau!”, para ficar claro e direcionado, deve ser acompanhado pelo nome do ator, por exemplo: “Tchau, Juliana”, que responde “Tchau!”, e segue em jogo com a “fala automática” até finalizar;

✓ Em função da revisão realizada, a **3ª Jornada** foi a de “Entrevistas”;

Embora os dois círculos de preparação estivessem disponíveis para ser utilizados desde a **1ª jornada**, foi curioso observar que o primeiro ator a se colocar em jogo acabou definindo algumas regras de maneira indireta, como por exemplo, o círculo de preparação “da direita” (veja, na página anterior, a planta-baixa) utilizado por ele transformou-se na opção para a maioria dos atores. Os comentários giraram em torno do desajuste no tamanho dos passos, do centro de massa corporal que parecia deslocado para trás durante a caminhada, do semblante enrijecido, e do ritmo lento que parecia suavizar e ampliar a presença cênica de outra atriz. Na **2ª jornada**, com dois atores simultaneamente em jogo com suas associações de ideias e as consequentes contaminações, foi um verdadeiro trânsito entre os universos ficcional e real – ainda que fossem observados a necessidade de ajustes nos impulsos corporais ou um certo olhar fugidio. Por outro lado, o jogo relacional entre as instâncias ficcional, biográfica e o presente com seus devidos acontecimentos imprevistos, tornou o jogo vivo e interessante. Observamos ainda que o procedimento do CN é como um apoio, uma estrutura mínima para o desenvolvimento da ação. E, ainda, na jornada com as associações de ideias, foi destacada a importância de ter em vista os fatos mais importantes presentes

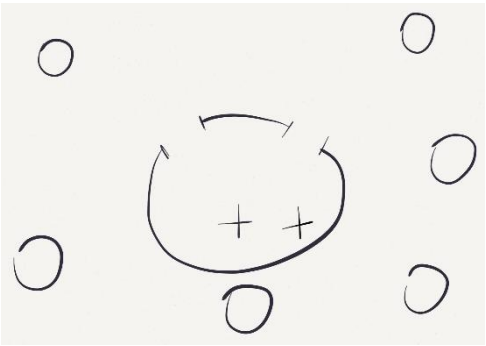
no conto. Com a **3ª jornada** – "entrevistas" –, os atores tiveram a oportunidade de rearticular as biografias das personagens.

Curioso observar que nenhum dos atores escolheu para o desenvolvimento de seu trabalho o personagem Sorôco. Se no conto ele é o único que possui nome, nas escolhas do grupo isso não teve relevância e a história acabou sendo contada a partir de uma circunvizinhança construída pelas narrativas autorais criadas pelos atores.

A última atividade deste dia foi o trabalho com o **roteiro** proposto por Mara – em jogo a sensação de um sol escaldante; a busca pela sombra de uma árvore e os comentários sobre o tempo; contam piadas e vão embora.

23º Encontro: 17/06/2014[150]

- Iniciamos o encontro no guarda-roupas do curso de teatro, na tentativa de encontrar alguns figurinos provisórios;
- **Círculo Neutro**: planta-baixa em deriva; cada ator com um círculo de preparação – desenhado no espaço a partir das escolhas individuais;
    - ✓ Portas de entrada e saída em jogo, ou seja, cada ator deveria escolher a função de cada uma delas;
    - ✓ Os atores deveriam deixar todos os objetos necessários dentro de seus círculos de preparação;
    - ✓ Como "**aquecimento**", cada ator deveria realizar duas jornadas: a primeira experimentando **dois ritmos distintos** e, a segunda, **um ritmo lento** – o ritmo lento deveria ser baseado na resposta individual à pergunta: "o que é lento para você?";



• À medida que o ator posicionado na marca "+" começava a finalização, um outro iniciava a entrada; o grupo deveria ficar atento à

[150] Mara, Gustavo, Leandro, Letícia e Juliana.

dinâmica; o espaço de jogo sempre deveria estar ocupado;

• As **jornadas** focando as **dinâmicas rítmicas** deveriam ser realizadas duas vezes, intercalando as duas possibilidades de variações: (a) dois ritmos distintos; (b) ritmo lento; (a') dois ritmos distintos; (b') ritmo lento;

• O "bom dia" deveria ser dito pelo ator no centro do círculo e o "tchau" por alguém da plateia;

• Definimos não comentar os trabalhos após as jornadas, mas todos, além das suas próprias percepções, deveriam anotar as observações sobre os outros; os comentários foram realizados após a total finalização da jornada com as dinâmicas rítmicas;

- ✓ As duas marcas "+" foram utilizadas para a realização da **Jornada de Encontro Marcado**. Desde a preparação até a finalização, os atores deveriam agir considerando a linha de ação das personagens; uma vez posicionados nas marcas "+", diziam "bom dia" para alguém da plateia e então se percebiam, buscavam um certo reconhecimento e improvisavam livremente – "O que você pensa sobre o outro?"; ambos deveriam ter consciência da duração do jogo (entre 3 e 5 minutos); o ator que entrava primeiro era quem dava o "Tchau"; o outro ator respondia "tchau" e seguia observando-o até a finalização; então, olha para a plateia, dizia "Tchau" para alguém e finalizava a sua jornada.

    - Se durante a improvisação os atores saíssem das marcas "+", o primeiro ator a dar "tchau" deveria retornar à "sua" marca para se despedir; o outro, deveria parar onde estivesse e ficar observando; depois, posiciona-se

> na marca “+” e dizia “tchau” para alguém da plateia, seguindo em jogo com essa pessoa até o final de sua jornada;

As observações sobre as jornadas com foco nas dinâmicas rítmicas, além de se restringirem às análises de movimentos, tiveram como objetivos possibilitar aos atores particularizar as trajetórias [ou partitura de ação] a partir de uma estrutura comum [o CN]. Como das outra vezes, reconhecemos que **alguns dos desafios deste treinamento estão na tentativa de afinar a percepção e se reajustar, quiçá, controlando os micros impulsos e forjando comportamento cênico desfiliado dos padrões de movimentos cotidianos**. Isso, por uma questão muito simples: nem sempre a cotidianidade* é interessante ou potente para a cena. E, outra vez, se apresentaram os balanços de braços com diferentes distâncias do centro do corpo, o equívoco no olhar para as marcas e/ou pessoas da plateia e possibilidade de deixar mais definida a diferença entre os dois ritmos escolhidos. Foram observadas, também, uma qualidade de presença mais dilatada durante a dinâmica lenta e um comportamento cênico interessante para ser instalado como “estado inicial”, mas que foi estabelecido apenas como ajuste “pós-riso”. Outro aspecto importante foi a percepção de certo atropelo ao cumprir cada uma das fases, onde as ações ainda não finalizadas já apontavam para o que estava por vir, denunciando o desajuste no princípio *DecisãoAção**. As **jornadas de encontros** foram realizadas com os atores desempenhando seus personagens desde o círculo de preparação até a finalização; após o tempo previsto, seguiam-se as fases de finalização. Uma dúvida surgiu entre os participantes: desempenhando a linha de ação das personagens a estrutura fixada pelo procedimento CN deveria ser respeitada? Juliana lançou a seguinte indagação: **“Como cumprir as etapas do CN, e ainda assim carregar as informações do personagem?”** Acredito que esta pergunta contém um questionamento altamente performativo no sentido de não possuir uma resposta exata, fixa, imutável. Talvez o acontecimento cênico vivo, desenvolvido no presente do presente, pela ação do ator em relação às

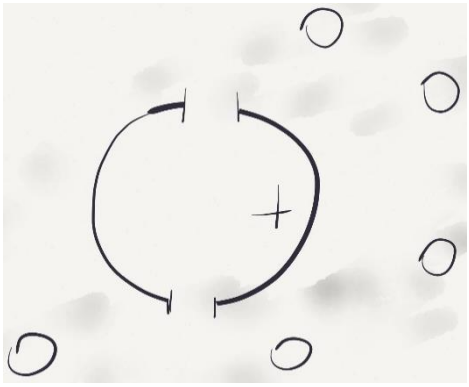
diferentes instâncias colocadas em ação pelo jogo e seu jogar podem responder à esta indagação.

24º Encontro: 24/06/2014[151]

Embora para os trabalhos de hoje a planta-baixa do CN tivesse uma derivação particular, as jornadas escolhidas ampararam-se nas propostas do planejamento do encontro anterior.

Iniciamos conversando sobre algumas proposições teóricas que amparam a pesquisa. Abordamos noções operativas contidas em Stanislavski (2007; 2009) ao definir os enunciados "o trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência [e] o trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da '*encarnação'*[152]" – livre tradução do espanhol. Também refletimos sobre as possibilidades de cruzamento entre as proposições de Jacques Lecoq (2010) e Joseph Campbell (1995) com nosso modo de operacionalizar os trabalhos de preparação e criação do ator via CN, possibilitando estabelecer paralelos com as "metáforas orientacionais" norteadoras: viagem*, etapas*, jornadas* e fases*.

- **Círculo Neutro:**
  - ✓ Jornadas com **dinâmicas rítmicas**: realizadas duas vezes, intercalando duas possibilidades de variações: (a) duas variações sobre o lento; (b) dois ritmos intensos/vigorosos; (a') duas variações sobre o lento; (b') dois ritmos intensos/vigorosos.



Como nos detivemos por um tempo razoavelmente longo refletindo sobre as teorias

[151] Ana Flávia, Leandro, Mara, Gustavo, Letícia e Juliana.

[152] Ainda que "encarnação" não se apresente como uma tradução "feliz" para o português brasileiro, devido os inúmeros equívocos decorrentes, as acepções "corporificado" e "fisicalizado" são duas noções análogas e potentes para as necessárias conexões ao estado corporal do ator ao se colocar em estado de jogo. Sobre esta questão, ainda, é possível verificar uma abordagem mais vertical em Érika Fischer-Lichte a partir das noções acerca de "*embodiment"* e "*corporización"* (2011, p.54-59).

de base e seus aspectos norteadores da pesquisa, devido ao avançado das horas, ao iniciarmos a parte prática, conseguimos apenas experimentar a jornada com as dinâmicas rítmicas. Ainda assim foi interessante observar como cada um se colocou em jogo e a singularidade de cada momento – único e sempre imprevisível, trazendo à tona apontamentos recorrentes, mas que exigem atenção redobrada do *performer* ao se colocar em jogo, como, por exemplo, quando uma das atrizes, já na segunda jornada, se confunde e diz "bom dia" na porta de entrada, ou quando uma outra deixa de se relacionar [via olhar] com a pessoa que lhe disse "Tchau".

Outro aspecto interessante, que até então não costumávamos fazer, foi ouvir as percepções individuais ao sair do jogo, por exemplo: sensação de ansiedade e de desequilíbrio ao se permanecer no centro; o ritmo lento como colaborador na concentração; a intenção de trabalhar o ritmo lento no olhar e nas palavras.

Finalizamos sorteando e definindo uma nova sequência para "escrita de carta"[153] – de "personagem para personagem".

25º Encontro: 01/07/2014

O planejamento apoiava-se ainda nas proposições do 23º encontro (p.145), pois ainda não havíamos realizado a "**jornada de encontros**".

- Aquecimento individual;
- **1ª Jornada**: utilizar **ritmos "intensos"**; apenas uma marca "+" no centro do círculo. "O que é intenso para você?": cada ator deveria encontrar uma "resposta-ação"; e, também, deveria escolher quantos ritmos colocar em jogo;
- **2ª Jornada**: "**encontro silencioso**": duas marcas "+" dentro do círculo; a partir da linha de ação ficcional, dois atores-personagens se encontram;
    - ✓ A sequência de entrada no jogo foi pela casualidade do momento. Havia a seguinte regra: um ator se posiciona e

[153] Mara para Juliana; Juliana para Leandro; Leandro para Letícia; Letícia para Ana; Ana para Gustavo; Gustavo para Mara.

aguarda o outro; após este encontro, o primeiro sai e o segundo aguarda o próximo – e assim sucessivamente.

- Obs.: com exceção do primeiro e do último ator, todos os outros acabam jogando dois encontros se, por acaso, uma simples regra não for definida: o primeiro deve voltar ao jogo para realizar o seu segundo "encontro" – com isso todos farão duas vezes o "encontro silencioso".

✓ "Bom dia": dito pelo primeiro ator-personagem posicionado na marca "+"; quando o segundo entra, diz "Bom dia" para o ator que lá já estava – e, em função disso, começam a improvisar;

✓ "Tchau": passado um tempo mínimo, ou segundo uma orientação externa (do orientador ou do grupo), o primeiro ator diz "Tchau" para o segundo; despedem-se e ocupam, cada um, a sua marca "+"; seguem se olhando até a finalização do primeiro; e então, o segundo diz "tchau" para alguém da plateia e finaliza.

- **3ª Jornada**: "**Cartas**": cartas colocadas no CN; atores desempenhando a linha de ação da personagem; um de cada vez entra, e após dizer "bom dia", sai da marca "+", pega sua carta, volta para a marca "+" e faz a leitura; quando termina, segura a carta, aguarda o "tchau" e finaliza.

O trabalho desenvolvido a partir das noções sobre "intensidade", pareceu modificar a qualidade de presença. Um dos atores, por exemplo, que até então sempre havia recebido observações sobre a necessidade de ganhar mais "enraizamento", pois as suas ações sempre tinham qualidades de movimentos leve e delicada, conseguiu se reorganizar de modo mais vigoroso na cena, o que resultou em um estado de presença mais intenso, interessante e reativo.

Nas jornadas relacionadas com a base ficcional, as relações observadas nos "encontros silenciosos" evidenciaram atmosfera sombria gerada pela relação entre as personagens "Nenêgo" e "Menina". Esta, ao contrário, modificou completamente a atmosfera ao revelar interesse em se relacionar com a personagem "Marta" – sua avó –, além de instalar em seu comportamento um

certo olhar irradiante. Nas "leituras das cartas", talvez pelo ineditismo do conteúdo e suas eventuais surpresas, as jornadas ora evidenciavam necessidade de maior concentração devido ao riso que quebrava a credibilidade do jogo, ora um requinte na composição da personagem observado na qualidade de elaboração da atuação. Também são observados alguns atropelos ao realizar cada uma das fases do jogo e certa dificuldade ao investigar, deixar fluir e "brincar" com registros corporais e vocais.

Para o próximo encontro, foi dada a seguinte **tarefa**: cada ator deveria criar uma cena evidenciando os **deslizamentos*** **entre o ator-narrador e o ator-personagem.** A partir da lógica de trânsito entre estas instâncias, a cena deve ser um misto de vozes que assumem tanto a primeira (personagem) quanto a terceira (narrador) pessoas. Nesta, também, a partir da noção de **narrador onisciente**, o ator deve abusar de um certo olhar crítico para revelar aos espectadores as camadas submersas das personagens – além de evidenciar o jogo teatral ao transitar entre personagem e narrador.

> **§** Não quero restringir, muito menos filiar esta noção de jogo teatral apoiado nas diferentes vozes com a proposição brechtiana sobre "distanciamento", por uma questão bastante simples: minha recusa aos enquadramentos que sequestram um procedimento de jogo que certamente pertente ao universo do Teatro, mas que infelizmente são categorizados e delegados como se pertencessem a uma ideia "imperialista" e doutrinante. Então, se alguém se pronunciar e dizer "Ah! Isso é Brecht!", tem aqui a sua resposta: "Não! Isso é Teatro! É jogo! É como o brincar infantil em que a criança assume diferentes vozes – a sua e as dos tantos brinquedos por ela manipulados. E esta é uma condição já descrita por Piaget[154] ao refletir sobre as fases do jogo projetado e do jogo individual, relativas à formação do símbolo na criança. Aqui, o jogo do ator é análogo a este brincar da criança.

[154] Jean Piaget. **A formação do símbolo na criança**. SP: Mestre Jou, 1997.

26º Encontro: 22/07/2014[155]

Neste encontro, motivado pelo curso que eu acabara de participar – "O exercício como caminho para o conhecimento"[156], ministrado pelo diretor, pesquisador e pedagogo Jurij Alschitz –, resolvi retomar o exercício "escala do ar manifesto", desenvolvido durante minha pesquisa de mestrado[157], para trabalhar com os atores um treinamento apoiado na noção de "ritmo/velocidade".

A "**escala no ar manifesto**" foi definida a partir das observações das escalas Beaufort e Saffir-Simpon, utilizadas respectivamente para mensurarem: as velocidades dos ventos e os estados das águas do mar, e as variações dos furacões – como descrito a seguir:

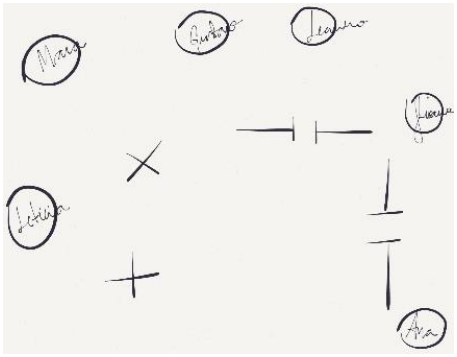
- (PAUSA): 1.aragem: 2.brisa leve: 3.brisa_moderada: 4.vento: 5.vento_forte: 6.ventania: 7.ventania_forte: 8.tempestade: 9.tempestade_violenta: 10.furacão: (PAUSA) -

Considerando os estudos de George Lakoff e Mark Johnson (2007) sobre a essência da metáfora, que é a de "entender e experimentar um tipo de coisa em termos de outra" (Id., Ibid., p.41), os atores deveriam agir a partir da relação imaginativa e metafórica, motivados pelas diferentes manifestações observadas na escala do ar manifesto[158].

- Aquecimento individual;
- **Escala do ar manifesto**: ritmo/velocidade; associações de ideias via metáforas do ar manifesto;
  - ✓ (Pausa): 1 ao 10: (pausa): 10 ao 1: (pausa);
  - ✓ **Composição de velocidades**: (Pausa): 3.brisa_suave: 9.tempestade_violenta: 6.ventania: 1.aragem: (Pausa);
- **Círculo Neutro**: cada um dos atores desenhou seu círculo de preparação em algum lugar da sala de ensaios, colocando-se

[155] Leandro, Letícia, Ana, Gustavo, Juliana e Mara.
[156] Teatro Escola Macunaíma, São Paulo/SP – julho de 2015.
[157] "O ator no olho do furacão: metáforas norteadoras para o trabalho criativo do ator". PPAC – ECA/USP, 2011.
[158] DE PAULA, 2011, p.148.

nele com todo o seu material; planta-baixa em deriva; apenas com as marcas principais desenhadas no chão;



- **Jogo**: papéis numerados de 1 a 4; cada papel corresponde a uma jornada específica; sorteio entre os atores; um de cada vez sorteia e devolve o papel numerado, para que, talvez, ele possa ser novamente sorteado;

  - 1: Realizar a **jornada** utilizando a **composição rítmica**: *3.brisa_suave–9.tempestade_violenta–6.ventania–1.aragem*;

  - 2: **Jornada** de "**apresentação de personagem**"; biografia ficcional apoiada no conto;

  Observação:

  - O(s) ator(es) que sorteia(m) o **nº2** deve(m) iniciar fora da sala; o "círculo de preparação" deve ser utilizado de modo metafórico, estabelecendo-se mentalmente e em algum lugar fora do campo de visão dos demais participantes;

  - 3: **Jornada** de "**fala automática**": falar continuamente, sobre o personagem, o aqui-agora, todas as associações de ideias;

  Observação:

  - O(s) ator(es) que sorteia(m) o **nº3** deve(m) escolher um outro ator para realizar a jornada simultaneamente.

  - 4: **Jornada** de **Deslizamentos entre o ator-narrador e o ator-personagem**: trânsito entre estas duas linhas de ações;

Algumas observações sobre as jornadas colocadas em jogo: (1) o ator que sorteou o "Nº.2", começou fora da sala e, a partir do momento em que entrou,

se esqueceu de olhar para alguém do público. O treinamento é sempre relacional – seja em função dos observadores ou das inúmeras tarefas a serem realizadas. (2) A atriz que sorteou o "Nº.3" convidou uma outra para realizar simultaneamente a jornada; o desafio foi desenvolver um tipo de jogo sobreposto e não de foco compartilhado, mas dividido; com isso tinham que tomar cuidado para que as falas não se transformassem em diálogo, embora até pudessem dar essa impressão pela casualidade das conexões; outro desafio foi usar as diferentes instâncias narrativas: ficcional, biográficas e o instante vivo do presente. (3) A atriz que sorteou o "Nº.4", ao realizar a jornada de "deslizamentos", foi orientada a trabalhar mais a distinção entre as qualidades atriz-personagem e atriz-narradora. (4) O "Nº.3" foi novamente sorteado e dois atores realizaram a jornada juntos; após a realização da jornada, os comentários giraram em torno da não necessidade de ficar justificando os "erros", e talvez mais importante ainda era a sensação de que as falas estavam desconexas do universo ficcional, parecendo também que o "aqui-agora" não tinha relação alguma com a ficção. (5) O "Nº.2" também foi novamente sorteado, e a atriz desenvolveu a "apresentação da personagem" de modo concentrado e potente. (6) Outra vez o "Nº.3" foi sorteado, e, talvez pelas considerações anteriormente traçadas, as duas atrizes realizaram esta jornada com certa "serenidade" – com prontidão e escuta afinadas.

As considerações sobre cada uma das jornadas têm duas funções: a de organizar o jogo e suas regras, e a de amadurecer a dramaturgia do ator. Se, por um lado o jogo é detalhado e as dramaturgias dos atores não o são, é pela possibilidade do jogo ser melhor compreendido, reutilizado e derivado, e as dramaturgias serem ainda movediças demais por seguirem em elaboração.

27º Encontro: 12/08/2014[159]

O planejamento para hoje ainda estava motivado pelo curso que eu havia realizado com Jurij Alschitz e, por outro lado, também estava de acordo com a proposição de Inês Aranha ao dizer que ao utilizar o CN em processo de

[159] Gustavo, Mara, Letícia, Leandro, Ana e Juliana.

preparação e criação é “preciso ter outras dinâmicas para não embotar o CN.” (ARANHA, 2014, s/n)[160].

- Duas fileiras:
  - ✓ Um ator de frente para o outro; trabalhar **alinhando** o olhar, o queixo e o esterno;[161]
  - ✓ **Esticar**: a partir das cinco linhas principais do corpo, esticar com a intenção de tocar o outro que está na sua frente – mãos, braços, pés, pernas, joelhos, quadril, ponta do nariz, etc;[162]
- **Quatro pontos de energia**:[163] acúmulo e dispersão de energia → a partir dos movimentos expansão e contração corporais, acumular e despender energia; individual; duplas, em relação de enfrentamento, ataque/esquiva.
  - ✓ Testa/3º olho – intelecto;
  - ✓ Garganta – vida/doação;
  - ✓ Plexo solar - emoção;
  - ✓ Sexual – primitivo/animal;
- Ritmo/velocidade: associação de ideias; “escala do ar manifesto”;
  - ✓ *(Pausa): 1 ao 10: (Pausa);*
  - ✓ Composição de velocidades: *(Pausa): 9: 6: 1: (Pausa): 4: 1: 8: (Pausa);*
    - *primeira pausa: cada ator deve encontrar alguém para cumprimentar apertando as mãos; a partir do aperto de mãos, inicia-se a primeira parte da composição de velocidades;*
    - *durante a primeira parte da composição de velocidades cada ator deve: procurar e definir alguém para dar um abraço logo após a segunda pausa;*

[160] Entrevista em anexo.
[161] Exercício baseado nas propostas de Jurij Auschtiz.
[162] Idem.
[163] Idem.

- *a partir do abraço, inicia-se a segunda parte da composição de velocidades: com troca de palmas;*

- **Círculo Neutro**: planta-baixa em deriva; planta-baixa proposta por Gustavo e Letícia; os atores deverem escolher e definir as portas de entrada e saída;

- 1ª Jornada: falar de maneira descritiva o que está fazendo; como uma reiteração da ação; usar ritmos/velocidades;

- 2ª Jornada: Deslizamentos* entre o ator-narrador e o ator-personagem; buscar a diferenciação na construção de presença; evidenciar o trânsito: "Seja radical! Não seja sutil!". Destinar um tempo para os atores prepararem o exercício. O espaço deve ser utilizado de modo análogo ao CN: "Como transformar"? Por exemplo: na saída, a orientação determina a caminhar para trás, mas a partir de agora, se o ator opta sair caminhando de costas é porque há uma lógica interna e inerente à ação que se desenrola.

O tempo é um grande desafio, pois além dos encontros com o grupo ocorrem apenas uma vez por semana, este semestre tivemos uma agenda bastante descontínua, causando certa desestabilidade no fluxo dos trabalhos. E devido a isso, as análises sobre os trabalhos dos atores na "1ª jornada" retornaram às reiteradas constatações: os atropelos ao realizar cada uma das fases; os braços que balançam de modo despercebido; os ombros desalinhados, etc.

Refletimos sobre a necessidade de estar com o estado de prontidão sempre ativado para trabalhar a partir dos imprevistos. E considerar, de uma vez por todas, que não há erros*, mas acontecimentos imprevistos que devem ser absorvidos na ação. Essa é uma condição fundamental. Outra coisa, também, de extrema importância: ter consciência de que este procedimento repetitivo de preparação e criação deve permitir ao ator estar alerta para não ser

"tarefeiro" e cumprir a ação de modo tosco, apagado, frio ou técnico, mas de modo, ao mesmo tempo, orgânico, artificial e crível.

Uma das atrizes considera que o tempo que ficamos sem praticar também colaborou para os lapsos nas ações e, também, que a proposta de falar de modo descritivo o que se está fazendo é difícil.

Não conseguimos colocar em jogo a 2ª jornada prevista para hoje! O nosso tempo de trabalho havia se esgotado!

28º Encontro: 19/08/2014[164]

Ao contrário dos outros encontros, hoje iniciamos os trabalhos diretamente apresentado os estudos cênicos a partir da orientação sobre os **deslizamentos***.

Destaco algumas observações pertinentes: (1) um ator deixa perceptível o trânsito entre as qualidades de compositivas e, também, estabelece relação direta com o público, conversando com ele. Consideramos que é preciso atenção durante a realização desta jornada com a utilização da palavra "acho", pois, a criação é sempre opção do artista, que elabora e decide sobre suas escolhas. À medida que o ator estrutura sua ação de cena deve ter ciência sobre os aspectos que concorda e aceita – bem como daqueles que, embora não concordando, também deve aceitar; (2) outro ator apresenta um estudo que revela uma estrutura que ainda está frágil e necessita acentuar as diferenças entre as linhas de ações; (3) a cena apresentada pela atriz evidencia a transição entre as duas linhas ações a partir de uma qualidade bastante sutil – aspecto destacado como pertinente ao trabalho, como uma espécie de "condição de embaçamento*" criado pelo jogo da atriz que coloca o campo perceptivo do espectador em uma linha fronteiriça entre uma coisa e outra; (4) os atores precisam ficar atentos para deixar mais definido na estrutura as diferentes qualidades de presença ao assumir uma ou outra linha de ação – narrador e/ou personagem.

Após as apresentações dos estudos sobre os **deslizamentos***, retomamos alguns exercícios: (1) "esticar"; (2) "quatro pontos de energia" – neste inserindo

[164] Gustavo, Letícia, Leandro, Ana e Juliana.

a palavra – ora na linha de ação do ator-narrador, ora na do ator-personagem. Depois os atores tiveram um tempo para reelaborar os estudos cênicos e apresentá-los novamente. Mas, como nosso tempo estava terminando, apenas dois atores conseguiram reapresentar – sendo possível constatar maior definição estrutural.

29º Encontro: 26/08/2014[165]

Retomada do treinamento em jogo. Planejamento do dia de trabalho:

- Aquecimento individual;
- Duas filas: alinhamento do olhar; esticar; diferentes maneiras de se cumprimentar;
- Quatro pontos de energia;
- Escala do ar manifesto;
  - ✓ Pausa: 1 ao 10: Pausa: 10 ao 1: Pausa
    - Com trocas de palmas;
    - Com trocas de bolinhas;
- **Maratona**[166] → composição de diferentes ações e ritmos/velocidades para ser trabalhado pelo grupo como se fosse a metáfora de um espetáculo;

  - ✓ Em uma cadeira, cada ator se senta em algum lugar da sala: PAUSA: formar duplas a partir do olhar; simultaneamente se levantam; as duplas se encontram e se abraçam; a partir do abraço: (velocidades): 1: 3: 5: 7: e durante, procuram alguém para, na PAUSA, após o 7, cumprimentar apertando as mãos; a partir das mãos dadas, fazem os ritmos 9: 1: 9: 5 e simultaneamente trocam "palmas"; após o ritmo 5, PAUSA: pegam as bolinhas (que estavam nos bolsos), e enquanto trocam as bolinhas entre si, fazem os ritmos 2: 4: 10: 2: PAUSA, e

[165] Mara, Leandro, Ana e Juliana.
[166] Terminologia e orientações utilizadas por Jurij Auschitz.

voltam para as cadeiras iniciais - ***Se*** durante a troca de bolinhas, uma cai no chão, o grupo deve recomeçar a maratona do início!

Obs.: um dos fundamentos principais deste exercício é o de ***ensemble****, traduzido das línguas inglesa, francesa e alemã por "conjunto" e "time". Isto significa que a noção de **conjunto** e **time que** operacionam as mudanças, devendo permanecer atentos às micro percepções e então ajustar-se a elas. Este treinamento pode também ser compreendido como não-verbal, mas seria mais justo defini-lo como pré-verbal. Estas noções possibilitam afinar a escuta* cênica e equalizar as ações a partir da percepção de linguagem sutil, anterior ao verbo e ao gesto, mas que mora nos recônditos de cada ser, nas micro camadas perceptivas que podem ser despertadas pelos indivíduos.

- **Círculo Neutro**:
    - "Bom dia" e "Tchau" ditos pelo ator que realiza o procedimento;
    - ✓ **1ª Jornada**: "Descrição de Paisagem";
    - ✓ **2ª Jornada**: "Apresentação de Personagem";
    - ✓ **3ª Jornada**: "Encontro Marcado";
    - ✓ **4ª Jornada**: "Associação de ideias": utilizar a base ficcional, o aqui-agora e todas as interferências que houverem;
    - ✓ **5ª Jornada**: "Carta":
        - **5.1**: ler a carta que **escreveu** para alguém;
        - **5.2**: ler a carta que **recebeu** de alguém;

- ✓ **6ª Jornada**: Deslizamentos* entre ator-narrador e ator-personagem: focar as diferentes qualidades de presença cênica;
- ✓ **Roteiros**: retomar os roteiros que cada um preparou: imagens, situações, etc.;

Como nestes últimos encontros somamos outros treinamentos ao CN, o tempo disponível para o desenvolvimento dos trabalhos ficou cada vez mais escasso. Em partes, também, isso deveu-se ao material cênico criado e colocado em jogo, pois à medida que avançávamos no processo de criação, as cenas elaboradas pelos atores deveriam receber a devida atenção, considerações e encaminhamentos.

Na primeira jornada, alguns atores amadureceram a elaboração e a contação da "descrição de paisagem", revelando uma narrativa imagética e sensível. Após esta jornada, trabalhamos na composição de uma "dramaturgia em jogo" – "núcleo: descrição de paisagem":

- Os atores se preparam simultaneamente: entradas simultâneas no espaço cênico, mas não coincidentes: cumprimentam-se com o "Bom dia" e sentam-se um ao lado do outro em algum lugar do espaço cênico: fazem a "descrição de paisagem" na seguinte sequência: 1. Ana, 2. Juliana, 3. Mara, 4. Leandro: olham, ouvem e reagem às contações.

A jornada de "apresentações de personagens" retomou o detalhamento de cada "ser ficcional" para, depois, trabalharmos com outra "dramaturgia em jogo": "núcleo apresentações de personagens", a partir da sequência: 1. Mara (*Joana*), 2. Ana (*Marta*), 3. Juliana (*hoje, "Paloma*"), 4. Leandro (*Raquel*). Os atores improvisaram uma estrutura, onde foi possível experimentar uma canção realizada pela Juliana, durante a apresentação da Mara, e a Ana pode falar sobre o que significou Barbacena enquanto instituição terminal.

A jornada de “encontro marcado” foi realizada pelas atrizes Mara e Juliana, que deveriam improvisar a partir da questão “o que elas fazem enquanto conversam?” e, a partir do jogo, aprofundar a relação entre as personagens.

A jornada de deslizamentos*, permitiu retomar e orientar sobre a necessidade de trabalhar mais a diferenciação dos vigores, tomar o devido cuidado para suprimir a palavra “acho” e as incertezas, pois elas denotam um jogo compositivo frágil e vulnerável – não o “frágil” e o “vulnerável” como opções para o estabelecimento das ações, se fosse isso seria incrível, mas é o contrário, eles aparecem como aspectos que fragilizam o trabalho do ator.

- Finalizamos este encontro colocando em jogo a seguinte composição dramatúrgica: 1. Descrição de Paisagem; 2. Apresentação de Personagem; 3. Encontro Marcado; 4. Deslizamentos.

  Obs.: (1) Durante as descrições de paisagens: é preciso ouvir com atenção as contações e reagir, se motivar com o que está sendo contado. (2) Durante a ação da Ana, Mara e Juliana cantam em “bocaquiusa”, fazendo pequenas ações; depois, Juliana e Leandro buscam se relacionar e interferir – estes aspectos devem se manter na composição. Ana necessita buscar informações sobre Barbacena – ver o livro de Daniela Arbex, “O Holocausto Brasileiro”. (3) Juliana e Mara relacionam-se a partir de uma boneca imaginária e buscam, ainda, explorar a utilização do espaço cênico – manter estes elementos. (4) Leandro e Ana, devem atentar para a jornada deslizamentos* e o exercício de trânsito, pois os estudos cênicos estão focando demais a linha de ação ator-personagem e o objetivo é evidenciar o jogo de trânsito entre uma coisa e outra.

É importante considerar que a lógica utilizada para a elaboração das “composições rítmicas” transformou-se em um importante suporte para o estabelecimento do que começamos a chamar de “dramaturgia em jogo”. Se,

anteriormente, para os processos de estabelecimento de dramaturgias textuais utilizávamos como referência principal a noção de "colagem" (GLUSBERG, 2007, pp.27-31), a partir deste momento outras possibilidades começaram a se delinear.

Compartilhamento do processo de criação e experimentações para o estabelecimento de um evento cênico em jogo

Como as atividades do grupo de verificação prática aconteciam uma vez por semana, acompanhavam o calendário letivo[167] e o primeiro semestre de 2014 foi bastante descontínuo devido a inúmeros compromissos previamente assumidos, decidimos trabalhar quatro dias seguidos na primeira semana de férias[168] acadêmicas e convidar, abertamente, interessados em participar da "oficina", a partir das seguintes condições:

> *A oficina será dividida da seguinte maneira: a primeira parte das atividades, com duração de duas horas, utilizará o jogo e o jogar como meios para os treinamentos psicofísico e criativo do ator – nesta primeira parte todos os integrantes participarão das práticas propostas. A segunda parte, com outras duas horas de duração, utilizará o procedimento "Círculo Neutro": objeto central dos processos de preparação e criação do grupo; porém, nesta segunda parte, apenas os integrantes do grupo de pesquisa participarão das práticas e os convidados serão uma espécie de "observadores em jogo" – é necessário ter total disponibilidade e cumprir com os horários[169] estabelecidos.*

Como nessa altura do processo, o grupo de pesquisa já estava junto há um ano – tempo suficiente para conhecer o "outro" minimamente e, junto a isso, também aparecer um certo relaxamento nas atitudes propositiva e proativa, e até desacreditar das ações desenvolvidas – a proposta de compartilhar a pesquisa como oficina aberta a atores interessados, parecia uma oportunidade de colocar o grupo em uma produtiva condição de berlinda.

---

[167] Calendário da Graduação, da Universidade Federal de Uberlândia – UFU.
[168] De 01 a 04 de setembro de 2014. Laboratório de Interpretação e Encenação (LIE) – Bloco 3M; Curso de Teatro (IARTE/UFU).
[169] Das 09h às 13h.

Embora eu almejasse um grupo de atores funcionando a partir da noção de comunidade, não do ponto de vista utópico, mas como coletivo engajado com as atitudes necessárias para a realização de um determinado objetivo, o que se podia observar não era muito bem isso. Mas ainda assim – e teimosamente – os integrantes continuavam a seguir a estrada, a não "pular fora da canoa" – como outros já haviam feito. Ao contrário, embora estes invejáveis e teimosos atores continuassem assídua e responsavelmente na estrada, os processos individuais algumas vezes pareciam ser cumpridos de modo "tarefeiro", frio e sem organicidade. Alguns integrantes diziam sentir falta de continuidade nos trabalhos, e na tentativa de injetar novo ânimo no grupo é que foi sugerida a abertura/compartilhamento dos processos criativos para alguns convidados /interessados.

As propostas para os trabalhos desenvolvidos na primeira parte da oficina tinham dois objetivos: retomar as proposições lançadas durante este primeiro ano de pesquisa e compartilhar o treinamento que eu acabara de vivenciar com Jurij Auschitz.

Embora eu receasse sobre a mistura das diferentes referências propostas como meio de aprofundar e verificar o objeto central da pesquisa – o CN –, ele desde o início esteve às voltas com um campo híbrido, onde diferentes práticas colaboradoras[170] foram utilizadas como suportes para o jogo do ator no CN. E, se por um lado, eu estava ciente que a retomada e o compartilhamento dos exercícios poderiam funcionar como possibilidades de ampliação do vocabulário técnico e criativo dos atores, por outro, esperava que os indivíduos estranhos ao grupo pudessem colaborar como uma espécie de revigorante e/ou energizante para aqueles que já estavam na estrada há pelo menos um ano – sem com isso menosprezar os interesses e as necessidades apresentados pelos convidados/interessados, ao contrário, permitindo a eles imergirem em questões pertinentes à pesquisa e aos princípios norteadores do trabalho do ator.

Segue o detalhamento das atividades propostas para os quatro dias de oficina[171]:

[170] Observe, nos diários de bordo, os exercícios iniciais de cada um dos encontros.

[171] Além dos integrantes do grupo de pesquisa (Juliana, Ana Flávia, Mara, Gustavo, Leandro e Letícia), participaram também destes encontros: Kairo Morlin Mendonça, Tamara dos Anjos Garcia, Carlos

1º Dia – 01/09/2014

- 1ª Parte:

  ✓ Sensibilização corporal: individual e em duplas; utilizando escovas de engraxar sapatos: escovar as cinco linhas principais do corpo;

  ✓ Construção de energia – ou: Modulação da Presença Cênica: duas fileiras; uma de frente para a outra: olhar; cumprimentar – dizer "bom dia", apertar as mãos, dizer o nome, reverências/relações com diferentes níveis, abraço, beijo, tapa na cara, tapa na bunda; encontrar com alguém correndo, saltando e batendo as mãos; foco na construção e na troca de energia – na modulação da presença cênica;[172]

  ✓ Voz: utilizar diferentes distâncias para (1) dizer o nome, (2) conversar com alguém, (3) à 10m, 100m, 1Km, 10Km, etc.;[173]

  ✓ Quatro pontos de energia[174];

  ✓ Maratona[175]: treinamento apoiado na noção de *ensemble** [conjunto, time] – anteriormente abordada.

  - Preparação:

    - 1. *Palmas: 1, 2, 3, 4 = "pega";*
    - *2. Bolinhas: cada jogador com uma bolinha[176]; trocar ao mesmo tempo com outra pessoa; enfileirados, frente a frente, trocar bolinhas; deslocar-se pela sala e trocar bolinhas;*

  - Composição[177] – ritmo/velocidade:

    - 1ª rodada: (todos os participantes): *Pausa – 1 ao 10: Pausa: 10 ao 1: Pausa*;

Franco, Gabriela Neves Guimarães, Isabela de Abreu, Bruna Freitas Nogueira e Flávio Henrique Silva Amorim.

[172] Jogo baseado nas práticas de Jurij Auschitz.

[173] Idem.

[174] Idem - para detalhamento do exercício, ver 27º Encontro – p.154.

[175] Exercício inspirado nas proposições de Jurij Auschitz e na "escala do ar manifesto" (DE PAULA, 2011, p.148).

[176] Bolinha de tênis.

[177] Inspirado nas proposições de Jurij Auschitz.

- 2ª e 3ª rodadas: (grupo subdividido em dois – A e B; um observa o outro): *Pausa – 1 ao 10: Pausa: 10 ao 1: Pausa*;
- 4ª rodada: (subgrupo A): *Pausa: (a partir do olhar, encontrar um parceiro para cumprimentar apertando a mãos; perceber que o conjunto/time está decido e, então, juntos saem da pausa para o aperto de mãos): a partir do aperto de mãos fazem as velocidades 7, 5: Pausa: (nesta pausa, a partir do olhar, cada ator deve encontrar alguém para abraçar; perceber que o conjunto/time está decido e, então, juntos saem para o abraço): Fim.*
- 5ª rodada: (subgrupo B): *Pausa: (a partir do olhar, cada ator deve encontrar alguém para dar um tapa na bunda na próxima pausa): após perceberem que o grupo/time está decidido, fazem as velocidades 5, 3, 7, 9, enquanto procura alguém para dar um abraço após o tapa na bunda: Pausa – tapa na bunda, abraço: Fim.*

- 2ª Parte: Círculo Neutro

✓ Desenhar a planta-baixa no chão; cada integrante escolhe um lugar para desenhar o seu círculo de preparação; os observadores escolhem um lugar para ficar;

✓ **1ª Jornada**: Procedimentos Iniciais; sem provocações;

✓ **2ª Jornada**: Descrição de Paisagem: se resistir às 7 perguntas desestabilizadoras;

✓ **3ª Jornada**: Entrevista: se resistir entre 3min e 5min de provocações;

- Condição de jogo: em todas as jornadas, os atores devem utilizar as linhas ficcional e real; devem entrar a partir da linha de ação do

personagem, e na porta de saída, se apresentar considerando a sua biografia;

- Cada jornada foi realizada duas vezes; a definição foi feita por sorteio; números de 1 a 6 escritos em pedaços de papeis; cada ator pega um papel; números 1 e 2: 1ª jornada[178], números 3 e 4: 2ª jornada[179], números 5 e 6: 3ª jornada[180].

- Finalização:

  ✓ Todos em roda, de mãos dadas, com os braços erguidos, paralelos ao chão e distantes entre si: (1) tentar aproximas as próprias mãos, (2) tentar distanciar as mãos, (3) colocar um braço para baixo e o outro para cima – inverter os braços;

  ✓ Todos em roda: equidistantes: estabelecer contato visual e acordo não-verbal: decidir colocar um dos pés para dentro da roda: a noção de conjunto/*ensemble*/time é o princípio norteador.

Considerações

O que muda na atitude dos atores com a presença de observadores? Talvez, o mais óbvio seria verificar a atuação mais definida e a qualidade de presença cênica mais vigorosa. Mas, como este jogo nunca está ganho devido a seu caráter movediço, ao realizar as jornadas do CN, alguns atores se desestabilizaram – talvez pela própria presença dos "olhares estranhos"! O princípio *DecisãoAção**, um dos pilares norteadores, parece não ter se instalado de modo a operacionalizar o jogo e, com isso, os atores acabaram revelando impulsos e antecipando a ação – por exemplo: os movimentos automáticos que ocorriam nos lábios, antecipando e anunciando a fala; em outro ator, os diferentes ritmos que desestabilizavam a ação, e a relação pelo olhar estabelecida com os observadores causava tantas interferências, que o riso surgiu

[178] Leandro e Gustavo.
[179] Letícia e Ana Flávia.
[180] Mara e Juliana.

como alívio da tensão e os ajustes posteriores ocorreram como luta para organizar o desafiador estado neutro* – permeável e atento ao aqui-agora.

2º Dia – 02/09/2014

- 1ª Parte: começamos com os exercícios de (1) sensibilização corporal, depois (2) percepção de impulsos, passando aos jogos de (3) cumprimentos, (4) quatro pontos de energia, até chegar na (5) Maratona[181], com maior complexidade na elaboração das (6) Composições.

  - Princípios em jogo: *ensemble** de ator, sintonia*, escuta*, percepção fina, prontidão* e estado de jogo.

    ✓ Detalhamento das Composições:

    1ª) Todos os participantes: *cada um com uma cadeira posicionada em algum lugar da área de jogo: sentar e permanecer em Pausa: 1 ao 10 – ao mesmo tempo cada ator deve procurar alguém para abraçar após a próxima pausa: Pausa: 10 ao 1 – com trocas de palmas: Pausa – após esta pausa, voltam para as cadeiras iniciais: Fim.*

    2ª) [subgrupo A]: ***Pausa*** *– espalhados pela sala; em pé; segurando, cada um, a sua bolinha; cada ator, simultaneamente, escolhe uma cadeira; colocar a bolinha embaixo e sentar: 2, 6, 4 – simultaneamente procuram alguém para abraçar na próxima pausa:* ***Pausa****; abraço: 10, 1, 6 – com trocas de palmas:* ***Pausa*** *– encontrar alguém para dar um beijo; voltar para a cadeira de origem, sentar e pegar a bolinha: 1, 10, 5 – simultaneamente trocam bolinhas:* ***Pausa****:* ***Fim****.*

    ****Se*** *uma ou mais bolinhas cai/caem no chão, os atores devem recomeçar o jogo do início!*

[181] Iniciamos ativando os procedimentos de jogo: caminhar e trocar palmas; caminhar e trocar bolinhas; depois, fizemos a Maratona simples – *pausa: 1 ao 10: pausa: 10 ao 1: pausa*.

3ª) [subgrupo B]: ***Pausa****: espalhados pela sala; em pé; cada ator segurando a sua bolinha; escolher alguém para cumprimentar apertando as mãos:* ***Pausa****: 7, 5, 3 – cada um, simultaneamente, escolhe uma cadeira para sentar na próxima pausa: Pausa – sentam-se nas cadeiras e colocam as bolinhas embaixo: 8, 10, 2 – simultaneamente, com trocas de palmas e em busca de alguém para abraçar na próxima pausa:* ***Pausa*** *– abraço; sentam-se nas respectivas cadeiras e pegam as bolinhas: 4, 6, 1 – trocando bolinhas:* ***Pausa*** *– encontrar outra cadeira para sentar:* ***Fim****.*

*****Se*** *uma ou mais bolinhas caem no chão, devem recomeçar do início!*

- A lógica interna colocada em jogo pelas composições é a da sobreposição, ou seja, o trabalho a partir delas nunca pressupõe um objetivo único para ser realizado pelos atores, ao contrário, há sempre mais de uma tarefa para ser resolvida [divisão de foco] em função das múltiplas instâncias operativas do jogo de cena. Cada um dos atores deve ter consciência e saber detalhadamente o percurso da maratona que será atravessado pelo conjunto/*ensemble*/time ao qual está inserido. Considerando esta premissa, devem afinar a percepção e ativar uma linguagem interna pré-gestual e pré-verbal, e por isso mesmo promotora de uma conexão tal que a ação que se instala é própria de um time afinado, atento e preciso.

❖ Sem dúvida, estas composições apresentam desafios claros para os atores resolverem de modo coletivo, mas sem com isso perder ou relaxar a individualidade propositiva e proativa. Por outro lado, o alto risco que o exercício porta é análogo ao ambiente do circo, onde, embora os espectadores não queiram presenciar nenhuma fatalidade, esperam ansiosamente pelos números de altíssimo risco – trapézio, domador, globo da morte, entre outros – nos quais a situação de liminaridade instalada é a grande operadora dos

estados de tensão e suspense que, além de fisgar a atenção do espectador, colocam em relação arte e vida.

- 2ª Parte: Círculo Neutro – planta-baixa inicial; com espectadores sentados de modo frontal. Esta opção foi definida com fins extremamente didáticos, pois embora no dia anterior os trabalhos com o CN a partir da derivação da planta-baixa já houvessem sido iniciados, percebeu-se que os observadores – que presenciavam pela primeira vez o jogo –, ficaram confusos ou não compreenderam o jogo. Então, na tentativa de contemplar de modo mais justo os observadores, trabalhamos com a planta-baixa inicial[182].

  ✓ **1ª Jornada**: Procedimentos Iniciais; sem provocações; explicar cada uma das etapas e ao mesmo tempo realizar o jogo do CN; Traços Ficcionais e Biográficos: apresentação da personagem no centro do círculo e apresentação da sua biografia na porta de saída;

  ✓ **2ª Jornada**: Apresentação do Personagem – voz na primeira pessoa do singular: se resistir às 7 perguntas desestabilizadoras; a apresentação do personagem é realizada a partir do jogo do ator ao assumir a voz na primeira pessoa do singular – "eu";

  ✓ **3ª Jornada**: Apresentação do Personagem – cena: se resistir entre 3 e 5 min. de provocações; a apresentação do personagem, além do jogo do ator ao assumir a voz na primeira pessoa do singular, deve utilizar o espaço interno do CN para a apresentação da cena.

  - Cada jornada foi realizada duas vezes; a definição foi feita por sorteio; números de 1 a 6 escritos em pedaços de papeis; cada ator pega um papel; números 1 e 2: 1ª jornada[183], números 3 e 4: 2ª jornada[184], números 5 e 6: 3ª jornada[185].

[182] Ver o item "Círculo Neutro: planta-baixa".
[183] Mara e Juliana.
[184] Leandro e Gustavo.
[185] Letícia e Ana Flávia.

Considerações

A partir das jornadas colocadas em jogo e das análises resultantes, as constatações variaram desde a falta de atenção para as especificidades e a perda do direito de permanecer em jogo – regra, aliás, há muito exercitada continuadamente –, ao riso que surgia como alívio às tensões geradas pelas provocações.

Mas, sem dúvida, uma reflexão relevante foi movida a partir do jogo das atrizes na primeira jornada. Nela, foi observada certa facilidade das atrizes em realizar e explicar as etapas do CN. Foi destacada a qualidade "natural" das ações desenvolvidas. Mas o que "natural" pode significar neste enquadramento de jogo? Longe de estar relacionado à estética naturalista, os signos corpóreos-vocais postos em jogo mais funcionam como indicadores de um universo que se mantém submerso e, exatamente por isso, convocam a imaginação e a percepção dos espectadores a completarem "os buracos da cena", sendo portadores de ludicidade. Deste modo, o "natural" está mais próximo à condição de embaçamento* movida pelo jogo do ator ao não se colocar além ou aquém da fronteira que permite distinguir os universos real e ficcional, mas se constitui exatamente nesta região fronteiriça.

3º Dia – 03/09/2014

- 1ª Parte: Sensibilização corporal e percepção fina dos impulsos – (1) deitados, respirar enquanto visualizam as cinco linhas principais do corpo: espreguiçar, até parar em pé; (2) tensão e relaxamento: a partir da ação de empurrar, modular o tônus muscular de modo que fique, ora hiper, ora hipotonificado; (3) escovas: retomada do trabalho, em duplas, até um ponto em que se trabalha sem o contato das escovas, mas a partir da sensação e visualização do toque, fazendo com que os impulsos caminhem por todo o corpo, como se a escova estivesse em contato com ele; (4) caminhar em duplas, lado a lado: parar, mudar de direção, acelerar e desacelerar – acordo não-verbal, afinar a percepção; perceber os impulsos em jogo no momento em que o parceiro decide mudar a ação – adiantando, revelando ou escamoteando a sua *DecisãoAção**; (5) Quatro pontos de energia: inserindo o trabalho vocal: em cada um dos pontos, os atores deveriam falar – improvisando a partir de associação de ideias ou

utilizando algum texto previamente memorizado; (6) Maratona: retomada das trocas de palmas e bolinhas;

- Princípios em jogo: atenção*, adaptação*, *ensemble** de ator, sintonia*, escuta*, "percepção fina"*, prontidão*, estado de jogo, etc.

✓ 1ª Composição: *cadeiras espalhadas pela sala; em pé, cada ator segura a sua bolinha: Pausa: encontrar uma cadeira, sentar, deixar a bolinha embaixo; 1 ao 10 – enquanto trocam palmas e procuram alguém para abraçar na próxima pausa: Pausa - abraço: sentam-se, cada um na sua própria cadeira, pegam as bolinhas: 10 ao 1 – devem trocar bolinhas apenas uma única vez nas velocidades 7, 5 e 1: Pausa: encontrar alguém para cumprimentar apertando a mão, voltar para sua cadeira, deixar a bolinha embaixo: Fim.*

- OBS.: (1) se o número de indivíduos no grupo for ímpar, <u>um ator deve optar</u> em não abraçar e não apertar a mão de ninguém – isso deve ser uma escolha do ator, e o grupo/time deve estar ciente desta opção; (2) se uma bolinha cair, todos devem parar imediatamente para que o ator pegue a bolinha, e então retomam o jogo do momento específico em que ele foi parado, seguindo com essa regra até o *fim*.

- 2ª Parte: Círculo Neutro – planta-baixa em deriva: apenas as marcas principais desenhadas no chão – portas, círculos de preparação e marcas "+"; as jornadas foram decididas por sorteio;

  ✓ 1ª Jornada: Fala Automática; utilizar os traços ficcionais, biográficos e o aqui-agora;

  ✓ 2ª Jornada: Procedimentos Iniciais e Encontro Marcado: o ator que sorteou tal jornada deve escolher um outro para fazer junto;

✓ 3ª Jornada: Perguntas desestabilizadoras e Fala Automática (associação de ideias: ficção, biografia, aqui-agora): o ator que sorteia esta jornada deve escolher um outro para fazer junto; se durante o jogo eles não resistem às provocações, devem receber o "tchau" mais cedo, mas seguir se ajustando e desenvolvendo a jornada até o fim; se, se mantém em estado de jogo, seguem a jornada durante o tempo previsto – entre 3 e 5 min.;

✓ 4ª Jornada: Perguntas Desestabilizadoras e Encontro Marcado: o ator que sorteia esta jornada deve sortear o nome de um outro para fazer junto;

✓ 5ª Jornada: Provocações e Deslizamentos: o ator deve resistir às provocações do grupo durante o tempo previsto entre 3 e 5 min.; se resiste, faz a apresentação do seu estudo cênico;

✓ 6ª Jornada: Provocações e Leitura da Carta – que escreveu para alguém: se o ator resiste às provocações, faz a leitura da carta – considerando a linha de ação do personagem;

Considerações

Na jornada com as falas automáticas, a temática da loucura apareceu associada à história de "O Alienista", de Machado de Assis, que coloca a população inteira de uma cidade dentro de um hospício para testar seus experimentos. Na jornada de deslizamentos*, uma observação pertinente revelou que o estudo cênico previamente elaborado, ao ter que se relacionar com as marcas principais do CN desenhadas no chão, parece ter ficado amarrado e, consequentemente, perdido a organicidade do jogo, o que nos levou a refletir sobre como é possível a utilização da estrutura de base que o CN instala como suporte para os estudos cênicos estruturados pelos atores? Talvez, a possibilidade de transposição seja pela analogia possível entre as definições das estruturas de ações que comportam, tanto o CN, quanto a composição de uma cena precisa, isto é, a definição precisa de uma cena.

4º Dia – 04/09/2014

- 1ª Parte: aquecimento individual: repertório pessoal.
- Depois, os participantes foram divididos entre o grupo de pesquisa e o de convidados. Para o primeiro foi entregue o "Estudo nº 2": um roteiro para ser colocado em jogo, utilizando para isso a lógica observada nos exercícios de "composição" desenvolvidos anteriormente. Para isso, o grupo teve 60 min. para se preparar. Enquanto isso, e para que os atores convidados pudessem experimentar o jogo do CN, pelo menos uma vez, mudamos de sala.

"Estudo Nº2"

- Preparar o espaço: distribuir as cadeiras pelo espaço; uma para cada espectador, uma para cada ator;

- Posicionar os materiais de cena em lugares específicos;

(1) Recepcionar o público: "Bom dia!": Nem todos os atores devem estar dentro da sala: com o público acomodado, chegam os atores que estavam fora: cumprimentam-se: Sentam-se lado a lado para realizar as (2) "descrições de paisagens" – Letícia e Gustavo devem fazer ao mesmo tempo, começando e terminando juntos: Despedem-se e encaminham-se para os seus lugares: (3) Letícia faz "associação de ideias" [ficção, biografia e aqui-agora], enquanto os outros preparam-se para: (4) Mara e Juliana – núcleo "encontro marcado", depois, (5) Leandro e Ana Flávia, fazem simultaneamente e em lugares distintos, as "apresentações de si" [biografia do ator] e "apresentações dos personagens"; (6) Mara, Letícia, Juliana e Leandro, cada um com determinadas pessoas do público, fazem simultaneamente "associação de ideias" [atravessamentos entre ficção, biografia e aqui-agora] – não precisam iniciar, nem terminar juntos, mas também não deve haver muito tempo entre os inícios e as finalizações de cada um; (7) Letícia faz "deslizamento" [ator-narrador e ator-personagem]; (8) Gustavo faz "leitura da carta" – a que escreveu para determinado personagem; (9) Juliana faz "apresentação da personagem", enquanto Ana Flávia intervém com "dados sobre a loucura"; (10) Leandro e Ana Flávia fazem simultaneamente, seus "deslizamentos" – começam juntos, mas cada um finaliza no seu tempo; (11) sequência de imagens (HQ) do Leandro, enquanto Mara faz "apresentação da personagem" – o grupo e a Mara

devem finalizar em um mesmo lugar; (12) um ator de cada vez, objetivamente, apresenta-se em dez segundos: FIM.

OBS.:

1. Nas “descrições de paisagens” iniciais, alguém deve dizer “João Guimarães Rosa”; um outro ator, “Sorôco, sua mãe, sua filha”;
2. Os “cumprimentos” podem ter como referência o treinamento realizado estes dias;
3. Utilizar o CN como analogia para as trajetórias de ações;
4. Dinamizar as ações a partir do exercício “quatro pontos de energia”;
5. Os atores são livres para mudar a sequência do roteiro;
6. Também é possível inserir outros núcleos, mas não podem suprimir nada do que foi proposto;
7. Joguem! Divirtam-se! Permaneçam juntos!

- Círculo Neutro: com os atores convidados, realizamos apenas os procedimentos iniciais e as análises de movimentos. Decidimos que o “bom dia” deveria ser falado pelo ator no centro do jogo, e o “tchau” apenas pelo orientador – considerando a duração da permanência, entre 3 e 5 minutos.

Considerações

Com o grupo de atores convidados esteva em jogo, também, a seguinte premissa: apenas o ato de observar pode funcionar como ferramenta colaboradora na apreensão do jogo do CN? Se ambos são experiências fenomenológicas, como observar e colocar-se em jogo relacional podem colaborar no jogo preciso e orgânico do ator? As experiências são extremamente distintas, pois embora seja possível observar a compreensão intelectual de cada uma das fases do procedimento, ao realizá-lo pela primeira vez os atores apresentaram as mesmas dificuldades reveladas por qualquer ator que inicia o treinamento com o CN, por exemplo: braços hipotônicos, deslocamento do centro de massa corporal, o tempo excessivo nas portas, ombros desalinhados, o “bom dia” que é dito com a fala e com o gestual de cabeça – revelando a necessidade de economia de gestos, entre outras. Refletimos sobre o CN evidenciar os detalhes, ou melhor, as especificidades de cada ator. Não é um processo de

apagamento das identidades, mas de afinar a consciência sobre os registros corporais que são colaboradores na definição do indivíduo e, em função disso, perceber os ajustes corporais necessários para se colocar em jogo de modo neutro*, para posteriormente iniciar os processos compositivos e expressivos do ator. Em função disso veio à tona o seguinte questionamento: qual intensão da construção da qualidade neutro* para o trabalho do ator? O que permite retomar a ideia anterior de busca pelos ajustes corporais para se colocar em jogo livre e consciente dos automatismos, sem com isso ~~corrigir~~ nada, mas ajustar-se na tentativa de instalar um estado de potência que autoriza outras construções expressivas.

Após a apresentação do "Estudo Nº2", finalizamos conversando sobre estes quatro dias de trabalho. Destaco as seguintes considerações:

> "Foi um momento de observar e estudar. Foi muito importante. Despertou a curiosidade e a vontade de fazer. Todos os exercícios foram sobre '*relação'*, desde os cumprimentos, até o CN. É preciso prestar atenção nas sutilezas das diferentes coisas. " (Carlos Franco)
>
> "Sobre os convidados terem a oportunidade de perceber os diferentes momentos dos processos criativo e de criação ..." (Juliana Marques)
>
> "Perceber e pensar o processo criativo de modo objetivo é bem importante..." (Leandro Alves)
>
> "O CN exige a relação com o outro; é interessante esse momento de abertura de trabalho, gera outra qualidade de presença. Esta abertura também obriga a não trair o processo, no sentido de não querer mostrar algo pronto/acabado e ficar na qualidade que o CN move..." (Mara Leal)
>
> "Os exercícios colaboraram com o estado '*entre*' [ator – personagem]. Como não se esconder atrás de um personagem e ser, em essência, ao dizer ou realizar um simples cumprimento ou toda e qualquer ação..." (Gabriela Neves)
>
> "Os exercícios trabalham com uma escuta mais sensível; e exigem coragem para a realização de algumas ações – como dar um tapa na cara..." (Ana Flávia Felice)
>
> "O estado de prontidão; estar atento; como trabalhar com o inesperado e aceitar os acidentes e absorvê-los?" (Isabela de Abreu)
>
> "Como livrar-se das coisas que estão lá fora e voltar-se para o trabalho de preparação e criação? Como estar inteiro e entregue às propostas e ao trabalho..." (Flávio Amorim)

Terceiro período[186] **de verificação prática: derivações do CN, criações dos núcleos cênicos e da dramaturgia textual para um evento cênico em jogo**

Proposições norteadoras: Além de continuar investigando o trabalho criativo do ator via jogo do CN, o objetivo principal deste terceiro período esteve ligado à criação e ao estabelecimento dos núcleos cênicos – buscando experimentar e estabelecer uma "dramaturgia textual mosaico" como suporte para um "evento cênico em jogo". A noção de mosaico é análoga a um brinquedo de peças de encaixar que permite compor inúmeras formas ou figuras com os mesmos elementos. Da mesma maneira, a estrutura pretendida para um evento cênico em jogo deve, a cada vez, emergir de maneira diversa e singular, possibilitando rearranjos contínuos e recombinações de seus elementos.

- Ao contrário do modelo "diário de bordo" utilizado para as descrições, derivações e reflexões resultantes dos dois primeiros períodos de verificações práticas, a partir de agora as análises serão restritas às experimentações realizadas, mas com o intuito de estabelecer uma dramaturgia textual para um evento cênico em jogo. Isso não significa que os processos de preparação e criação do ator via jogo do CN tenham se esgotado, mas que as inúmeras criações cênicas foram, reconhecidamente, estabelecidas por ele. Compreendido deste modo, significa que o CN tornou-se uma espécie de matéria movente dos indivíduos que com ele se puseram em relação.

O primeiro[187] encontro foi utilizado para conversar sobre o andamento da pesquisa e, também, para planejar o semestre. Para isso, fez-se necessário dialogar com os integrantes do grupo e retomar os objetivos: do projeto, de cada indivíduo em particular e do grupo como um todo.

Foi reiterado o objetivo principal: utilizar o jogo do CN para descrever, investigar possibilidades de derivações, utilizá-lo como suporte para o

[186] Laboratório de Interpretação e Encenação (LIE) – Bloco 3M; Curso de Teatro (IARTE/UFU).
[187] 30º Encontro: 07/10/2014. Leandro, Mara, Gustavo, Ana Flávia e Juliana.

desenvolvimento dos processos criativos do ator e para o estabelecimento de uma dramaturgia textual para um evento cênico "em jogo".

O desenvolvimento da dramaturgia textual utiliza os eixos lírico, político e técnico como norteadores. O "eixo lírico" relaciona-se diretamente ao conto; o "eixo político" às atualidades, instituições terminais e, por isso, ao "teatro documento", pois se apoia nas camadas do real – arquivo, memória histórica, fatos reais; o "eixo técnico" é utilizado para revelar os procedimentos que servem como suportes para os processos de preparação e criação do ator. Por outro lado, o tema da "loucura" perpassa todos os eixos, revelando: as obviedades e as especificidades clínicas/psiquiátricas, as metáforas e os aspectos ligados ao trabalho do ator – enquanto estado de consciência expandida.

Sobre os interesses pessoais, os atores destacaram a necessidade de "aprofundar as dramaturgias dos personagens e das cenas" (Juliana); os interesses em "alimentar a formação artística e investigar um procedimento específico, refletindo sobre a criação e a composição do personagem" (Leandro); "conhecer o jogo do CN e aprofundar o trabalho de atriz" (Ana Flávia); o reconhecimento "do grupo de pesquisa [como] possibilidade de experimentar e crescer artisticamente ao investigar processos de criação" (Gustavo); a "performance, como possiblidade de trabalhar com questões de gênero e a relação entre gênero e loucura – e a loucura retratada na figura da mulher" (Mara). Destacaram, ainda, como compromisso Ético, o "objetivo de caminhar na mesma direção; o respeito, o cuidado consigo e com os outros" (Ana Flávia), a "vontade de realizar um trabalho artístico e aproveitar os momentos de troca" (Leandro) e a atitude de "estar aberto para o outro e para si mesmo" (Juliana).

Foram sugeridos os seguintes materiais para pesquisa: a temática da repressão sexual no Sex. XIX (Michel Foucault e o caso "Herculine Barbin, o diário de um hermafrodita"), o personagem Diadorim ("Grande Sertão, Veredas", de João Guimarães Rosa), e a peça "Agreste" (de Newton Moreno).

Então, cientes sobre a necessidade de se debruçar sobre a "dramaturgia textual"[188], tentamos nos dedicar com mais afinco a este propósito. Se o modo temático como abordamos cada uma das jornadas* da etapa* de criação norteava os

[188] 31º Encontro: 21/10/2014. Leandro, Juliana, Gustavo, Mara e Ana Flávia.

estudos dos núcleos cênicos, agora, era preciso definir estratégias para aprofundá-los. Neste caminho de buscas, convidamos um dramaturgista[189] para assistir os estudos cênicos até então desenvolvidos e depois conversar sobre processos de criação de dramaturgias textuais. Após a apresentação de alguns estudos cênicos, abrimos uma roda de conversa, onde foram destacadas as presenças dos elementos referenciais "espaço" e "tempo" – ambos relacionados com a base ficcional "Sorôco, sua mãe, sua filha". Os seguintes questionamentos foram abordados:

- Quem é o personagem que está narrando?
- É apenas um personagem que é realizado por todos os atores? Ou são vários?
- Sobre as narrações que se entrelaçam: cada um que conta, concorda ou discorda? Quem sabe mais do que o outro?
- O Círculo Neutro é um exercício de narrador-personagem?

Sem que tais respostas fossem respondidas, fomos questionados sobre o tema que estava sendo abordado. E refletimos sobre uma constelação temática, híbrida e relacionada aos eixos: base ficcional "Sorôco...", documental e biográfico, e ao o jogo CN. Houve uma consideração sobre a necessidade de escolha e clareza em relação ao tema, como se isto pudesse direcionar as ações empreendidas nas criações da dramaturgia textual e da escritura cênica.

Após a finalização deste encontro, segui refletindo sobre tais questões e, na tentativa de encontrar respostas que satisfizessem minimamente as inquietações, esbocei as seguintes assertivas:

> O narrador, independentemente de estar filiado à noção de personagem, é uma figura "plural". Ou seja, cada ator coloca essa figura em jogo a partir de sua individualidade propositiva e criativa, pois os temas abordados de diversos pontos de vistas instauram uma "perspectiva de multidão", com seus aspectos uníssonos e dissonantes.

[189] Luiz Leite - técnico em dramaturgia do Curso de Teatro – IARTE/UFU.

> As narrações entrelaçadas sobre as mesmas temáticas, podem encontrar suas potências justamente ao se esbarrarem em aspectos convergentes e divergentes, tornando-as concordantes e discordantes.
>
> Obrigado a se posicionar ao ter que elaborar respostas pessoais e se colocar de modo ativo na construção de um discurso cênico poroso e roto, o espectador é colocado em jogo de modo ativo.
>
> O modo como abordamos os processos de preparação e criação, o trabalho do ator se desenvolve em uma espécie de campo híbrido, colocando em jogo linhas de ações relativas, ora à base ficcional, ora às instâncias documentais e biográficas – a primeira, abrangendo as linhas de ação ator-narrador e ator-personagem, e a segunda colocando em xeque as instâncias enunciativas do "real".
>
> > Tudo é real: a única ficção que existe é a palavra ficção, porque designa uma coisa que [supostamente] não existe! (BOAL, 1998, p.24)

Considero ainda que a dramaturgia textual aqui empreendida não é aquela filiada à "literatura dramática" e ao modelo de "drama", mas ao "espetáculo jogo", que embora tenha seus núcleos cênicos estruturados de modos abertos/frouxos e herméticos/fixos, cada uma das vezes que o evento cênico é apresentado, tais núcleos podem ser recombinados como cartas de baralho que, após misturadas, são distribuídas à sorte/azar para que os atores e o evento cênico sejam colocados em jogo. São estes os aspectos considerados componentes para uma dramaturgia textual mosaico, os quais, por sua vez, filiam este tipo de evento cênico em jogo com a *Performance* ao estabelecer um "programa"[190] (Fabião, 2009) para seu desenvolvimento – no qual, embora as regras estejam estabelecidas, a ação que irá se desenrolar também é portadora de imprevisibilidade, impactando no trabalho e na organização interna dos atores – ou seja: no estado de jogo.

[190] "Chamo as ações performativas ***programas*** pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada." (FABIÃO in FLORENTINO; TELLES, 2009, pp.61-72, grifo nosso).

> "Hoje me chamo Eleonor. Sou louca por imitação. Sou louca porque imito minha avó!"[191]

Junto ao grupo de verificação prática e considerando os apontamentos anteriores[192], tentamos listar temas de interesse para que, posteriormente, eles fossem evidenciados nos estudos cênicos. Foram destacados: o **patriarcado**, enquanto relação de forças presente na base ficcional e observadas nas figuras centrais, onde, além de apenas o homem possuir nome (Sorôco), é ele quem decide sobre o destino das mulheres (sua mãe e sua filha); a **exclusão social** daqueles que eram considerados como "loucos" ou fora dos padrões sociais considerados como "normal"; as questões de **gênero** como possibilidade de congregação das diferenças observadas na comunidade; a **solidão** e o abandono como aspectos colaboradores da loucura; a **morte** como vestígio presente no conto, observado tanto no cortejo para a despedida dos que irão partir, quanto na transformação daqueles que ficam unidos em uma espécie de coro uníssono.

A partir destas considerações e na tentativa de revelar as especificidades temáticas, retomamos dois estudos cênicos: "apresentação de personagem" e "deslizamentos". E, também, experimentamos trabalhar a sobreposição dos núcleos cênicos "deslizamentos", "apresentação de personagem" e "encontro marcado", das atrizes Juliana e Mara. Esta experimentação começou a se configurar como interessante entrelaçamento, pois o jogo estabelecido entre as atrizes e seus núcleos temáticos instaurou uma qualidade distinta àquelas com aspecto de monólogo.

É possível considerar que existem muitos mitos que rondam o fazer teatral e o trabalho do ator. Um deles relaciona-se ao modo de iniciar os trabalhos práticos com os procedimentos chamados "aquecimentos". Necessários ou não, sempre se fazem presentes as interrogações sobre "como os atores devem se preparar para iniciar os trabalhos?" Reconheço minhas filiações com uma geração que acreditou no treinamento físico para o ator como meio para o aprendizado técnico, modulação de energia – "bios-pessoal em bios-cênico" (BARBA, 1995) –, como ferramenta para a

[191] Frase criada pela atriz Juliana Marques para o núcleo cênico "deslizamentos".
[192] 32º Encontro: 28/10/2014. Letícia, Juliana, Ana Flávia e Mara.

criação e, também, como cuidado de si. Mas, embora considerando estes apontamentos como uma premissa, as propostas para o desenvolvimento desta etapa de experimentação tiveram como objetivo "trabalhar na contramão" e experimentar um cotidiano de trabalho que se iniciasse diretamente com os núcleos cênicos – ao chegar na sala de trabalho, os atores iniciavam os trabalhos diretamente com os estudos cênicos.

Radicalidade é bom, mas também demanda atenção, pois embora os encontros tenham assim se desenvolvido por um período, observei que um trabalho inicial de aquecimento e de modulação de energia como ferramentas para ativar as instâncias psicofísicas dos atores começava a se mostrar necessário – achei prudente retomar[193] alguns "exercícios para o aquecimento". Além de jogos para afinar a percepção dos impulsos corporais "motores das ações físicas", as jornadas temáticas[194] norteadoras dos núcleos cênicos foram outra vez propostas como mote para improvisações e seus detalhamentos.

Com o intuito de criar cenas coletivas, destaco a seguinte proposta:

> *A experimentação se dá a partir do tema "Encontro Marcado" e do procedimento inerente a qualquer jogo de "sorte/azar": o sorteio. Como eram seis atores, seis pedaços de papel foram enumerados de 1 a 6. Feito o sorteio, os atores que tiraram os números 1 e 2, trabalhariam em dupla[195], e os que sortearam os números 3, 4, e 5, em trios[196]. O ator que sorteou o número 6 seria uma espécie de "coringa", e deveria jogar o papel do "Interventor"[197], fazendo duas micro participações, uma em cada cena e de maneiras imprevistas, sem a possibilidade de combinar previamente "**o que**" ou "**como**"; todos devem se ajustar a esta "intervenção imprevista".*

Um dos objetivos centrais do sorteio é permitir que os jogadores lidem com o acaso, além de fazer com que eles trabalhem organizando o estado de jogo – tanto no sentido de estar pronto para se relacionar com todos os integrantes e com as inúmeras matérias moventes dos núcleos cênicos previamente e minimamente trabalhados,

[193] 33º Encontro: 11/11/2014. Leandro, Gustavo, Ana Flávia, Letícia, Mara e Juliana.
[194] "Descrição de paisagem", "apresentação de si/biografia, "apresentação do personagem", "sobre o processo de trabalho" e "deslizamentos".
[195] Letícia e Juliana.
[196] Mara, Ana Flávia e Gustavo.
[197] Leandro.

quanto à pratica do desapego aos materiais criados para o coletivo, considerados não como “propriedades particulares”, mas como materiais do grupo.

Após o tempo decorrido para que os atores estruturassem as cenas, com as apresentações foram revelados dois ambientes análogos ao universo ficcional abordado no conto. A primeira, revelava uma situação de quermesse – festa junina – com clara reiteração de um comportamento considerado interiorano e caipira. A segunda, usou o campo de jogo como índice a um vagão de trem, um espaço intersticial, nem cá, nem lá, e que colocava as duas atrizes em jogo a partir da ação de lembrar – a lembrança tornava-se a própria ferramenta para manter as memórias e as identidades vivas.

> “Não deixaram a gente trazer as fotos! Comece a lembrar!”[198]

A participação pontual do ator que jogava o papel do “interventor”, especialmente nesta segunda cena, criou uma espécie de campo de tensões que se moviam em relação aos traços documentais sobre a cidade de Barbacena/MG e as políticas de apagamento das memórias[199]. Ainda durante esta intervenção, a situação ganhou certo lirismo devido a uma música cantarolada em bocaquiusa pelas atrizes enquanto ele desenrolava a sua narrativa documental.

As negociações necessárias para a continuidade de qualquer trabalho se fazem presentes a todo momento. Não seria diferente neste processo de preparação e criação, onde os indivíduos envolvidos possuem formações específicas e modos particulares de operacionalizar o fazer teatral. Não aconteceu apenas uma única vez a necessidade de elucidar e retomar as particularidades que envolvem um processo experimental, inserido em um contexto de pesquisa, por um lado portador de pressupostos norteadores e, por outro, de inúmeras interrogações geradoras de insegurança e angústia, que possivelmente serão respondidas após a experiência.

Ainda assim, dois pressupostos sempre estiveram bastante claros para mim: a certeza sobre o desconhecimento em relação ao resultado cênico final, pois ao mesmo

[198] Texto criado pelas atrizes Leticia Pinheiro e Juliana Marques.
[199] Sobre esta temática, consultar: D. ARBEX, 2013.

tempo em que tinha consciência de sua necessidade por acreditar que ele ajudaria a organizar as experiências de preparação e criação, funcionando como uma espécie de catalizador das ações empreendidas para o compartilhamento com o público, não era possível definir "o que" nem "como" concretamente ele seria; o segundo, dizia respeito ao "texto", mais especificamente à noção de "dramaturgia textual". Ao contrário de um fazer teatral que usa um "texto teatral" como ponto de partida e campo referencial para a sua produção, os trabalhos empreendidos não tiveram como ponto de partida um texto dessa natureza, nem tão pouco o compromisso com sua produção – embora tal possibilidade sempre foi considerada como certa, pois acredito que as cenas estruturadas permitem a posterior escrita de um "texto teatral", ainda que desvinculado dos cânones tradicionais do "drama" – conflito, linearidade narrativa, bem como das unidades de tempo, espaço e ação –, mas certamente filiado a um roteiro roto, poroso, lacunar e híbrido.

Estas prerrogativas foram norteadoras da seguinte estratégia: utilizar as noções sobre o jogo e o jogar como norteadoras dos planejamentos dos encontros e, assim, retomar o jogo do CN. Isto ocorreu por dois motivos: pelo CN ser o objeto central da pesquisa e meio utilizado para as criações cênicas.

Planejei, então, um encontro[200] onde, por sorteio, as seguintes jornadas foram colocadas em jogo: "Procedimentos Iniciais" e "Olhar"; "Provocações constantes" e "Conversa com o grupo/personagem"; "Provocações" e "Leitura de carta"; "Associações de ideias". As especificidades de cada jornada deveriam ser desenvolvidas **entre** os cumprimentos "Bom dia" e "Tchau" – além de considerar a duração entre 3 e 5 minutos para o desenvolvimento das provocações e a instauração da condição de berlinda. O "Bom dia" deveria ser dito pelo ator que estava no CN, e o "Tchau" por qualquer um dos observadores. Foi interessante notar que as jornadas do CN continuaram a causar (des)ajustes no *jogar* dos atores, por um lado permitindo afinar a percepção sobre tais mecanismos e, por outro, colaborando para o estudo da "restauração de comportamento" (SCHECHNER in BARBA, 1995, p.205-210) ao ter que recuperar e colocar outra vez em ação os estudos cênicos já elaborados.

[200] 34º Encontro: 18/11/2014. Leticia, Gustavo e Juliana.

Seguindo uma estratégia de planejamento que contemplasse ao mesmo tempo o treinamento dos atores via CN e a continuação dos processos de criação dos núcleos cênicos, o **sorteio** passou a ser utilizado como ferramenta[201] para a realização do jogo do CN em cada um dos encontros. Com as jornadas descritas em pedaços de papel e colocados dentro de um envelope, cada um dos atores passou a sortear o seu **desafio**.

Mais do que uma ferramenta, o sorteio tem se apresentado como uma estratégia colaboradora para a aceitação da casualidade e para o exercício das atitudes de prontidão* e de permeabilidade* com os eventos do aqui-agora. Sem dúvida, é preciso ficar atento para fazer com que o processo siga em frente, o que significa que todos os participantes devam ter possibilidades de se colocar em jogo com as particularidades de cada uma das jornadas do CN, pois caso contrário corre-se o risco do trabalho ficar estanque.

Continuamos[202] os trabalhos a partir da ideia de derivação da planta-baixa do CN, na tentativa de fazer com que ela se transformasse em uma espécie de "segunda camada" para o desenvolvimento das ações cênicas do ator. Para isso, retomamos a abordagem do espaço utilizando apenas as principais marcas norteadoras do CN: preparação, portas[203] e "+"[204]. Um dos objetivos deste trabalho, após os atores se apropriarem do procedimento de jogo de modo preciso, é possibilitar a dessacralização das regras rígidas e a derivação da planta-baixa, mas sem com isso jogar tudo a perder, ao contrário, utilizando a estrutura procedimental de maneira análoga ao jogo do CN para o desenvolvimento das ações cênicas, até um momento em que se torne possível não desenhar no chão traço indicativo algum, e poder trabalhar a partir da noção de "cenografia mental" (Castro, 2007, p.43): "Não há necessidade de uma cenografia convencional. Bastam uma moldura e uma corda para fundar esse sonhado lugar mental que dispensa qualquer convenção." (Id., Ibid.). Ou seja, embora livre de qualquer elemento cenográfico, o momento vivo do acontecimento teatral é portador da noção de "cenografia mental [...] pela ação do

[201] 35º Encontro: 25/11/2014. Gustavo, Ana, Mara, Leticia, Juliana e Leandro.
[202] 36º Encontro: 02/12/2014. Leandro, Juliana e Ana.
[203] Sem indicar qual é para entrar ou sair – cada ator deveria escolher; mas, se entrasse por uma, necessariamente, deveria sair pela outra.
[204] Se em um primeiro momento podemos nomeá-la como "centro", agora esta marca servia para determinar um lugar específico/qualquer onde o ator deveria se posicionar.

ator.” (Castro, 2015, s/n). Neste sentido, o CN “[...] é mais uma ideia, é um modo de ver o ambiente. Aos poucos o ator vai fazendo o público perceber isso. Não é preciso explicar, mas o ator faz o público perceber.” (CASTRO, 2015, s/n).

Os encontros finais deste terceiro período de verificação foram dedicados às experimentações de roteiros propostos pelos atores. Enquanto ferramenta o roteiro tem se apresentado como o suporte que mais se aproxima da noção de “dramaturgia textual em jogo”.

> O texto no sentido de um conjunto essencial de significados (organizado geralmente em forma de "drama" e fixado por escrito) que a encenação podia modificar, modular, acentuar, radicalizar, mas não ignorar por completo, este texto continua um elemento constituinte para o teatro até os dias de hoje. (Se concebemos o texto como “roteiro” num sentido mais amplo, ou seja, se compreendemos uma performance, um ritual, uma montagem teatral como a realização de um projeto, este sempre será uma espécie de "texto", independentemente de estar fixado por escrito ou não, e todo tipo de encenação continuará o "duplo" ou a sombra de algo que a precede.) (LEHMANN, in MOSTAÇO et al, 2009, p.87-88)

Se, por um lado, os processos desenvolvidos via jogo do CN foram geradores de inúmeros “textos” (Id., Ibid.), por outro, enquanto materiais independentes, era preciso selecioná-los para que pudessem estar a serviço de uma *dramaturgia textual para um evento cênico em jogo*: uma trama de ações distintas e em (re)arranjo permanente. “A palavra ‘texto’, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa ‘tecendo junto’. Neste sentido, não há representação que não tenha ‘texto’.” (BARBA, 1995, p.68).

Considerando os diferentes estudos cênicos desenvolvidos ao longo dos processos de preparação e criação, era perceptível a necessidade de encararmos um desafio maior: o compartilhamento dos resultados cênicos.

Embora concordando com Ryngaert ao considerar “[...] a abertura para um público como uma possibilidade, não como um objetivo final que deve ser atingido a qualquer preço [...]” (2009, p.32) e, também, que “[...] o acabamento de um trabalho (sempre provisório) é uma eventualidade, não uma exigência que impõe a ditadura de

resultados visíveis" (Id., Ibid.), duas razões nortearam a criação e o compartilhamento do evento cênico "Inconcluso – estudos para um espetáculo Irrealizável": a possibilidade de utilizar o procedimento CN não apenas como base para os processos criativos do ator, mas também como ferramenta auxiliar na criação de dramaturgias textuais e meio para instaurar um tempo-espaço liminar entre ficção e realidade – um campo relacional entre atuantes, colocando em jogo as condições de efemeridade e espetacularidade próprias à fenomenologia teatral.

Quarto período[205] **de verificação prática: o círculo como "alvo", o evento cênico e a dramaturgia textual**

Proposições norteadoras: considerando os diferentes processos empreendidos para o desenvolvimento e composição dos estudos cênicos, este período de experimentação esteve, primeiramente, interessado em colocar em jogo o círculo como "alvo". Depois, utilizou as noções observadas na terminologia *mosaico* como "metáfora orientacional" (Lakoff; Johnson, 2007, p.50) propiciadora de enquadramentos possíveis para a escrita de uma dramaturgia textual "em jogo". Junto a isso, este texto é também resultado do processo de criação do evento cênico "Inconcluso: estudos para um espetáculo irrealizável" – o qual utilizou para o seu desenvolvimento matérias textuais extra e intra-ficcionais: conto literário, documento histórico, materiais biográficos e as orientações/descrições relativas ao jogo do CN.

§ O texto desenvolvido nesta parte distancia-se completamente do registro de atividades até então utilizado como modelo, e passa a apoiar a escrita em eixos temáticos norteadores deste último período de verificação prática.

[205] Laboratório de Interpretação e Encenação (LIE) – Bloco 3M; Curso de Teatro (IARTE/UFU).

Anteparo$_c$ – evento cênico e dramaturgia textual: "em jogo"

> O restabelecimento da teatralidade anti-ilusionista a partir da hibridização da forma dramática com procedimentos épicos e poéticos é, sem dúvida, uma das maiores conquistas da revolução sofrida pelo palco contemporâneo. (NUNES, 2000, p.40)

Inicialmente, este quarto período de verificação prática colocou em jogo as proposições da planta-baixa do círculo neutro como "alvo" e as noções acerca de "objetividade jornalística" para o trabalho do ator.

Segundo Castro, o círculo,

> [...] **apresenta o aspecto de um alvo**, para o qual o público faz perguntas e comentários diretamente para o ator. Este deve entrar por uma das entradas do círculo em absoluto silêncio, posicionar-se com os pés entre as linhas do + no centro, manter sua postura firme e simétrica e esperar. O público pergunta o que quiser. A partir deste momento ele está sob inquérito, deve responder ao público diretamente. Para responder, o ator deve ter alguma figura em mente, contando com informações documentais da personagem, que podem ser reais ou não – mas deve ter **objetividade jornalística**. Só assim ganha a credibilidade. (2007, p.41, grifos nossos)

Primeiro, experimentar a planta-baixa do CN como "alvo" apresentava-se como uma variante ainda não colocada em jogo, além de ser "o tabuleiro de jogo utilizado por Thierry Salmon" (CASTRO, 2015, s/n). Segundo, a utilização da "objetividade jornalística" como condição para o jogo crível e modeladora da presença cênica do ator, parecia poder funcionar como ferramenta norteadora para uma qualidade interessante tanto para o estado de jogo, quanto para o jogar.

§ As experimentações decorrentes utilizaram as orientações descritas no item "O Círculo Neutro como "alvo".

Encontros planejados como jogo

Funcionando a partir da relação fronteiriça entre treinamento e ensaio, este período focou seu desenvolvimento na retomada das diferentes jornadas temáticas – descrição de paisagem, apresentação de personagem, deslizamentos, provocações, entre outras – mas, propondo-as de modo casual e imprevisto. Para que isto funcionasse, o sorteio foi utilizado como ferramenta estrutural, colocando em jogo os diferentes estudos cênicos até aqui desenvolvidos, sem com isso perder de vista o treinamento do ator via CN.

A proposta de se colocar em jogo pela sorte ou azar, permitia que cada um dos atores realizasse uma jornada específica, variando desde a mais simples às mais complexas, como: "procedimentos iniciais" e/ou "deslizamentos" – ou seja: realizar a 1ª Jornada, que consiste em entrar, permanecer e sair, ou uma das mais complexas [deslizamentos*] que prevê o jogo do ator em uma espécie de trânsito entre linhas de ações, como possibilidade de "saltar fora do mundo ficcional para contá-lo, descrevê-lo ou comentá-lo." (NUNES, 2008, p.39)

A ideia de estruturar cada planejamento como jogo apoiou-se, principalmente, na necessidade de retomada das propostas anteriormente desenvolvidas e na percepção clara que os atores precisavam ser constantemente desafiados. A estratégia utilizada para isso foi acreditar na premissa que a surpresa e o inesperado pudessem funcionar como elementos operadores para o comportamento cênico do ator de modo "fresco" e "novo" – ainda que, para isso, fosse considerada a noção sobre "restauração de comportamento." (SCHECHNER in BARBA, 1995, p.205)

Cena e texto: evento cênico em jogo

Observando cena e texto como matérias interdependentes para o acontecimento teatral, é possível considerar que ambas se necessitam e confundem estritamente os traços relativos ao real e ao ficcional. Esta co[n]fusão é um dos elementos que coloca o campo perceptivo do espectador em condição de berlinda, ora revelando o jogo teatral de modo artificioso e assim filiando-se ao campo ficcional,

outras vezes fazendo emergir questões relativas ao real ou que nele se esbarram, com isso colocando em xeque a realidade apresentada.

Ainda que as matérias textuais literária, documental e biográfica/depoimental, tenham sido utilizadas como estímulos de partida, a criação cênica se desenvolveu a partir da relação imaginativa e propositiva dos atores que com elas se colocaram em jogo. Em nenhum momento a encenação teve como objetivo a transposição das ambiências literais reveladas pelas bases ficcional (ROSA, 1995) e documental (ARBEX, 2013).

"Inconcluso" (12 de junho de 2015) Foto: Rafael Michalichem Atores: Gustavo Bacci e espectador atuante.

A inserção do público como jogador/atuante implicado na continuidade ou no represamento do evento cênico e a revelação dos processos de preparação e criação foram outros dois elementos compositivos da dramaturgia textual. Para isso, foram consideradas duas citações de Richard Schechner, a primeira, relativa à montagem do espetáculo "*Commune*", em 1972, no qual os espectadores deveriam tomar partido na ação de cena para que esta pudesse ou não continuar o seu transcurso (FISCHER-LICHTE, 2011, p.86), a segunda, baseada nos estudos do campo expandido da performance, que considera o "*showing doing* [e o] *explaining showing doing"* (SCHECHNER, 2006, p.28) ["mostrar fazendo [e o] explicar enquanto se faz" – em livre tradução], como dois aspectos centrais.

Estas citações funcionavam das seguintes maneiras: o ator, a partir da primeira, deveria se posicionar no espaço de jogo e realizar a seguinte orientação: *"Estou aqui para conhecer melhor um de vocês. Quero conversar com alguém. Vocês têm duas alternativas: ou uma pessoa entra e se posiciona "naquela marca" para conversar comigo por um breve período, ou a pessoa mais velha aqui presente deve ir embora. Se esta última alternativa ocorrer, vocês podem me entrevistar fazendo até sete perguntas! Enquanto uma destas duas alternativas não acontecer, a ação se mantém parada."* Se alguém se dispusesse a participar, o ator conversava com tal pessoa, a partir de temas simples: nome, profissão, memória de infância, sobre a memória de uma cicatriz que a pessoa tenha no corpo [ou na "alma"], um desejo/sonho, uma revolta, etc. Ao perceber que a conversa havia se desenvolvido satisfatoriamente, o ator agradecia a participação e pedia para que a pessoa voltasse ao seu lugar. Mas, se por acaso ninguém se prontificasse a participar, o ator deveria deixar que os espectadores se observassem, até que, pelo menos, uma pessoa saísse da sala – preferencialmente, a pessoa mais velha.[206] Se isso acontecesse, o ator responderia às

"Inconcluso" (12 de junho de 2015) Foto: Rafael Michalichem Atrizes: Juliana Marques e Mara Leal

[206] Neste momento o tempo parecia se dilatar e um clima tenso se estabelecia na sala, mas, em nossas experiências, a segunda possibilidade [ainda] não chegou a acontecer. Nos compartilhamentos com o público, sempre alguém se predispôs a participar – e isto é outra questão a ser considerada nestes tempos em que os indivíduos parecem clamar pela "fama meteórica".

sete perguntas lançadas pelos espectadores, a partir da linha de ação do personagem, depois, se despediria e finalizaria o núcleo cênico. Já a segunda citação, colocava o próprio jogo do CN como matéria textual, acarretando ao ator responsável por este núcleo cênico, realizar e ao mesmo tempo explicar a 1ª Jornada do jogo do CN, como o ato demonstrativo de "mostrar e explicar enquanto se faz".

Junto a isso, as temáticas observadas nas jornadas do CN, serviram como mote para a definição de "textualidades mosaicos", pois ainda que os atores utilizassem o mesmo conto ficcional, no momento em que cada um realizava, por exemplo, a "descrição de paisagem", o mesmo pano de fundo, em função do conto, era revelado, mas particularizado pela singularidade dos universos imaginativos e individuais. E, justamente, a particularidade de cada ator e as especificidades das matérias textuais se entrelaçavam para que "as contações de histórias" fossem possíveis, mas de modo roto/poroso o suficiente para permitir aos espectadores trabalharem de modo ativo para completar e/ou encaixar as peças faltantes e/ou soltas com elementos próprios do seu universo imaginativo.

Texto e cena: em busca de uma dramaturgia textual não-dramática

> [...] a escritura dramática só tem sentido na sua relação direta com a cena, com a encenação definida como produção e sistematização de um sentido, como exposição em cena das potencialidades textuais ou de práticas exteriores ativadas pelo ator, pelo diretor e por todos os colaboradores. (PAVIS in CARREIRA; BAUMGÄERTEL, 2014, p.15)

Partindo daquilo que livremente reconhecemos como "cena", mas que neste trabalho foi nomeado, primeiramente, como "estudos cênicos" e, depois, como "núcleos cênicos", deu-se início às experimentações de uma escrita textual como meio para registrar e garantir a estrutura efêmera do evento cênico "Inconcluso: estudos para um espetáculo irrealizável".

A identidade deste evento cênico definiu-se a partir da consideração dos enunciados observados em de cada uma das jornadas do jogo do CN, um campo temático híbrido e revelador das distintas instâncias textuais enunciativas da cena: literatura, documento e biografia/depoimento. Junto a isso havia o desejo explícito de

inserir e considerar o espectador como peça principal e sujeito produtivo do acontecimento teatral, pois o jogo teatral que os núcleos cênicos instauram convoca os campos perceptivo e imaginativo a atuarem de modo ativo para encontrar respostas provisórias possíveis.

Para isso, os integrantes do grupo de pesquisa trabalharam de modo análogo àquilo que Renato Cohen definiu como *work in process*. Segundo ele,

> O *work in process* implica a presença do encenador/autor/roteirista – em geral a mesma pessoa – em todas as etapas da criação/encenação. [...] A cena *work in progress* é gestada pelo grupo de criação e pelos atores-*performers* a partir de impulsos da direção, num processo distintivo da criação coletiva, e experienciado em laboratório. (2006, p.30)

O campo laboratorial permitiu também experimentar a noção expandida sobre a técnica da "colagem" como ferramenta colaboradora na definição da dramaturgia textual. Considerando a acepção própria do termo [colagem], tal técnica se baseia na utilização de elementos heterogêneos como matérias compositivas da obra de arte, funcionando como um procedimento organizacional que considera a casualidade, o [des]ajuste, o [des]arranjo, etc., como elementos que devem ser encaixados e "colados" uns nos outros, formando uma espécie de "mosaico". Mosaico é, também, aqui compreendido a partir de sua definição como "expressão artística na qual o autor/artista organiza pequenas peças coloridas e as colam sobre uma superfície, formando imagens"[207] e, também, como um "embutido de pequenas peças coloridas, dispostas de modo que aparentam desenhos; combinação de coisas diferentes; miscelânea." (FERREIRA, 2000).

Esta forma "mosaico" pretendida como meio para o estabelecimento da dramaturgia textual, mantém forte vínculo com a colagem. De acordo com Jorge Glusberg, "a história da técnica da colagem decorre de longa data, podendo ser localizada no ano de 1912 com os cubistas e suas experimentações" (2007, p.27), seguindo em desenvolvimento ao longo do século XX com os futuristas, dadaístas, surrealistas, com a "*accion painting, o happening,* a arte da *performance"* (GLUSBERG, 2007, p.27-31), e chegando até os dias de hoje como um dos procedimentos organizacionais da cena contemporânea.

[207] Consultado no site Infoescola, em 21/07/2015 (http://www.infoescola.com/artes/mosaico/).

Como desdobramento destas noções de *colagem* e *mosaico*, a dramaturgia textual aos poucos estabelecida, mais se aproximou de um roteiro roto e poroso, do que uma textualidade dramatúrgica hermética portadora de diálogos e rubricas fechadas, ao contrário, a estrutura aqui desejada quer o "estar em jogo", de modo aberto, como mecanismo principal de sua produção. Talvez a noção de encaixe seja mais justa às nossas proposições, do que a de "cola" – com a qual as coisas parecem não poderem mais se despregar de seus lugares. E é exatamente o *não ter lugar* que se apresenta como traço identitário desta dramaturgia textual mosaico, na qual os núcleos cênicos são móveis e livres para se [re]combinarem a cada apresentação.

O roteiro [escritura textual resultante] é um material que permite perceber o funcionamento das artificialidades utilizadas para o funcionamento da cena, como uma teatralidade textual portadora de aspectos reveladores da forma – um modo de contemplar na escrita a corporalidade da cena e revelar o "como" cada elemento colabora para o seu funcionamento.

Além destes elementos, esta dramaturgia necessita do jogo do ator como matéria movente e propicia a ele movimentar seu estado de jogo de modo vivaz, orgânico e em contínua atualização com o estar vivo no presente.

"Inconcluso" (12 de junho de 2015) Foto: Rafael Michalichem Atriz: Ana Flávia Felice

Ficção e realidade: a cena e suas tensões

"Inconcluso" (12 de junho de 2015)
Foto: Rafael Michalichem
Ator: Leandro Alves

E mais uma vez sou levado a citar Augusto Boal ao afirmar que "tudo é real: a única ficção que existe é a palavra ficção, porque designa uma coisa que [supostamente] não existe!" (1998, p.24)

Não seria diferente na cena que se desenvolve ao vivo no presente do presente.

Ao observar um evento cênico é possível considerar que ele instaura um tempo-espaço de convivência entre realidades e ficções, arte e vida. Vista assim, a cena é uma espécie de lugar para a luta das dualidades que cindem os indivíduos de suas potências de ser. Neste sentido, ao relacionar arte e vida, realidade e ficção, a cena instaura nos espectadores [atuantes] um tipo de jogo que estabelece a condição de berlinda, ou seja, eles tanto podem colocar as verdades reveladas em xeque, quanto podem se sentir desafiados a participar realmente [fisicamente]. Segundo Erika Fischer-Lichte, ambas as possibilidades também podem ser denominadas como "experiência de liminaridade [ou] condição de umbral", vejamos:

> Se trata da aparente contradição entre a possibilidade de participar ativamente na realização cênica – o que pode abranger desde a sensação física da circulação de energia e da liberação da própria energia, até a participação ativa, a "coatuação", etc. – e a experiência de sua indisponibilidade, que coloca os espectadores em um estado de liminaridade que os mantém por toda a realização cênica, por assim dizer, no umbral: nem de um lado, nem de outro. Nem podem determinar o transcurso da realização cênica, nem esta pode realizar-se fora do âmbito de sua influência. Os espectadores oscilam entre todas estas possibilidades e posições, de um lado a outro, encontram-se "entre" (*in between*). A copresença física de atores e espectadores é que torna possível, condiciona e origina este estado. (FISCHER- LICHTE, 2011, p.139, tradução nossa)

Filiada à noção de liminaridade, a condição de embaçamento* observada no jogo do ator também é responsável por instaurar um tempo-espaço convivial que

permite às contradições emergirem. É a instalação das contradições no campo de jogo a grande desestabilizadora do universo perceptível "estável" do espectador. Sem as contradições não há a possibilidade do jogo de tensões. Do mesmo modo que a teatralidade se funda a partir do "olho que vê" e semiotiza o espaço e as ações que nele se descortinam, realidade e ficção são partes de um mesmo elemento que transita entre os eixos de comunicação intra e extra-ficcionais, e direcionam seus enunciados ora entre os atores, ora entre atores e plateia ou ora diretamente para a plateia.

Nem apenas ilusão do real, muito menos puro convencionalismo, os eventos cênicos contemporâneos têm revelado possibilidades diversas e evidenciado cenas potentes, a partir de um "cardápio" variado que atende aos mais diferentes gostos, sejam estes, dos coletivos criadores ou dos espectadores desejosos por experiências singulares.

A cena "liminar", que coloca o espectador no coração da experiência, parece ser uma opção estética da cena teatral contemporânea. Apenas para exemplificar, cito alguns espetáculos teatrais [nacionais] que se enquadram nesta proposição, como: "E se elas fossem para Moscou" (Christiane Jatahy, 2014/2015) "Barafonda" (Cia São Jorge de Variedades, 2014), "Pessoas Perfeitas" (Os Satyros, 2014/2015), "Bom Retiro 978 metros (Teatro da Vertigem, 2013) e "Ficção" (Cia Hiato, 2013/2014).

Estes foram os principais eixos temáticos norteadores do 4º período de verificação prática.

*

A dramaturgia textual mosaico [o roteiro final] que serviu de suporte para o evento cênico *"INCONCLUSO: estudos para um espetáculo irrealizável"*, encontra-se integralmente disponível nos anexos (p.220).

*

Foto e Arte Gráfica: Camila Amuy

Material de divulgação

Depoimentos dos [atores] integrantes do grupo de pesquisa:

Questões norteadoras

1. Explique o trabalho prático desenvolvido em sala de ensaio/pesquisa.
2. Em função das práticas desenvolvidas como você passou a perceber: o trabalho do ator; composição de cena e dramaturgia cênica?
3. Como se deu a relação com os materiais textuais: a."Sorôco, sua mãe, sua filha"?; b. Biografias?; c. Documentais?
4. Em relação ao processo de pesquisa-criação escreva sobre as dificuldades e as facilidades encontradas.
5. Sobre o processo: escreva livremente alguma memória que julga "essencial" para você.

OBS: Seja objetivo. Após a escrita, releia e ajuste o seu texto.

Leandro Alves

1. O trabalho do grupo de pesquisa iniciou com uma fase de preparação do ator a partir do procedimento CN. Nessa fase fomos orientados a observar e trabalhar com nossas “fragilidades”, ou seja, com aquilo que escondemos ou nem sabemos ao certo que existe. Aos poucos iniciamos a etapa de criação. O processo de criação teve como estímulo gerador o conto de João Guimarães Rosa, “Sorôco, sua mãe sua filha”.

2. A experiência no grupo de pesquisa evidenciou minhas fragilidades enquanto ator/performer e me fez perceber a potência delas na criação, apontando um caminho diferente, para mim, para a preparação e criação na arte de ator. A dramaturgia deu-se por meio do jogo – as memórias dos atuantes, o universo da base ficcional, o "aqui agora" – e me pareceu um campo fértil para a discussão sobre o ator-criador: aquele que cria e compõem por meio dos repertórios físico-vocais, além de usar a efemeridade do teatro ao valorizar o momento presente e o encontro com o público.

3. Os materiais utilizados no processo de criação desencadearam e revelaram algumas questões pessoais dos atores, como: o universo do conto de Guimarães Rosa me levou a pesquisar mais sobre o hospital psiquiátrico Colônia, de Barbacena-MG. A partir dos registros da história do hospital, pude refletir e resgatar algumas memórias pessoais. Todos esses materiais alimentaram o trabalho de composição da personagem que

escolhi investigar (Nenêgo) e possibilitaram aprofundar a pesquisa sobre modelos de representatividade de gênero – uma questão, que até então, não havia reconhecido.

4. À medida que o trabalho no grupo de pesquisa se desenvolvia, o procedimento CN me parecia mais desafiador já que eu permanecia buscando o "tal estado neutro". Essa busca me impedia de permanecer em estado de jogo, de reconhecer o presente, o "aqui-agora" como elemento fundamental do procedimento. A composição da personagem Nenêgo transformou a forma como eu compreendia o termo "neutro" e realizava cada jornada. Comecei a buscar uma qualidade de presença extracotidiana e não-representacional.

5. A primeira vez que realizei o CN, tive a impressão de que meu corpo se movimentava livremente, como se eu não tivesse nenhum controle sobre ele – isso me deixou com as pernas e o tronco muito tensos e os braços hipotônicos. Depois de ouvir os comentários de todos que assistiram a meu exercício, percebi que a minha insegurança era perceptível, apenas registrei no diário de bordo: "pernas duras, braços moles, cabeça de espinhos".

Juliana Marques

1. Nós trabalhamos o neutro como base para a criação. Na forma "mais simples", desenhamos um círculo no chão, com portas de entrada, de saída e uma marca central; junto a isso, tem o desenho do *círculo de preparação* - onde o ator faz o que julga necessário para entrar no CN. Para cada “passagem” que o ator faz no CN dá-se o nome de *jornada*, as quais possuem muitas variações. No início, quando estávamos buscando entender o que era o neutro para cada um, passamos por *jornadas* de provocações, de perguntas, depois, quando já estávamos em processo criativo, passávamos por improvisações, apresentação de personagem, deslizamentos entre ator e personagem. Todo material produzido via CN foi, de alguma maneira, aproveitado.

2. No CN trabalhamos muito com a ideia de *atravessamento*, o que acontece fora e dentro do corpo do ator não pode ser ignorado. Para mim foi muito importante ter a

compreensão do ator como um ser que não se fecha, ao contrário, deve estar aberto e se deixar abrir. No CN é impossível não ser atravessado, não dá para se fechar ou tentar ignorar as coisas ao seu redor. Esses *atravessamentos* dão suporte para a construção do personagem, da cena... e quando acontece algo inesperado, percebe-se um material muito bom para "alimentar" a criação. Todos os personagens foram criados assim: metade planejado, metade inesperado. Mantivemos sempre o caráter de jogo, inclusive na dramaturgia. Decidimos que teríamos alguns núcleos definidos e outros seriam sorteados antes de cada apresentação. Achamos justa esta escolha, pois estávamos sendo fiéis ao processo. Todo o processo foi jogo, todo o processo foi feito de *atravessamentos*. Personagens, cenas, dramaturgia, são todos atravessados.

3. Nunca tivemos como objetivo contar a história do conto. O conto serviu apenas como base inicial para criar e, a partir do contato com CN, fomos descobrindo os temas que contornavam o texto de Guimarães Rosa, que na verdade, eram temas que nos contornavam. Cada ator, meio que inconsciente, construiu seu personagem a partir de um tema específico: a loucura, a sexualidade, a memória, o esquecimento, o abandono. Então, cada um procurou se aprofundar no seu tema a partir de estudos pessoais.

4. Para mim não teve facilidades. É curioso quando penso nisso, porque no princípio, no primeiro dia que cheguei no grupo de pesquisa, pensei que seria tão fácil. Só que a partir daí as coisas foram se complicando. O mais difícil é que, quando você está dentro do CN, existe um embate enorme entre você com o externo e com o interno (considerando o corpo como um organismo "uno") - e de você com os seus pensamentos. Como deixar-se atravessar por isso, sem perder a concentração e a qualidade de presença? Estas, são perguntas que eu ainda não tenho respostas...

5. Lembro de quando eu entrei no CN pela primeira vez, estava lá muito séria, carrancuda (porque para mim, o neutro era "não sorrir"!). Então, o Eduardo me disse que eu entrava no CN, e em cena, como se estivesse "preparada para uma guerra", mas também que eu tinha "muita presença" e me questionou como eu poderia

suavizá-la, para não parecer que estava brava. Foi a primeira vez que eu pensei não na presença, mas na *qualidade* de presença.

Gustavo Bacci

1. Foi um exercício contínuo e mutável de preparação de ator para a atuação/jogo que buscava um aprimoramento da capacidade de aceitar/absorver os inúmeros atravessamentos que uma performance (no sentido amplo) pode sofrer.

2. Percebo que o meu entendimento sobre o que é o trabalho de preparação de ator recebeu a devida atenção. Percebo o ator fora de cena como alguém que está no limiar, sempre pronto para jogar. O limite entre a preparação e a atuação é ínfimo e permeável. Com essa consciência e a aceitação dos atravessamentos, a composição da cena foi feita com a junção da improvisação e do imprevisível. Seguimos norteamentos prévios, mas de uma maneira com a qual pudemos trabalhar com uma certa liberdade improvisacional, fazendo com que a adaptação da "dramaturgia textual" (de maneira orientadora) fosse transposta para a cena a partir do jogo.

3. Pessoalmente, sempre preferi processos de criação que utilizam textos teatrais, mas este trabalho me apresentou a possibilidade jogar com a *performance* norteada por um texto literário. O processo biográfico me trouxe uma certa dificuldade. Sendo o ator visto como um jogador e não como um personagem, a apresentação pessoal auxilia na quebra da ilusão teatral e revela o jogo.

4. Como dito anteriormente, minha preferência pelo trabalho fundamentado e embasado por uma dramaturgia textual trouxe algumas dificuldades, mas a aceitação de novas propostas e oportunidades foi importante, pois acredito que a minha maior facilidade no processo foi justamente essa: a abertura às novas propostas.

5. A sensação de entrar no CN, não importa quantas vezes fossem, me lembrava sempre que o ator sempre está em uma posição de vulnerabilidade que convoca o

estado de prontidão, que pode também se desestabilizar diante do imprevisível, por isso temos que estar prontos para jogar nesta posição e, a partir dela, criar.

Mara Leal

1. Além dos procedimentos do CN, fizemos muitas coisas que mudaram ao longo do tempo. No início dos trabalhos, quando estávamos focados em aprender os procedimentos do CN havia exercícios de percepção do próprio corpo, da relação com o outro e o espaço. Depois teve exercícios de relação com o espaço, mas a partir de marcação temporal, a relação com a duração da caminhada, por exemplo. Na última fase, quando já tínhamos incluído improvisações a partir do conto, fizemos a "maratona", que também tem a função de trabalhar o movimento na relação com sua duração no espaço. Acho que esse exercício colaborou bastante, pois temos a tendência, com o CN, de estar sempre num tempo do cotidiano ou mais lento. Depois que passamos a fazer "cenas" paramos de fazer o CN e outros exercícios.

2. Para mim, o CN colabora para a relação com o presente, de estar aqui-agora, consciente, sem necessariamente estar sob o anteparo do personagem. Pois sinto que, mesmo quando estamos em cena numa composição de personagem, estamos também na relação do aqui agora com o público, sem perder essa concretude, já que o CN exercita, o tempo todo, essa relação com quem está fora e estabelece uma relação de jogo com todos os elementos que compõem a cena. Acho que a proximidade com o público, assim como no jogo, também colaborou para isso. Achei difícil trabalhar com a ideia de personagem, improvisar como se fosse a personagem. Não sei se por uma dificuldade minha ou se porque também o CN trabalha mais com o jogo do ator no aqui-agora. Construir a dramaturgia a partir da improvisação colabora para uma maior apropriação do material do que um dramaturgo escrever, mas tem o problema de não aprofundar os temas. Acho que isso poderia ter sido melhor resolvido se tivéssemos mais tempo de dedicação ao trabalho. Não sinto que modificou minha percepção sobre esses elementos, mas intensificou minha crença que trabalhar com criação de texto/cena a partir de materiais trazidos pelo ator, dá a ele maior apropriação, consciência e confiança naquilo que faz em cena.

3. Para mim, o conto foi um disparador para as questões de gênero, pois ele explicita o fato do corpo feminino ser e estar em função do homem – é ele quem tem poder de decisão sobre esses corpos. Mas, na minha composição, por querer fazer uma personagem que não estava em relação direta com o conto, queria que ela, pelo fato de não ter o homem em casa, tivesse liberdade de escolha sobre suas idas e vindas e desejos. Como escolhi uma personagem entre a infância e a adolescência, acabei acionando memórias de infância. Acho que a discussão sobre gênero, sexualidade e loucura, apesar de não termos aprofundado nos encontros, foram importantes para o direcionamento que demos para as cenas.

4. Acho que já falei um pouco sobre isso, a dificuldade de entrar num mundo ficcional, o pouco tempo disponível para o trabalho. Acho que CN favorece bastante o trabalho autoral e o jogo com o espaço e o outro. Para atores em formação pode colaborar bastante para desinibição e o jogo no aqui-agora. Percebi que pelo fato de trabalhar com material pessoal, com alta exposição, algumas pessoas no início não deram conta de continuar.

5. Vieram muitas memórias, algumas sobre minha infância, outras sobre narrativas de meus avós. É difícil dizer o que influenciou o que: as memórias influenciaram na escolha da personagem ou vice-versa, ou tudo junto? Para as apresentações fiz um mix dessas histórias porque para mim tinham relação com a personagem: meu avô órfão no interior de São Paulo e minhas brincadeiras de infância com minhas primas.

Ana Flávia Felice

1.Para falar sobre o trabalho prático desenvolvido com o CN, irei dividi-lo em dois momentos: a preparação e a criação, que no decorrer do tempo começaram a se permear e afetar-se mutuamente.

A primeira parte, a “preparação”, durou cerca de um ano. O trabalho começava sempre com um rápido despertar do corpo, acionando os alinhamentos principais, tais como conexão nuca-cóccix, e o centro com as extremidades – braços e pernas. Logo depois, iniciávamos os procedimentos dentro do círculo. No começo o objetivo era

simples, entrar respeitando as regras do jogo, e permanecer no centro olhando, com um olhar de curiosidade e atenção, para os demais jogadores que estavam fora do círculo. Procurávamos estar atentos em diminuir o lapso de tempo entre pensamento e ação; e com a análise de nossos movimentos, o que sobrava de tensão, quais partes do corpo estavam hipotônicas, o que havia de 'sujeiras' – uma mão ou dedos dos pés que se mexiam involuntariamente. Tratava-se de construir uma consciência de tudo que realizávamos ali dentro. Com o trabalho, pude detectar em meu corpo e começar um trabalho para amenizar uma tensão existente na região do pescoço e ombros. Antes deste trabalho, eu até tinha noção da existência dessa tensão, mas não de sua dimensão. Zerar essa tensão não foi um trabalho fácil, mas direcionar uma atenção a ela foi um primeiro passo para começar esse trabalho que faço até hoje, não só dentro do círculo, mas em qualquer outro espaço que eu esteja.

Com o passar do tempo começamos outras jornadas mais complexas: deveríamos realizar todo o procedimento de entrada, permanência e saída do círculo, mas sendo afetados por quem estava do lado de fora, com perguntas desestabilizadoras, ou por provocações, piadas, danças, deboches e até provocações físicas. Deveríamos permanecer no centro, sem levar o olhar para dentro de si, nem anular tudo o que acontecia a nossa volta, deveríamos deixar que tudo nos atravessasse, no entanto, sem reagir, sem desmoronar. Todo o procedimento dentro do CN trabalha com a presença do ator. Mas nas jornadas provocativas, sem dúvida são as que mais evidenciam essa busca pela presença. Ryngaert afirma em seu livro "Jogar, representar" (2009) que é impossível ensinar a presença. Mas no CN nós a experienciamos e, sem pensar duas vezes, posso dizer que é o que trago de mais valioso de todo o processo. Hoje tenho refletido que talvez se tivesse tido contato com o CN bem no começo de minha trajetória como atriz, teria modificado tudo. Mas ainda estou no começo e trabalho pensando diferente a partir de agora.

Depois, inserimos no CN o conto "Sorôco, sua mãe, sua filha", de Guimarães Rosa. Fizemos leituras, descrição de paisagem, criação de personagens (do texto ou imaginados a partir dele), entrevistas e apresentação dos personagens, encontros marcados, fala automática, e no meio disto tudo um importante e difícil trabalho com nossas biografias. Para mim é muito mais fácil falar de um personagem fictício do que falar sobre mim. O CN é um espaço de exposição, onde você está muitas vezes sozinho

no círculo, consciente de que está sendo analisado, tentando cumprir “corretamente” todas as etapas para conquistar seu direito de permanecer ali, e desta forma, completamente desarmado, mas presente naquele momento, no aqui e agora, falando de si.

Entrando no segundo ano de trabalho, o círculo já parecia introjetado em nossa memória corporal. Abandonamos em alguns momentos o desenho no chão e começamos efetivamente a etapa de criação. Como material e estrutura do que seria construído tínhamos tudo o que havia sido trabalhado até então, e começamos a experimentar, a jogar com todas as estruturas. Neste período fizemos uma nova etapa, o olhar crítico, que depois passamos a chamar de deslizamentos entre ator e personagem. Criamos pequenas cenas e as estruturamos em alguma medida, sem deixar, no entanto, que elas se enrijecessem ou que entrassem em um lugar comum, automático, mesmo que a repetição muitas vezes nos levasse a isso.

Na busca por fugir dessa automatização, sempre trabalhávamos com um novo roteiro, com uma nova costura dramatúrgica. Esse roteiro nunca se fechou, e foi se transformando, inclusive nos dias que fizemos os compartilhamentos com o público.

2. Quando penso no trabalho do ator, na dramaturgia do texto ou da cena, penso na palavra jogo o tempo todo, porque é assim que enxergo o trabalho do CN, um grande jogo, com regras a serem cumpridas, que te coloca em um estado de presença e atenção que obriga a estar no aqui e agora, se permitindo afetar por tudo que acontece à volta. Deste mesmo modo, também enxergo nosso ‘resultado’, um acontecimento cênico que só pode estar completo com a presença de todos na sala, jogadores e público, em relação a um evento com sentidos múltiplos e com uma experiência que deve ser compartilhada por todos.

3. O conto "Sorôco, sua mãe, sua filha” funcionou apenas como um disparador de ideias, como mais um estímulo entre tantos outros experimentados durante todo nosso processo. Nunca foi nossa intenção montar o conto, ou fazer uma releitura ou adaptação deste. Do conto trabalhamos principalmente com alguns universos que nos interessava, como: a loucura, o gênero, o esquecimento, a solidão e o abandono. Eu escolhi trabalhar com a loucura. Para isso pensei em quem seria a personagem da mãe

presente no conto, para mim ela era a Marta, uma mulher que viveu uma vida que nunca quis, em nome da tradição, que sempre sonhou em sair do lugar que vivia para conhecer outros lugares, viver outras coisas, mas permaneceu ali, estagnada, frustrada pensando no que ela nunca seria. Teve cinco filhos e acabou em um ato desesperando afogando a filha caçula durante um banho. E por isso se fechou, se tornou uma mulher sozinha. Toda esta história, não foi apenas criada, ela é uma lente de aumento do que seria eu. Eu poderia ser esta mulher também, mas a partir de uma grande lente de aumento. Minha biografia e a criação de minha personagem fictícia se misturaram. Neste momento falo da Marta e ao mesmo tempo de mim nas entrelinhas.

Na busca por maior aprofundamento da cena, recorri ao livro "Holocausto brasileiro" (ARBEX, 2013) trazendo dados reais sobre o que aconteceu e o que foi o maior hospital manicomial do Brasil, em Barbacena/MG. Em meio a uma cena que se constrói a partir de um jogo de ilusão, eu queria evidenciar o que acontecia naquele lugar, dizer que sessenta mil pessoas morreram em condições sobre humanas, e que setenta por cento delas nem se quer eram realmente portadores de qualquer doença mental – além de tentar propor uma pausa, para que as pessoas pudessem pensar de fato sobre o que era a loucura e propor uma interrupção do fluxo como quebra e reflexão sobre o que acontece à nossa volta hoje – chamando, deste modo, todos para a realidade do presente e para a participação no jogo de cena.

4. Acredito que minha maior dificuldade tenha se dado na etapa de criação. Para mim, o CN é um processo extremamente valioso como preparação de ator, mas na criação das cenas, eu não conseguia aprofundá-las. Gosto muito do fato de que elas sejam estruturas abertas ao jogo, que sejam móveis, transitórias, mas para a desconstrução acredito em uma construção anterior, que não eu conseguia realizar de forma efetiva e, com isso, as cenas acabavam ficando um pouco rasas. Também senti dificuldade em pensar estruturas de cenas ou fragmentos em relação aos outros personagens. Para mim a relação acontecia muito bem em relação aos outros atores ou ao público, mas não com os outros personagens, como propunha uma jornada do trabalho: o encontro marcado.

5. Lembro a primeira vez que entrei no CN, como me senti acuada e várias tensões vieram à tona – do pescoço, dos ombros, um tique no joelho que fazia meu corpo dar pequenos saltos, de como eu queria receber um “tchau” e sair correndo dali, daquele lugar onde me sentia julgada, onde eu sabia que era analisada por uns 12 olhares diferentes! Depois, passado algum tempo, mesmo com algumas tensões presentes, mas com um pouco mais de consciência sobre o trabalho, não lembro bem o dia, a sensação de repente se transformou e era bom estar ali, naquele mesmo lugar, analisada ainda por vários olhares, como era prazeroso devolver o olhar – eu secretamente tentava dizer algo a cada um daqueles olhares, a cada uma das pessoas que estavam ali presentes. Era como se eu tivesse descoberto algo diferente, uma sensação de “estar de verdade”, que era bom estar ali desarmada e capaz de jogar com qualquer coisa que acontecesse, acho que esta foi a primeira vez que tive a real sensação de estar presente – e só o fato de estar presente já era suficiente.

Considerações finais [ou]: Convergência de impressões fugidias

O Vento leva a canoa
no rumo que só ele sabe.
A vida me leva à toa,
Mas se me perco, me vale.
[...]
Faço estas quadras brincando
de levar a vida a sério.
O vento chega cantando
mas não me explica o mistério [...]
(MELLO, 2001, p.17)

São os inúmeros caracteres aqui impressos [visíveis e invisíveis] suficientes para revelar o que de fato aconteceu ao longo destes anos de pesquisa? Quantas vezes, palavras, frases e páginas inteiras, foram apagadas e reescritas para então se decidir por uma coisa e não outra? Podem as poucas páginas que encerram um trabalho concluí-lo de modo a colocar um ponto final definitivo, como uma verdade absoluta e estanque contida na palavra "fim"? [Ou o *fim* é também uma espécie de "blefe"?] Ainda se espera alguma coisa depois que se considera que se chegou ao fim? O que querem estas perguntas neste momento em que é preciso concluir, fechar, encerrar e colocar um "**.**"

Sem ter que definir dogmatismos nem enquadrar simulacros, mas reconhecendo no campo expandido observado a partir das acepções do termo "jogo" como meio produtivo para os diferentes processos de preparação e criação do ator, valho-me de algumas ponderações para refletir e eleger o jogo e o jogar como ferramentas potentes na [re]formação dos artistas da cena.

Embora a cena contemporânea, devido às suas formas híbridas, multifacetadas e em contínua especialização, coloque em colapso a definição de <u>um</u> fazer teatral ou de <u>um</u> trabalho de ator como modelo absoluto, acredito que ela seja portadora de potências promotoras na operação de significativas fissuras nos campos perceptivos dos artistas da cena. Considerando, primeiro, que o teatro há algum tempo tem se valido das noções sobre texto e personagem como dois elementos normativos para a

sua produção e, segundo, que muitos atores se iniciam no ofício a partir de tais premissas, a cena contemporânea pode funcionar como campo de confronto para que saberes arraigados e estanques sejam colocados em xeque, pois nela é possível observar diferentes possibilidades de configurações e acontecimentos, o que significa que cena e atuação podem utilizar matérias referenciais ou de suporte que abusam de elementos biográficos, documentais, ficcionais, etc., e elege o jogo do ator como possibilidade de trânsito entre linhas de ações performativas, além de, em vários casos, considerar e inserir o espectador como elemento chave para seu funcionamento e produção. Acredito serem estas as questões principais que a cartografia da cena contemporânea revela como anteparos para "os atores de todos os tempos".

Ainda que seja preciso [sempre] seguir em frente, vale levar [sempre] consigo o alerta: a cena contemporânea é escorregadia, móvel e em constante reelaboração. Isso nos alerta para ficarmos em estado de prontidão, atentos para não necessariamente ~~o novo~~, mas o outro que ela continuadamente faz emergir – é exatamente nisto que acredito residir sua pedagogia.

Junto a isso, o Círculo Neutro como anteparo de jogo que elege o risco, o acidente, o imprevisto como produtivos para o trabalho do ator e para o desenvolvimento orgânico da cena, revela que os processos de criação que utilizam como suporte o jogo e o jogar como elementos centrais para os processos de preparação e criação do ator, parecem colaborar para um artista mais perspicaz e com "jogo de cintura".

O compartilhamento do jogo do CN pressupõe o caráter não dogmático como premissa para os processos criativos por ele desencadeados. É preciso permanecermos atentos para apropriarmo-nos devidamente dos inúmeros procedimentos que servem como suporte para o desenvolvimento criativo dos diferentes modos de fazer teatral, mas, acima de tudo, é preciso "pessoalizá-los" e dessacralizá-los para que, quiçá, eles sirvam de modo mais justo ao grupo que joga. "Servir" ao grupo que joga não significa facilitar ou afrouxar as regras e suas dificuldades, mas perceber os princípios contidos nas propostas de jogo e ajustá-los devidamente, de modo a torná-los coesos com o contexto particular de cada coletivo.

Neste sentido e considerando a proposição central do documentário "Tarja Branca" (RHODEN, 2014) ao abordar os indivíduos como "brincantes" ao escolher a ludicidade, a brincadeira e o brincar, como pilares fundantes da integralidade do ser humano, agrego a feliz observação de Huizinga (2012) ao destacar que o homem, ao longo da história da humanidade, foi referenciado tanto como *"homo sapiens"*, quanto como *"homo faber"*, mas faltava o devido estudo que elegesse o jogo como uma das essências da condição humana para, então, alçá-lo ao status de "*homo ludens*".

E justamente, é em função desta consideração acerca de "*homo ludens"* que os processos de preparação e criação movidos ao longo desta pesquisa buscaram se apoiar nas premissas que consideram o jogo e o jogar como elementos fundantes para o trabalho do ator. Desde os processos que privilegiam a preparação do ator, em um tempo-espaço voltado para a técnica também compreendida como cuidado de si, foram eles os responsáveis por movimentar os treinamentos e as reflexões aqui desenvolvidas. Junto a isso, e decorrentes da etapa de preparação, os processos criativos do ator utilizaram o jogo do CN de modo metafórico, como suporte para as composições cênicas e estabelecimento de suas dramaturgias textuais.

Nestes tempos produtivistas, onde os fazeres parecem fadados a se apoiar em uma objetividade estanque e primeira, na qual a comunicação pautada nos meios digitais e tecnológicos imediatistas utilizam como suporte escrituras com no máximo "cento e quarenta caracteres" ou *emojis*[208], participar de um processo que demanda desacelerar e ter paciência, atenção e interesse pelos processos desenvolvidos, com seus resultados rotos, incertos e imprecisos, parece desestabilizar alguns indivíduos desejosos em "saber para que *isto* serve" e/ou "quais serão os resultados", entre tantas outras angústias e crises próprias de todo e qualquer processo de pesquisa-criação.

Os resultados parecem filiados à transitoriedade e ao caráter provisório, pertinentes ao contexto em que se desenvolvem. As possíveis certezas que os processos artísticos portam, apenas podem estar ligadas ao resultado cênico a ser alcançado e compartilhado – ainda que temporário.

[208] Desenhos indicativos de uma textualidade gestual.

> Não sejas nunca de tal forma que não possas ser também de outra maneira. Recorda-te de teu futuro e caminha até a tua infância. E não perguntes quem és àquele que sabe a resposta, nem mesmo a essa parte de ti mesmo que sabe a resposta, porque a resposta poderia matar a intensidade da pergunta e o que se agita nessa intensidade. Sê tu mesmo a pergunta. (LARROSA, 2013, p.41)

A pedagogia presente no jogar e no jogo ensinam que apenas a experiência pode revelar possíveis respostas justas sobre suas "serventias" – "serventias justas" à experiência e ao grupo que deseja com ela se colar em jogo.

Finalmente, retorno à reflexão inicial sobre o "artista que vem" como aquele "ser próprio do desejo" e, sendo assim, disposto a permanecer em trânsito contínuo, com interesses provisórios e alternantes, que busca se realizar a partir dos anseios individuais e coletivos, posicionando-se frente ao fazer teatral com interesse manifesto, ávido pelo conhecimento que só a experiência pode revelar e disposto a correr os riscos que o jogar livre, alegre e festivo – assim como a vida –, instaura a todo instante.

*

Bibliografia

- Livros -

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa, Editorial Presença, 1993.

_____. **Nudez**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2014.

ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro: vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil**. SP: Geração Editorial, 2013.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-gard, performance e o corpo efervescente**. RJ: Rocco, 1999.

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

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

BARNI, Roberta (org.). **Flaminio Scala, A Loucura de Isabella e outras Comédias da *Commedia dell'Arte***. (Organização, tradução, introdução e notas de Roberta Barni) SP: FAPESP: Iluminuras, 2003.

BARTHES, Roland. **O Neutro**. SP: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: A busca por segurança no mundo atual**. RJ: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. **Confiança e medo na cidade**. RJ: Jorge Zahar Ed., 2009.

BERGSON, Henri. **Matéria e memoria: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. SP: Martins Fontes, 1999.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. RJ: Civilização Brasileira, 1998.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**. SP: Perspectiva, 2013.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade – Lembranças de velhos**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

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

CANTON, Kátia. **Narrativas Enviesadas**. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARREIRA, André; BAUMGÄERTEL, Stephan (org). **Nas fronteiras do representacional: reflexões a partir do termo "Teatro Pós-Dramático"**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014.

CASTRO, Maurício Paroni de. **Aqui ninguém é inocente: Voltaire de Souza, o intelectual periférico**. SP: Alameda, 2007.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. ***Work in Progress* na cena contemporânea**. SP: Perspectiva, 2006.

DIAZ, Enrique e outros. **Na Companhia dos Atores**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. SP: Summus, 1997.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. SP: Perspectiva, 2015.

_____. ***Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras***. 1ª ed. Buenos Aires: Galerna, 2004.

FERNADES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. SP: Perspectiva, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio século XXI**. 4ª ed. RJ: Nova Fronteira, 2000.

FISCHER-LICHTE, Erika. ***Semiótica del Teatro***. Madrid: Arco/Libros, 1999.

_____. ***Estética de lo performativo***. Madrid: Abada Editores, 2011.

FLORENTINO; TELLES (orgs.). **Cartografia do ensino do teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógios d'Água Editores, 1997.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. SP: Perspectiva, 2007.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. SP: Martins Fontes, 2006.

GUINSBRUG, J. e FERNANDES, S. (orgs.). **O Pós-dramático: um conceito operativo?** SP: Perspectiva, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. RJ: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. SP: Perspectiva, 2012.

JANUZELLI, Antonio (Janô). **A aprendizagem do ator**. SP: Editora Ática, 1992.

JIMENEZ, Sergio. ***El Evangelio de Stanislavski segun sus apostoles, los apócrifos, la reforma, los falsos poetas y judas iscariote***. México, D.F.: Grupo Editorial Gaceta, 1990.

JOHNSTONE, Keith. ***IMPRO: Improvisacion y el Teatro***. Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1990.

KAFKA, Franz. ***Aforismos, Visiones y Sueños***. [eBook]. Canada: Editora J. Borja, 2014.

KOBIYAMA, Masato (org.). **Prevenção de desastres naturais: conceitos básicos**. Curitiba: Organic Trading, 2006

KOUDELA, Ingrid D. e Almeida Junior, José Simões de. **Léxico de pedagogia do teatro**. SP: Perspectiva, 2015.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark. ***Metáforas de la vida cotidiana***. 7. ed. Madrid: CATEDRA – colección teorema, 2007.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LECOQ, Jaques. **O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. SP: Editora da Unicamp, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: COSACNAIFY, 2007.

LIGIERO, Zéca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. RJ: Mauad X, 2012.

MAANEN, H. Van and WILMER, S. E. ***Theatre Worlds in Motion: Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe***. Editions Rodopi B. V., Amsterdam – Atlanta, GA 1998.

MELLO, Thiago de. **Poemas preferidos pelo autor e seus leitores**. RJ: Bertrand Brasil, 2001.

MEYERHOLD, Vsévolod Emilevich. **Do teatro**. (tradução e notas de Diego Moschkovich). SP: Iluminuras, 2012.

MOSTAÇO, Edélcio et al (Org.). **Sobre Performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 – 1974**. SP: Perspectiva, 2012.

MURAKAMI, Haruki. **Do que eu falo quando falo de corrida**. RJ: Objetiva, 2012.

OSHO. **Meditação: a primeira e última liberdade**. [S.I.]: Shanti Editora, 1998.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **A Análise dos Espetáculos**. SP: Perspectiva, 2003.

PIAGET, Jean. **A Formação do Símbolo na Criança**. SP: Mestre Jou, 1997.

PICON-VALLIN, Beatrice**. A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Organização Fátima Saadi; [tradução Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saad]. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

_____. **A Cena em Ensaios**. SP: Perspectiva, 2008.

_____. ***Meierhold***. SP: Perspectiva, 2013.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. SP: Perspectiva, 2012.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. SP: Cosac Naify, 2009.

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

_____. **Grande Sertão, Veredas**. RJ: Nova Fronteira, 2006.

SCHECHNER, Richard. ***What is a performance?*** In: ***Performance Studies: an Introduction***. New York & Londres: Routledge, 2006, p.28-51.

SILVA, Armando Sérgio da. (org.). **Oficina da Essência** – in: **CEPECA: uma oficina de pesquisatores**. São Paulo: Associação Amigos da Praça, 2010.

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

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

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

_____. ***El trabajo del actor sobre sí mismo – en el processo creador de la vivência***. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

_____. ***El trabajo del actor sobre sí mismo – en el processo creador de la encarnación***. Barcelona: Alba Editorial, 2009.

THAIS, Maria. **Na Cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

TURNER, Victor. **O processoritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. SP: Perspectiva, 2010.

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

- Artigos, Revistas e Sites –

ARAÚJO, Antonio. **A encenação performativa**. São Paulo: Revista Sala Preta, nº 9, ECA/USP, 2008, p.253 - 258.

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

CAMARGO, Robson C. ***Pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto***. Uberlândia: FENIX Revista de História e Estudos Culturais. (ISSN 1807-6971). Vol.3, Ano III, nº 4, 2006.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. São Paulo: Revista Sala Preta, nº 8, ECA/USP, 2008, p.197 - 209.

_____. **Teatro Performativo e Pedagogia - entrevista com Josette Féral**. São Paulo: Revista Sala Preta, nº 9, ECA/USP, 2009, p.255 - 267.

FUGANTI, Luiz. **A ética como potência e a moral como servidão**. In: [http://www.oestrangeiro.net/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=51]

GROTOWSKI, Jerzy. **REVISTA MÁSCARA - *Número especial de HOMENAJE***. México: Escenología, 1992. [Reed.1996].

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

NUNES, Luiz Arthur. **Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral**. In: Revista O Percevejo, nº 9. Rio de Janeiro, 2000, p.39 - 51.

SAAD, Fátima (editora geral). **FOLHETIM Nº 28 – mesa redonda: Dramaturgia Hoje**. RJ: Teatro do Pequeno Gesto; Pão e Rosas, 2009.

SCHECHNER, Richard. **Performers e Espectadores – transportados e transformados**. Tradução de Silma Treviño; Revista Moringa: João Pessoa, vol.2, n.1, 2011, p.155 - 185.

- Teses e dissertações -

DE PAULA, José Eduardo. **O ator no olho do furacão: metáforas norteadoras para o trabalho criativo do ator**. (Dissertação de mestrado). Orientador: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva. São Paulo: USP/ Escola de Comunicações e Artes, 2011.

LOPES, Elisabeth Silva. **Ainda é Tempo de Bufões**. (Tese de Doutorado). São Paulo: USP/ Escola de Comunicações e Artes, 2001.

MARTINS, Elisabete Vitória Dorgam. **O Chá de Alice: a utilização da máscara do *clown* no processo de criação do ator**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP/ Escola de Comunicações e Artes, 2004.

– Entrevistas –

ARANHA, Inês. Entrevista concedida em março de 2014. (Transcrição ajustada. Ver item "anexos").

CASTRO, Maurício Paroni. Entrevista concedida em março de 2015. (Transcrição ajustada. Ver item "anexos").

KAHN, François. Entrevista concedida em agosto de 2012. (transcrição ajustada. Ver item "anexos").

MEDEIROS, Francisco. Entrevista concedida em setembro de 2013. (Transcrição ajustada. Ver item "anexos").

– Cadernos de Anotações –

BAUMGÄRTEL, Stephan. **Anotações das aulas: "Teatralidades textuais não-dramáticas – lugares de luta na linguagem dramatúrgica contemporânea"** – PPGCAC-ECA/USP, março de 2010.

KAHN, François. **Anotações do *workshop* ministrado no TUSP/2009**. São Paulo, TUSP, 2009.

BRAVILHERI, Humberto. **Anotações das aulas: "Projeto Teatral II"** – CAC-ECA/USP, 1998.

AUSCHITZ, Jurij. **Anotações do *workshop* "O exercício como caminho para o conhecimento"**. São Paulo, Teatro Escola Macunaíma, 2014.

FÉRAL, Josette. **Anotações das aulas "Teatro Além dos Limites – Teatralidade e Performatividade"** – PPGCAC-ECA/USP, agosto/setembro de 2009.

PICON-VALLIN, Beatrice. **Anotações e transcrições dos áudios das aulas "Teatro e Novas Tecnologias"** – PPGCAC-ECA/USP, março de 2011.

– Filmes –

RATTON, Helvécio. **Em nome da Razão – um filme sobre os porões da loucura**. Brasil. Grupo Novo de Cinema, 1979.

RHODEN, Cacau. **Tarja Branca**. Brasil. Maria Farinha Filmes, 2014.

Anexos

Orientações para acessar as mídias na *internet*

É possível acessar os diferentes materiais complementares deste trabalho, a partir do endereço eletrônico:

www.jogoememoria.blogspot.com.br

- **"Cartografia Visual: Primeira Paisagem"**
  - ✓ Pela plataforma digital *Prezi*
  - ✓ Pela plataforma digital *Blogspot*

- **Jogo do Círculo Neutro**
  - ✓ Desenhando as plantas-baixas: 1 e 2.
  - ✓ Registros filmados dos compartilhamentos do **evento cênico "Inconcluso: estudos para um espetáculo irrealizável"** – dias: 12, 19 e 26 de julho de 2015 –
  - ✓ Fragmento de uma demonstração de trabalho que revela Thierry Salmon orientando o trabalho "sobre a técnica do círculo".

Dramaturgia textual: roteiro de jogo do evento cênico "Inconcluso"

"INCONCLUSO: estudos para um espetáculo irrealizável"

Roteiro de jogo criado pelos integrantes[209] do grupo de pesquisa.

* Os atores recebem, conduzem e orientam o público - como se abrissem a porta da própria casa para as pessoas mais íntimas.

** **"Paisagem Lorran"**: *"As pessoas não se olhavam por inteiro; os suores não caiam por igual; tremeu o chão; o trem."* ((sorteado entre os atores antes do início do evento cênico)) ((deve ser dito simultaneamente a alguma descrição de paisagem de outro ator)).

1. "Duerme Negrito" (Cantam 3X: 1ª: atrizes; 2ª: atrizes, com atores em *bocaquiusa*; 3ª: seguem cantando enquanto Mara, Ana e Gustavo iniciam o "núcleo 2").

Duerme, duerme, negrito
Que tu mama está en el campo, negrito
Duerme, duerme, negrito
Que tu mama está en el campo, negrito
Te va traer muchas cosas
Para ti.
Te va hacer muchas cosas
Para ti.
Y si el negro no se duerme
Viene el diablo blanco
Y zas! Le come la patita
Chacapumba, chacapumba ...

2. Descrição de Paisagem: Mara, Gustavo e Ana Flávia ((textos sobrepostos)).

. Mara

Era um dia muito claro, fazia tanto calor que parecia que o ar tremia. As pessoas tentavam se esconder como podiam embaixo das árvores. Elas conversavam sobre tudo, menos sobre o que ia acontecer ali. De repente, alguém gritou: "Lá vêm eles". Silencio. Todos olharam para o fim da rua empoeirada. Parecia uma procissão. Aquele que era o pai e o filho vinha no meio de braços dados com as duas. A filha vinha toda colorida, parecia que queria usar todas as roupas do mundo. A velha vinha toda de preto, parecia de luto. E cantavam uma música incompreensível, *chirimia*.

Elas foram levadas até a estação e colocadas dentro do vagão-prisão, iam ser levadas para o hospital-hospício-prisão, para sempre.

O que elas fizeram para merecer isso?

Quando elas partiram houve um silêncio profundo. De repente, ele começou a cantar baixinho a mesma canção e foi sendo seguido pelos outros até... "Nunca vou me esquecer daquele dia".

[209] Ana Flávia Felice, Eduardo De Paula, Gustavo Bacci, Juliana Marques, Leandro Alves e Mara Leal – com a colaboração de Rafael Lorran.

. Gustavo

O calor era tanto que chamuscava os pelos do meu braço. Minha garganta ardia ao respirar e a saliva que engolia para tentar diminuir o ardor não passava de lágrimas. Lágrimas que corriam o meu rosto desesperadamente, por que eu sabia que uma das coisas que alimentavam esse calor era o corpo do meu pai, que se fora no incêndio na fazenda do Seo Leôncio, onde hoje eu trabalho.

Hoje o sol está forte, e esse telhado da estação me esquenta quase como aquele dia. Não serão corpos que vão se queimar hoje... mas sim as almas daquelas duas ao entrar nesse trem... para Barbacena.

. Ana Flávia

Se eu fosse definir em uma única palavra seria vermelho. Eram 12h. O relógio da igreja perto dali ainda não havia soado as 12 badaladas (ele estava velho e quebrado, como parecia ser todas as coisas daquele lugar, todas as pessoas, até mesmo as crianças), mas o sol em cima das nossas cabeças não deixava dúvidas, eram 12h.

O lugar era a estação de trem. Olhando em frente podia-se ver os trilhos enferrujados do trem até os olhos os perderem de vista. Olhando a direita tinha um fusca cor vinho, encostadas nele duas prostitutas, uma loira e uma morena. A morena mascava chicletes e fazia com eles, bolas que estouravam no seu rosto. Estavam vestidas com roupas curtas, brilhantes.

A estação estava lotada, cheia de gente, vestidas com suas melhores roupas, ainda que velhas e decadentes. E elas não paravam de conversar, havia uma excitação fora do comum. Conversavam o tempo todo sobre nada, mesmo que elas tivessem muito a dizer.

Do lado esquerdo, o curral de embarque dos bois e por trás dele surgiam um homem e uma mulher. Todos pararam por um segundo e se voltaram para eles.

Prendi a respiração, o silêncio só quebrou quando alguém gritou: eles vêm.

* Juliana e Leandro: improvisam ações de aproximações e distanciamentos, de formar coro ou ficar sozinhos.

** perceber o público: formar imagens; posicionar-se entre as pessoas; dar as mãos, tocar, etc...

*** Nos momentos finais da segunda descrição de paisagem, os atores correm aleatoriamente - até saírem do círculo.

BIOGRAFIA 1: (ator definido por sorteio: _____)

3. Deslizamentos entre o personagem e o narrador: Ana Flávia.

* Colocar em jogo: Ana - após a corrida, permanece no centro do círculo. Os outros atores jogam para ela os materiais utilizados na cena - ou entram correndo e saem correndo, enquanto montam o espaço colocando os objetos em um determinado lugar.

(Marta: "eu ficcional"/linha de ação ficcional; Ana: "eu biográfico"/linha ação biográfica)
Marta, com um boneco no colo, entra cantando e vai até um balde de agua já posicionado dentro do círculo; ela começa a dar banho no boneco. (música "Xô Pavão").
Marta: Teresa, você não chora minha filha, você não chora que a mãe cuida de você, e canta para você.
Ana: Esse daqui é o Paulinho, minha mãe ganhou ele quando ela fez um ano. Ele foi da minha mãe, foi meu, foi da minha irmã e agora ele é a Teresa.
Marta: Vou te contar um segredo, nós vamos fazer uma viagem, eu, você e minha neta. O Sorôco acha que eu não sei, mas eu sei, eu vejo tudo... ele conversando pelos cantos da sala.
Ana: Ela vai ser levada para um manicômio, um hospício, um sanatório, qualquer um desses lugares onde se internam os "loucos". Sessenta mil, é o número de mortos resultado do tratamento do hospital manicomial de Barbacena. Eles chegavam lá em trens lotados, chamado de 'trem dos doidos', muito parecido com aqueles dos campos de concentrações alemães. Chegando lá, eles tinham suas roupas arrancadas, suas cabeças raspadas, seus nomes apagados. Nus de corpo e de identidade. Morriam de frio, de fome, eletrocutados. La comiam ratos, fazes, bebiam esgoto e urina. E ainda, mais tarde soube-se que 70% dos internos não foram diagnosticados com doença mental nenhuma. Era um lugar onde se jogava o que a sociedade queria esconder, as prostitutas, epiléticos, homossexuais, opositores políticos... E aí, eu começo a pensar sobre a loucura. Quem pode dizer que alguém é louco? (joga com o público) Você já disse que alguém era louco? Porque? E alguém já te chamou de louco? Para mim a loucura tem a ver com a solidão... eu tenho uma tia avó sozinha, e acho que ela é meio louca, eu tenho muito medo de ficar sozinha, por isso pensei na Marta assim...
Marta/Ana: Uma mulher sozinha
Marta: O Sorôco não conversa comigo, também eu não ligo. Eu nunca cuidei dele e agora ele não cuida de mim, mas é que eu sempre tive que cuidar de você.
Ana: Ela nunca quis se casar e nunca quis ter filhos, sempre quis sair daquele lugar, mas ela ficou, se casou e teve cinco filhos. Um dia, a caçula, a Teresa chorava muito (fala de atriz e ação da personagem) e ela num ato de desespero foi dar um banho na menina (coloca o boneco de cabeça para baixo no balde de água e se afasta) deu três passos para trás e começou a cantar.

** (Mara e Juliana cantam **"Xô Pavão"**; Juliana segue cantando durante o "núcleo 4".)

BIOGRAFIA 2: (ator definido por sorteio: _____)

4. Entrevista - "TROCA DE PAPÉIS": {{público atuante}} _____ ((ator definido por sorteio)) ((sorteio realizado antes da apresentação)). Este núcleo cênico desenvolve-se a partir do modelo colocado em jogo por Richard Schechner, na montagem "*Commune*" (1970 – 1972), considerando a seguinte citação:

> [...] Estou tirando a camisa para expressar que a realização cênica está interrompida. Vocês têm as seguintes alternativas: primeiro, podem entrar no círculo e a apresentação continuará;

segundo, podem dirigir-se a qualquer pessoa que esteja na sala para ocupar o seu lugar e, se o fizer, a realização cênica seguirá; terceiro, podem permanecer onde estão e a realização cênica continuará parada; ou, quarto, podem ir para casa e a realização cênica continuará sem a sua presença." Ao espectador em questão era oferecido uma série de alternativas que em todos os casos o convertia em ator/atuante, inclusive enquanto permanecia imóvel era responsável pela interrupção da performance. (Erika Fischer-Lichte: *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011, p.86).

Orientação para o jogo → o ator entra no espaço de jogo, posiciona-se em alguma marca do CN e fala a seguinte orientação: "*estou aqui para conhecer melhor um de vocês. Quero conversar com uma pessoa. Vocês têm duas alternativas: ou uma pessoa entra e se posiciona "naquela marca" para conversar comigo por poucos minutos, ou a pessoa mais velha aqui presente decide ir embora e, então, vocês podem me entrevistar fazendo até sete perguntas!* Enquanto uma destas possibilidades não acontecer, a ação se mantém parada.*"*

Se$_1$ alguém se dispuser a participar, o ator pode fazer as seguintes perguntas:

1. nome, profissão,
2. memória de infância,
3. sobre a memória de uma cicatriz que a pessoa tenha no corpo - ou na "alma";
4. um sonho;
5. uma revolta;
6. agradecer e encaminhar a pessoa par ao lugar dela;

Se$_2$ ninguém se predispuser a participar, deixar os espectadores se analisarem, até que alguma (ou mais!) pessoa(s) saia(m) da sala! Então, o ator responde às sete perguntas a partir da linha de ação do personagem, se despede e vai embora.

BIOGRAFIA 3: (deve ser realizada simultaneamente ao núcleo 4: ator definido por sorteio: _____)

5. Deslizamentos: entre o personagem e o narrador: Gustavo

* Ana Flávia: (após Gustavo se posicionar) "Antonio"... "Antonio Bento"?!

**Experimentar nos três momentos de ator-narrador os fragmentos de "Psicose, 4.48", de Sarah Kane:

I. (um longo silêncio) Mas você tem amigos (um longo silêncio) Você tem um monte de amigos. O que você oferece aos seus amigos que faz com que eles sejam tão prestativos? (um longo silêncio) O que você oferece aos seus amigos que faz com que eles sejam tão prestativos? (um longo silêncio) O que você oferece?

II. Me validem. Testemunhem a mim. Me vejam. Me amem.

III. Por favor abram as portas, Abram as janelas, Permitam-se.

Os núcleos 6, 7, e 8 são realizados simultaneamente – Juliana **descreve** o procedimento; quando para no centro, Leandro faz o **deslizamento** enquanto Juliana continua em jogo explorando a ideia de "neutralidade"; quando Leandro encerra seu núcleo cênico, o ator sorteado para o

núcleo 9 dá o "**Tchau**" para Juliana, que finaliza sua ação. Enquanto Juliana finaliza, o ator sorteado inicia com a **associação de ideias** e segue em jogo até receber o "**Tchau**" de alguém.

6. Sobre o procedimento: ~~((ator definido por sorteio)) →_____~~: Juliana [citação: "mostrar fazendo" - *showing doing* (Schechner) ... simultaneamente, realizar e descrever (oralmente) a jornada do CN; se posicionar em uma das marcas "**+**" e falar sobre o procedimento, o processo de criação e todas as conexões; se despedir e finalizar as fases de saída explicando o procedimento.

7. Deslizamentos: entre o personagem e o narrador: Leandro:

> *Essa é Raquel da Cunha Costa (imagem 1: Vestido para cima, calça para baixo) P: mas vocês podem me chamar de Nenêgo (Vira-se). Eu nasci, cresci e me fiz mulher aqui. Aqui me chamam de macho-fêmea, sapatona, cachorra e até de vaca. Sabe vaca é um bicho que gosto de verdade. Vaca e passarinho. A: Vaca e passarinho são símbolos de duas coisas que Nenêgo não tem: tranquilidade e liberdade. P: Agora, se tem uma coisa que me tira do sério é essa catinga de homem. A: Essa aversão a figura masculina se justifica pelo estupro que a personagem sofreu; ela acha que matou um homem, mas o sangue que ela tinha nas mãos não era dele, era dela. P: Não "mexe" comigo se não eu passo o facão em você. A: Antes de ter um nome, eu ganhei um sexo (imagem 1), e isso já determina muito do que sou. Do que você é. P: Por quê continuam me olhando.*

8. Associação de Ideias: ((ator definido por sorteio)) → _____ ((o ator sorteado deve utilizar principalmente os traços ficcionais e o "presente do presente" para o desenvolvimento deste núcleo; atenção para não ficar descrevendo ou se apoiando no procedimento CN, pois ele já foi descrito anteriormente; é possível utilizar como norte o que faz e o que gostaria de estar fazendo!))
***Atenção: um dos atores deve dizer "Tchau" - considerar as regras do procedimento.

BIOGRAFIA 4: (ator definido por sorteio: _____)

9. Descrição de Paisagem:

. Leandro (enquanto os outros atores brincam de se aproximar e se distanciar, formar coro ou ficar sozinhos);

> *O sol castigava a minha pele. Estava quente, mas tão quente que não conseguia erguer a cabeça para ver o fim da rua. Era o sol do 12:00.*
> *As pessoas empilhadas, feito caixas, procuravam algum lugar fresco e entoavam uma infinidade de sons que não faziam sentido algum. Era uma procissão.*
> *O chão levantava uma poeira avermelhada e registrava o vem e vai dos muitos que paravam pra assistir aquele espetáculo. Era o início e o fim.*
> *Não existia vento, nem sol; a paisagem era colorida por tons terrosos e o barulho era tão grande que até parecia silêncio.*

. Juliana (finaliza colocando o vestido)

Era um dia comum. O sol era o mesmo. As pessoas eram as mesmas...
A única coisa de diferente era aquele sentimento. Uma espécie de curiosidade. Essa curiosidade era devido à chegada daquele trem. Era um trem enorme, parecia feito pra carregar coisas perigosas.
No final da rua vinha caminhando um bocado de gente. Multidão. No meio dessa gente vinha um homem acompanhado de duas mulheres (ou o contrário): Sorôco, sua mãe e sua filha. As duas vinham numa cantoria sem fim.
Chegaram na estação. Elas entraram no trem. Ninguém soube de mais nada.

BIOGRAFIA 5: (ator definido por sorteio: _____)

10. "Núcleo": Deslizamento, Apresentação de Personagem e Encontro Marcado: Juliana e Mara ((detalhamento das ações)):

Juliana	**Mara**
(Canta desenhando o Sol no chão, depois para em pé, um pouco à frente do desenho) - Hoje meu nome é "X[210]", é que eu mudo de nome todos os dias. - O nome dela é Eleonor, eu escolhi esse nome porquê pra mim, não é um nome nem de homem, nem de mulher, ou é dos dois.	*(Entra no espaço, caminha observando)*
(Caminha até onde seria o suposto centro do C.N.)	__ Joana. Joana de Jesus. Eu quero ir embora. A primeira coisa que eu vou fazer é conhecer o mar. Dizem que o mar é igual a esse céu, azul e sem fim. Deve ser lindo.
__ Eu acho que se esqueceram de me dar um nome. Assim como se esquece a porta aberta, a roupa no varal, o gás ligado… se esqueceram de me dar um nome. - Eu decidi que ela não teria nome porque foi a forma que eu encontrei pra falar das coisas que a gente esquece, ou abandona. Uma vez me disseram que quando a gente esquece de alguma coisa é porque a gente não estava vivo no momento…	*(segue fazendo suas ações, porém sem falar)*
(caminha para a terceira marcação)	__ Depois eu vou procurar meu pai. Ele foi embora quando eu tinha uns 4, 5 anos. Eu aprendi a ler e escrever pra ler as cartas dele. Se ele não ia voltar nem buscar a gente, porque

[210] Nome reinventado a cada apresentação.

	prometeu?
__ Eu gosto de olhar pelas janelas das pessoas! Eu olho pelas janelas das pessoas porque… - Ela tem curiosidade em ver as pessoas nuas. Ela procura no corpo do outro o que ela desconhece debaixo da própria roupa, debaixo da própria pele. Como qualquer um, ela não quer ser a única louca.	__ Minha mãe não fala, mas sei que ela espera ele até hoje. Quando eu encontrar com ele, eu vou dizer que isso não se faz e que nós ficamos muito melhor sem ele.
(corre pelo espaço, encontra um lugar e começa a desenhar um um trem e os trilhos)	__ Eu venho aqui desde criança. Minha mãe vinha lavar roupa e eu ficava na beira da água brincando com o barro. Aprendi a fazer bicho, coisa. Não era assim não, seco... Depois eu vinha com a Lalí..
(olha para Joana)	*(olha para Lalí)*
(entrega um giz para Joana; corre até determinado ponto do espaço, deita e começa a desenhar a brincadeira de "forca")	__ O que que você tá fazendo?
__Tô desenhando!!	*(vai até o Sol desenhado no chão e começa a desenhar olhos nele)* __ Eu vou fazer um olho bem grande nesse sol...
__ Mas sol não tem olho...	__ Claro que tem...que que você acha que ele fica fazendo?... fica olhando a gente lá de cima...
__ Então vai ter que desenhar um boca também...	*(desenha a boca)* __ Uma boca bem grande...
(ainda desenhando a "forca", pensando em uma palavra) __ Você já brincou de forca?	*(vai em direção à Lalí)* __ Não...como que brinca disso?
__ Você tem que adivinhar a palavra que tá escrita aqui...se você não adivinhar você morre… mas é só de brincadeira...	__ E se eu adivinhar, o que que eu ganho?
__ O que você quiser.	__ Então eu quero um beijo.

__ Então tá… mas se você perder eu vou querer uma coisa também...	__ O que?
__ Uma roupa sua.	__ Pode ser essa que eu estou usando?
__ Pode!	__ Então tá
(começam a brincar de "forca" – desenham e escrevem no chão) Obs.: em cada apresentação a palavra muda, sendo assim, a personagem Joana tanto pode acertar, quanto errar a palavra que está escrita. Como em todas as improvisações, até agora, a personagem acertou a palavra escrita, a continuação da cena (escrita abaixo) se dá a partir desta perspectiva.	
(continua desenhando, ignorando o fato de que Joana acertou a palavra)	__ Eu adivinhei...
__ É… eu sei.. *(continua desenhando)*	__ você não vai me dar o meu beijo?
(se levanta e vai em direção a Joana)	*(fecha os olhos e fica esperando o beijo)*
(se prepara para dar o beijo; sustenta a ação; olha para as pessoas ao redor) * Neste momento há uma quebra/deslizamento do personagem. __ Quando eu tinha uns 7, 8 anos, eu beijei uma menina na frente da igreja. Estava tendo missa e as nossa mães estavam lá dentro. Foi só um "selinho", mas eu me senti muito culpada. Por muito tempo eu me senti a maior pecadora do mundo. *(dá o beijo)*	*(espera o beijo; sustenta a ação; se mostra angustiada e ansiosa; quando recebe o beijo abre os olhos)*
(volta para o desenho) __Sabia que eu vou viajar?	__ Você vai para onde?
__ Para um lugar chamado Barbacena...eu vou com a minha avó…. mas ainda não sei quando vai ser.	__ Será que lá tem mar?
__ Eu não sei. Se você quiser pode ir com a gente	__ Eu vou falar com a minha mãe...
__ E se ela não deixar?	__ Se ela não deixar, eu fujo.
__ Então a gente vai fugir para Barbacena!!!	__ Você volta amanhã?

(olha para trás) __ Eu tenho que ir, o meu pai já tá quase chegando...	
__ Volto. Tchau.	Tchau.

11. ***"Tempestade"***[211] *(Juliana canta entre os núcleos 10 e 11)*

Enquanto, a tempestade lá fora,
Se faz violenta,
E nesta tormenta as águas invadem as ruas,
Enquanto,
O céu desaba nas nossas cabeças,
E a humanidade adormece,
E a loucura das preces a Deus atormenta,
Enquanto, as letras áridas deste pranto,
Assustam tua família, E te obriga a trancar-se no lar,
Eu danço no meio da chuva,
Eu prefiro é sair na rua,
Eu escolho participar da vida,
Pois por mais que seja doida,
Ainda é melhor do que vê-la passar,
Enquanto…

11. "Disparador 1"[212]

(O texto é composto numa sequência de vozes até tornar-se coro. Inspirado na última parte do conto, a despedida de Sorôco em transe coletivo. Rearranjo de Trechos do Guimarães com gosto da canção "Sentinela" de Milton. Não há de haver brechas, cada um entra como pintando sem fim de cores da mesma voz)

MARA – Não esperou tudo de sumir, nem olhou, num sofrer o assim das coisas, sem queixa, exemploso. Tinham todos a vista neblinada, um arregalado respeito, como se esperassem pelos frutos do quintal.

(Falam Leandro e Ana. Acrescenta-se um giro 360º do corpo em coro)

M.L.A. – Tinham todos a vista neblinada, um arregalado respeito ao dizer: "O mundo é mesmo assim...perde de si, para de ser, num excesso de espírito, num sem sentido que explica a gente.

(Entram ao coro Gustavo e Juliana. Todos cantam o trecho de "Sentinela" Milton Nascimento, abaixo. Que lindo um desnudar-se aqui, na pureza dos que compadecem com a vida abrindo-se à morte)

M.L.A.G.J – "Vulto, negro, em meu rumo vem. O corpo desse meu irmão, que já se vai. Seu rosto brilha em reza, brilha em faca e flor, memória não morrerá. Longe, Longe ao soar tua voz, que o tempo não vai levar"

M.L.A.G.J – A gente se esfriou, se afundou, um instantâneo. A gente com ele ia até onde ia aquela cantiga. A gente ia até onde podia se perder pra nunca mais a mesma canção.

(Sê forte, Sê por inteiro. Luz e mais nada)

*** Cantando** em "bocaquiusa", os atores saem da sala... ***fim***.

Biografias dos atores

. Ana Flávia

Meu nome é Ana Flávia. Tenho 27 anos. Sou ariana, muito ariana. Explosiva, impulsiva. Às vezes eu gosto, as vezes não. Sou confusa. Sou contradição, as vezes até de mim mesma.

[211] Letra e música: Camila Brumatti.

[212] Proposta de Rafael Lorran.

Gosto de viajar. Gosto de quebrar a rotina. Gosto de não ter planos. Gosto de tudo que é novidade. Que é novo. Tenho medo do novo e das mudanças. Gosto de ter medo. Às vezes. As vezes que ele não me paralisa e me lança no não sei onde. O fogo me encanta. Mas me encontro é na água. Muita água. A água me dá uma paz muito grande. É olhando para um tanto de água, do mar, de cachoeira, de um rio, água correndo que sei que tem muita coisa grande e sem explicação, maior que qualquer coisa. Quando quero respirar, mergulho em baixo d'agua e fico o máximo que posso. Quando a gente volta, gosto de sentir aquela primeira respiração de recuperar o fôlego. Acho que já fui peixe.

. Gustavo

Gustavo Bacci Bandeira de Castro.
Seis de Junho de 1991.
Uberlândia, Minas Gerais.
Só tive contato com teatro em 2012, quando fiz 2 semestres de curso na Escola Livre do Grupontapé. Foi o necessário para abrir meu interesse e no primeiro vestibular que apareceu eu entrei, começando a jornada pela graduação.
Me interessei, aqui dentro, em direção. Espero me formar e me especializar na tal, caso não apareça um intercâmbio internacional que eu possa participar.

. Juliana

Meu nome é Juliana, tenho 22 anos, sou capricorniana com ascendente em Leão e lua em Touro, mas eu não sei o que isso quer dizer.
Sou estudante de Teatro, curso o 4° período na UFU e de uns tempos pra cá eu venho me perguntando sobre a importância do teatro na minha vida, eu me pergunto de que forma eu gosto do teatro (como atriz ou como espectadora?). E eu estou quase certa de que gosto de teatro como atriz.

. Leandro

Eu sou Leandro Souza Alves, nasci no dia 30 de dezembro de 1992 em Patos de Minas. Tenho um irmão mais velho; cresci e vivi em Patos até os 17 anos, mas sempre sonhei em sair de lá. Quando passei no vestibular aos 18 anos, me mudei para Uberlândia e realizei outro sonho: estudar teatro. Terminei o curso aos 23 e aqui estou.
Sou capricorniano, teimoso e persistente. Gosto de comer frango, tenho pensado em parar de fumar, mas sinceramente, ando com preguiça de começar.
Talvez tudo isso explique quem sou eu, mas talvez não. TALVEZ!!!

. Mara

Meu nome é Mara Lucia Leal, Leal por parte de meu avô paterno que ficou órfão aos 6 anos de idade e perdeu-se sua origem. De alguma cidade do interior de São Paulo. Eu nasci em São Paulo, no hospital sorocabano da Lapa. Vivi até os 9 anos em Pirituba, numa rua de terra e esgoto a céu aberto. Brinquei muito nessa rua. Comi bolinhos de terra dessa rua. Casei taturanas e besouros no terreno baldio ao lado da minha casa. Quando ouvia o som da pedreira que ficava do outro lado do vale pensava que se tratava de atividades de monstros gigantes. Depois me mudei para Osasco, para um sobrado numa avenida muito movimentada.

Anteparo$_c$: Cena Contemporânea - análises dos espetáculos

Esta parte contém as análises dos espetáculos[213] que compõem esta cartografia "movediça" – pois, se por contemporâneo está sendo considerando o recorte entre os anos 2011/2013, significa que é preciso manter-se "em pé no presente", de modo atento para o campo de atualização que artes da cena revelam a todo instante.

A "Cartografia Visual: Primeira Paisagem" também pode ser acessada pelo endereço eletrônico www.jogoememoria.blogspot.com, a partir do item: *Cena Contemporânea*.

*

Luis Antonio-Gabriela[214]

Espetáculo produzido pela Cia. Mungunzá de Teatro, dirigido por Nelson Baskerville e estreado em 2011, é um documentário cênico que trata da vida de "Luis Antônio-Gabriela" – homossexual assumido e irmão do diretor – algumas vezes espancado por seu pai durante a adolescência, no período da ditadura militar, devido à sua sexualidade. Luis Antônio se muda para a Espanha com 30 anos de idade e "desaparece". Pouco se sabe sobre ele durante os 20 anos que passa por lá, mas sabe-se que já com a identidade de Gabriela faz vários shows na Europa e morre em 2006 vítima da AIDS. A montagem foi descrita pela crítica como um dos espetáculos mais criativos e marcantes dos últimos tempos, fazendo pensar sobre questões, como: a maneira que a família encara a homossexualidade e o livre arbítrio. Além do espetáculo utilizar uma relação de proximidade com a plateia, utilizou relatos reais de pessoas íntimas ao "personagem". Segundo o ator Marcos Felipe, o objetivo desse trabalho foi fazer um espetáculo que tratava da dualidade presente na relação da família e da travesti, não apontando nenhum culpado, mas convidando o espectador a tirar suas próprias conclusões.

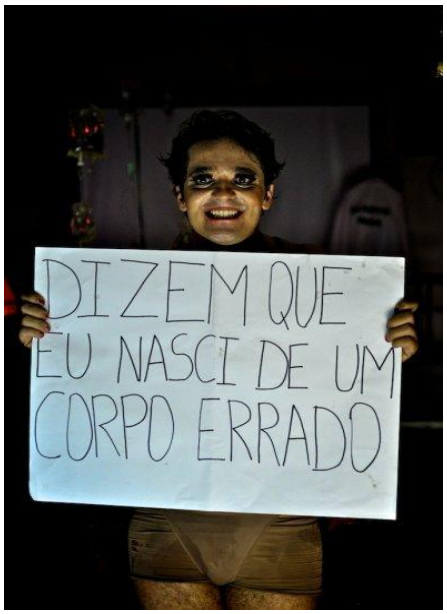


Figura 1

[213] Todas as fichas técnicas encontram-se no final desta parte.

[214] Análise do espetáculo: Guilherme Rodrigues Pereira; Projeto: Cartografia Visual: 1ª Paisagem (PROGRAD-DIREN/UFU; 2013-2014); Coordenação, Orientação e Coautoria: Eduardo De Paula (Teatro-IARTE/UFU).

O trabalho do ator

Figura 2

O espetáculo foi criado por meio de improvisações e o diretor "costurou" as cenas. A história da peça foi abordada de três maneiras distintas: os atores narrando a história, os atores encarando a situação como personagens e por meio de vídeos. O ator Marcos Felipe contou em uma entrevista que o seu objetivo foi fugir da armadilha de compor uma travesti caricatural e conseguir fazê-lo de uma forma artística e até bem-humorada, sem perder o lado sensível da situação que trazia à tona o preconceito com a sexualidade e levantava a discussão a respeito dessa temática tão atual, mas que ainda se mostra muito delicada. Marcos Felipe também não utilizou salto-alto, mas ficava na meia ponta como se o estivesse usando e para mostrar que o "personagem" estava em desequilíbrio instável.

Mídias e visualidades da cena

No espetáculo são utilizados microfones, letreiro de *led*, projeções de vídeos com imagens captadas ao vivo, projetadas simultaneamente e até mesmo a projeção de cenas que registram Luís Antônio fazendo show como Gabriela, na Espanha.

Privilegiando a proximidade com o público o espaço cênico foi composto como uma galeria de arte, com instalações e telas com imagens de mulheres/travestis nuas, criadas pelo artista plástico Thiago Hattner. Também utilizou vários outros elementos como equipamentos hospitalares, luz de neon e letreiro de *led*, por exemplo. Os atores utilizaram maquiagem de modo a ressaltar o mundo das travestis. Os figurinos são compostos por roupas íntimas, vestidos chamativos, acessórios, entre outros elementos extravagantes que, outra vez, remetem ao universo hibridizado das travestis.

Figura 3

Apesar de não ser um musical o espetáculo utilizou música ao vivo, com os atores cantando e tocando alguns instrumentos. As linguagens da dança, do cinema e das artes plásticas estavam muito presentes.

Otelo[215]

Figura 4

Espetáculo baseado na obra “Otelo”, de William Shakespeare, criado e especialmente adaptado para dois atores, marionetes e objetos, fundidos entre si, possibilitando aos bonecos atuarem aquilo que os atores não poderiam fazer. Ponto de partida do teatro da materialidade, os objetos ganham valor narrativo, articulando sequências de desenfreadas ações, momentos íntimos e outros de alta tensão dramática, sendo ao mesmo tempo suportes cênicos que propiciam prazer lúdico, humor, surpresa e função didática.

O trabalho do ator

Os atores assumem múltiplas funções, desdobram-se em um jogo duplicado entre linhas de ações relacionadas aos diferentes personagens que atuam. Otelo e Desdêmona são representados por pedaços de corpos de manequins manipulados pelos atores, enquanto que Iago e Emília, são atuados pelos próprios atores que estão “por trás” dos objetos e, metaforicamente, manipulando toda a história. Este jogo duplo, além de colaborar com a linguagem do teatro de formas animadas a partir da mecânica corporal e técnica precisamente executadas pelos atores, agrega o duplo sentido contido na trama shakespeariana e na linguagem do teatro de animação.

Mídias e visualidades da cena

As vozes também são captadas por microfones, que ampliam a sonoridade e criam uma ambiência similar às telenovelas mexicanas – pois, a linguagem do melodrama é outra característica nitidamente evidenciada. A cena aproveita, ainda, noções que podem ser aproximadas das técnicas cinematográficas de *close up* e enquadramentos.

Figura 5

O grupo desenvolve um trabalho focado no "teatro da materialidade" e na “ilusão da ilusão”, misturando as linguagens do cinema, do teatro de formas animadas e da telenovela,

[215] Análise do espetáculo: Lívia Chumbinho; Projeto: Cartografia Visual: 1ª Paisagem (PROGRAD-DIREN/UFU; 2013-2014); Coordenação, Orientação e Coautoria: Eduardo De Paula (Teatro-IARTE/UFU).

estabelecendo um tempo-espaço virtual e potente para as emergências da cena em relação ao imaginário do espectador.

Fragmentos de liberdade[216]

Figura 6

O espetáculo é uma reflexão sobre a liberdade e uma homenagem à memória destes 200 anos de independência colombiana. A história é observada à luz da independência de outros países da América do Sul, levantando o questionamento sobre até que ponto, realmente, as estruturas sociais e simbólicas da colonização nas jovens nações foram transformadas e se conseguiram realmente a liberdade ou apenas fragmentos dela.

O trabalho do ator

O Teatro Varasanta é um "centro para a transformação do ator", com atenção na relação entre o "corpo físico" e o "corpo interior", tratando sua expressão por meio de elementos fundamentais da organicidade, tais como: impulso, energia, centro, fluidez, equilíbrio, precisão, ritmo e contato.

O grupo mantém um laboratório permanente de exploração vocal, corporal e rítmico, dirigidos a atores, músicos e bailarinos.

Figura 7

Mídias e visualidades da cena

Aparecem com mais evidencia as tecnologias da iluminação (elipsoidal e gobos) e da captação/projeção simultânea da ação cênica de dessecamento de um coração – em evidente tentativa de aproximar o espectador da crueza do ato cirúrgico e, ao mesmo tempo, provocar uma sensação de estranhamento a partir da relação entre corpo interior e corpo exterior.

Com uma iluminação que remeta a ambiência de floresta, a peça inicia-se com uma atriz movimentando um espelho que reflete as luzes e transporta nossa imaginação para a beira d'água, ou melhor, para a

[216] Análise do espetáculo: Lívia Chumbinho; Projeto: Cartografia Visual: 1ª Paisagem (PROGRAD-DIREN/UFU; 2013-2014); Coordenação, Orientação e Coautoria: Eduardo De Paula (Teatro-IARTE/UFU).

ancestralidade indígena colombiana. Os atores dançam, manipulam diferentes objetos cênicos e tocam instrumentos musicais.

Hécuba o el gineceo canino[217]

Figura 8

Nesse espetáculo o argentino Emilio García Wehbi, fundador do "*El periférico de objetos*", cria um texto que entrelaça duas histórias sobre a posse pelo destino: Hécuba e Medéia – ambas, escritas por Eurípedes. A primeira, perde vários de seus filhos na guerra, a segunda, mata seus dois filhos. Além destas mulheres romperem com as barreiras morais impostas pela sociedade, suas ações às aproximam da pulsão primitiva e animalesca presente em todo e qualquer ser racional ou irracional.

Wehbi, além de dirigir peças teatrais trabalha com óperas, performances, instalações e intervenções urbanas – algumas delas já foram apresentadas em mais de 20 países, entre eles Brasil, França e Japão.

O trabalho do ator

Este espetáculo utiliza dois atores em cena, mas conta com a participação de vozes em *off* e do poeta Nicholas Prividera que, em um determinado momento, sobe ao palco e recita um poema. O trabalho dos atores se funda no jogo performativo, e eles abordam a dor e a submissão. Em entrevista, a atriz disse que precisou entender o teatro como um campo poético em que o ator pode trabalhar de modo a romper com o sistema de interpretação

Figura 9

[217] Análise do espetáculo: Guilherme Rodrigues Pereira; Projeto: Cartografia Visual: 1ª Paisagem (PROGRAD-DIREN/UFU; 2013-2014); Coordenação, Orientação e Coautoria: Eduardo De Paula (Teatro-IARTE/UFU).

representativo e seguir um caminho mais experimental.

Mídias e visualidades da cena

O espetáculo explora o uso de microfones e câmeras filmadoras. Uma destas, acoplada à cabeça da atriz é utilizada para captar e projetar de modo ampliado a sua expressão facial. Na projeção a imagem ganha um tom azulado, dando a sensação de frieza e assombro. Outras imagens são projetadas na cena e, também, utilizam uma máquina que lança plumas, criando uma ambiência onírica e fantasiosa.

As projeções são feitas em uma estrutura disposta no espaço, em formato de um "V". Os figurinos utilizados são reconhecidamente cotidianos: camisa, camiseta, calças e sapatos. A atriz utiliza pouca maquiagem, já o ator fica com o rosto bastante pintado e usa uma camisa escrita *Chronos* que, na mitologia grega, além de ser o senhor do tempo, é o devorador dos seus filhos. Cronos também está relacionado à maturidade que adquirimos com o passar dos anos e como aprendemos com a experiência.

Figura 10

A projetista[218]

Figura 11

Espetáculo sensível, lírico e performativo, é ao mesmo tempo uma espécie de desabafo e manifesto de uma artista-criadora contemporânea frente aos mecanismos que [in]viabilizam a produção artística e cultural no Brasil, ao colocar em cena a discussão sobre as leis de incentivo e as contradições que envolvem os artistas e os planos da criação e da burocracia. A ação cênica utiliza a biografia da artista e sua realidade de confronto com o campo dos editais, dos projetos e da criação, problematizando a burocracia das leis de incentivo à cultura.

[218] Análise do espetáculo: Lívia Chumbinho; Projeto: Cartografia Visual: 1ª Paisagem (PROGRAD-DIREN/UFU; 2013-2014); Coordenação, Orientação e Coautoria: Eduardo De Paula (Teatro-IARTE/UFU).

O trabalho da *performer*

Dudude Herrmann é bailarina, improvisadora, coreógrafa, diretora de espetáculos e professora de dança. Neste espetáculo, em meio a uma mesa com pilhas e pilhas de editais e cópias de projetos, ela inicia uma aula de dança e improvisação, penetrando no espaço e no imaginário da plateia com questões colocadas numa urgência aflitiva e poética, criando assim um espaço de reflexão e crítica sobre os mecanismos de "estímulos" existentes para os pesquisadores de todas as áreas do conhecimento ao ter que atuar de modo sensível e, ao mesmo tempo, ser obrigados a cumprir as exigências burocráticas das leis.

Figura 12

Mídias e visualidades da cena

A presença da performer e sua corporeidade, como construtoras de ambiência, criam um todo potente e simbólico. As visualidades presentes são aquelas que se referem à iluminação e à sonoplastia, ambas colaboradoras na instalação de atmosferas cênicas.

Além de ser uma espécie de trânsito entre dança, teatro, palestra e improvisação, a *performance* abre um campo experimental ao aproximar linguagens e afirmar a hibridez do acontecimento arte/vida. O figurino é composto por calça e camisa simples, mas com textura que colabora com os movimentos da performer e com o campo sensorial do espectador.

Instruções para abraçar o ar[219]

Figura 13

O espetáculo conta a reconstrução de um acontecimento ocorrido em 1976, em uma casa na cidade de La Plata, Argentina: o rapto de uma menina. Os dois atores presentes em cena desdobram-se nos vários personagens, revelando um jogo cênico que permite ao espectador perceber as diferentes instâncias presentes na cena: a artificialidade da linguagem teatral e a veracidade do tema retratado. Estes dois atores, ora representam os dois velhos que se perguntam por uma

[219] Livre tradução do título original "*Instrucciones para abrazar el aire*"; Análise do espetáculo: Camila Amuy; Projeto: Cartografia Visual: 1ª Paisagem (PROGRAD-DIREN/UFU; 2013-2014); Coordenação, Orientação e Coautoria: Eduardo De Paula (Teatro-IARTE/UFU).

Figura 14

menina perdida no tempo, ora os cozinheiros que preparam coelhos em conserva e revelam o caos que se estabelece na cozinha no momento de preparo da comida – estes, permanentemente fazem referências a uma suposta menina que brinca no quintal ao lado, enquanto aos poucos ficamos sabendo que a menina era neta dos outros dois.

Trabalho do ator

A linguagem parece ter optado pela simplicidade na movimentação cênica, mas sem deixar esvaziados seus significados. Os mesmos atores (Charo Francés e Arístides Vargas) interpretam três personagens diferentes cada um, transitando entre os velhos, os cozinheiros e os vizinhos. A repetição é usada como recurso da atuação como, por exemplo, em momentos em que os atores transitam por diferentes estados psicofísicos de extrema calma e poucas ações até falas mais rápidas e vigorosas. São utilizadas frutas e verduras reais e artificiais – que manipuladas a partir dos princípios do teatro de formas animadas, ganham outras conotações.

Os atores, com idade em torno dos 60 anos, além de revelar maturidade artística, ao atuarem personagens também idosos, colaboram na instalação da condição de embaçamento* posta pelas materialidades dos campos real e ficcional.

Mídias e visualidades da cena

São utilizados microfones para captar e ampliar as vozes dos atores. A iluminação, em dado momento, é utilizada de modo similar ao teatro de sombras ao projetar uma árvore de cabeça para baixo em uma tela no fundo palco.

Figura 15

O cenário é composto por uma bancada repleta de frutas e instrumentos de cozinha. Durante a peça os atores colocam em cena pequenas casinhas penduradas pelo palco com velas acesas dentro, remetendo aos inúmeros casos de raptos de crianças ocorridos na América Latina. Os elementos que colaboram com as diferenciações e as mudanças de cenas

(entre cozinheiros, vizinhos e velhos) são a iluminação e o figurino. A iluminação demarca o espaço cênico, transitando entre os diferentes cenários: cozinha, vizinhos e o suposto quintal. O figurino se transforma, mas em essência é o mesmo, possuindo um pensamento "tecnológico" tal que, por meio de pequenos ajustes e sobreposições, é possível transitar com agilidade tanto de um personagem para outro, quanto pelos diferentes ambientes.

Recusa[220]

Figura 16

Instigados pela notícia "Funai recorre à procuradoria para proteger área de dois índios isolados"[221] e pelo desejo de desenvolver um processo de criação com esse universo, a Cia Teatro Balagan deu início às pesquisas dialogando com antropólogos e estudiosos da cultura ameríndia. A reportagem de 2008 noticiava o aparecimento de dois índios Piripkuras, etnia considerada extinta há mais de 20 anos. "Recusa" mergulha na cosmovisão ameríndia, nas relações de encontro, estranhamento, trocas e negociações estabelecidas entre os diversos seres, mundos e a cultura branca. As histórias contadas são narradas e cantadas pelos atores Antonio Salvador e Eduardo Okamoto, que representam tanto os dois índios Piripkuras, heróis ameríndios Pud e Pudleré, quanto outros personagens: um padre que foi engolido por uma onça, um fazendeiro que matou um índio e o índio que matou o fazendeiro, Macunaíma e seu irmão e os Heróis dos Taurepang, entre outros.

Figura 17

O trabalho do ator

Privilegiando o trabalho corporal como via de transmutação das imagens do corpo, a atuação remete ao universo da floresta e da cultura ameríndia. A Cia Teatro Balagan desenvolveu um extenso trabalho de campo com duração de aproximadamente três anos. A pesquisa foi norteada pelo estudo dos costumes indígenas, as maneiras de viver e de falar, a diversidade de dialetos, rituais e

[220] Análise do espetáculo: Camila Amuy; Projeto: Cartografia Visual: 1ª Paisagem (PROGRAD-DIREN/UFU; 2013-2014); Coordenação, Orientação e Coautoria: Eduardo De Paula (Teatro-IARTE/UFU).
[221] Folha de São Paulo, 16/09/2008 - www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1609200822.htm.

cantos, possibilitando apreender e particularizar as linguagens corporal e cênica ao longo do processo de criação.

Mídias e visualidades da cena

Não foram observados microfones ou projeções de imagens na cena, mas uma estética que privilegiou a artesania do trabalho do ator e da feitura da cena. Por este motivo, as diferentes inteligências convergentes e colaboradoras da teatralidade foram consideradas como tecnologias da cena, como por exemplo, a cenografia e a iluminação instaladoras de atmosferas e reveladoras do jogo. O cenário conota à floresta, em seus aspectos de exuberância ou de devastação, transformando-se conforme as circunstâncias das cenas – em um dado momento, por exemplo, ao revelar nítida devastação, revela também nomes de inúmeros índios mortos e etnias extintas.

Figura 18

Os dois atores vestem basicamente *shorts* vermelhos, acessórios que simulam pelos de animais e o corpo sujo de terra – caracterizando o espaço real/ficcional da floresta. No momento em que os personagens vão parar na cidade, os atores vestem calça preta e blusa branca. O cenário é composto por galhos de árvores fixados em tocos de madeira, caixas posicionadas nas laterais do espaço cênico que são utilizadas para guardar objetos que foram ou serão utilizados, funcionando como elementos surpresas que encantam o público e ganham inúmeras conotações dependendo da utilização feita pelos atores nos contextos específicos das histórias contadas.

Inferno na paisagem belga[222]

A peça Inferno na Paisagem Belga é uma criação da Companhia de Teatro Os Satyros. Os responsáveis pela montagem foram o diretor Rodolfo García Vázquez e os atores Henrique Mello, Robson Catalunha, Ivam Cabral e Tiago Capela Zanotta. O romance de Paul Verlaine (1844 - 1896) e Arthur Rimbaud (1854 - 1891), dois poetas franceses que tiveram uma relação amorosa no século XIX, foi utilizado como mote para a montagem. Junto a isso, o espetáculo foi estruturado a partir de conceitos da filosofia de Descartes sobre a paixão. Segundo tal filósofo,

[222] Análise do espetáculo: Guilherme Rodrigues Pereira; Projeto: Cartografia Visual: 1ª Paisagem (PROGRAD-DIREN/UFU; 2013-2014); Coordenação, Orientação e Coautoria: Eduardo De Paula (Teatro-IARTE/UFU).

Figura 19

este sentimento tem seis estados brutos: admiração, desejo, amor, alegria, ódio e tristeza. Relacionando-os com os poetas em questão, o grupo se debruçou também sobre os conceitos do "teatro expandido"[223] e da "performatividade".

O trabalho do ator

O trabalho do ator pode ser considerado como performativo, pois eles não atuam apenas personagens ficcionais, mas colocam-se em jogo de cena a partir do momento vivo e do tempo presente, nos quais a relação com o público é determinante para o fluxo do espetáculo. O trânsito entre os traços biográficos e ficcionais, o previsível e o imprevisível são vistos como elementos que retroalimentam a cena.

Mídias e visualidades da cena

São utilizados recursos de Iluminação, sonoplastia, projeção de imagens e um *tablet*, com o qual um dos atores lê algumas poesias. A sensação é a de estar assistindo um videoclipe, pois a mistura das mídias contemporâneas, embaladas pela sonoplastia do século XX (*The Doors* e *Joy Division*) colaboram para esta impressão. Em determinado momento, quando são abordados o ódio e a tristeza, a plateia é filmada e simultaneamente projetada na cena, o que parece revelar a intenção da companhia em fazer com que o espectador se torne consciente da importância de sua presença – tanto para o espetáculo que se descortina, quanto para a sociedade na qual vive e atua.

Figura 20

Figura 21

Os figurinos colocam em xeque os universos do real/ficcional ao eleger elementos tão cotidianos, como: camisas brancas, calças jeans, cuecas brancas e óculos escuros. A concepção do espetáculo foi também inspirada na vida e na obra de Marina Abramovic, o que parece contribuir para o jogo de tensões presente entre os traços reais/ficcionais, referentes aos poetas Paul Verlaine e Arthur Rimbaud, e os reais/biográficos dos

[223] Uma das noções norteadora das pesquisadas da Cia Teatro Os Satyros e que considera a utilização da recentíssima tecnologia utilizada na cena como um dos elos da cadeia relacional "cena-espectador".

atores e dos espectadores – ambos depoentes e colaboradores no desenvolvimento do espetáculo.

*

Fichas técnicas dos espetáculos

Luis Antonio – Gabriela

Direção: Nelson Baskerville; Diretora Assistente: Ondina Castilho; Assistente de Direção: Camila Murano; Elenco: Marcos Felipe, Lucas Beda, Sandra Modesto, Verônica Gentilin, Virginia Iglesias e Day Porto; Direção Musical Composição e Arranjo: Gustavo Sarzi; Preparador Vocal: Renato Spinosa; Trilha Sonora: Nelson Baskerville; Preparação de Atores: Ondina Castilho; Iluminação: Marcos Felipe e Nelson Baskerville; Cenário: Marcos Felipe e Nelson Baskerville; Figurinos: Camila Murano; Visagismo: Rapha Henry - Makeup Artist; Vídeos: Patrícia Alegre; Fotos: Bob Sousa; Produção Executiva: Sandra Modesto e Marcos Felipe; Produção Geral: Cia Mungunzá de Teatro.

Otelo

Cia Viajeinmóvil (Chile); Adaptação e direção: Teresita Iacobelli, Christián Ortega, Jaime Lorca; Iluminação: Tito Velásquez; Sonoplastia: Gonzalo Aylwin; Música: Juan Salinas; Figurinos: Loreto Monsalv; Assessoria artística: Eduardo Jiménez; Produção: Viajeinmóvil.

Fragmentos de liberdade

Direção: Fernando Montes; Adaptação: Verónica Ochoa; Musicalização: Beto Villada; Cenografia: Mateo Rueda; Cartaz e programa: Mateo Rueda; Figurinista: Rafael Arévalo; Iluminação: Fernando Montes; Produção artística: Isabel Gaona; Técnico de luz: William Salas; Produção executiva no Brasil: Elisa Toledo, Marcia Cabrera; Assistente executiva: Gabriela Amado; Direção executiva: Carolina García y Marcia Cabrera; Designer gráfico: Martha Helena Ocampo; Secretária: Alba Mora.

Hécuba o el gineceo canino

Adaptação e direção: Emilio García Wehbi; Elenco: Maricel Alvarez, Emilio García Wehbi, Horacio Marassi e Nicolas Prividera; Cenografia, diretor assistente e produtor executivo: Juliet Potenze; Sonoplastia: Marcelo Martinez; Vídeo e imagem Projeto: Santiago Brunatti; Foto: Sebastian Arpesella; Projeto Gráfico: Leandro Ibarra; Produtor Associado: Roberto Malkassian.

A projetista

Concepção/Intérprete: Dudude Herrmann; Direção: Cristiane Paoli Quito; Assistência de direção: Lydia Del Picchia; Figurino: Marco Paulo Rolla; Trilha Sonora: Natalia Mallo & Danilo Penteado; Desenho de Luz: Bruno Cerezolli; Vídeos: Joacélio Batista e Frederico Herrmann; Cenotécnico: Helvécio Izabel; Desenho Gráfico: Alexandre Abrahão; Fotos: Guto Muniz; Produção: Ludmilla Ramalho; Assessoria de Imprensa: Joyce Athiê.

Instruções para abraçar o ar

Grupo Malayerba (Ecuador); Texto: Arístides Vargas; Direção: Arístides Vargas e Ma. Del Rosario Francés; Assistência de Direção: Gerson Guerra; Elenco: Arístides Vargas e Ma. Del Rosario Francés; Iluminação: Gerson Guerra.

Recusa

Equipe de criação: Atuação Antonio Salvador e Eduardo Okamoto; Encenação: Maria Thaís; Dramaturgia: Luis Alberto de Abreu; Cenografia e Figurino: Márcio Medina; Direção Musical: Marlui Miranda; Iluminação: Davi de Brito; Preparação de Butoh: Ana Chiesa Yokoyama; Assistência de Direção: Gabriela Itocazo; Assistência de Cenografia: César Santana; Assistência de Iluminação: Vânia Jaconis; Operação de Luz: Rafael Motta; Administração: Deborah Penafiel; Secretaria: Danielle Rocha; Costureira: Judite de Lima; Material Gráfico e Divulgação: Ale Catan; Assessoria de Imprensa: Adriana Monteiro –

Ofício das Letras Projeto Gráfico; Processo de pesquisa: (Encontros) Betty Mindlin, Cris Lozano, Edgar Castro, João das Neves, Lu Favoreto, Pedro Cesarino, Pedro Loli, Spensy Pimentel, Renato Sztutman; (Troca Artística – Parceiros) (mais que isso: are ey – irmãos, parentes em Suruí) Povo indígena Paiter Suruí da aldeia Gapgir, Terra Indígena Sete de Setembro, Linha 14, Cacoal, Rondônia, Brasil Assessoria Gapgir Laide Ruiz Ferreira; Produção Executiva 2010-2011: Maristela Tetzlaf; Arte Gráfica: Gustavo Xella e Maurício Coronado Jr; Fotografia: Mônica Côrtes.

Inferno na paisagem belga

Direção: Rodolfo García Vázquez; Assistente de direção: Óscar Silva; Atores-criadores: Ivam Cabral, Henrique Mello, Robson Catalunha e Tiago Capela Zanotta; Roteiro: Rodolfo García Vázquez; Sonoplastia: Diego Mazutti; Iluminação: Flávio Duarte; Cenário: Rodolfo García Vázquez; Figurino: Ivam Cabral; Intervenções em vídeo: Henrique Mello; Cenotécnica: Carlos Orelha e Tiago Capela Zanotta; Estagiária de Cenografia: Nina Simão.

Crédito das Imagens

Luis Antonio – Gabriela (Cia Mungunzá, Brasil):
Fig.1, p.231 - Fonte: http://goo.gl/brMG25; Fig.2, p.232 - Fonte: http://goo.gl/bG2jOL; Fig.3, p.232 - Fonte: http://goo.gl/wcXfG4;

Otelo (Cia *Viaje Inmóvil*, Chile):
Fig.4, p. 232 - Fonte: http://goo.gl/XTTMPl; Fig.5, p.232 - Fonte: http://goo.gl/OWrM53;

Fragmentos de Liberdade (Teatro Varasanta, Colômbia):
Fig.6, p.234 - Fonte: http://goo.gl/ke4yY6; Fig.7, p.234 - Fonte: http://goo.gl/5cxoUk;

Hécuba o el Gineceo Canino (Emilio García Wehbi, Argentina):
Fig.8, p.235 - Fonte: http://goo.gl/ei9DiT; Fig.9, p.235 - Fonte: http://goo.gl/20CnMF; Fig.10, p.236 - Fonte: http://goo.gl/EmW7Am;

A Projetista (Dudude Hermann, Brasil):
Fig.11, p.236 - Fonte: http://goo.gl/gjtQn1; Fig.12, p.237 - Fonte: http://goo.gl/ODOjk3;

Instruções para abraçar o ar (Cia *Malayerba*, Equador):
Fig.13, p.237 - Fonte: http://goo.gl/I0IGW7; Fig.14, p.238 - Fonte: http://goo.gl/Z6iwFI; Fig.15, p.238 - Fonte: http://goo.gl/YgBqSP;

Recusa (Cia Balagan, Brasil):
Fig.16, p.239 - Fonte: http://goo.gl/C20bp3; Fig.17, p.239 - Fonte: http://goo.gl/DYWDzb; Fig.18, p.240 - Fonte: http://goo.gl/gCcghP;

Inferno na Paisagem Belga (Os Satyros, Brasil):
Fig.19, p.241 - Fonte: http://goo.gl/J7nMr3; Fig.20, p.241 - Fonte: http://goo.gl/tjpbMB; Fig.21, p.241 - Fonte: http://goo.gl/yJnRDj.

Depoimentos dos integrantes do projeto "Cartografia Visual: Primeira Paisagem"

Lívia Chumbinho[224]

Participar do grupo de pesquisa "Cartografia Visual: Primeira Paisagem" ampliou minha capacidade de análise crítica e organizou minhas referências teóricas, uma vez que tive contato com textos de análise e crítica teatral com os quais fomos provocados a refletir sobre a produção artística e os significados variados que podem emergir na cena. Debatemos amplamente as camadas que compõem o universo teatral contemporâneo, a partir de textos teóricos, imagens, vídeos e peças teatrais que aconteceram ao longo deste processo. O grupo de pesquisa, a meu ver, é uma afirmação da importância da diversidade na produção de conhecimento. Este projeto deu voz aos estudantes, permitindo o compartilhamento de nossas percepções e conhecimentos acerca do estudo sobre o trabalho do ator, os elementos que compõem a cena e a utilização das mídias. Olhares diferentes para a criação teatral brasileira e sul-americana foram desenvolvidos pelos alunos-pesquisadores, afirmando a força da diversidade na produção e assimilação do conhecimento. Essas descobertas e abordagens demandam um pensar e repensar constante das práticas e do fazer teatral. Esta pesquisa afetou a nossa realidade, ampliando nossa capacidade de entendimento e ação. Pesquisar a produção teatral a partir do trabalho do *performer*, dos elementos que compõem a cena e da utilização das mídias e suas tecnologias é fundamental para o entendimento, ensino e aprendizagem do teatro. Esse grupo de pesquisa foi importante também porque estudar coletivamente é muito mais interessante e também porque produzir conhecimento desta forma parece mais eficiente e gratificante.

[224] Aluna do Curso de Teatro, do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia.

Camila Amuy[225]

Como pesquisadora do projeto "Cartografia Visual: Primeira Paisagem" percebo que o estudo realizado, modificou o modo de perceber o meu fazer artístico, a partir dos grupos de teatro e dos tópicos estudados: "mídias e visualidades da cena", "elementos compositivos" e "trabalho do ator. Porque observar o que está sendo feito hoje aumenta nossa gama de possibilidades, ficamos inspirados e influenciados, permitindo compreender e fazer da nossa maneira.

Guilherme Rodrigues[226]

A oportunidade de participar do projeto "Cartografia Visual: Primeira Paisagem" logo no início dos meus estudos na Universidade Federal de Uberlândia, se apresentou como uma grande oportunidade de conhecer grupos e pesquisadores teatrais brasileiros e latino-americanos. Percebo a importância do projeto para os interessados em teatro e principalmente aos integrantes do grupo – que entraram em contato com artistas e teóricos diversos, e puderam compartilhar experiências e olhares sobre a cena teatral contemporânea.

[225] Aluna do Curso de Teatro, do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia.
[226] Aluno do Curso de Teatro, do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia.

Entrevistas:

§ Como nestas entrevistas o termo "Círculo Neutro" será utilizado inúmeras vezes, a abreviação "CN" será utilizada para referir-se a ele.

François Kahn[227]

> A entrevista estava marcada para as 9h, na SP Escola de Teatro. Decidi chegar mais cedo que o combinado, mas François já havia se adiantado e encontrava-se no saguão da escola escrevendo cartões postais. Após nos cumprimentarmos ele comunicou que teríamos outro participante[228] na entrevista.

Eduardo – O projeto de doutoramento que desenvolvo é intitulado "Jogo e Memória: Essências – o procedimento do Círculo Neutro como base para os processos de preparação e criação do ator/performer". Jogo discuto a partir do enquadramento do entorno da *performance*, que considera os aspectos de risco, acidente, sucesso e fracasso como colaboradores do "estado de jogo" do ator. Memória, a partir da Teoria Geral dos Sistemas e do ponto de vista de da "função memória", é considerada não como retenção do passado, mas como matéria que se instala processualmente no ator durante a experiência de pesquisa, preparação e criação. Tendo estes dois eixos como princípios para o desenvolvimento da investigação, o procedimento "Círculo Neutro" entra como elemento a ser amplamente descrito e como campo de atrito das proposições referentes ao entorno da performance e os aspectos de jogo e memória. Considerando na *performance* o aspecto de risco em relação a certa qualidade na atitude do performer ao se colocar em jogo ao assumir as imprevisibilidades do momento vivo do ato. Como este projeto se liga a "formação do artista teatral", o intuito é fazer com que o ator aceite os acidentes e coloque-os em jogo de modo produtivo no desenvolvimento do jogo de cena.

Para situar vocês sobre como estou abordando os trabalhos de preparação e criação do ator via Círculo Neutro, ressalto que as primeiras experiências que tive com tal procedimento foi no Departamento de Artes Cênicas (CAC-ECA/USP) com Humberto

[227] Entrevista realizada em 31/08/2012, na SP Escola de Teatro, São Paulo/SP. Participantes: Eduardo De Paula (ECA-USP) e Thiago Antunes (Escola Livre de Teatro – Sto André/SP).
[228] Thiago Antunes (Escola Livre de Teatro – Sto André/SP).

Brevilheri em 1998. Depois, ao prosseguir com minha jornada como artista e docente, utilizei o Círculo Neutro em várias ocasiões, mas foi com o workshop ministrado por François Kahn, TUSP em 2009, que inúmeros aspectos fizeram mais sentidos e deixaram inúmeras arestas que poderiam ser desenvolvidas. O que farei é descrever o exercício a partir dos registros dos processos vivenciados com Humberto (1998) e François (2009) e, então, as derivações por mim movimentadas a partir de alguns processos de criação e do grupo de verificação prática desta pesquisa.

Focarei o Círculo Neutro a partir de duas grandes etapas: análise de movimentos e criação. A primeira como meio para o treinamento psicofísico do ator, a segunda como ferramenta para a criação, ao possibilitar utilizar matérias de diferentes naturezas para os processos compositivos do ator – materiais ficcional e biográfico, percepção e exploração fina do espaço cênico e improvisações como meio para a composição da ação cênica e para investigar e estabelecer a dramaturgia.

Thiago – Vocês não acham melhor combinamos como vamos avançar com esta entrevista? Parece que você [Eduardo] tem algumas perguntas e se eu interferir não vai atrapalhar?

Eduardo – Acho que podemos seguir conversando e depois cada um filtra.

François – Sim, pois o que vamos falar não é uma coisa sagrada. Cada um vai se orientando.

Thiago – Então eu também vou falar um pouco sobre o meu interesse.

François – Exatamente, para sabermos.

Thiago – De 2006 a 2008 fiz parte do grupo do Francisco Medeiros e ele aplicava o Círculo Neutro como treinamento. Depois, em 2009, eu fiz o workshop com o François no TUSP e a partir de 2010 comecei a utilizá-lo em um grupo de estudos que, a princípio, não tínhamos nenhuma intenção de fazer uma montagem. Continuamos praticando de 2010 até agora, semanalmente.

François – Semanalmente quer dizer que ritmo de trabalho?

Thiago – Uma vez por semana. Em alguns períodos, duas vezes por semana.

François – Certo.

Thiago – Utilizávamos como material de estudos obras de Samuel Beckett, a trilogia "*Molloy*, Malone Morre e O Inominável". Depois começamos a estudar as obras teatrais dele e agora chegamos a uma montagem que apresentaremos em novembro

(2012). Mas, basicamente, meu interesse é o de entender a terceira fase do CN, naquele contexto que você apresentou para a gente (TUSP/2009). Você começava fazendo perguntas, poucas perguntas, relativas a um texto, a um universo ficcional, para um ator que colocava algum elemento que convencionava que ele era um personagem, por exemplo, uma peça de figurino e o nome do personagem.

François – Certo.

Thiago – Como isso se encaminharia em um processo de montagem? No caso do Beckett eu tive muita dificuldade, porque ele vai destruindo a ideia de personagem, acaba que o narrador é o único personagem que existe e o próprio narrador começa a ter dificuldade de dizer onde ele está, o que é que ele está fazendo, qual é a memória dele. Inclusive, a questão da memória voluntária, involuntária, está o tempo inteiro em jogo na narrativa. Então, eu comecei a ter dificuldade com a fase da entrevista porque ficava muito à quem do que era a obra e, em função disso, começamos a experimentar alguns procedimentos que eram completamente diferentes. Um deles, por exemplo, foi colocar o ator sentado e deixá-lo falar tudo o que se passava na sua cabeça. Eu, como diretor do lado de fora, ia indicando quando ele começava a se repetir, como se aquilo fosse um hábito, como algo que se repete e o ator não tem consciência, repetição de uma melodia, de um ritmo ou de uma fábula. Quando o ator conseguia chegar em um lugar sem "rede de proteção" conseguíamos ver um estado cênico que começamos a entender como um "estado beckettiano". Um outro procedimento foi fazer a mesma coisa só que com o corpo. Como no "Inominável" o personagem vai descrevendo o próprio corpo de formas diferentes, o ator deveria perceber as tensões presentes em seu corpo e mostrá-las, uma a uma e entrar em um fluxo de movimentos. Quem está de fora deveria indicar quando havia repetição ou quando o "hábito" se instaurava de alguma forma. E, enfim, eu não sei se isso pode ou se não pode, se tem a ver com a proposta.

François - Talvez, talvez. Vou começar a responder sobre isso, porque é uma coisa muito concreta e precisa. Posso dar já um elemento de resposta, mas não quer dizer que perco de direção as questões sobre risco, acidente e memória processual.

Bom, é divertido pra mim, porque eu já utilizei o procedimento Círculo Neutro com alunos de teatro em uma escola na Itália – Escola Paolo Grassi, Milão – a partir do texto de Beckett "Esperando Godot". Mas, no início, a minha escolha era não

transformar o CN como uma indagação psicológica do personagem. Desde o início eu sabia que não queria isso, pois para mim não há psicologia em Beckett. Então utilizei o CN em sua aparência mais técnica, mais formal, com os princípios essenciais e iniciais do CN: ficar neutro quer dizer não rir.

Inicialmente o CN foi desenvolvido por Jacques Lecoq[229] para ser um exercício de *Clown*, palhaço. O CN era como um picadeiro de circo, no qual o *clown* deveria ficar no centro e não reagir a nenhuma das provocações que aconteciam ao redor. Esse era simplesmente o fundamento principal do CN. Não havia nenhuma outra complicação. Aos poucos, o CN foi tornando-se muito mais elaborado, mas no início era apenas isso.

Para mim, nesse processo, utilizei o CN para chegar ao "ponto do clown", que é sem reação. O palhaço não deve reagir ou ter medo da reação do público, nem dos colegas que fazem as provocações ao seu redor. É nesse sentido que digo que não há aspecto psicológico. Há um resultado muito interessante sobre os outros, o que significa que o CN não é focado apenas no ator que está em seu centro, pois ele age sobre todos os outros que estão fora e provocando. A qualidade das provocações deve, a cada vez, ser renovada e mais potente para poder instaurar uma condição de berlinda e resultar em alguma reação. O grupo deve sempre lembrar-se que o objetivo não é apenas o ator que está no centro do círculo, mas também, o de obter uma qualidade de fantasia e imaginação da parte dos outros, o que resulta em uma vitalidade e cumplicidade muito particulares entre todos.

Essa noção de cumplicidade do grupo é fundamental. Este é um dos motivos que não é admitido a presença de outras pessoas para assistir este tipo de treinamento. Ou seja, o objetivo mais profundo do CN é criar a cumplicidade entre todos os participantes, através de um processo que pode ser cruel, que pode ser aborrecedor para os participantes ao pensar "ainda este CN", "ainda esta coisa". Mas, como resultante do trabalho com o procedimento do CN é o estabelecimento da cumplicidade entre os participantes. Isto é bastante importante enquanto função, pois tirando o problema técnico que o procedimento instaura ao fazer com que o ator consiga ou não fazer determinada coisa, a cumplicidade entre o grupo e a qualidade da fantasia nas provocações é, para mim, sempre fundamental.

[229] Jacques Lecoq, 1921 – 1999.

Um dos maiores fundamentos do CN é a consciência do ator sobre aquilo que ele faz. No início, o procedimento é tão formal que o princípio de manter o ator muito consciente de sua presença é esquecido. O curioso, e isso que é complicado, é que é necessário um quadro formal para obter ampliação da consciência e ganho da qualidade de presença, que não são formais. O elemento formal deve servir como apoio para o ator, mas a essência é outra, são os incidentes, as dificuldades, a visão que o ator tem de si mesmo a partir do externo, as projeções que ele faz sobre os outros, os olhares dos outros, todo o seu julgamento sobre o próprio corpo, seu modo próprio de falar, etc. Todos estes processos estão envolvidos no CN.

Neste sentido o CN é um lugar de confronto com todas estas questões a partir de um lugar em que é possível analisar a própria presença, o próprio corpo, o próprio mecanismo mental, com parâmetros que são muitos simples e evidentes, a partir de parâmetros simples e evidentes que todos entendem muito bem. Por exemplo, quando em função de uma ação se diz "você hesitou", pois há uma diferença entre a decisão e a ação, e o ator compreende muito bem o que isto significa, e concorda "hesitei!". O ator não pode se enganar, porque ele sabe o que de fato ocorreu. Então é o confronto contínuo com esses critérios essenciais que dizem respeito aos mecanismos ação e pensamentos do ator que estão em jogo no CN. É algo trabalhado internamente no ator e que devidamente trabalhado, permite a ele fazer coisas ...

Mas, voltando para o problema do Beckett, acho que tentar fazer coisas psicológicas ou forçar o CN para se chegar a um certo resultado de material, as vezes funciona, as vezes não. Outras é mais fácil utilizar outras vias, outros caminhos para se chegar "lá". Acredito que o CN possui seus limites, e acredito que a primeira coisa é ter ciência que não é possível ser aplicado em todos os casos. Há textos que aceitam até certo ponto, outros textos que não aceitam, outros que permitem desenvolvimento amplo do CN, nos quais a quantidade de material é enorme, por exemplo, em um romance de Dostoievski. Se se quer fazer uma adaptação, o ator tem que saber tudo o que acontece com o personagem, os particulares e pormenores, sem poder mudar, pois uma das regras fundamentais é manter as falas do personagem iguais ao texto. Não pode ser diferente mas pode acrescentar, porém sem entrar em contradição com o material que é referencial que é universo apresentado pelo texto. Há liberdade para

adaptar o texto desde que o universo de referência seja mantido e sem que o ator caia em contradição com o personagem.

Sem dúvida, neste tipo de processo chega um momento em que os indivíduos envolvidos devem acordar sobre algumas questões e eliminar ou ajustar algumas coisas por convenção. Por exemplo: o personagem do príncipe Michkin, da peça "O Idiota", de Dostoievski. Se me lembro bem, há uma descrição dos olhos azuis, mas na prática não há nenhuma obrigação que o ator tenha os olhos azuis, seja loiro, porque não existe esse tipo de obrigação. Essas referências podem ser eliminadas, mas é uma convenção entre o coletivo envolvido. Outra questão diz respeito à época em que o texto foi escrito. Também não há nenhuma obrigação em ambientar a montagem no período da vida de Dostoievski, pois a montagem pode ser adaptada para um período contemporâneo e, em função disso, todas as datas devem ser modificadas. Além disso, é fundamental definir com o grupo as idades das personagens, os lugares que podem ser livres ou fixos em relação ao texto. Estas definições são sempre uma conversão acordada entre o grupo e que não poderão ser mais alterados. Mas, é claro, um romance possui muitas informações e permite ao ator criar um quadro bastante preciso com o qual ele "tem que jogar" e definir.

Em outros textos como, por exemplo, em Beckett, nos quais não há praticamente nada. É como se o modo de pensar e os figurinos e adereços do personagem fossem já o personagem, não tem diferença. É tão simples que aí não é preciso utilizar o CN para obter uma coisa. Sim, entendo que na qualidade de neutralidade inicial da personagem pode ser bem interessante, mas o que será fixado a partir disso? Talvez nada. Talvez só o texto. A memorização do texto. É só o texto que faz o personagem. Isso pra Beckett, que é bem particular. Depois tem toda a gradação entre Beckett, onde não há nada praticamente nada de dados circunstanciais, e Dostoievski em que há uma constelação de informações. Uso Dostoievski como exemplo porque é muito claro perceber a quantidade de informações que existe.

Thiago – No teatro do Beckett, especialmente no final da vida, vai ficando repleto também desses elementos formais presentes no CN.

François – Exatamente. Aí é muito mais interessante, porque há a formalização, existe este lado formal mesmo no texto do Beckett. Então, é possível dizer a mesma coisa,

por exemplo, para Kafka. Embora, talvez, possa ser um pouco mais complicado, no caso do Kafka, por ele trabalhar eliminando os elementos circunstanciais dos textos.

Eduardo - Até agora, quando estamos falando de texto, estamos abordando texto dramático...

François - ...sim...

Eduardo - ...dirigi um trabalho com um grupo utilizando o conto "Volta ao Lar", de Franz Kafka, que é um texto curtíssimo. E ele serviu como base ficcional para o desenvolvimento de todo o processo de criação...

François (') - ...sim, sim...

Eduardo (') - ...trabalhamos as fases do CN – escrita de cartas, diferentes improvisações dentro do CN e, num dado momento, os atores acabaram escrevendo umas dramaturgias a partir do jogo. Nos deparamos com as questões referentes às convenções referentes ao período, o que eliminar e o que sustentar e aprofundar, pois o material vai sendo desenvolvido durante o processo. Observo, por exemplo, que o procedimento do CN instaura um processo norteado pela condição de jogo, no qual os performers envolvidos, além de se relacionarem em um primeiro momento com as regras iniciais – que são mais ligadas às análises de movimentos, as inúmeras fases de entrevistas, cartas, encontros marcados e improvisações de todos os tipos que podemos propor no CN. Considerando que o conto "Volta ao Lar" é extremamente curto, é possível utilizar uma matéria ficcional deste tipo como mote para o trabalho improvisacional do ator dentro do CN?

François – Claro, absolutamente. Não é que tenhamos a obrigação de trabalhar, durante um processo criativo, o tempo todo com o CN. É possível primeiro fazer um trabalho com o CN, depois abandoná-lo e fazer várias improvisações e, novamente, reintroduzir os resultados das improvisações dentro do CN. Não tem sentido, por exemplo, acontecer alguma coisa durante as improvisações que modificam o comportamento. E pode ser preciso refazer o CN para reencontrar esse comportamento, como nas fases iniciais do CN: entrar, falar, observar, entrevistar e, então, solicitar coisas que surgiram via improvisações.

Eduardo (25') -... nesse processo, fizemos algumas derivações no CN, como colocar dois atores dentro do círculo e, para isso, eram criados outros procedimentos para acrescentar esses dois atores. As improvisações aconteciam no centro do CN.

François – Certo. Não vou opinar porque, depende do momento presente. Tudo é possível. Você pode usar as coisas como quiser. O CN é um instrumento, não é um dogma, nem teoria. É uma ferramenta de trabalho. Então pode ser utilizado de muitas maneiras. Na realidade, o que as vezes é difícil evitar é a esterilidade, impedir que o procedimento se torne vazio. Se isso acontece é preciso abandonar o trabalho e deixa-lo de lado. Se o CN foi feito e percebe-se que a partir de um dado momento é preciso fazer outras coisas porque ele não está mais resultando, no sentido de movimentar a criação, é melhor mudar de caminho. Em dados momentos devem acontecer outras coisas que não, necessariamente, devem acontecer dentro do CN.

O CN tem essa coisa para mim que é particular, o ator no centro, está em constante desequilíbrio, entre o fato de manter a neutralidade, e o fato de deixar o inconsciente aparecer no corpo, transparecer nessa "coisa" neutra. E, não é uma coisa fixa, é algo que o tempo todo mostra-se como uma luta consigo mesmo. O problema essencial é ser capaz de perceber o que acontece e possibilitar ao ator desenvolver o seu material para criar uma partitura. Sem essa percepção aguçada não é uma ferramenta eficaz. O objetivo não é o resultado criativo, o resultado é de outro tipo, o resultado se dá no ator e no coletivo a partir da criação de um espetáculo com várias pessoas no qual o tipo de relação[230] estabelecida é diferenciada, com uma coerência muito maior. Uma das consequências do CN resulta em uma forma de coerência entre os indivíduos envolvidos no processo e consigo mesmo. Como é preciso ser coerente, pois não pode haver contradição, a confiança adquirida durante o processo do CN propicia a segurança necessária que, por sua vez, contribuirá com a coerência.

Thiago – Apenas para eu entender essa questão relacionada à terceira fase do CN, de seleção de elementos. Por exemplo, nos ensaios, tinha um ator que cada vez que ele ia começar uma trajetória ou com o olhar ou de caminhada, ele fazia um pequeno movimento com a boca ["ele fazia assim"] que ele não percebia. Então, comecei a pedir para ele aumentar, primeiro percebendo e depois aumentando, as vezes para retirar. E isso virou um elemento que pedi para ele colocar no diálogo, no texto dele. Isso é um tipo de coisa que se pode fazer no CN?

François - Sim, pode. É possível utilizar os resultados, digamos, positivos e também os erros. O erro vira um elemento da composição, por isso que no final é uma

[230] Evidência do traço de "cumplicidade" abordado anteriormente por F. Kahn.

composição. Não tem regra estática. É um jogo, só que é um jogo que é bem difícil, porque neste jogo você tem o espelho como elemento desestabilizador, não um espelho físico, mas o espelho por via os outros que espelham você que, por sua vez, se percebe nesses outros. Mas o jogo do CN não possui regras[231] fixas, no sentido de estagnadas. Os erros, repetindo, podem se tornar elementos da composição do ator.

Thiago – Mas o que seria o "positivo"?

François – "Positivo" são as pessoas, por exemplo, que pouco a pouco constroem uma perfeita neutralidade, o que é muito complicado, mas há pessoas que chegam a esse ponto, de ser totalmente relaxados, presentes e sem reações nas provocações – mesmo se as provocações forem muito fortes. Então, é claro que, o que resulta disso, é a aquisição de uma forma de liberdade, pois ele continua a perceber as coisas com certa distância, não no sentido brechtiano, mas no de ser capaz de ver, ouvir, perceber as diferentes informações. O ator nesta condição e na linha de ação do personagem, acaba subitamente livre. É uma forma de liberdade. Este é o resultado maior que um ator pode alcançar. Mas não é isso que vai acontecer com todos ao mesmo tempo. É preciso lembrar que a cada vez é um novo recomeço. Um dos problemas do CN é que o ator nunca ganha completamente a situação e deve lutar novamente para reencontrá-la. Então, se o tempo de trabalho com o CN for longo, a capacidade dos atores mudará.

Com isso surge outra pergunta: "precisa usar muito tempo o CN?" Não sei. Depende. Às vezes, é só uma porta de entrada, outras um momento de desconstrução do que acontece para reencontrar elementos fundamentais.

Verdadeiramente, o CN é uma ferramenta, um meio, não um resultado. Aí tudo é livre, não tem regras.

Repito, a história do CN é uma invenção de vários diretores que fizeram mudanças nas regras. Quero dizer que Lecoq fez toda a análise do olhar e do espaço. Estes elementos vêm dele, mas não existiam na coisa do circo, o circo era só para criar uma situação de confronto e aceitação da provocação. Depois ele fez uma análise do que 'é neutralidade', 'o que é caminhar neutro', 'o que é olhar o mundo de modo neutro',

[231] Aqui, esse "não tem regras", significa que não há limitações no jogo do ator no CN; pois o próprio "jogar" apresenta novos desafios e imprevistos que devem ser absorvidos no próprio conjunto de regras até então estabelecidas, ampliando - "derivando" – outras possibilidades.

tudo isso vem do Lecoq. Depois, com Thierry Salmon - jovem diretor, belga, que fez a escola de Lecoq e aprendeu o exercício do CN - usa este exercício a partir de uma abordagem psicológica, ou seja, para encontrar a natureza profunda das personagens, jogando fora todos os lugares comuns do comportamento, mas trabalhando sobre a paixão, sobre personagens cheios de inspiração, com todo um trabalho físico bastante diferenciado. Ele trabalhou usando o CN, por exemplo, sobre Fausto e As Troianas, ambas com situações de paixão e de tensão. E, também, com "Senhorita Júlia", de Strindberg, todas trazem à tona situações bastante passionais. O trabalho com o CN nos processos destas montagens focou o conflito entre as pessoas, pois ele aparece como algo muito violento. E, dentro do CN existe a regra de não poder mentir, é preciso revelar e dizer os sentimentos. Existem inúmeras regras que são físicas e também muito psicológicas. Pode ser muito perigoso se o trabalho no CN for muito psicológico, pois alguns atores se transformam, realmente, nas personagens, com ódio e outros sentimentos, o que pode ser bastante complicado. Pode, também, acontecer incidentes, em alguns momentos, por exemplo, onde tudo é quebrado a partir de uma reação violenta, inclusive pode acontecer de uma pessoa bater em outra. Se isso acontece é preciso parar com o processo do CN e rever o que há de verdade na ficção teatral, pois não é permitido agredir ninguém fisicamente. É possível dar toda a expressão, mas bater não, não é permitido fazer ações violentas com os outros nem consigo mesmo – e essas são regras fundamentais não apenas do CN, mas do teatro[232]. No teatro, quando se começa a entrar demais na "realidade", a "verdade" desaparece. Existem várias histórias sobre montagens de textos, como "Quem tem medo de Virginia Wolf", considerado um texto amaldiçoado, no qual sempre se convoca grandes atores e eles realmente brigam em cena e a temporada é obrigada a ser interrompida. Isso apenas para explicar o fundamento básico que o teatro não é a vida, o teatro é outra coisa – e isso não quer dizer mentir! É uma outra coisa – que também quer dizer: não ser nem ilusão, nem realidade.

Eduardo – O que leva você a propor o CN como procedimento para o desenvolvimento dos processos de preparação e criação?

François – Várias coisas como, por exemplo, o tempo disponível, por que o CN não pode ser feito em cinco dias! Em cinco dias você pode chegar a "tocar" aquilo que o

[232] Contraponto entre a 'representação' no teatro e a 'presentação' na *performance*.

procedimento pode ser, mas não o faz, realmente. Para isso é necessário de um período de trabalho mais estendido, o que hoje é muito complicado, porque em determinadas produções, os produtores impõem um tempo que é ridículo de curto! Então, é preciso ter uma situação em que seja possível, na qual se tenha tempo. E, outra coisa, é a necessidade em função do texto. Para mim, existem textos que aceitam e outros que não há absoluta necessidade de fazer o trabalho com o CN. Pergunto-me, por exemplo, se tenho interesse em fazer o CN com textos de Shakespeare? Não sei! Não é evidente. Depende do que você quer e do que quer mostrar no texto, mas não é que seja uma coisa fundamental. Mas entendo muito bem com Kafka, pois funciona muito bem. Com Beckett sim, se você mantém essa coisa formal sem psicologizar, sim, funciona muito bem. Mas, acima de tudo, é preciso ter clareza do porquê propor o CN, para encontrar que coisa no ator? Uma qualidade de presença? Uma fantasia na construção da personagem? Fantasia no sentido de capacidade de construir juntos vários elementos que dão espessura ao personagem. Beckett ao contrário, ele é como um fragmento de carta na qual o personagem é escrito, Dostoievski é como um livro, um pouco diferente. Acho que, verdadeiramente, depende do que se quer, dos interesses e qual o objetivo do trabalho. Vou dar outro exemplo, a partir de quatro espetáculos que assisti neste tempo que estou aqui em São Paulo (agosto de 2012): do Chiquinho Medeiros[233], o Teatro da Vertigem[234], o ensaio da Maria Thais[235] e, também, "O Jardim"[236]. Este é um grande espetáculo, na dimensão mundial, de altíssimo nível, tanto no que diz respeito ao trabalho dos atores, quanto a dramaturgia e toda a questão formal. Desta companhia assisti, também, o espetáculo anterior "O Escuro", que era interessante, formalmente era interessante, mas era muito frio, a "temperatura" dos atores era muito fria ... tudo lindo, a luz, ideias lindas, mas frio ... este novo trabalho não, é "quente" ... é um grande trabalho ... vale a pena assistir, pois é um grande espetáculo, complexo na composição, simples na apresentação, de alto nível técnico, no sentido da partitura ser complexa, porque são

[233] "Faca nas Galinhas".
[234] "Bom Retiro 958 metros".
[235] "Recusa".
[236] Cia Hiato.

três cenas que vão virando[237] e o espectador ouve o que acontece em todas elas, enquanto assiste o que se apresenta na sua frente. Não vou explicar, é muito bom. É claro que alguns trabalhos, como no caso do Teatro da Vertigem, não há a mínima necessidade de se fazer o CN, pois baseiam seu trabalho em outras questões, naquilo que você fala [Eduardo], no performer em situação de risco. Em todos os momentos – para mim, agora são opiniões pessoais! – dentro do teatro e da galeria, as partes "protegidas", para mim não tem muito interesse, o mais interessante está na rua! Nela acontecem coisas que funcionam, realmente, com uma qualidade poética e textual, algumas coisas eu gosto, outras não. Enfim, não vou entrar nisso. Este trabalho não tem a ver com o CN, pois é um mundo totalmente diferente, mas tem a ver com a capacidade de agir e reagir com os acidentes. O trabalho do Chiquinho Medeiros é lindo, o texto é complicado e os personagens são complexos, neste caso sim o CN pode funcionar, mas não sei se ele [Chiquinho Medeiros] usou ou não[238]. Neste caso percebo a possibilidade de usar, pois vejo que cada ator possui um percurso com o personagem, mas não sei se ele usou. O meu discurso agora é mais para dizer em que situações que ele pode ser aplicado e onde não.

Eduardo – É possível refletir a função pedagógica do CN? Você acaba de trabalhar com jovens atores na SP Escola de Teatro...

François – ...não trabalhei com o CN! Não tínhamos tempo, pois o número de alunos era muito grande. Um processo de trabalho com 20 atores ou mais fica inviável trabalhar com o CN. Quantas horas são precisas para que o trabalho se aprofunde, para olhar, observar tranquilamente e perceber realmente o que acontece com cada um dos atores? No trabalho com o CN não se pode ter pressa, nem é possível fazer "correndo", pois não se sabe o que vai acontecer com o CN, na realidade. Por estes motivos o CN não foi utilizado nesta oficina com esses jovens atores, alunos da SP Escola de Teatro. Mas para responder a diretamente a sua pergunta, o CN tem função pedagógica alta, simplesmente porque promove a consciência de tudo o que acontece. E, ter consciência também é uma coisa muito complicada, porque o ator deve o tempo todo analisar os processos psicofísicos desencadeados, as partes do consciente e do

[237] As cenas acontecem em um dispositivo no qual os atores atuam simultaneamente, mas determinadas partes do público assistem uma cena específica, enquanto simultaneamente ouvem as outras.

[238] Francisco Medeiros utiliza o CN como ferramenta de trabalho para o ator.

inconsciente, é como uma lente de aumento, pois é possível perceber o que acontece na cabeça e no corpo dos atores. Não somente é possível perceber o externo, mas a partir dele perceber o interno e registrar o que acontece. Então, é um lugar verdadeiramente muito interessante pedagogicamente, porque possibilita ter consciência. Isso para mim é uma questão fundamental: o ator ter consciência sobre o que faz e o que diz – mesmo se por trás, o inconsciente que "fala"/"muda" a posição do corpo. É fundamental ter consciência dos registros corporais e afinar a capacidade de memorizar, de registar o que acontece. Então, pedagogicamente, é um instrumento muito interessante, é uma ferramenta. Não é a única ferramenta que se tem em mãos, mas certamente é uma boa ferramenta. Repito que o nível psicológico permite ou não utilizá-lo, pois não há obrigação de psicologizar. Quando falo em psicologizar, quero dizer entrar nos sentimentos, o que não significa não estar inconsciente do que acontece. Não é psicologia dos personagens, é do ator. O ator é verdadeiramente psicologia básica e ele deve perceber conscientemente o que faz com o corpo, com a memória e deve ter consciência das suas dificuldades. Ao usar o CN, por exemplo, para trabalhar com os textos da personagem ditos pelo ator, é possível descobrir os momentos em que o ator é mais resistente e outros que não - são várias coisas que aparecem. Mas, quando falo em não usar de "modo psicológico" para criar os conflitos entre os personagens como fundamento do jogo, aí é uma coisa que eu não gosto, repito, eu não gosto, mas sei que pode funcionar muito bem! Funcionava no caso dos espetáculos do Thierry Salmon, que eram deslumbrantes, verdadeiramente um nível incrível, mas algo que eu achava muito inquietante para o ator – e para o diretor também.

Thiago – Mas quando trabalhamos com texto dramático, o ator deve memorizar escrevendo, com a pontuação...

François – ... deve memorizar o texto...

Thiago – ...falar com a neutralidade que ele conquistou até o momento. Mas, e se o texto tiver rubrica?

François – Didascálias ... Aí é bem interessante, porque especialmente nos textos de Beckett elas possuem uma qualidade muito particular. Eu sempre trato as didascálias em um plano separado, quer dizer, elas não podem ser do personagem. As didascálias geralmente são do externo. Mas pode ser como um personagem externo que diz as

didascálias. Não quer dizer que as didascálias não podem ser faladas. Mas não pode ser o personagem. O personagem fala apenas as palavras que ele fala!

Thiago – De modo neutro, dentro do círculo?

François – Bem, no exercício sim. Mas, a chave em tudo isso é uma: se o ator faz a memorização escrevendo, sem falar realmente, significa que fez uma memorização bem-feita e que ele sabe realmente o texto sem ter que falar. E, se mesmo tendo trabalhado o CN com os atores, em um certo ponto será solicitado a eles para que falem – o texto do personagem. Mas, com a regra absoluta que o personagem pode apenas usar o texto escrito especificamente para ele, sem poder usar nenhuma outra palavra. Aí acontece um resultado que é muito estranho. Primeiramente o ator se surpreende com sua própria voz e com o que escolhe como primeira parte do texto, a primeira coisa que surge. Não se sabe, alguns começam no início do texto, outros escolhem uma outra parte e criam uma coisa muito particular porque agora é o personagem que fala. No momento em que o ator diz o texto ele é o personagem, não é mais o ator. Aí se cria uma espécie de separação entre o ator e a personagem. Mas sabemos que dentro do CN, quando se conquista uma certa neutralidade, acontece essa separação, o ator não quer se separar, mas tem que dar frente à personagem que atua, é uma coisa muito sutil dentro do ator, mas que existe. A personagem é, verdadeiramente, a máscara que ele tem, no sentido da personagem que ele atua estar "um pouco à sua frente", ele percebe o que acontece, ele registra, não há separação no tempo, nem no espaço, mas há dentro dele como uma leve distância que permite deixar fluir - e isso é a neutralidade também: a capacidade de deixar fluir as coisas, sair. Repito, o CN é uma ferramenta interessante quando faz aparecer as surpresas, não quando o ator responde exatamente o que você [diretor/orientador] quer obter. Geralmente se há algo a ser obtido previamente é errado, o que acontece é mais interessante do que uma imagem pré-estabelecida do personagem, quando aparece uma coisa que nem quem dirige e observa – e nem o ator –, sabem o que é.

Eduardo – Que é imprevisto...

François – ...que é imprevisto, absolutamente! Aí é interessante, aí é verdadeiramente o início do "fio vermelho" que permite desenvolver toda uma coisa que não é calculada, não é prevista. Mas é preciso se permitir a observar essa coisa e ficar atento para que quando ela não aparecer, não forçar e deixar desenvolver, aparecer as coisas.

Sempre, nesses casos, aparece a coerência. A coerência do personagem que está sendo construído e essa coisa aparece dentro, essa coerência... Então cuidado para não destruir essa qualidade... A coerência é fundamental para os outros atores envolvidos no processo... É preciso lembrar-se também que o CN possui a função de tornar todo o grupo envolvido no processo de criação consciente do que acontece, no sentido de que o CN é um procedimento muito particular, pois geralmente no teatro os atores não sabem o que pensam, o que fazem e o que são os outros personagens em cena com ele. É um encontro, mas é todo um sistema de projeção. O CN possibilita o desenvolver a consciência das particularidades de cada personagem, a tal ponto que, uma das regras quando se começa a "entrar" nos personagens, nos particulares dos personagens, é a de que os outros atores devem anotar as informações e outros elementos que aparecem, pois são materiais fundamentais para eles mesmos, que devem saber todo o detalhamento para compor o seu próprio personagem em relação às informações do conjunto. Claro que o ator no centro do CN ao falar de si mesmo enquanto personagem, quando chega nessa fase do procedimento, joga com a regra fundamental que é: ao falar elementos da própria vida, não tem nenhum direito de impor coisas para os outros personagens. Por exemplo: se em uma determinada história possui duas personagens, como uma mãe e uma filha, e existe um conflito entre elas, a atriz que joga com a personagem da mãe não pode dizer "minha filha não me ama", pelo simples motivo de a mãe não saber o que é, de fato, a filha. Então, ela não pode inventar algo se a atriz que joga com a personagem da filha não revelou antes. Cada ator é responsável sobre os próprios atos com a personagem, não sobre as personagens dos outros. Caso contrário, os atores começam a manipular os outros. A mãe poderia dizer, por exemplo, "eu tenho dúvidas se minha filha me ama" ou "a filha não me ama, mas eu amo minha filha". Mas, não pode dizer "minha filha me deu um tapa na cara ontem" se a filha não revelou isso antes! Pode ser muito sutil, mas é importante deixar a liberdade para o outro ator escolher e não fechar as possibilidades. Isso para dizer uma coisa, que quando se começa a entrar nesse tipo de pergunta para a personagem, é preciso tomar muito cuidado e ser muito delicado para não impor ou escolher para o outro, ao mesmo tempo em que é preciso manter uma certa liberdade. Claro que, se no texto teatral está escrito que a filha dá o tapa na cara da mãe, aí a referência está no texto. O problema que levanto é em relação às coisas

inventadas, se elas estão escritas no texto é como um "Deus" e devem ser respeitadas, não sendo possível negar que acontecem. Como no "Idiota", que determinada personagem joga o dinheiro no fogo e pede outro para tirar ou deixar queimar. Neste caso não é possível mudar a cena, pois ela existe no romance, a chave geralmente é esta: os dados que estão no texto não podem ser modificados, devem funcionar como consenso entre todos e que aconteceram verdadeiramente daquela maneira. Então, se um ator começar a falar demais, deve ser cortado, interrompido, funcionando como um "anular dos atos"[239] em um processo de tribunal, com juiz, no qual existe alguém que fala e ao falar uma coisa errada, o juiz tem o direito de dizer "essa parte esta anulada dos atos, não pode ser escrita e publicada"! É o mesmo procedimento, a regra de não poder deixar coisas que são contrarias ao texto ou que são imposições sobre algum personagem serem impostas de modo arbitrário. Por isso é que na fase das entrevistas é preciso ser muito cauteloso com as perguntas. Não é que seja preciso saber tudo sobre a personagem, mas deve-se descobrir as coisas que são vivas para o ator. Às vezes são poucas coisas, uma única coisa, coisas que podem parecer pequenas, mas que são suficientes para o ator sentir que o personagem vive, não é que seja preciso sempre recriar toda a vida, a obra e os milagres de um personagem, não! É suficiente saber que o ator sabe alguns pontos que são vivos e suficientes para ele se colocar em ação. Um perigo do CN é começar a "falar, falar, falar...", isso é o que chamo de criar romance no CN, algumas vezes os atores querem contar "eu vi isso, falei etc.", não! Deve ser interrompido, pois quando se faz isso, os outros são como que obrigados a integrar essas coisas! As perguntas devem ser respondidas a partir de suas especificidades, sem começar a romancear. Mas se é perceptível que o ator tem um momento claramente é uma manifestação emocional, é possível deixa-lo desenvolver, indaga-lo e pedir para descrever o que acontece, o lugar, etc. E o orientador pode pedir "me descreva o lugar". É suficiente para dar um texto muito preciso sobre o que acontece. Mas atenção para não deixar o ator falar coisas a mais no CN, isso é complicado...

[239] Desconfio que esta regra seja análoga à regra "jogar outra vez", "jogar *novamente*", "re-jogo" (JOHNSTONE, 1990).

Eduardo – Sobre a objetividade, ser objetivo e coerente com o texto, com a imaginação contribuindo com esses elementos, mas é preciso ter cuidado com o excesso de fantasia que pode desviar o fio condutor da ficção...

François – ...certo, absolutamente, pode dar desvios e impor aos outros memorizar coisas que são demais, não! Não interessa. Outra regra no CN e também nas improvisações, eu nunca peço quais são as associações dos atores, do tipo "porque ele pensa" ou "porque ele diz isso", pois acredito que estes tipos de perguntas a partir das memórias do ator devam ficar privados, porque esse é seu material vivo, ele não deve revelar, dever guardar segredo...

Eduardo – ...e isso é um risco, porque o ator, às vezes, tem muita necessidade de falar...

François – ... exatamente e é preciso bloquear, de um certo modo, porque falando essa coisa ele vai destruir simplesmente...

Thiago – ... depois que ele sai do CN?

François - ...sim, sim, depois que sai do CN. Ele quer sempre explicar, "porque aconteceu isso, aquilo...", não! Não tem explicação. O CN é objetivo, não é um problema de discussão psicológica. Se o ator começa a revelar esse tipo de coisa corre-se o risco de perder a vida do material que aparece, simplesmente. Em certos casos, nos quais se tem emoções muito fortes, é possível fazer o que o ator solicita, como aumentar a "pressão". Isso deve ser feito fora do grupo, com rituais, por exemplo, pois como diretor é possível escutar determinadas coisas, mas é preciso ter claro que não é uma sessão de psicoterapia, porque é sempre perigoso para o grupo quando se começa a falar demais. Os atores precisam ter a coisa tal como é e enxergar o CN como uma ferramenta de jogo, em que atores e personagens são confrontados. Mas não devem começar a se defender, porque caso contrário diminui a "qualidade" do ator.

Thiago – E em relação ao jogo que o diretor estabelece com o ator que está no círculo? Como você falou que isso veio do jogo de palhaço que também tem uma relação um pouco cruel, como você entende essa relação?

François – Cada um que dirige possui um modo de pensar e medir os limites, porque limites sempre são impostos. Vou dar um exemplo que foi extremo, mas que para mim foi bem interessante pensar essa questão. Quando Thierry Salmon montou "Senhorita Júlia", no início dos trabalhos pedia aos atores que ficassem completamente nus no

CN, e eles deveriam aceitar essa regra. Eles tinham a ideia de fazer uma determinada parte do espetáculo na qual ficariam nus, então fazia parte do acordo de grupo "aceitar". E fazer o CN nu é algo muito violento. Eu seria incapaz de usar esse modo, embora fosse muito interessante, pois ele construiu toda uma situação muito burguesa, a burguesia sueca, na qual apareciam em uma contracena no fundo do palco, com todos os atores nus. E a Senhorita Julia no final também aparecia nua, era muito forte, pesado, mas funcionou. Bem, é possível usar um tipo de abordagem como esta no CN, eu seria incapaz porque acho que é violenta demais.

Eduardo – O CN já trabalha com a vulnerabilidade, então imagino uma situação como esta!

François – Exatamente! É possível chegar a esse ponto com as provocações. E os atores sabiam, porque já haviam aceitado no contrato de trabalho ficarem nus em cena, não no CN, em cena! Se não, tchau! ...nas perguntas diretas, duras, utilizadas no início para escolher o elenco ... então, em função disso tinha essa ideia/noção que iriam ficar nus em um certo momento, mas não era previsto que tivessem que ficar nus no CN. Os atores sabiam que o Thierry utilizava quase sempre o CN nas criações dos espetáculos, mas para mim é complicado [esse tipo de escolha de trabalho – nus no CN], é muito violento, pede uma grande capacidade de todo o grupo, não de cada pessoa, de todos. Então, por isso, para o desenvolvimento deste tipo de trabalho é necessário preservar o grupo, não deixar que olhares externos invadam o espaço de trabalho, tudo fechado, nenhuma fotografia, nada! Mas para mim não é necessário. Bom, isso tudo para dizer até que ponto se pode chegar com o CN. Mas repito, tem um ponto que não é possível ultrapassar em cena, você não pode aceitar, aquilo que faz destruir a realidade teatral, a realidade teatral pode aceitar a nudez como parte do jogo, a violência não! Se você usa a violência começa os jogos de poder e aí vira uma coisa sem possibilidades de sair desse tipo de ação.

Thiago – Esse assunto me interessa porque no Beckett os personagens se encontram em uma situação em que eles se percebem obrigados a estar ali, naquele lugar, sem saber onde estão e sendo obrigados a dar um texto, eles não sabem porque, às vezes por uma campainha que não toca, as vezes por alguma coisa que espeta, outras vezes no texto mesmo isso se evidencia por alguma forma, mas basicamente porque tem

uma plateia e ele tem que fazer alguma coisa para distrair. Isso é uma leitura que se pode fazer...

François – ...certo...

Thiago – ... e a relação dele com os palhaços me fez ver no CN uma ferramenta interessante ...

François – ... exatamente...

Thiago – ... tem a ver com esse risco que você [Eduardo] falou...

François – ... eu penso exatamente isso. Por exemplo, a montagem que eu fiz do "Esperando Godot". Todos eram palhaços, mas sem personagens! Quer dizer que tinha um momento, na apresentação mesmo, em que tinha um jogo de dados para trocar os personagens entre os atores e, em função disso, o ator podia fazer Estragon, Lucky, Pozzo. Eles não tinham personagem fixos, o personagem era só o figurino, que era muito preciso, com listas horizontais e verticais, xadrez ou bolas. E, dependendo do figurino, o personagem era um ou outro. Então, os atores trocavam no meio do exercício, tinha uma campainha, um assistente que fazia coisas, o jogo de dados e eles trocavam os figurinos e assumiam um determinado personagem. Era um pouco do palhaço, sim. A ideia era cortar o texto como pedaços de números de circo e cada cena foi cortada em vinte e quatro cenas menores, as quais não podiam ter mais de três minutos cada, sendo colocado em jogo como uma estrutura de circo. Isso para dizer que, sim, entendo muito bem que existe essa coisa não psicológica e puramente formal, tendo momentos que deveriam fazer determinadas coisas, criando com isso a dinâmica do texto. Nesse caso o CN funciona perfeitamente, mas sem psicologização das personagens. Nunca vi um grupo tão afinado e afiado com as provocações, nossa! Um dos atores era um grande ator na Itália, grande, gordo, forte, com uma voz linda, uma figura singular no teatro. O outro ator, bem, na realidade eles viviam juntos e cada um tinha sua noiva, mas não tinham dinheiro e, então, eles alugavam um mesmo lugar para dormir, com uma cama imensa, na qual os quatro dormiam separadamente no mesmo leito! Um era enorme e o outro pequenino e fino! Era exatamente a representação de Stanley e Hardy ("O Gordo e o Magro"), com histórias muito divertidas de situações cotidianas que aconteciam seja porque iam ao mercado, ou porque um ocupava toda a cama e o outro ficava espremido em um dos cantos, além de todas as histórias com as noivas, pois quando um estava com a sua, o outro tinha

que sair e encontrar outro lugar para dormir porque o amigo tinha que ficar tranquilo! Havia estas histórias desses dois. Também havia outro ator que era muito estranho, que vinha da dança, o Peter. Ele havia cursado uma escola de dança moderna de Londres e chegou à Itália não sei porque, mas era uma figura muito divertida porque tinha uma vitalidade tal do corpo que era impressionante em cena, mas tinha a dificuldade de dominar a língua, e com isso a dificuldade para falar os textos. Havia ainda um quarto ator, muito dramático, do sul da Itália, com a barba negra, com olhos negros muito pequenos, que era muito divertido, eles eram amigos de verdade. E havia as assistentes, que também fizeram o procedimento do CN, duas meninas, uma loira, pequena, muito linda e comportada, E a outra espanhola, com forte sotaque, que ria o tempo todo e que se divertia, usava saltos altos, muito divertida, as duas participaram da fase com o CN, eram todos alunos dessa escola[240]. Nunca ri tanto na minha vida com o CN, porque eles faziam piadas, coisas que davam tanta vontade de rir, que as pessoas no centro não conseguiam permanecer neutras! E eram bons atores, resistiam, elas tentavam, até resistiam, mas cinco minutos, dez minutos era impossível! Faziam coisas e piadas que não tenho como explicar, mas havia também a possibilidade de entrar no CN para fazer provocação física dentro do CN. Ou seja, um ator podia entrar, tocar, fazer inúmeras coisas com quem estava sendo provocado. Este, por sua vez, deveria resistir e ficar neutro! A pobre menina espanhola conseguia manter a seriedade dois, três minutos, no máximo! Depois começava a gargalhar e não conseguia parar! Era incrível! Eu fiz com eles durante um mês, todos os dias da semana, um treino forte! No final era incrível e sem nenhuma reação. Era muito interessante. Nenhuma outra pessoa, alheia ao processo, assiste essa fase que pode ser muito divertida, a das provocações, pois isso não entra no espetáculo, mas nele há uma coisa muito divertida, embora fosse muito dramático porque o texto era dramático, mas ao mesmo tempo dava vontade de rir, porque os atores tinham essa capacidade de fazer coisas com o intuito de surpreender o outro. Foi muito divertido, gostei muito desse trabalho.

Eduardo– No workshop que você ministrou no TUSP/2009, a proposta de trabalho colocada em ação, do ator chegar no espaço de trabalho e entrar direto no CN sem

[240] Milano, *Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi.*

aquecimento prévio, você ressaltava um aspecto de treinamento psicofísico contido no CN.

François – Certo.

Eduardo – Lembro-me que com o Humberto [Brevilheri/1998] trabalhávamos, previamente, por um tempo de uma hora e meia, a duas horas, sobre as "ações" e apenas depois disso íamos para o procedimento CN. Em relação ao treinamento psicofísico, como você vê a importância disso hoje para o ator?

François – Voltando para **o CN**, repito, depende do tempo, da disponibilidade e da necessidade segundo o texto que você utiliza. Tem muitas vezes que não utilizo. É uma ferramenta boa, mas você deve ter tempo, o número justo de atores, deve sentir que tem a possibilidade de criar uma cumplicidade entre as pessoas. Existem vários caminhos que permitem ou não desenvolver uma coisa. Se não tenho estas condições favoráveis, é claro que escolho outras vias, como o Humberto, a mesma coisa, ele propôs as "ações", um procedimento muito simples, tentando sempre eliminar as coisas que são lugar comum, como ações ilustrativas e óbvias. É um pouco do que eu fiz agora com os alunos aqui na SP Escola de Teatro, com ações e com textos separados, você vê o que aparece, é um outro modo de observação, que permite fazer coisas de maneira mais direta e rápida com outro tipo de olhar e escuta. O CN é muito cansativo. Quando você faz o CN neutro sabe que agora vai começar a fase na qual os atores terão que aprender o procedimento, depois do procedimento é o momento em que vai aparecer o nome do personagem, etc. A maneira é muito repetitiva, e é preciso despender de muito tempo só para integrar o grupo. Não é que apenas faço o CN por prazer, não! Sei que o procedimento é uma coisa chata no início, difícil, que pede muito tempo antes de ter o material. É preciso fazer um cálculo atento para saber se há uma situação e tempo favoráveis que permitem o desenvolvimento dos trabalhos a partir do CN. Além da necessidade de ter claro se há a vontade de ver as pessoas nesse modo, todo o tempo. São coisas que o diretor é o responsável, pois ele lança um processo e deve saber se deve prosseguir ou cortar. Por isso é preciso medir a necessidade, se é necessário ou se não é necessário, se é interessante ou se não é interessante. É preciso refletir. Depende verdadeiramente de tudo, do grupo, das pessoas, do momento, do texto que você utiliza. É aberto [as opções de desenvolvimento dos processos criativos]. Ferramenta. Em determinado caso uso o

martelo, em outro o serrote! Claro que a referência é sempre a mesma, primeiro é o corpo, o que acontece com o corpo, isso é a chave.

Thiago – Mas, e a memorização pela escrita, você abre mão?

François – Não! Não abro mão se há a possibilidade. Mas sempre falo para os atores "precisaremos do texto para daqui a dois dias". Então, eles devem ter o texto memorizados e então, talvez, eles possam fazer a memorização pela escrita um pouco e usar outras ferramentas das quais dispõem. É um problema de questão econômica, entende? Não vou proibir outros modos, mas se quero obter um resultado que seja justo para mim, vou pedir para que memorizem escrevendo o texto manualmente, porque o resultado é mais interessante, seja para o ator, seja para o diretor, mas depende da situação.

Thiago – Tem um texto que você escreveu, publicado na Revista Sala Preta, no qual você revela duas fases do trabalho. Primeiro a memorização, depois a improvisação estruturada...

François – Sim, mas aí são outras histórias. Existe uma coisa que é a memorização que é preciso ser feita quando se tem um texto a ser utilizado, então este passa a ser um problema muito pragmático quando se vai fazer uma memorização, quando se começa a trabalhar com as improvisações estruturadas, nas quais a importância da memória pessoal, não da memorização do texto, mas das associações originadas a partir dela, tem outras coisas que entram em jogo, como o que fazer para deixar aparecer materiais que são vivos para o ator dentro da improvisação, o que também não tem regras, mas intuição.

Eduardo – Já que você está falando da memória pessoal, será que não poderia entrar na questão da "função memória" e da memória processual?

François – Entendo o que você diz, mas ao mesmo tempo isso faz parte de algo que, em certo sentido, não quero colocar isso como pergunta de trabalho. Entendo bem o que você diz por memória processual, acho que dentro tem uma coisa interessante, mas eu como ator e/ou diretor, não quero analisar, para não cair no risco de fixar um modo teórico de como funciona ou não. Isso é intuição, pois acho que se começo a olhar para essa coisa como algo possível de racionalizar, refletir demais sobre o trabalho, corro o risco de atrapalhar, de começar a pensar um modo teórico sobre o procedimento. Às vezes, sabemos, um procedimento vivo é muito melhor deixar agir,

sem analisar, porque senão começa a ser modificado. Sabe que, na verdade, isso é algo científico, a análise da coisa modifica o experimento. E isso é um ponto fundamental: como fazer com que o trabalho teatral não se torne esclerosado.

Eduardo – ...morto...

François – ... sim, mas quando se forma coisas rígidas, dentro do próprio umbigo, impedindo que se desenvolva...

Eduardo – ...uma racionalidade excessiva...

François – ...exatamente, sim quando se racionaliza excessivamente sobre as coisas, fecha-se as portas da intuição e é preciso se lembrar que para essas coisas não existem regras teóricas, pois grande parte das criações são feitas de modo intuitivo. Não se sabe porque em determinado momento percebe que há algo vivo... é possível anotar algumas coisas, como coisas que voltam, como a voz que se modifica, os barulhos que desaparecem, a ação do outro ator que se transforma em uma coisa silenciosa, o olhar que se modifica, etc. Essas coisas existem, mas é com uma percepção assim, intuitiva, e se você sente que você se orienta, você vê que tem várias pessoas em uma mesma sala que fazer improvisações juntos[241]... Bom, você ao olhar, percebe que é como vários animais, cada um em seu campo fazendo determinadas coisas e, se não é possível saber quais são os animais, o que eles pensam, se gostam de ervas ou de carne, simplesmente não se sabe... Mas percebe-se muitas vezes as pessoas pensando e tentando ilustrar o que pensam enquanto fazem uma improvisação. Até certo ponto isso é possível, como um corpo que se atira e alguém que deixa esse corpo agir modo coerente com o que é mais vivo, orgânico – usando essa palavra que é difícil de analisar – e a atenção é "atirada"[242], o olhar, a atenção, nessa coisa que pode ser algo pequeno, quase invisível, mas você percebe que acontece realmente alguma coisa, que o ator segue mesmo não sabendo o que quer dizer, mas segue esta coisa. Neste caso é a intuição que está funcionando, não é porque existe o raciocínio, não. É bom lembrar que se pode também errar com a intuição. Algumas vezes acontecem coisas importantes que não são perceptíveis. Mas, bom, isso é um problema de tempo. Há pessoas que no início não conseguem criar esta conexão, mas quando entram com

[241] Princípio de "harmonia", em Grotowski – ver, também, sobre "improvisação estruturada" (RICHARDS, 2012, p.19-24).

[242] Esta citação de "atenção atirada" parece estar aqui relacionada com as noções referentes à "concentração", "entrega" e "absorto", ambas qualidades caras para o trabalho de ator.

outras pessoas conseguem entrar no jogo e desenvolver alguma coisa. Então, não se sabe nunca de onde ou como irão surgir as coisas. Cada um é diferente, cada um tem um processo diferente, cada um tem parâmetros diferentes.

Thiago – Neste aspecto pedagógico, você acha que existem grandes atores e pessoas que nunca vão ser atores, ou que por meio de um treinamento...

François – Acho que sim! Isso aparece. É possível perceber. Mas, se vai ou não virar um grande ator, isso é impossível, depende de outras coisas. Mas é possível perceber uma pessoa que desenvolve algo que é contra a sua natureza, que começa a se forçar na situação. Quando isso acontece sempre digo que talvez seja melhor que ela procure fazer outra coisa. Quando aparece neste tipo[243] de processo algo como sofrimento, não é bom! Não é bom para a pessoa, nem para o trabalho. Quando se percebe que o corpo é rígido, no sentido de a todo tempo a pessoa se machucar, o corpo está falando "isso não posso fazer, não quero fazer", ele dá sinal. Um dos critérios para mim é a capacidade de ficar em silêncio, não fazer barulho, as pessoas que são incapazes de ter o mínimo de atenção e de ficar em silêncio e observar, para mim é sempre como um pequeno sino que toca sinalizando. Mas, claro que pode-se também errar! Segundo, não se sabe no tempo de vida do indivíduo, qual é a sua evolução. Tudo é muito intuitivo no trabalho e é preciso descobrir realmente o que a pessoa necessita saber. Na realidade existem atores que são mais fáceis para trabalhar, outros que possuem mais dificuldades. Se o trabalho é com um elenco que já é fixado pelo externo [trabalho corporal], já existe uma parte imposta e perceptível, indicando o que deve ser trabalhado com essas pessoas. Ou, então, é preciso encontrar um campo comum e trabalhar sobre ele. Nestes casos, é preciso ter claro que não irá transformar ou mudar as pessoas. Mas aí já é um problema de não ser rígido e também de decidir o que se quer e o que não se quer. Definir regras. Uma coisa que não é específica para o teatro, mas é geral. Mas, percebendo realmente que determinada pessoa não pode ser ator de teatro, por exemplo, é bom encontrar um modo de dizer a ela, pois não dizer é cruel, de certo modo. Não dizer que o teatro faz mal para ela e ela deve buscar outra direção, é cruel! Isso quando se trabalha verdadeiramente com essa pessoa, não se coordena uma oficina de três semanas! Neste caso nunca vou dizer "você não pode fazer teatro". Só se for de brincadeira. Mas, quando se trabalha seriamente com

[243] Processos norteados pelo procedimento do CN.

alguém, sim. Uma vez eu cheguei a fazer esse tipo de coisa, de modo muito sério, disse à pessoa que talvez fosse melhor que ele seguisse outros caminhos. Gosto muito dele, temos uma relação muito boa. Ele trabalha com pedagogia para crianças e voltou a fazer coisas no cinema e na televisão. É bom! Um menino muito lindo, na Itália, cara linda, grandes olhos, mas cada vez que repetia uma cena, o que havia encontrado antes, que era viva, linda, na repetição era morto, rígido, ou seja, todo o material vivo que ele encontrava no trabalho entre as pessoas desaparecia quando tinha um ou dois espectadores. Existem pessoas que possuem determinadas barreiras, como ficarem bloqueadas quando são observadas. Este é um sinal. Não é porque na improvisação determinado ator funciona e, depois, sofre ao se apresentar perante os espectadores, não conseguindo inverter o confronto para uma energia superior, mas para algo que o bloqueia, alguma coisa não está funcionando e, talvez, seja melhor que esta pessoa procure outra profissão.

Thiago– Na fase das provocações do CN ele conseguia?

François - Não trabalhei com o CN neste caso. Eram improvisações sobre ações. Existem pessoas que não gostam do CN, que ficam totalmente bloqueadas e, se é assim, não é boa ferramenta para elas. E não quer dizer que sejam maus atores, mas que não aceitam este tipo de trabalho, ficam bloqueadas. As ferramentas não funcionam do mesmo modo com todas as pessoas. Nenhuma regra é um dogma. Para alguns não funcionam determinados textos ou determinadas situações. Não tem regra. Existem inúmeros procedimentos, maneiras de fazer, mas regra de como funciona com as pessoas, não. E tudo para mim é assim.

Eduardo – Gostaria que você comentasse uma frase sua que está na revista Sala Preta (2009): "Para resgatar a nossa organicidade, original, no sentido do recém-nascido, é preciso reanimar a memória de nossa animalidade em nosso corpo". Eu gostaria que você comentasse essa noção de organicidade.

François – É uma maneira de utilizar imagens, digamos, para tentar abordar a questão da organicidade. São duas imagens, a do recém-nascido e do animal. É mais ou menos a mesma coisa. Quer dizer que a situação na qual o sistema reflexivo, o raciocínio, não bloqueia o que acontece com o corpo. Repito, são imagens. Porque é possível ter associações com elas, mas são associações, ou seja, não é a realidade. Você é uma pessoa adulta, não é um animal, nem uma criança, mas por esse sistema de

associação, de sensação, é possível reencontrar alguma coisa que funciona como tal. É claro que nesse caso, as perguntas que estão por trás são: Como é que percebemos nosso corpo quando fazemos ações? Temos uma verdadeira consciência do que acontece? Estamos capazes de registrar o que acontece sem modificar, sem racionalizar, mas só registrar? Tudo isso na realidade, são aspectos muitos sutis. Perceber, registrar. Então, se é feito, por exemplo, uma longa experiência do movimento sem objetivo teatral, sem objetivo de apresentação, mas só o movimento para ser em movimento, em certo momento o ator começa a ser capaz de registrar o que acontece realmente no seu corpo – em seu corpo, no espaço, com os outros. Então, são coisas bem simples inicialmente. O ator faz coisas engraçadas com o corpo, com a respiração. O ator corre e fica cansado. Como correr de modo a sentir a energia percorrer, que é como um animal que corre? Perceber a própria imagem em movimento de modo a desenvolver a capacidade de consciência do que faz – não de análise ou raciocínio, mas de consciência do próprio corpo. O ator pode fazer essas coisas e entendê-las apenas fazendo, não serve para nada explicar "o que eu sinto" ao fazer determinadas coisas, isso não ajuda, acima de tudo se explico "porque". Se isso acontece o ator vai acabar manipulando as coisas e elas devem ser encontradas via ação, fazendo, não tem solução para isso! O tipo de consciência do próprio corpo do que ele faz, repito, consciência, não raciocínio, quer dizer capacidade de sentir. Mas, é verdade, não é especial ao teatro ou dos tipos de coisas que fiz, mas acredito que existe em todas as técnicas tradicionais, como capoeira, yoga, etc. Tem um maravilhoso livro do escritor japonês Haruki Murakami – "Do que eu falo quando eu falo de corrida" – autobiográfico, sobre o fato de em um dado momento de sua vida, ter começado a correr maratonas e treinado para isso. Ele explica o que acontece com o seu corpo, com a respiração, é um livro maravilhoso e é possível acompanhar o autor – que também é um escritor de romances – naquilo que ele faz realmente para conseguir correr. É lindo e simples, um livro muito interessante, bem escrito, contemporâneo, não focado nas tradições japonesas, nada disso. É até bastante técnico, ele corre maratonas e depois, quando envelhece, muda para a modalidade triátlon – natação, ciclismo e corrida – e vai relatando as experiências, os treinos, as sensações e seus objetivos. Ele não se torna um campeão, mas continua a treinar e a competir. É bem interessante, um texto lindo. Acho que é muito bom para os atores,

não só para aqueles que fazem trabalhos físicos, mas também para quem escreve, quando o escrever torna-se uma necessidade a partir do fazer corporal. Acho que respondi, de certo modo, o que fazer tem a ver com a pergunta. O resultado de escrever romance é outra coisa, mas é onde o corpo se coloca em jogo no processo criativo, um modo estranho, indireto.

Eduardo – Nessa pequena matéria que saiu na Folha de São Paulo – e mesmo no site da SP Escola de Teatro – você finaliza a entrevista dizendo que o ator sempre deve ter um desafio claro e superar dificuldades.

François – Sim, acho que isso já é evidente. Pois, se o diretor ou a pessoa que está orientando o trabalho, não propõem uma coisa que seja ao mesmo tempo difícil, mas que dê vontade de superar – considerando o ator que não trabalha para agradar o próprio ego, isso já é uma outra coisa, que para mim não interessa – então, é para o ator que quer trabalhar para assumir a arte de seu ofício. Então ele precisa de coisas difíceis para realizar. Se o diretor não oferece possibilidades de o ator superar as dificuldades, o trabalho tem pouca energia, deve ser um pouco difícil...

Eduardo – Em dezembro de2011, quando você apresentou Moloch no CAC-ECA/USP, lembro-me que conversamos um pouco no final e eu fiz uma pergunta que eu gostaria de repetir, retomando a referência do seu artigo na Revista Sala Preta, na qual há também o artigo da Josette Féral, sobre entrevistas que ela fez com o *Théâtret du Soleil* e grupos de teatro performativo. Naquela ocasião questionei se para você é fundamental usar a noção de personagem ou não, porque vemos que no teatro contemporâneo podemos trabalhar a partir de noções performativas. Você utiliza a noção de personagem? Se sim, qual a potência dela?

François – Também não existem regras. Por exemplo, em "Moloch", não tem personagem. Guinsberg, na peça Moloch para mim, não é um personagem, eu não trabalhei nunca sobre o personagem! Eu falo o texto como se "estivesse" Guinsberg, mas não no sentido de tentar ficar, mas de falar na primeira pessoa. Se poderia dizer que sou eu que falo as palavras de Guinsberg, mas também não é bem verdade. O Chiquinho[244] destacou a seguinte coisa: "O ator que fala em cena nunca é ele mesmo, ele é uma coisa". Mas não necessariamente um personagem, entende? Eu entendo personagem por uma coisa que tem uma existência em si, que tem sua própria

[244] Francisco Medeiros.

coerência, seu próprio desenvolvimento, coisas que dizem respeito ao próprio personagem, mas o ator em cena não é sempre um personagem, pode ser "si mesmo", no sentido de que a referência é a própria presença, sem nada... Ou uma simples... A operação pode ser ainda mais simples, ele é o texto que ele fala. Como disse sobre Beckett, que não é necessário pensar "personagem", mas o personagem é o texto, nesse caso eu sou o texto de Guinsberg. O personagem que existe no espetáculo é o procurador, mas o procurador mesmo, a imagem dele não é justa, eu usei a imagem do juiz, eu usei a imagem do juiz para fazer o procurador, não importa, não tem nenhuma consequência, mas a minha fantasia era mais com o juiz do que com o procurador, entende?

Eduardo – Nessa entrevista Josette Féral aponta que quando conversa com os atores, eles sempre sentem a necessidade em falar da personagem e que a necessidade de reiterar que o personagem não existe é muito mais do universo do diretor...

François – Depende. Porque claro que para o ator o personagem é como uma proteção, é uma coisa que funciona como um filtro, então é justo que ele fale do personagem, porque é a sua proteção. Ele não vai falar de si mesmo, chega dessa coisa de ficar falando "eu, eu, eu, eu faço as coisas", entende? É bem melhor dizer que o "personagem é de determinada maneira". Então é justo que o ator se proteja, acho.

Thiago – Apesar de, em muitos casos, ele estar falando sobre "si", né? Mas usando o personagem...

François – Sim, fala de "si". Mas usando o personagem ele escolhe a superfície do que acontece no teatro. Ele é justo. O ator não mata, quer dizer, quem faz o personagem Macbeth não mata o primo, é o personagem quem o faz, não o ator. O personagem mata, o ator pode até sonhar em matar alguém, mas não vai matar em cena, entende? Usar a personagem enquanto proteção é justo, porque a parte pessoal do trabalho do ator deve ser preservada, não há necessidade de se expor, o que interessa o que pensa o ator/atriz que interpreta Andrômaca, Édipo, etc.? É o personagem que interessa. O ator pode dizer "eu tenho dificuldades", em relação com o personagem, aí tudo bem, mas a chave é sempre o personagem. Anthony Hopkins não é canibal, o personagem sim é o Hannibal, ele não é. É o personagem, entende, porque o personagem é muito construído, muito inteligente, muito afinado no trabalho, um grande ator, mas ele não é Hannibal. É sempre muito interessante trabalhar com personagem mau, é bem

interessante, porque é possível trabalhar e manter distância, mas trabalhar com afinco, fantasia e todos os meios que se tem para se divertir com isso, não para sofrer. É muito comum, para a maioria dos atores, os personagens maus são mais prazerosos de fazer do que os personagens simpáticos ou enamorados, o lado mau é bem estimulante para a fantasia. Quero voltar a uma coisa porque toca exatamente nesse ponto, por exemplo, no trabalho do Teatro da Vertigem ["Bom Retiro 798 metros"], tirando o fato dos personagens serem muito fracos, porque o texto é fraco – para dizer a verdade sobre este espetáculo –, os momentos interessantes são quando os personagens estão nas situações reais da rua, porque nela acontece o encontro entre a presença física do espaço, a capacidade de integrar o que acontece e claro os acontecimentos que são imprevistos, como os carros que passam, as pessoas nos ônibus que olham, as motos, o trem que passa. Não são personagens, se você for entrevistar os atores provavelmente eles terão grandes dificuldades para responder sobre os personagens, porque os personagens são poucos desenvolvidos, o único que é um pouco mais desenvolvido é o "viciado em crack", que tem um discurso mais articulado, presença mais contínua no espetáculo, os outros são fragmentos, possui uma história, um fio condutor, sem dúvida, eles não fizeram qualquer coisa, mas a existência é a presença no lugar e neste caso é como um auto, verdadeiramente um outro trabalho, que também é interessante, pois é difícil ter a capacidade e a intuição do que acontece, entrar em harmonia com o que acontece e utilizar o que acontece para fazer entrar esses acontecimentos imprevistos no próprio percurso. É um outro modo de fazer, que acredito ser um modo de trabalho que exige um longo tempo para seu desenvolvimento, mesmo se eles já utilizaram antes, pois seguramente, agora, o problema é sustentar uma densidade de um texto em confronto com o externo, com um espaço que se mantém em fluxo.

Thiago – Como é para você fazer a direção e a atuação de um espetáculo?

François – Eu não gosto. Mas faço quando não tem outra solução, quando estou sozinho e tenho que fazer as coisas sozinho.

Thiago – Você faz as adaptações dos textos também?

François – Depende. Depende do espetáculo e dos textos. Por exemplo, no texto de Kafka, "Relatório para uma academia", não cortei nada, é o texto integral. Pedaços de textos de Proust que uso em um outro espetáculo são partes integrais. Mas, claro, o

texto do “Moloch”, eu fiz a edição do texto. Primeiro porque é um texto muito longo. O testemunho real de Guinsberg dura de 6 a 7 horas, com o interrogatório e o contra interrogatório. O segundo interrogatório é muito longo, então eu cortei! Outras coisas que eu tinha interesse, o núcleo central, que é o final do contra interrogatório, que eu mantive quase inteiro, pois é o momento em que ele começa a ler as poesias, então eu mantive; o resto foi quase tudo cortado. Estas questões fazem parte da direção de si mesmo, porque o ator quando começa a trabalhar com o texto, o texto é como a sua própria possessão e não gosta quando o diretor corta as cenas, ele diz “meu texto, eu gosto, essas palavras são fundamentais para entender” e o diretor corta! Fazer isso para outros atores é divertido, mas quando você tem que fazer esse trabalho para si mesmo, entra em uma espécie de loucura, porque não sabe se corta ou não. E, de verdade, quando começo a ter dúvidas sobre a necessidade de determinada parte do texto, significa que devo cortar. Apenas a dúvida funciona como uma regra que sinaliza que devo cortar, a dúvida é suficiente. Alguns textos, como “Viagem a Izu”, que acho que vou montar no próximo ano, a partir de um conto de Yasunari Kawabata, eu vou ter que cortar mais da metade, quase dois terços. É muito complicado, porque é um texto literário, elaborado, mas é preciso cortar, mesmo sendo um sofrimento. É preciso encontrar a lógica do corte, porque suprimir uma determinada parte e não outra, etc. Mas sei que não quero montar um espetáculo mais longo do que uma hora e quinze minutos, porque a capacidade do espectador se manter atento após esse tempo começa a diminuir e com um texto literário, se a atenção cai, tudo está perdido. Não é possível se divertir e querer estender tudo, por isso é preciso saber que se pode fazer um texto mais longo que um certo número de páginas – segundo o caractere utilizado, o espaçamento entre as linhas, etc. O Moloch são 19 páginas, mas tem diálogos e poemas, então não são páginas cheias, mas o texto de Kawabata, o conto adaptado, tem 9 páginas. Percebo que quando são mais de doze páginas pode ser um desastre.

Eduardo – Mas o Moloch deve ter mais do que isso, não dura uns 50min.?

François – Dura uma hora e dez minutos, uma hora e quinze minutos. O número de páginas vai depender da formatação da página e Moloch, com espaços largos, tem dezenove páginas. Então se sabe que não é possível, é muito simples. Não é apenas o número de páginas, ao ler o texto você vai saber quanto tempo dura. Se na leitura

você percebe que dura uma hora e trinta minutos, então você deve cortar até se ajustar aos setenta e cinco minutos. Isso é um dos problemas. Outro problema é se o que você faz tem sentido para você e para o espectador. Em um determinado momento do trabalho é preciso pedir para uma outra pessoa, uma testemunha, assistir. Com isso surge o problema de quem escolher para assistir, porque é um momento muito frágil para o ator/diretor de si mesmo, com muitas dúvidas e, então, é necessário encontrar alguém que seja muito respeitoso com este tipo de trabalho, que não vai falar coisas para destruir, mas para ajudar. É preciso encontrar uma pessoa que você tenha confiança. Depois não, depois deve convidar outras pessoas para confrontar o trabalho, mas nos momentos de dúvidas, de escolher algumas coisas e entender o que acontece, é preciso ser alguém realmente de confiança. E ao apresentar e depois conversar sobre o que entenderam e o que não entenderam, o que talvez tenha a possibilidade de ser mais desenvolvido, o que possa ter ficado confuso, etc. Depois disso, será preciso refletir sobre essa conversa, amadurecer as questões levantadas e começar a mudar as coisas, encontrando as soluções para resolver os problemas apontados. Então, convida a mesma pessoa e apresenta uma segunda vez para saber se agora está ou não em boa direção. E finalmente deve confrontar com um público maior.

Thiago – O "Moloch" é uma peça que era para ser apresentada dentro de casa?

François – No início era uma leitura, na criação foi uma leitura em reação à posição da igreja católica de Roma, foi criado em Italiano. Na época havia uma grande discussão na televisão e nos jornais de que a igreja queria proibir o *gay pride* em Roma, foi um escândalo, ridículo na realidade. Algumas semanas antes, aconteceu que uma aluna me deu o texto da Fernanda Pivano[245] com esse testemunho de Guinsberg e quando aconteceu toda essa história da igreja tentar proibir o *gay pride* eu estava em uma cidade onde tinha o hábito de fazer apresentações em um jardim. Então eu decidi fazer uma leitura desse processo porque achava que era uma boa iniciação de todas

[245] "**Moloch / Testemunha: Allen Ginsberg"**. Adaptação teatral de **François Kahn** a partir dos autos do "Processo dos Sete de Chicago" e do ensaio "Uma solidão pública", de Fernanda Pivano. Tradução de Ana Teresa Jardim. Direção e interpretação: François Kahn. (Moloch: Deus cananeo do fogo, pelo qual os pais queimavam as próprias crianças como sacrifício propiciatório. "Não darás nenhum de teus filhos para fazê-los passar pelo fogo em honra de Moloc." Levítico 18. 21.) [consultado em 07/03/2013, em : http://www.londrinatur.com.br/evento.php?id=3119].

essas bobagens e discussões muito políticas, em suma, era algo muito simples, não era uma manifestação, apenas um evento cultural quase privado dentro de um jardim, em Cremona (Itália). Mas, depois que fiz a leitura, algumas pessoas disseram que era muito mais interessante do que eu acreditava e que eu deveria fazer um espetáculo. Decidi fazer e adaptar realmente o texto, depois, apresentar nas casas. Funcionou. Depois apresentei também em lugares públicos, porque é um texto que aceita muito bem um espaço impessoal, frio, como sala de reuniões, teatro, etc. Utilizo apenas uma mesa, uma cadeira e conto uma história particular sobre um processo judicial. Desenvolvi desta maneira. Depois cheguei ao Brasil, no ano passado, decidi apresentar em português e aquela apresentação na USP (Sala 25 – CAC-ECA/USP, 2011) foi a primeira versão, mas não tem muitas mudanças. Aqui na SP Escola de Teatro apresento em uma sala grande, com arquibancada, é uma situação teatral, que gosto e funciona muito bem, é um lugar bem interessante. Mas não é especificamente para se apresentar apenas em casas. Alguns espetáculos são pensados para serem apresentados em casas, mas esse não. Por exemplo, o último espetáculo que fiz em italiano, que é um texto de James Joyce, uma adaptação do conto "Os Mortos", este sim foi pensado para ser feito em uma casa, porque a situação se passa ao redor de uma mesa, em uma festa, um jantar entre amigos. Neste caso, a situação teatral pensada para ser desenvolvida em uma casa é exatamente o reflexo da situação descrita no conto e fazer isso em um teatro não dava muita vontade, pois acho que é sempre possível inventar, especialmente em novos espaços não convencionais que possibilitam outras relações, dispondo os espectadores ao redor de uma mesa, de uma mesa pequena – trabalho com uma mesa pequena – em uma situação cotidiana. O espetáculo "O Relatório para uma academia"[246], é feito tanto para casa quanto para teatro, porque a situação é a de um macaco que faz um discurso científico para os outros que estão sentados à sua frente e que, assim sendo, aceita também que aconteça na plateia entre os espectadores.

Eduardo – Isso revela uma particularidade de seu trabalho, de se adaptar à circunstância do espaço e isso é um desafio.

François – É um desafio e algo que gosto muito. E, digamos, é integrado na estética do trabalho, gosto do espaço real. Geralmente, quando apresento em uma sala de teatro

[246] Franz Kafka.

peço para retirar todos os elementos que escondem as paredes e os bastidores, como cortinas, etc. Gosto do espaço como realmente ele é.

Thiago – Não sei em que lugar eu li, mas parece que esse seu impulso começou com uma dificuldade com os direitos autorais do Beckett.

François – Sim, é verdade. Foi com o texto "Primeiro Amor", de Samuel Beckett, que fiz com Humberto Brevilheri, na Itália. Tivemos problemas que não vou entrar nessa discussão, mas fiquei tão furioso com essa situação, achei que era um absurdo, fazer um espetáculo para 30 pessoas e os detentores dos direitos fizeram uma montanha de exigências e documentos para uso do texto, que decidimos apresentar clandestinamente.

Thiago – Teve uma montagem deste texto que ganhou inclusive o Prêmio Shell[247], mas para os direitos autorais a montagem constou como leitura, porque nos textos de Beckett não se pode nem mudar as rubricas.

François – Esses são alguns dos motivos porque eu trabalhei praticamente apenas com textos não teatrais. Isso não é absolutamente verdade, pois em escolas eu utilizei alguns textos teatrais que gosto, mas o Beckett tem toda uma história de direitos que é horrível, ele não tem nenhum herdeiro direto, o único era o editor americano-francês, que morreu e seu filho que agora faz todas as exigências, querendo dinheiro, é horrível!

Eduardo – O que vou perguntar é bastante aberto, não sei como essa resposta poderá se desenvolver. Mas, gostaria que você falasse das suas percepções a partir das dificuldades e das similaridades dos "atores do mundo", dos atores que você tem trabalhado nas suas andanças.

François – Para mim não tem diferença. Algumas coisas são mais características de um determinado ambiente do que de outro. Por exemplo, no Brasil, a potência do ator, especificamente o de televisão é mais forte, mas também na França e na Itália existe esse fenômeno, então não é que muda muito, na realidade o que mudam são as realidades econômicas dos diferentes países e as possibilidades de trabalhar com oportunidades e recursos ou não. No restante são os mesmos problemas, as mesmas coisas estas coisas são pertinentes a qualquer carreira, a todas as profissões, não tem diferença. Mas minha referência é a partir das pessoas com que trabalhei – não

[247] Direção de Roberto Alvim, 2007; Prêmio Shell de melhor ator para Marat Descartes – São Paulo.

trabalhei com atores japoneses ou chineses, então, neste caso, não sei! Aí acho que tem diferenças culturais profundas, no modo de fazer, de sentir, pois as pessoas têm corpos diferentes, mas não foi o meu caso. Trabalhei na Europa e aqui no Brasil, nos Estados Unidos, também, anos atrás. Nestes lugares são superficiais as diferenças. São problemas econômicos, culturais, o que quer dizer se as pessoas são mais ou menos "cultas", mas isso não depende do país, na realidade depende muito mais da posição social e da origem da pessoa. Existem pessoas extremamente cultas no Brasil, na Itália, na França, na Polônia e também existem pessoas extremamente incultas em todos esses países, o problema é outro, não faço juízo sobre os países. Por exemplo, não é verdade que a diferença da cultura no Brasil não seja importante porque não são acessíveis a cultura americana ou europeia, isso é uma mentira, são as mesmas coisas, as referências são as mesmas, há pessoas que são extremamente mais cultas do que os franceses ou os italianos. Trabalhei muito pouco na França, talvez, para mim, o ambiente mais exótico seja o ambiente francês. Existe também pessoas que tem afinidade com o que eu penso, acho que não tem diferença. A diferença é apenas a diferença do que acontece na vida cotidiana de todos – problemas econômicos, de cultura geral, a possibilidade de seguir ou não seguir determinados caminhos. Existe também no Brasil, talvez, em menor proporção – não sei como dizer essa palavra francesa *blasé*, que usamos para definir as pessoas que já viram tudo, que não se afetam por quase nada.

Thiago/**Eduardo** – ...usamos *blasé* aqui também...

François – Então, aqui no brasil os atores são menos *blasé*, você propõe uma coisa e eles dizem "ah! Isso é interessante!", existe esse lado que é simpático, mas não muda muito. Por razões culturais, há o fato das misturas das diferentes origens das pessoas, o corpo é algo mais central do que para italianos ou franceses, aqui é mais evidente, mas isso é mais uma aparência para mim. Conversando há alguns dias atrás com um amigo daqui, sobre o fato de hoje, em relação há alguns anos atrás, o comportamento das pessoas ser um pouco mais formal – falo das cidades. Quero dizer que, anos atrás, quando se abraçava uma pessoa, você abraçava de verdade, agora começa essa coisa americana, de abraçar sem se tocar, porque tocar o corpo é uma coisa "proibida", o que é muito estranho. Antes era uma qualidade do Brasil, não tinha essa coisa americana, o medo do corpo, do contato corporal...

Eduardo – No início da década do 90, quando nos encontrávamos, os amigos, beijávamos na boca. Hoje eu não vejo mais isso acontecendo...

François – Sem falar do ambiente teatral, o modo como as pessoas se encontram fisicamente revela um pouco mais de rigidez e medo do corpo – pelo menos na cidade...

Eduardo – O sociólogo polonês Zygmunt Bauman evidencia uma coisa que julgo bastante significativa para refletirmos no jogo de cena, ele diz que as nossas vidas estão regidas pelos polos "segurança e liberdade", o que significa que quanto mais livre nos sentimos, menos seguros nos percebemos, e quanto maior a segurança, cresce a sensação de aprisionamento. Considerando o aprendiz de ator, acredito que de algum modo isso se reflita na cena e na relação do grupo, pois dependendo de como eles chegam para um determinado tipo de exercício que obriga a se colocar em jogo de modo nada seguro, os indivíduos se sentem perdidos e/ou bloqueados. Esta questão da segurança e da liberdade, do mesmo modo que ela norteia a nossa vida na cidade, ela se reflete na nossa ação artística.

Thiago – Talvez complementando esta colocação, de que maneira você acha que o teatro pode lidar com isso?

François – O teatro pode ser "O Teatro"! O trabalho teatral pode ser um lugar de verdadeiro confronto da presença corporal de si mesmo. Então, você pode adquirir a consciência das suas ações.

Thiago – Mas em relação à plateia?

François – Com a plateia tenho uma relação de respeito. Quer dizer que posso ficar bem perto do espectador, muito perto, mas nunca vou chegar a manipular o espectador, posso chegar a tocar, mas de modo tal que não seja violento, mas se sinto uma reação, mudo de pessoa, não insisto. Naquele espetáculo que falei antes, do Joyce, que fazia nas casas, tem um momento que ofereço um pequeno cálice de vinho do porto e, dependendo das reações, é muito divertido, você percebe que a pessoa aceita ou não. Essa ação é uma ação direta com o espectador, mas a pessoa pode se recusar, uns aceitam, outros não, é uma questão de respeito, não forçar, nem obrigar ou manipular as pessoas. Sempre gosto de deixar os espectadores iluminados, suavemente, para deixá-los tranquilos. Então é sempre este jogo de tranquilizar os espectadores e ao mesmo tempo de aceitar a presença real dos espectadores. Não

existem barreiras, por exemplo, nas casas é o mesmo espaço para ator e espectadores. É claro que se o espectador quiser fazer, ele pode sempre criar a sua própria cena, pois há sempre o espaço ao redor que é o espaço de presença do ator em cena, então você sente a distância, se você se aproxima de forma delicada, talvez consiga se aproximar um pouco do espectador, não sei se respondi à pergunta.

Thiago – A impressão que tenho, sobre tudo o que você falou hoje é um pouco de como o ator consegue ir criando essas barreiras para se manter permeável e a relação que eu via nisso com essa questão da segurança e da liberdade.

François – Claro, a responsabilidade do ator, nesse caso, porque ele tem o poder, ele mandar no jogo, na situação de representação. Então, tudo depende da sua qualidade de relação com o espectador. Se faz as coisas muito suaves, com delicadeza, pode ficar muito perto, sem forçar, mas deve saber que não deve ficar o tempo todo grudado, ele precisa criar uma distância, porque também o espectador precisa ficar em liberdade, sem ser obrigado a se proteger o tempo todo. Então o ator pode se relacionar com o espectador seja com o corpo, seja com o olhar, desde que não fique fixado o tempo todo sempre na mesma pessoa e tente olhar para todos – não é que seja obrigado a olhar para todos. Em geral não olha para apenas uma pessoa, se não cria-se uma relação muito particular de atração e acaba excluindo os outros e não se pode excluir os outros o tempo todo, nem obrigar alguém a responder com o olhar. É preciso olhar, mas trocar entre os espectadores, para deixá-los livres e não se sentirem o tempo todo observados. É o ator quem manda, quem cria a liberdade para o espectador aceitar ou recusar uma possível relação. Realmente não é o espectador que escolhe, mas o ator. Pode até parecer estranho, mas é assim que funciona.

Eduardo – Quando de fato existe essa relação de proximidade no jogo de cena, imprevistos podem acontecer. Como você trabalha as questões relacionadas ao risco e ao acidente?

François – Risco e acidente, isso é interessante. Isso toca um outro aspecto do meu trabalho que não era teatral e começou com meu trabalho com Grotowski, no Teatro das Fontes. Basicamente, porque tudo o que acontecia na natureza, onde aconteciam essas ações, não era possível prever o que iria acontecer no mundo, com os ventos, as nuvens, as águas, os animais, etc. Se tiver “a benção de deus” terá a felicidade de, em um trabalho neste tipo de espaço, ser presenteado com um animal que aparece e

passa durante a sua cena. O espetáculo podia acontecer em meio à natureza, mas na verdade é muito mais simples, vou explicar porque: o problema está em como tornar possível entrar nesse fluxo, que é um fluxo que o ator está contido, mas não tem controle, então deve aceitar e não tentar manipular esse fluxo. Ou o ator entra e se deixa carregar ou sai, mas não tem possibilidade de manipular esses acontecimentos. Se o ator fizer concretamente esse trabalho, de ações físicas na natureza, vai entender. Não significa que é preciso fazer alguma coisa para que o vento chegue, mas o vento chega no momento justo, quando há um tipo de ação e, então, é possível deixar o vento passar e entrar nesse fluxo, seguindo um certo sentido, ou o ator pode não! Mas não vai mudar a ação do vento, porque o vento e a natureza irão agir de modo incontrolável. Esse tipo de ação experimentei durante um tempo longo com Grotowski e depois dei continuidade com um grupo[248] na Itália, que era um grupo de pessoas que também haviam trabalhado com Grotowski na Polônia, nesse projeto do "Teatro das Fontes", que se criava uma situação na qual era possível continuar, um modo muito afinado com a nossa essência, não com a mesma ambição, mas na mesma direção, digamos. Fizemos vários projetos baseado precisamente sobre isso: o incidente, o acaso e o risco – controlado –, não no sentido de se colocar em perigo de vida, ou de se machucar, mas trabalhando exatamente estes aspectos. Fizemos este trabalho também nas cidades, com regras diferentes, não vou entrar nesse assunto, porque senão teria que ficar falando muito mais, mas o que quero dizer é que tem nesse trabalho um tipo de preparação que, quando se trabalha em uma ação que tem 12 pessoas que te seguem, você sabe como fazer para integrá-las e as pessoas te seguem a partir de algumas regras. O ator desenvolve uma capacidade de sentir o que acontece com as pessoas que o seguem e de manter a atenção muito aberta sobre tudo o que acontece ao seu redor. Nesse tipo de trabalho eu sempre escolhi um tipo de técnica, mas que não é geral, é só uma ferramenta, a de prever e decidir, por exemplo: estou caminhando ou parado em um ponto e decido fazer dez passos e me virar para a direita, depois cinco passos novamente à direita, este é um modo muito simples de estruturar as ações, sem poder adaptar ao que acontece, simplesmente trabalhando sobre o futuro próximo, nos dez, vinte segundos próximos. Não é que o ator vire à direita pensando que vai acontecer alguma coisa, não! Viro à direita e olho

[248] *Gruppo Internazionale l'Avventura,* (1982-1985)*, Itália. [in: http://eprints.ulster.ac.uk/19871/]*.

ao redor, percebendo o que está acontecendo, depois continuo, ou seja, que dizer que neste tipo de trabalho o ator não se adapta ao que acontece, mas faz as escolhas antes dos acontecimentos imprevistos acontecerem, não tem ilustração do que acontece, mas decisão.

Eduardo – Você está falando de previsibilidade?

François – Não é previsibilidade. É como entrar em um fluxo, no qual a intuição participa – porque é uma coisa totalmente intuitiva. O ator entra em um certo ritmo, em uma certa qualidade de observação, claro! Passa por aí todas as percepções e que não são registradas, porque são intuitivas. O ator entra em uma coisa na qual o que acontece é sempre responder àquilo que faz, mas nunca é apenas isso porque ele precisa decidir e a decisão foi tomada previamente, sou seja, ele não manipula o que acontece, apenas observa o que acontece. Acontecendo ou não acontecendo algo, em algum momento pode acontecer realmente alguma coisa, e então os ritmos aumentam e o ator poderá prever dois passos, parar, olhar para o alto... essas coisas bizarras, simples...

Thiago – Mas com atenção no grupo também...

François – As pessoas devem fazer exatamente a mesma coisa que o ator faz. Explico, tenho outras coisas, mas essa explicação, digamos, é bastante estrutural, geral...

Eduardo – Isso parece bastante performativo.

François – Claro que é performativo. É para poder ser seguido e orientar as outras pessoas que estão te seguindo. Havia um lado performativo dessa ação, isso já era previsto, era performativo, mas continha toda uma coisa da energia que o ator coloca nas coisas. Bom, deixemos isso... Geralmente isso é visto como sendo quase impossível de se utilizar em um espetáculo teatral, com texto, etc., mas não é verdade. Em alguns casos pode acontecer. Tenho dois exemplos: um, com as coisas que aconteciam com “O Relatório”, mas com o espetáculo que se chamava “K – a última hora de Franz Kafka” – eu apresentei no Brasil, falando em italiano, aqui em São Paulo e uma vez em Londrina, em um festival. Era um espetáculo sobre a vida de Kafka, a partir do momento em que ele está morrendo. Uma coisa muito estranha que acontecia com este espetáculo, pois era um espetáculo que chamava os animais, eles se apresentavam durante o espetáculo – borboletas, ratinhos –, não em todos os espetáculos, mas era muito comum que algum animal se apresentasse durante o

espetáculo. Isso é uma coisa absolutamente bizarra. Houve um espetáculo com um morcego, que começou a ir e vir, foi muito estranho, mas ele não fazia nada de mais, mas eu sabia que, nesse caso, não deveria fazer o espectador perceber e, então, eu agia como se não tivesse acontecendo nada de estranho, sem deixar o público perceber, pois se o ator começa a agir em função disso, o animal desaparece, mas se o ator se orienta não, fica seguro que o animal vai se esconder. Mas um outro espetáculo que fiz, que era mais divertido, foi um trabalho feito sobre esse aspecto, quer dizer que era integrado no espetáculo[249], que é o "Viagem a Izu". Este espetáculo com um texto japonês que acontece em um jardim, sem nenhuma luz artificial, apenas uma vela em um determinado momento e acontece durante o pôr do sol, com duração entre setenta e setenta e cinco minutos, no qual o espectador está em um espaço que a luz muda naturalmente. No momento do pôr do sol, o jardim se modifica, em particular os pássaros têm uma atividade muito particular, começam a cantar, depois vão dormir. Outros animais também se apresentam no momento do pôr do sol, coelhos, animais pequenos, etc. O espetáculo era estruturado sobre o texto, com um ritmo muito particular e uma ação lenta, a regra era de não começar a comentar com gesto ou reações corporais o que acontecia. Por exemplo, uma maçã que cai, as coisas "mágicas" – mas não existe nenhuma magia –, são as coisas imprevistas da vida e o ritmo da ação começava a entrar no fluxo do que acontece, que não é humano, no sentido de presença humana, mas da natureza. A natureza, seu ritmo e suas escolhas. Se o ator tem uma certa atenção para essas coisas, o ritmo próprio começa a se afinar com os outros ritmos. É simplesmente uma afinação, mas com a regra de não mudar o texto e ter que dizê-lo da mesma maneira, caminhar da mesma maneira, se sentar, parar em determinados momentos, nenhuma mudança, independente dos imprevistos que aconteçam.

Thiago – Mesmo com o tempo, o tempo pode mudar?

François – Sim, mas o tempo muda, simplesmente porque você não tem o relógio para fazer, mas é uma coisa inconsciente e são micro mudanças, pode ser que se acelere ou se ralente um pouco...

Thiago – Mas sem ser intencional...

[249] "Viagem a Izu", de Yasunari Kawabata.

François – Sem ser intencional, é o corpo que faz ... se não começa a... você sente que tem como uma tensão que existe para essa afinação acontecer, existe uma coisa que se cria que é como um fio tenso entre o ator e o mundo e que dá uma sensação muito gostosa. Mas existem coisas absurdas que acontecem, verdadeiramente estranhas – não vou contar –, embora sejam muito simples. Este espetáculo foi construído com estas questões. Já apresentei este espetáculo dentro de casa, algumas vezes e no teatro, mas percebo que não tem o mesmo sabor para mim, o sabor real dele, do espetáculo, é no jardim. Existem espectadores que percebem esses detalhes e outros não. Estes são apenas exemplos para ilustrar o que penso sobre "risco e acidente". Sobre isso, você pode utilizar o momento que falei das ações que fiz com o "*Gruppo Internazionale l'Avventura/Itália"*. Depois fiz outra coisa com Roberto Bacci, que era um espetáculo itinerante pela cidade – bem próximo à ideia do Teatro da Vertigem, apenas não era com um grupo de 60 espectadores, mas com 12, que é bem diferente, pois doze espectadores não são como uma intervenção na rua, os 12 não modificam realmente o que acontece, eles são mais invisíveis, não se tem a impressão que há um grupo de espectadores que o seguem, então o ator pode fazer coisas de modo mais escondido, mas ao mesmo tempo é mais delicado porque não pode ser notado ao fazer coisas exageradamente estranhas. E aí, eu tinha um colega que fazia coisas extraordinárias com um livro, como se ele tirasse a sorte: ele lançava o livro ao alto, depois pegava e abria uma página aleatoriamente e descrevia o que acontecia, o livro utilizado era o "Moby Dick", eu fazia toda a parte dentro, que era muito teatral, protegida, mas tinha uma parte fora, também, que para mim era a mesma coisa, que era dentro de um restaurante, que tinha mesas reservadas para os espectadores e para o ator, ele contava uma história para doze espectadores sentados na mesa e bebendo taças de vinho, ao mesmo tempo acontecia todo o cotidiano do restaurante, em meio ao mundo "normal" e, neste caso também, o que acontece, o imprevisto e o risco estão em jogo. Depois também fizemos outro espetáculo na rua onde aconteciam coisas impossíveis de prever e isso era verdadeiramente próximo do problema do Teatro da Vertigem e do problema que você [Eduardo] levanta sobre "risco e acidente". É claro que se deve considerar um certo tipo de risco para encontrar ou fazer aparecer os acidentes. Os acidentes são as coisas que acontecem e que não são previstas pela encenação, elas acontecem ou não acontecem e tem a ver com a

capacidade do ator de se orientar sobre essas coisas e não ficar estagnado em sua ação, é um trabalho muito longo na realidade, muito fino, bem interessante, eu gosto. É complicado, cansativo e que se deve depositar uma energia muito grande naquilo que se faz para ativar essa coisa do risco e do acidente, como as qualidades da energia física e da atenção: a energia física não quer dizer que o ator deve correr uma maratona para fazer um espetáculo, não. Mas, que é preciso uma energia particular e de atenção que dependem do corpo, de como o ator trabalha com o corpo, de como ele fica no espaço, de modo a dar a capacidade de identificar, de perceber não o que vai acontecer, mas de se orientar sobre o que acontece, de fazer com que estes elementos sejam como um ato poético e não uma coisa de "sorte com as moedas".

Eduardo – Acredito que trabalhar com essas noções para a formação do artista teatral é fundamental para o teatro contemporâneo, percebo que você também acredita nisso, pois se temos a consciência histórica de que o teatro também passou pela situação da feira, onde o ator estava vulnerável a tudo, quanto mais o teatro foi se aburguesando, mais hermético foi ficando e com isso o trabalho do ator tornou-se mais enrijecido devido a tanta previsibilidade, deixando cada vez mais de absorver o risco. Acho que para o ator que está iniciando sua jornada e que revela o desejo de segurança e não sabe lidar com o risco, esse é um treinamento fundamental. E o CN trabalha com todas estas questões.

François – Claro. O risco não é obrigatório que tenha na vida cotidiana, mas nos ensaios deve haver muitos...

Thiago – Me parece que o espectador está em busca de ver o ator que está em risco...

François – Mas isso já é outra coisa, é o sentido do circo, onde todos os espectadores esperam que o domador seja atacado pelo leão! Eu não gosto! Mas as pessoas que trabalham no circo, trabalham sobre isto! As surpresas que devem ser criadas estão em relação ao risco que se pode correr. O risco deve ser mínimo, claro, mas tem que haver o risco! Por isso que eu acho que os artistas circenses são excelentes atores! Excelentes! Fisicamente são muito interessantes, às vezes com o texto tem alguns problemas, mas se eles aceitam trabalhar como atores são pessoas maravilhosas, com qualidade física, de presença, de aceitação do risco, muito diferente do "ator clássico". Esse é um mistério muito difícil, os bons circenses que fazem coisas físicas, tem dentro de si uma potencialidade altíssima de criação, de experimentar, de se arriscar, mas

acho que isso é uma verdade também para a dança. Existem muitos coreógrafos que trabalham no circo com trabalhos bem interessantes. O trabalho dos circenses é um trabalho muito duro, cansativo, de muito risco e pouco sucesso - no sentido de tornarem-se famosos. A chave não é ser famoso, é fazer alguma coisa absolutamente surpreendente. Nisso reside uma qualidade muito particular.

Thiago – Apenas quero dizer sobre a questão da publicação, que estou no mestrado, só que meu mestrado é sobre Beckett, então tem um momento, um anexo em que eu vou falar sobre a experiência de criação deste espetáculo, e aí, talvez, eu publique alguma coisa que você falou sobre o CN.

François – Não há nenhum problema. A única responsabilidade é sobre as minhas palavras. Agora, o que você pensa é aberto. Só em momentos pontuais que eu pedi claramente para não falar sobre o espetáculo "Viagem a Izu" para não criar expectativa no espectador, se isso começa a ser publicado o espetáculo fica queimado, pois as pessoas irão para ver determinadas coisas que podem não acontecer... como fazer algo sem esperar o que vai acontecer, é um treinamento. Ter a preocupação de fazer um espetáculo com uma estrutura bem precisa, mas sem esperar um resultado determinado. O espectador não sabe nunca. Acabamos.

*

Francisco Medeiros[250]

Eduardo – No ano passado (2012) quando François Kahn esteve na SP Escola de Teatro, fizemos uma entrevista longa. Participou, também, Thiago Antunes, da Escola Livre de Teatro (ELT), que disse ter integrado o seu grupo de pesquisa em um momento em que você investigava o Círculo Neutro. Como considero o jogo do CN como um instrumental de trabalho relevante para os processos de preparação e criação do ator, o que me traz até você é a tentativa de mapear a raiz, a origem e os desdobramentos do Círculo Neutro. Por exemplo: como você entrou em contato com o CN? Como o procedimento chegou até você? Sabemos, via François Kahn, que a raiz está em Jacques Lecoq, que o utilizou como um treinamento para "palhaço picadeiro"

[250] Entrevista realizada às 19h, do dia 07/10/2013, na Al. Barão de Limeira – São Paulo/SP.

e, também, que as primeiras derivações se deram com Thierry Salmon[251], que após ter passado pela escola de Lecoq seguiu utilizando o procedimento segundo as suas proposições e interesses. Então, Lecoq trabalhava com o círculo para o treinamento de palhaço e, sem dúvida, ao utilizar o procedimento do CN é fácil identificar algumas características relativas às funções *clown* e bufão a partir da observação do desenvolvimento de jogo entre o ator que está no centro do CN e os atores que estão fora. Embora estas analogias sejam possíveis, o treinamento do ator no jogo do Círculo Neutro não deve ser abordado a partir destas noções, pois se elas se estabelecerem logo no início do processo o ator poderá correr o risco de se apoiar em tais "figuras" cômicas como se fossem um "assim" ou existisse um "deste modo" e, com isso, acabar desviando-se dos objetivos diametralmente opostos, aqueles que relacionam o ator com a percepção de sua condição individual e biográfica, o "estar no mundo em sua corporeidade própria" (FISCHER-LICHTE, 2013, p.17). Considerando o apontamento de François Kahn, ao destacar que "a história do Círculo Neutro é uma invenção de vários diretores que fizeram mudanças nas regras" (2012, s/n), com Thierry Salmon podemos observar uma primeira derivação no jogo de picadeiro para um procedimento experimental para os processos de composição de personagens psicológicos.

Meu interesse é ouvir de você, por exemplo, quando começou a trabalhar com o CN, qual a sua raiz? Quando propõe esse tipo de trabalho para um grupo de atores, que potencialidades e interesses você percebe no procedimento?

F. Medeiros – Primeiro, meu contato com o Círculo Neutro é indiretamente via François Kahn, por meio da Rosana Seligmann, "discípula" e amiga do François Kahn (...)[252]. Então, a primeira aproximação que eu tive foi com a Rosana, que ministrou um curso longo de Círculo Neutro, a partir das anotações que ela tinha e da experiência que havia vivido com ele...

Eduardo – E você fez como ator esse curso?

---

[251] Encenador belga (1957 – 1998); trabalhou com Jacques Lecoq e, posteriormente, seguiu desenvolvendo a seu modo o trabalho do ator via Círculo Neutro focando a composição de personagens psicológicos. François Kahn, após o período de trabalho com Grotowski, encontra Thierry Salmon e entra em contato com tal procedimento – seguindo, até os dias de hoje, utilizando-o e desenvolvendo-o.

[252] Aqui entramos em uma conversa em função das apresentações do espetáculo solo "Viagem a Izu", que F. Kahn havia apresentado tanto em Uberlândia/MG, quanto em São Paulo, entre os meses de setembro a outubro de 2013. Conversamos sobre como que fica um espetáculo tão intimista em um espaço aberto, se dá pra ouvir, se a cena não se dilui em um espaço amplo, a céu aberto. Sem dúvida que em um dos lugares a sonoridade que vinha de uma estrada próxima e invadia o parque público acabava interferindo na cena, mas não chegava a "diluir" as qualidades sutis do espetáculo.

F. Medeiros – É eu passei pela experiência, porque eu não consigo, como diretor – eu sou péssimo ator, eu não entro em cena – mas eu não consigo... Como eu tenho muita dificuldade de incorporar alguma coisa que não tenha passado por mim... Esse conhecimento teórico para mim nunca foi suficiente, eu precisava colocar no corpo. Aí fizemos isso que foi muito longo... Em momento nenhum conversamos ou refletimos sobre "o que era", "para que era", "de onde vinha"! Para mim a referência era o François Kahn. E eu, como vou dizer isso, fiquei eletrizado com o processo... Nós paramos no momento em que ela [Rosana] disse "Eu paro por aqui. Porque, não é claro, eu não posso transmitir a potência do trabalho para a composição de personagem. Mas existe isso". Terminou o curso. E fiquei estudando, muito "cá eu comigo". E aí coisas começaram a surgir. Até que descobri uma outra pessoa – amiga[253] intima do François Kahn – que também me disse ter passado pela experiência em Pontedera ou no Picolo de Milão – isso tudo é de orelhada – a Inês Aranha, então a Inês. E imediatamente organizamos uma maneira dos Argonautas[254] terem uma experiência longa de Círculo Neutro, meses de trabalho com a Inês, três vezes por semana, com um olhar um pouquinho diferente, sobretudo da coordenação, ou seja, havia uma diferença no papel da Rosana e no da Inês, que também não abriu uma conversa sobre "para quê", "por quê", "de onde vem". Foram duas experiências muito longas. Em seguida, eu tive mais contato novamente com a Rosana, nunca trabalhei com o François por absoluta falta de oportunidade, mas devido a minha paixão, continuei. Foram dois anos convivendo muito com o processo e encontrando as reverberações do interesse que poderiam eventualmente ressoar em mim. Algumas acho que são absolutamente evidentes, para mim, por exemplo, eu fico me perguntando... as primeiras perguntas que eu fazia: "Esse é um trabalho que pergunta 'qual é a mão que agarra a maçaneta de uma sala de trabalho' para entrar? Que abre a porta da sala de trabalho, 'quem é essa mão'? Quando [o ator] entra na sala de trabalho para além do aquecimento." O CN, para mim, responde esta pergunta. "Qual o sentido de um ator, de um intérprete, ao entrar na sala de trabalho?" Isso como metáfora, é uma imagem... zera... zera... faz um trabalho e se encontra com algo que seja a mais ampla disponibilidade para ser poroso, para ouvir e para responder. E o

[253] Inês Aranha.
[254] Grupo de teatro dirigido por F. Medeiros. São Paulo, SP.

que mais me chama a atenção no trabalho é que ele estimula primeiro ouvir o silêncio para depois responder. Então o ator propositor é um ator que responde a algum estímulo e não um ator que sai falando "de cara", mas enche o silêncio com a sua fala, para mim é um ator que responde ao silêncio depois de ouvir o silêncio. Outra coisa é – que a mim, me eletriza – ir em busca de algo que não existe! Ou seja, é um trabalho que "de cara" diz "você não vai se formar em mim; você não vai encontrar; você não vai resolver"! É um trabalho de atitude e de busca eterna... Então não há possibilidade de você "tirar 10", não tem "certificado", não tem "diploma"! O que tem é "qual é o sentido desse treinamento sistematizado para a existência de um ator"? Que nunca vai aprender, ou seja, quando que este tipo de experiência perde o sentido na existência de um ator? Para mim nunca! O que me entusiasma mais ainda de me encontrar com essa invenção que eu não sei de onde vem! E percebe que, para mim, você é o primeiro que está falando de Lecoq, para mim nunca teve nenhuma aproximação com *clown*, com nada! A partir do interesse pelo que estava na minha frente, fui formulando uma espécie de espaço de convivência. O que eu procurei não tem em livro, não tem artigo, não tem estudo, não tem! Então, eu pensei, vou ter que "me virar"! Já que a Rosana diz "não sei", que a Inês diz "não sei" e o François não está aqui, eu vou "me virar", porque estou apaixonado! Isso tem dez anos ou mais, que estudo sistematicamente. E estou de novo! Eu não paro! É uma obsessão! Agora estou experimentando em uma escola formal, Artes do Corpo – PUC/SP, 3º ano. E o que está acontecendo para aqueles alunos, daquela realidade? É doloridíssimo! Porque o que vem enquanto adjetivo do trabalho? "Chato! Monótono"! E é de propósito, porque também tem esse viés de promover o encontro do indivíduo com um tempo "contra a maré" e ver o que acontece. Bom, voltando, então tem esta pergunta... Acho que tem esta analogia com pré-expressividade... Ouvi na semana passada uma expressão da Christine Greiner que me entusiasmou muito, ela falou sobre os seguintes temas de ponta de estudo: "pré-indivíduo", "ciências cognitivas, "antropologia, pré-indivíduo". Perguntei o que ela queria dizer com essas questões, se tinham a ver com o Círculo Neutro. Ela respondeu "claro que sim" e por isso mesmo que estava levantando-as. Ela conhece o procedimento Círculo Neutro devido ao meu trabalho. Aí tem o tal do "pré-gesto", do "pré-movimento" do Godard[255], que é outra coisa que estou estudando com

[255] Hubert Godard.

os alunos da PUC/SP, de um ensaio dele chamado “gesto e percepção”, em que ele estuda a realização do movimento antes do deslocamento no espaço, a vida do movimento, antes do deslocamento, o que vem a ser isso, etc. Tudo isso para mim tem relação. Construção de qualidade de presença e atenção ampliadas: CN. Outra coisa que para mim interessa muito, para o ser do intérprete em sala de trabalho e em cena, ou seja, para mim estar em cena é um estado de atenção ampliada, antes de qualquer coisa. E estado de atenção ampliada significa estar aqui no “presente do presente” e não estar em qualquer outro lugar que alguma força me levou, não ao contrário: quanto mais aqui, mais livre; quanto mais presente mais criativo, e o CN é isso, não é? E várias camadas, ou seja, como uma pedra quando cai no rio [e as ondas que provocam e se ampliam, são correspondentes ao] espaço interno [o ator], superfície [do ator], espaço externo do círculo [espaço da ação cênica], conexão com a plateia [espaço da ação cênica] e espaço externo do edifício, o mundo lá fora. Todas essas conexões como condição *sine qua non* para a existência de algo que é ser humano, que se interessa por uma ação ao vivo no mundo – não sei como chama!? Performer?! Atuante?! Etc. Mas, é aquele que atua no mundo ao vivo como ofício! E acredito que isso tudo está no CN.

Outra coisa é o que significa, o quê o CN permite ao ator se perguntar quando o trabalho artístico é “natural”? E aí o CN, na medida em que faz esta pergunta e o ator quer aproximar a noção de neutralidade com a de naturalidade, não dá certo! Não tem nada de natural. Há o encontro com um ser que não existe, mas que é filho no “nosso”, da primeira pessoa plural. Então como que é eu “Pré Chico”, como que é o antes do “F” de Francisco? “Antes”, já não faz sentido “antes”, não é “antes”, mas é o que é que tem aquém ou além, para fora do âmbito do que chamamos de personalidade individual? O que é que ao mesmo tempo me torna singular no coro dos homens? Então é singular, no coro dos homens. E não diferenciado, ou seja, eu me empenhar para ser peculiar, para ser original, essas buscas que estão aí.

Eduardo – Singular enquanto individualidade. Da mesma maneira quando você fala em “autonomia”, o “ator propositor” enquanto individualidade inserida em um coletivo de individualidades.

F. Medeiros - Exatamente. E ao mesmo tempo, quando eu vou buscar isso, o CN me impõe, fatalmente. E isso é uma grande virtude do sistema, porque eu nunca vi não

funcionar, ele faz emergir, o que a neurociências e as ciências cognitivas chama de hábito. E não sei se erroneamente, chamo de vício. Eu chamo de vício. Porque é algo que te sequestra e você se torna refém, ou seja, é uma ocorrência no seu corpo que independe de sua consciência estar no presente do presente. Quando isso não é um empecilho à qualidade de presença? Nunca! Seja de que gênero de cena for, seja de que linguagem for, esta desconexão é que arremessa o ator e o deixa refém de alguma coisa que o domina, para mim não faz parte integrante do ser deste indivíduo que atua ao vivo. Ao mesmo tempo é algo que você não vai se libertar nunca! Mas como é... Qual é o sentido do ator, no CN, se permitir infernizar permanentemente com isso? Estimular o seu confronto com isso? Isso para mim é outro lado precioso do trabalho, porque, os [processos] de longa duração – estou falando de um ano, quatro vezes por semana – é possível você ver o percurso de um ser ao se defrontar com essa emergência, olhar para ela, identificar, mergulhar no terremoto de convivência com isso, para esse terremoto ir se apaziguando e ele já vai tentando dialogar com essas forças, e algumas ele consegue fazer com que sejam domadas, ou seja, que emerjam quando ele abre a porta... Algumas!

O depoimento dos atores, para tirar agora minha visão comprometida, é primeiro - não conheço um [ator] que passou comigo por uma experiência longa, que não queira novamente!

Aí, a minha paixão pelo processo. Primeiro eu não sei se quando ele for encontrar, o meu jeito de fazer for encontrar com o jeito do François Kahn, que é um homem que sabe muito mais do que eu da origem, eu não sei o quanto no meu caso está completamente desfigurado, porque eu me lembro, no terceiro ano, eu comecei a me dar o direito de conversar com o CN, de fazer proposições, alteração de partitura, de ordem. E depois de três anos eu comecei a me aventurar a tentar a ver para além da neutralidade como é que era aquilo para a composição... Não sei como fala isso... Criação?... De algo que já passaram algumas experiências por uma noção mais ortodoxa ou convencional de personagem, até a investigação de um estado não neutro... Neste caso para *performance*... Para a geração de um estado para aquelas ações simples... Já tentei fazer, várias vezes, dentro do CN uma espécie de construção de um espaço cenográfico e, para isso, um dos “capítulos” [fases] que a Rosana

ensinou, de manipulação de objetos, foi preciosa e continua sendo super preciosa, com partituras de objetos, isso depois das interferências.

Eduardo – Quando você fala "capítulo" é uma fase de trabalho no CN ou uma bibliografia específica?

F. Medeiros - É tudo prática, não tem bibliografia, é tudo ação. Fui inventando e experimentando. Com os atores dos Argonautas eu dizia "eu não sei o que estou fazendo; eu não tenho a menor ideia, vamos?" E íamos tentando descobrir juntos os sentidos daquilo. Então, o caráter de experimentação que para mim foi o que regeu durante esses anos todos de convivência, porque eu não tinha para onde recorrer, não havia modelo e ao mesmo tempo não tinha vontade de ficar esperando; pensava: "vou ficar esperando um dia que eu encontre com o François Kahn, para que eu possa..." a paixão me impediu de ter essa paciência, porque eu não sei o que é. É uma relação muito... E de repente eu começo a reconhecer e, tudo quanto é livro que eu leio, por exemplo, Ioshi Oida, fui falar com ele e ele respondeu "O que? Não sei o que é isso! Nunca vi"; e falei "mas ouvi vozes que o grupo do Peter Brook fazia!", e ele "trinta e tantos anos de P. Brook, nunca vi isso"! E tem tudo a ver com ele, tudo! Estou louco para fazer o CN com o Toshi[256], meu mestre japonês aqui de São Paulo, agora que está falando o português melhor, colocar ele no meio do CN para ver o que acontece com o um ator de Teatro Nô, o que será que acontece? E ao mesmo tempo é claro para mim que o exercício continuado faz diferença, mesmo! Os atores falam muito de... Não é traduzível, não consigo falar com palavras... Mas é muito diferente quando eu tento fazer uma ponte entre essa experiência e o teatro que estou fazendo em temporada... Luciano Gatti fala isso sem parar, o Plinio Soares também fala isso sem parar, Mariana Ceni da Cia São Jorge fala isso sem parar, "eu sou outra atriz depois do CN". E o que eles falam é a potência da permanência, do eco meio constante, sem ser muito consciente.

Os trabalhos de composição que eu tentei no CN, ainda tenho que trabalhar muito...

Eduardo – Mas quando você trabalha em oficinas, com o seu grupo ou com algum coletivo de atores, sempre é a partir de alguma base ficcional ou de algum tema que estão investigando?

[256] Toshiyuki Tanaka.

F. Medeiros – Não, não. O que me provoca mais é a orientação que veio da Rosana: "Traga agora um texto narrativo que seja uma paisagem", pronto!

Eduardo – Para que os atores trabalhem com a palavra no CN?

F. Medeiros – Para falar demora muito...

Eduardo – Sim, existem as inúmeras regras de cumprir os procedimentos, resistir às provocações, etc.

F. Medeiros – E tem o falar sem se mover, apenas movendo os olhos... Isso é ouro... Horas, dias, apenas nisso... Sentado, depois que senta... Sentar e levantar para mim é demoradíssimo... Sentar, levantar demora muito... A história do percurso do olhar é outra coisa que a gente fica semanas... O que é percorrer... Fico usando estes verbos, sei lá... Escolher alguém da plateia, para mim, é pousar o olhar... Outra coisa que a Rosana falava muito é "um levíssimo sorriso nos olhos", isso é fundamental... Aí já pronto, para mim já "déclanchou" todo um trabalho de musculatura de globo ocular que eu já faço antes como aquecimento para o CN, com imagens e sensações...

Eduardo – Você está dizendo que propõem aquecimento prévio e jogos antes do trabalho com o CN?

F. Medeiros – Nos últimos três anos fiz cinco cursos de *viewpoints* e estou começando a dialogar com o *viewpoints* e adaptando alguns princípios para o CN, como relação com o espaço, arquitetura, etc. Vou pegando e propondo alguns exercícios que sejam abertura de espaço de silêncio e ampliação de espaço interno para preparar para o CN. Para mim isso é o mais difícil, silenciar. O verbo escutar, que para mim é muito raro de se encontrar como o foco de interesse de um intérprete. Sou coordenador pedagógico do curso de atuação da SP Escola de Teatro e os quatro semestres são regidos por "escuta", sou obcecado. Porque eu digo "isso é flácido"... Propor, propor, propor... Está mais do que "musculado", a gente exercita isso sem parar, lindo, nada contra, mas não precisa. Agora, escutar... não fica em pé. A musculatura da escuta, a maioria das pessoas nem sabe que ela existe. Nós ocidentais existimos para encher o silêncio e não para escutar o silêncio. Mas isso é uma obsessão de diretor apaixonado por ator, porque depois de quarenta e tantos anos de trabalho eu não posso mais negar, eu tenho obsessão por essa parceria e isso é outra coisa que a mim fascina, a exigência que o CN convoca de ser parceiro do ator, parceiro de criação, parceiro de percurso e não avaliador do percurso. Esta é uma questão, desculpe aqui vou fazer um breve

parêntese, porque é a crise que estou vivendo agora, que eu estou me colocando em um espaço de imenso questionamento de minha função, de meu ofício, porque eu vejo cada vez menos o interesse por essa parceria, que é de onde eu venho, do "chamado diretor", com o "chamado ator". A sensação que me dá é que a cena contemporânea estabelece uma relação em que o ator propõe, o diretor avalia e faz algumas provocações para que o ator prepare uma outra proposição.

Eduardo – Como no processo colaborativo.

F. Medeiros – Mas o que significa dentro do processo colaborativo eu estar, por exemplo, como diretor, estar a cinco centímetros de você? Como uma presença, construindo com você, quando eu digo cinco centímetros é contigo e não no meu posto recebendo a sua proposta, ambos, você está me propondo no processo colaborativo e eu estou te propondo, só que é junto, na mesma hora. Então, por exemplo, eu estou buscando, agora, e estou com dificuldade de encontrar, nos programas de cursos de direção, qual é carga horária que explora procedimentos junto com o ator, não tem mais! Não tem! O que era noventa e nove por cento do meu curso de direção, fisiologia, anatomia, natureza do ofício do ator, o diretor ter que passar pela experiência. Fiquei quatro anos fazendo Celso Nunes, obrigado, três vezes por semana tendo aula prática de quatro horas, na época o "treinamento era Grotowski" que era de onde ele vinha e eu estava fazendo o curso de direção, tendo que me estabacar na vida, nas paredes, etc., curso de direção! Não tem mais isso. Aí eu digo "o que é que eu faço", eu quero entender qual é o lugar, porque corro o risco de "ficar um jurássico"! Vou conversar com atores jovens, com pedagogos e eles dizem que sou uma espécie em extinção, porque isso é o que se chamava há anos atrás de "diretor de ator", não se ouve mais esta expressão. Porque parece que há um isolamento, o que vale agora é o ator ser propositor e que a proposta venha com qualidade. Mas qualidade significa que jogou tudo para ele [o ator]? O potencial expressivo não é algo que pode ser construído em parceria? Expressividade, porque uma coisa é a criação, outra coisa é a potência expressiva do que você cria. Onde está isso na formação de um ator? Estou com dificuldade de achar. Onde está isso na formação de um diretor? Estou com dificuldade de achar. E o CN levanta esta questão. Ou seja, na imobilidade, qual é expressividade quando o ator tenta "não"? Fica claro que o ator está "falando". E isso quando se deixa tingir, contaminar, por elementos

que não sei quais são, interessam, mobilizam, atravessam o ator, ele diz "não sei falar, mas o CN me ajuda muito a fazer o que estou fazendo". Então você vê isso em um performer e em um ator que está fazendo um teatro convencional, tradicional, você ouve essa fala deles. Então algum sentido tem. O que me faz não abandonar.

Outra coisa que é raro e que o CN impõe: a construção de uma presença de ver. Acho que no CN fica inegável que ver é tão importante quanto fazer. O papel desta plateia. Então eu, por exemplo, quando trabalho os primeiros momentos das primeiras sequências do CN, são momentos de construção de um olhar ignorante da plateia. Então como é que a gente vai para um lugar que não é um olhar que avalia, como é que a cada entrada de uma pessoa eu digo "não sei quem é esta pessoa, nunca vi, não sei o que está acontecendo aqui! Me disseram para entrar e sentar nesta cadeira"! Mas, também não sei porque, estou torcendo a favor de acontecer o que aquela pessoa quer e que eu não sei o que é. Pronto. E tentar me "zerar" para tentar deixar acontecer, no meu encontro com aquilo, o que tiver que acontecer a partir de uma ignorância convencionada comigo mesmo. Tá bom que eu não sei! Isso é um exercício aterrador, porque você vai fazer o CN com dez atores, o trabalho dura quatro, cinco horas.

Eduardo – E nesse tempo você consegue fazer com que o grupo passe no máximo duas vezes pelo procedimento...

F. Medeiros – No máximo! E você na plateia, tem aquele intervalinho entre um e outro, que pode fazer "descarrego"[257], levantar, andar e quando senta para ver o próximo, você se diz "não sei nada!" Então, você fica construindo este ser que para mim é fundamental, por exemplo, para uma improvisação.

Eduardo – Perfeito, porque o CN é totalmente relacional. Sempre quando proponho este treinamento, sem dúvida que os princípios não devem ser revelados facilmente para os indivíduos envolvidos, eles devem descobrir aos poucos, mas é uma ingenuidade achar que apenas está em jogo quem está no centro do CN.

F. Medeiros – Não!

Eduardo – Quem está fora é extremamente absorvido pelo jogo...

[257] Aqui, na verdade, ele faz uma ação similar à de quem toma um "passe de descarrego", o que é possível imaginar, mas praticamente impossível descrever as sutilezas do momento, com todo o seu contexto e humores.

F. Medeiros – E quando você recebe o olhar, uma saudação, um "bom dia"? Como é este dar e receber? O que mais acontece é construção da "pose" na plateia, uma espécie de "como já estou aqui no meu 'conforto', vou dar uma ensaiadinha aqui nesta inflexão, tentar uma intencionalidade clara"! Que é isso! Para tudo! Porque agora temos que trabalhar a plateia. E isso então, pra mim, é outra coisa preciosa que faz parte da escuta, tanto lá, quanto cá. E desenvolve esta conexão necessária, indissolúvel, entre o mundo e quem está em cena. O que que é isso? Isso para mim é engajamento, isso é comprometimento do artista com o mundo. Quer dizer...

"Puts!", também não pode mais falar base, fundamento, essência, não pode mais falar! Se falar estas palavras, leva ovo podre...

Eduardo – ...(risos) Estou usando "essência" no título da pesquisa!

F. Medeiros – Outro dia eu estava em uma mesa redonda – eu não vou falar o nome – e uma pessoa importantíssima da vanguarda levantou e disse: "Eu não acredito Chico que você ainda usa a palavra essência, pelo amor de deus Chico isso não existe mais, acorda!" E eu tinha vontade de sumir, porque eu dizia o que é isso?! Mas não pode. (risos)...

Eduardo – Uso no título da pesquisa "Jogo e Memoria: Essências – o CN como base para os processos de preparação e criação do ator". Antes estava usando "ator/performer" e já ajustei em todo o texto apenas para "ator", pois estou considerando que os processos contemporâneos consideram operativas para as ações do ator a ampla noção sobre *performer*, considerando na performance os aspectos jogo, risco, acidente e atenção, acúmulo de funções. Podemos considerar que os artistas que estão movendo o teatro em função de questões contemporâneas, agem também por este viés.

F. Medeiros – Sim, não se interessam por este lado mais careta, qual o sentido de chegar mais perto dele? Isso não é formação.

Eduardo – Ouvindo suas falas, percebo que suas ações são desenvolvidas em função de um caminho vivenciado por você e que deriva para um campo particular da sua experiência, em que o caminhar aponta o próprio proceder...

F. Medeiros - Sem dúvida. Aprender no fazer...

Eduardo – Também vou por aí...

F. Medeiros – E você acha que as coisas que eu digo fazem sentido, em relação ao CN?

Eduardo – São perfeitas. Gostaria de dizer que vou transcrever esta entrevista e quero utilizá-la, claro que com seu consentimento. Tenho a entrevista com o F. Kahn. Ainda Não consegui entrevistas o Humberto Brevilheri, mas eu tenho meu caderno de ensaios[258] do espetáculo que ele dirigiu, a partir de textos do Franz Kafka. Então, o que vou fazer, na verdade, nesta pesquisa é discutir a questão do "jogo" em relação ao "risco, acidente, imprevisto", aspectos relativos ao "entorno da *performance*" percebido como potências na atitude desse ator contemporâneo, considerando a linha de pesquisa que estou inserido – pedagogia do teatro: a formação do artista teatral – então, me pergunto, se este artista que entra em contato com estas referências pode obter uma atitude cênica mais potente do que um ator que meramente se preocupa com a construção de um personagem dramático, digamos assim...

(Neste momento enveredamos por uma conversa sobre um procedimento pedagógico da SP Escola de Teatro e que não tem relação com o foco desta pesquisa. Por isso, resolvi não inserir aqui.)

Eduardo – Obrigado. Você colaborou bastante. Não sei de nenhuma descrição do procedimento CN e farei isso a partir dos meus cadernos de registros de processos de criação, tanto com Humberto, François e com meus grupos de alunos. Grato.

F. Medeiros – Claro! Eu que agradeço poder trocar com alguém. Estou fazendo um trabalho que é solitário. Eu tive experiências de ver o olho das pessoas que foram meus mestres, apenas o olho, o olhar... O resto é solitário... Por exemplo, o que eu falo do CN vai muito contra as coisas que o F. Kahn fala?

Eduardo – Percebo que tem uma proximidade muito grande. Mas você dá umas pistas e o F. Kahn outras. Quando percebo a primeira fase do CN, hoje, a partir das considerações de Lecoq em função do que ele chama de "análise de movimentos", por exemplo, quando observamos cada um na tentativa de observar os automatismos desencadeados via processos psicofísicos que desajustam ao mesmo tempo que obrigam a percebê-los e se ajustar, ao estar nesse lugar que de alguma maneira desestrutura...

[258] Caderno da disciplina Projeto Teatral II, CAC-ECA/USP, 1998.

F. Medeiros – Mas você percebe que isso é contra a maré? Porque pra mim é muito usual... Por três vezes eu já saí de trabalhos ao ouvir do ator "isso é meu estilo" e você percebe que ele é refém daquilo! "É meu estilo e você tem que me respeitar"! Então, falei "é melhor sair deste trabalho agora"!

Eduardo – Que é isso!?

F. Medeiros – Isso se chama celebridade! Que é um valor, quanto mais você é firme e objetivo...

Eduardo – Neste caso o ator quer preservar os automatismos e os estereótipos...

F. Medeiros – Claro! Porque o "ibope" está alto!

(e, assim, finalizamos esta conversa.)

*

Inês Aranha[259]

Eduardo – Gostaria que você começasse falando sobre o que as origens do Círculo Neutro e, também, como se deu seu contato com este procedimento.

Inês – Bom, eu não sou uma especialista em Círculo Neutro, embora tenha entrado em contato com o CN em 1990, com o François Kahn, na *Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi*, no *Piccolo* Teatro de Milão, onde estudei de 1989 a 1992 e me formei atriz. Estava no segundo ano do curso quando fui aluna do François Kahn. Tivemos três meses de aula e montamos "Andrômaca", de Jean Racine, e entre os exercícios preparatórios para levantar o personagem e o espetáculo, François ministrou o Círculo Neutro. Ele já havia feito isso na escola com outro grupo, um pessoal que já havia se formado. Achei encantador a volta ao ritual e a uma tentativa do ator se tornar uma espécie de "lençol branco" no qual as coisas passam e ele segue em busca de uma neutralidade – que é forjada, é óbvio – para que tenha total consciência de como está construindo a sua personagem, o quê que ele usa de si e o que constrói, tendo consciência de qual é a sua "tela branca", digamos, na qual vai pintar o seu personagem. Foi assim, quando eu estava com os meus 19, 20 anos, que aprendi o CN

[259] Entrevista feita no espaço do Núcleo Experimental, Rua Barra Funda, 637, São Paulo/SP; em 25 de março de 2014.

ao montarmos “Andrômaca”. Foi muito bacana. Tínhamos outro exercício chamado *czuwanie*[260], que era complementar a este, um exercício bem grotowskiano, de ações e movimentos contínuos com algumas regras. Mas o CN foi muito interessante para podermos, primeiro, criar um ritual para as entradas e saídas, a sacralidade e a proteção que aquele círculo causava em quem estava dentro, o trabalho de quem estava fora e tinha que ser muito objetivo e claro para desequilibrar quem estava dentro. Por mais que exista uma exposição muito grande para o ator que está dentro do CN buscando a neutralidade, seja por meio de uma consciência, de uma percepção real, de uma respiração e sem nenhuma tensão, há a possibilidade de trabalhar o que Stanislavski chamou de “primeira instalação”[261] e depois de “segunda instalação”[262]. A primeira instalação é o ator, intérprete e artista, depois ao entrar no CN como personagem nasce e instala-se outro ponto de vista - quando o ator entra como personagem é a segunda instalação. Há também o trabalho extremamente exposto dos atores que estão fora e precisam fazer as provocações para que o ator que está no centro do CN saia de seu próprio eixo. Por incrível que pareça, acho que o CN mais protege do que expõe o ator que está em seu centro.

Depois desta experiência no segundo ano do *Piccolo* fui convidada por François para ir para Pontedera[263] - depois que já estava formada. Lá montamos “O Processo”, de Franz Kafka, também lemos o livro, mas utilizamos o roteiro do filme de Orson Welles para fazer a montagem. Junto com outros três colegas, fomos chamados para monitorarmos o trabalho do François com outros atores que estavam em Pontedera fazendo a oficina. Fiquei encarregada do *czuwanie*, mas todos nós fizemos o CN de novo...

Eduardo – O *czuwanie* é...

Inês – *Czuwanie*, em polonês, significa “vigília” e é um estado de despertar. É um exercício que utiliza pouca luminosidade, com três regras básicas: não é permitido fechar os olhos, não é permitido interagir com a iluminação – porque geralmente são utilizadas velas, luminárias ou lamparinas e o fogo acaba atraindo a atenção do ator,

[260] *Czuwanie*, palavra de origem polonesa, significa “vigília”.
[261] “A preparação do ator”; ou “O trabalho do ator sobre si mesmo: no processo criador da vivência”.
[262] “A construção da personagem”; ou “O trabalho do ator sobre si mesmo: no processo criador da encarnação”.
[263] Fondazione Pontedera Teatro - Pontedera, Itália.

mas ele não pode se desconectar do que está acontecendo, nem pode parar de agir. Então estávamos no elenco de "O Processo" (F. Kafka) ministrando também uma parte da oficina para atores que haviam se candidatado e porque o François precisava de muita gente para fazer este espetáculo. Nós três voltamos a entrar no CN, agora em um processo bem mais longo do que no "Andrômaca" (J. Racine), porque neste estávamos em menor número e dentro da escola, e agora conseguimos fazer de uma maneira mais complexa, adentrando os personagens. Durante a temporada, entrávamos e saíamos do CN todas as noites antes da apresentação, como uma forma de aquecimento e conexão, era um trabalho individual e todos tinham a incumbência...

Eduardo – Quantos atores no elenco?

Inês – Éramos mais de 20, não lembro exatamente. Mas lembro-me que os atores que ficavam prontos, caracterizados, "figurinados" para fazer a peça, tinham que se disponibilizar para desempenhar a função da pessoa que fica fora (orientador) para receber quem entra no CN. Então era um momento no qual o ator que ficasse pronto para fazer o espetáculo deveria passar pelo CN...

Eduardo – E isso demanda um tempo...

Inês – Demanda um tempo. Então você entra no CN, alguém te...

Eduardo – Não necessariamente o grupo inteiro fazia ao mesmo tempo...

Inês – Não, não! Havia atores que estavam na maquiagem, outros fazendo alongamento, tomando café, fumando um cigarro e aqueles que já estavam prontos. Mas, antes de começar o espetáculo todos tinham que ter passado pelo CN. Era uma maneira do ator... Porque ele passava como personagem, não apenas "si mesmo", mas com a "segunda instalação"... E era um modo muito bacana do elenco se preparar e se conectar, pois, sendo um grupo tão grande era muito fácil se dispersar. E o fato do CN ser tão ritualístico e termos tanto cuidado com a solidez das regras, como "não atravessar o círculo", "não poder entrar pela saída", etc., além das inúmeras questões que retoma o caráter ritualístico do procedimento, que foi muito automático para um grupo grande de jovens entre 20 e 25 anos e cheios de adrenalina, ansiedade e quereres, foi uma forma de conectar os indivíduos de uma maneira incrível, porque o ator saía do CN muito concentrado, ouvindo, vendo e agindo com os olhos, os ouvidos e o corpo da personagem, sem com isso ficar "tomado", "louco" achando que é a personagem, não! Mas, apenas como trabalho mesmo de concentração. Foi muito

bacana esta experiência que ocorreu em Pontedera, não mais no *Piccolo*, porque eu já havia me formado. E depois disso nunca mais tive contato com o CN. Até então, estas haviam sido as minhas duas únicas experiências.

Voltei para o Brasil em 1994. A montagem da "Andrômaca" foi em 1990, do "O Processo" foi em 1992, e depois voltei em 1994 para o Brasil. Quando voltei para o Brasil foi um horror, tentava me organizar e durante dois anos me perguntava o que fazer da vida! Fiquei dez anos fora. Muito tempo. Quando voltei, não conhecia mais quase ninguém. Aos poucos fui batendo nas portas e tentando me introduzir, me apresentando. Tive sorte, foi um período muito interessante porque consegui fazer trabalhos tanto com Eduardo Tolentino, no Grupo Tapa, quanto com o Antunes Filho, no CPT. A gente é muito ousada quando é mais nova e como eu não sabia que o Antunes era inatingível, inacessível, bati na porta dele e falei "Olha, sou formada, assim, assim, assim..." E ele foi super receptível e me chamou para fazer uma peça! (risos).

Eduardo – Algumas pessoas ficam com muito pudor e não tomam iniciativa...

Inês – Não chegam até os outros! E de repente, como eu não sabia de nada, nem de ninguém e assistia as peças que estavam em cartaz, percebendo o que gostava, como "Vereda da Salvação" e "Vestido de Noiva", ambas do Antunes e do Tapa - achei-as incríveis" -, decidi que queria trabalhar com estes dois! Mas nunca pensei que o Antunes era uma pessoa que ninguém pode chegar perto, entendeu?! (risos). Então eu fui com toda a tranquilidade do mundo me apresentar: "meu nome é Inês, acabei de voltar da Itália, etc.". Como ele já tinha sido ouvinte durante um ano no *Piccolo*, conhecia alguns dos meus professores e perguntava "como está fulano", "como está beltrano", e eu "ah! beltrano morreu!", "ah! fulano continua dando aula! Tive aula com ele!"...

Eduardo – O Antunes conheceu o François?

Inês – Não, o François só começou a ir para *Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi* bem depois. Estou falando de um período que o Antunes era jovem, antes dele se firmar como um grande diretor, época que quem dirigia a escola era o Strehler[264] – quando eu fui aluna ele já havia morrido e alguns professores que o Antunes conheceu, ou haviam morrido, ou estavam bastante velhos. Em suma, não sabendo

[264] Giorgio Strehler, um dos fundadores do Piccolo Teatro de Milão.

que era “perigoso”, acabei enfrentando “a fera” e ele acabou me chamando para fazer uns trabalhos. Mas o CN não fez parte de um período da minha vida. Eu já havia saído do Grupo Tapa, depois de ter ficado três anos com eles. Com o Antunes fiquei um ano, época que viajamos com a “Velha Nova História”.

Eduardo – Depois da experiência na Itália, em Pontedera, com “O Processo”, você não trabalhou mais com o CN?

Inês – Não trabalhei mais com o CN, nem com nenhuma vertente em relação ao François, nada! Fiquei um ano com o Antunes, aprendi muito, foi incrível, mas estava desvinculada de qualquer coisa da qual tivesse lançado mão anteriormente. Fiquei desconectada desta questão toda italiana e tentando entender como era o teatro aqui no Brasil, aberta para o que estava acontecendo aqui. Depois que eu havia ficado três anos com o Eduardo Tolentino comecei a perceber que estava falhando em coisas que eu queria continuar a pesquisar, mas que havia deixado de lado quando larguei a Itália. E foi exatamente quando o François veio para o Brasil com o espetáculo “Um discurso para uma academia”, de F. Kafka. Foi a Rosana Seligmann quem o trouxe e sabe quando você revê seu grande mestre e percebe que precisa resgatar sua história, pois estava entrando em uma seara aqui no Brasil como se eu não tivesse uma trajetória. E ao mesmo tempo em que voltava meus interesses para a minha brasilidade, eu também estava abrindo mão de um estofo sólido. Eu era muito nova, não estava usando tudo aquilo que havia aprendido. E foi justamente em um jantar na Vila Madalena com um grande colega, diretor e preparador de atores para cinema, que decidimos fazer um trabalho juntos. Ter visto o François reavivou em mim tudo aquilo que eu havia deixado para trás. E ao começar a trabalhar com este amigo na montagem da “Salomé” - embora não tenha utilizado o CN porque ele enquanto diretor não tinha nada a ver com este tipo de trabalho -, comecei naquele período a criar uma série de elementos que fui juntando a partir dos aprendizados que eu havia tido, e organizei a *action*, que é uma espécie de carro chefe de trabalho que tenho, uma pesquisa que faço com as ações físicas. Por causa desse meu amigo diretor, comecei a trabalhar com o Toshiyuki Tanaka, que propõem uma técnica japonesa de percepção do corpo por dentro, etc., chamada *Dojo*. Ele também é professor na

PUC/SP e o Chiquinho[265] o conhece bem. Nesta época, o Toshi[266] dava aula no Centro Brasil-Japão, na frente do Centro Cultural São Paulo, às quintas-feiras pela manhã, apenas para dois alunos: eu o Chiquinho! Eu não conhecia o Chiquinho, embora soubesse que ele era um diretor renomado e eu uma ilustre ninguém! (risos) Em um final de aula, o Chiquinho falou "Inês, a Rosana[267] me contou que você sabe fazer CN, é verdade"? E eu falei: "É!". E ele: "você poderia conduzir o CN"? Eu: "claro"! E ele: "você conduziria para o meu grupo"? Eu falei: "vocês irão me pagar?" (risos). Porque eu estava precisando de dinheiro desesperadamente e ele respondeu que sim, que o grupo iria se cotizar e pagar. E aí teve um episódio muito engraçado, como estávamos "coleguinhas" de turma por sermos os únicos alunos, a aula era uma coisa quase particular – foi uma benção inclusive – mas o engraçado foi que ele me convidou para assistir uma peça que dirigia e eu fui como "colega de *Dojo"* (risos), colega da "aula japonesa" com ele! Assisti "Subúrbia" que estava em cartaz no Teatro Anchieta/Sesc Consolação, com seu grupo, formado por Rosana Seligmann, Bárbara Paz, Beto Magnani, Luciano Gatti, Marcos Damigo, entre outros. Passei a dar aula para eles, uma manhã por semana em uma sala da PUC/SP. Foi muito bom porque resgatei o CN ao ter que ministrá-lo. Curioso porque François me ensinou isso quando fui para Pontedera fazer "O Processo", ele havia dito que os quatro ex-alunos chamados para compor o elenco iriam monitorar os outros, porque iria precisar de um número grande de atores, mais de vinte pessoas, e eu e os outros dissemos que não sabíamos como fazer! Monitorar o quê?! Mas então François falou que havia nos preparado para aquilo, para desempenharmos "tal olhar". Foi muito interessante, porque em um relato ele conta quando, depois de dez anos fazendo assistência, Grotowski lhe pede para fazer dramaturgia e ele diz que não era dramaturgo. E Grotowski diz que ele estava preparado para fazer isso. Enfim, ele fez comigo o que Grotowski havia feito com ele! E, muito humildemente falando, mas de qualquer forma com bastante sagacidade, percebi que conseguia notar determinadas coisas, com uma percepção própria que o CN promove em quem está conduzindo, pois a responsabilidade de quem conduz é tão grande que trabalhar com este procedimento – sem arrogância e

[265] Francisco Medeiros.
[266] Toshiyuki Tanaka.
[267] Rosana Seligmann.

sem prepotência nenhuma – resulta em uma limpeza no próprio condutor. Eu observava muito o François conduzindo e inúmeras vezes ele nos colocou na berlinda em certo sentido, nos colocando na posição de condutores para ver o que fazíamos. Então, falei para o Chiquinho que iria dar as ferramentas básicas, o que eu sabia, aquilo que eu havia vivido, e que não poderia dar nenhuma questão teórica porque nunca havia lido nada sobre o CN - pois eu apenas sabia aquilo que eu havia visto e vivido. E eu havia experienciado duas vezes de maneiras intensas e sabia que "quem havia criado" - entre aspas - o CN era um belga chamado Thierry Salmon, e que ele já havia morrido. Segundo o que eu sabia, Thierry havia criado o CN para fazer dramaturgia, em processos colaborativos de criação de dramaturgia, nos quais os personagens ou os atores, em suma... Ele criou este formato ritualístico no qual tudo o que era levantado, as perguntas que eram feitas, as respostas que eram dadas, tanto pelos atores, quanto principalmente pelos personagens, eram utilizados para a carpintaria da dramaturgia do espetáculo. O François com você alguma coisa sobre isso?

Eduardo – A informação que tenho sobre a origem do CN se dá também via François Kahn, que conta que Thierry Salmon foi aluno da escola de Jaques Lecoq, quem propunha o CN como ferramenta para o treinamento de palhaço de circo. Mas é Thierry Salmon quem vai continuar propondo e estruturando o CN, tendo como objetivo a preparação e a criação de "personagens psicológicos" pelos atores.

Inês – Isso mesmo. Mesmo porque Lecoq não trabalha com nenhum "quesito psicologia". Eu fiz um ano de Lecoq e não havia nada de CN. O que havia era o corpo poético. O que sei sobre o CN são coisas que o François colocou a partir do trabalho do Thierry. Eu não sabia nem que havia esta ligação com Lecoq, por exemplo. Mesmo porque eu tive um ano de Lecoq, três vezes por semana, com um professor japonês (risos), mas que passou todas as ferramentas, *decupagens* de ações, movimentos, bichos, tabuleiro, etc. Mas nunca mexeu com CN.

Eduardo – Nem com essa estrutura de planta baixa como tabuleiro de jogo?

Inês – Não. O meu professor de Lecoq não me deu nada disso. A única pessoa que me deu CN foi François Kahn nas duas vezes que participei como atriz de seus espetáculos. Depois dei a aula para o grupo do Chiquinho e, embora tenha sido muito legal, não deu para chegar às etapas de abordagem dos personagens porque começou a haver

problemas de trabalho – a Bárbara Paz saiu para fazer "Casa dos Artistas", começou a faltar e eu falei: "Olha! Assim não dá pra ir pra frente!" Mas com aquilo que o Chiquinho havia recolhido nas suas anotações, ele continuou em uma pesquisa própria. Ele conduziu processos, parece que fez até brochura sobre o CN. Então ele evoluiu, amadureceu e foi pra frente com o procedimento. Eu tenho ainda pra mim e em mim, a técnica e a forma que eu aprendi.

Eduardo – Neste ponto que eu queria chegar. Porque a minha pesquisa se origina a partir de um processo conduzido por Humberto Brevilheri em 1998 e onze anos depois, em 2009 (TUSP), ao fazer uma oficina com o François Kahn e ele revelar que iria trabalhar com o Círculo Neutro, eu penso "Será? Há tempos atrás já experimentei este procedimento por um bom tempo. Será que quero isso novamente para mim?" E acabo percebendo que ter participado deste *workshop* foi como um encontro com o Mestre. No ano seguinte (2010) dirigi um trabalho que se desenvolveu quase que exclusivamente a partir do CN, desde as etapas de preparação e criação dos atores até feitura da dramaturgia. Tenho consciência que a partir de um dado momento do processo comecei a criar outras fases para o CN. O François fala que o CN não é nenhum dogma, nem uma teoria fixa e que qualquer um pode fazer o que quiser com o procedimento, desde que não nomeie ou rotule que "fulano" diz que "é assim", de determinada maneira! Estou contado estas coisas para refletirmos juntos se em um dado momento parece ser preciso se desvincular das regras, técnicas e orientações previamente conhecidas, para dar um salto, começar a derivar e a criar outras possibilidades. Em função da sua experiência e estofo, você percebe ter derivado outras possibilidades com o CN?

Inês – Na verdade eu explorei pouco o CN, porque as experiências que eu tentei fazer com o CN foram fadadas à dissolução. Vejamos. Tentei implementar o CN no 2º Ano do INDAC[268] – onde sou professora – como um trabalho de interpretação para a construção de personagens. Propus o CN durante dois ou três anos no INDAC e percebi que a maturidade dos alunos não era suficiente, porque chegava um momento em que o exercício se transformava em uma "lavação de roupa suja" – dos problemas deles como alunos, porque em determinada festa "pegou não sei quem", porque etc.! Eu falei: "PARA TUDO! Vocês não estão fazendo o que estou pedindo." E isso não pode

[268] INDAC Escola de Atores, São Paulo, SP - http://www.indac.com.br/teatro/cursopro.html.

ser considerado como “derivar”, mas utilizar de forma não artística o trabalho proposto. Acho que o CN não é uma boa coisa para uma escola. Acho que é um procedimento para ser trabalhado com profissionais ou, pelo menos, com gente mais madura e não com a “molecada”. Então resolvi retirá-lo das minhas aulas. Tentei com o grupo do Chiquinho, fomos até certo ponto, mas não consegui entrar com personagens no CN porque era muita gente e o procedimento demanda muito tempo de trabalho. Mas era um grupo que poderia ter dado certo. Tanto que deu para o Chiquinho da forma que ele desenvolveu depois – mas que eu não vi, então não posso dizer nada sobre.

Eduardo – Quando você diz que não “entrou com construção de personagem”, significa que os atores não chegaram nem a trabalhar com a palavra?

Inês – Eles chegaram a trabalhar com alguém dentro do CN. Fazíamos a entrada, a preparação para a neutralidade, a capacidade de não tencionar estando livre lá dentro, se sentindo livre dentro do círculo para que tudo pudesse acontecer, pois tudo aquilo que tem a ver com o seu corpo, o ator deve ter total noção de como estabelecer os seus códigos físicos dependendo de certas informações ou provocações que são feitas. Depois, a entrada no círculo com uma pessoa atrás do ator, tanto durante a preparação, quanto em todas as etapas até a saída. Na primeira entrada é silêncio absoluto, na segunda entrada é silêncio absoluto até falar “boa noite”, na terceira entrada é com o grupo provocando desde o momento em que o ator se posiciona no círculo de preparação até a finalização. Por isso é tão é importante o ritual de entrada...

Eduardo – No círculo de preparação com provocações?

Inês – É! Então, isso foi o que eu fiz em 1990 e que eu achei incrível! Por isso que eu usei. O Chiquinho usa essa forma porque foi assim que passei para ele. Se ele continua utilizando assim ou não, não sei! Não sei mais o que ele faz! Não faço a menor ideia! Porque é preciso evoluir e personalizar. Mas a primeira entrada é o reconhecimento, o orientador ensina ao ator a fazer tudo de uma forma bem tranquila, ele só fala o “boa noite”, responde “o seu nome” e vai embora[269]. Então no início o ator deve aprender a entrar e a sair do CN. Na segunda, o ator faz a entrada e a partir do “boa noite” em

[269] Neste momento Inês explica sobre as fases do CN, desde a entrada, até a saída; e qualidade de fluência que o ator deve executar as ações ao atravessar cada uma das fases.

diante as “provocações” são acrescentadas, mas do “boa noite” dado pelo condutor cessam as provocações e o ator faz o ritual de saída. Na terceira entrada o ator é provocado para se preparar, entrar, o condutor fala “boa noite” e as provocações continuam o tempo todo até a saída do ator. Na quarta entrada é com alguém que vai entrar no círculo depois, para provocar o ator tocando-o, mas não pode fazer nada que viole e desonre a sua integridade ou a sua dignidade...

Eduardo – A provocação é física...

Inês – É. A provocação pode ser física, mas você não pode enfiar o dedo “no cu do coleguinha”! (risos).

Eduardo – Quem escolhe a pessoa que vai entrar no círculo para fazer as provocações? O ator que será provocado ou o orientador? Ou faziam isso por sorteio?

Inês – Eu que escolhia.

Eduardo – Eu dou a oportunidade de quem vai entrar no círculo fazer a escolha.

Inês – Legal. É uma variação. E às vezes eu perguntava também “quem quer ir?”.

Eduardo – Revendo meus cadernos de ensaio, vi que com o Humberto Brevilheri, o “boa noite” era dado por uma das pessoas sentadas na frente do CN e que está sendo olhada pelo ator que entra no CN. Com o François Kahn, quem fala “boa noite[270]” é o próprio ator que se coloca no centro do círculo. São duas pequenas variações.

Inês – Eu já usei as duas formas. E as duas formas são boas, depende do que você quer e de como é o conjunto. Aí vai também da sua análise sobre o conjunto com o qual você está trabalhando. Conjuntos que se conhecem é bom que o orientador dê uns chacoalhões, porque se é um grupo que está acostumado a trabalhar junto é preciso quebrar isso...

Eduardo – Porque ficam com muitos pudores?

Inês – Muito pelo contrário! Os atores vão nas cartas marcadas, escolhem os coleguinhas que sabem que... Já tem conivências, entende? E é preciso descompensá-los.

Eduardo – Sim, sim, tem que desajustar...

Inês – Tem que desajustar, senão para quê propor um processo como este?

Eduardo – Sim.

[270] Ou “bom dia”, ou “boa tarde” – dependendo da hora em o treinamento é praticado.

Inês – Como não tinha tempo com o pessoal do Chiquinho, parei o processo antes das entradas de personagens – o que seria a próxima etapa. Fiquei só na primeira parte, na limpeza, na percepção do corpo, da respiração, do "ser vazado". Com este mesmo formato de preparação, até esta fase, sem entrar com o personagem, também preparei um elenco que o Roberto Lage montou com o Grupo Ágora. Como o Lage queria apenas que eu fizesse a limpeza, a preparação, para fazer depois um outro trabalho, fiquei apenas nesta primeira etapa, não entrei com o personagem. Utilizei o CN também neste conjunto aqui do Núcleo Experimental, com o grupo que havia feito "As Troianas", na qual trabalhei como atriz, o Zé Henrique dirigiu a montagem e pediu para que eu desse o CN, porque ele achava que poderia ser uma boa coisa. Conseguimos entrar como personagem, mas não foi para frente porque terminou o ano, começaram os ensaios e o grupo todo começou a faltar cada vez mais, ou porque estava ensaiando com o Zé Henrique, ou porque tinha que ensaiar comigo. Por problemas da agenda do grupo, o trabalho com o CN acabou não vingando e não dei continuidade no trabalho aqui. Realmente, as minhas tentativas de fazer o CN ir até o fim não ocorreram ainda, embora eu tenha milhares de expectativas e possibilidades, ideias de como utilizá-lo com alguns textos, ideias de trabalho que eu tenho arquivadas e quero testar para ver se funciona.

Eduardo – Você acha que o CN pode ser utilizado para construção de dramaturgia, independente de se ter um texto dramático ou literário?

Inês – Sem dúvida. Mas é preciso ter uma linha muito clara sobre o tema que será trabalhado. E aí, como é que você constrói um personagem que possa te dar informações sobre um texto que não existe? Esta é uma questão do trabalho.

Eduardo – E que irá nortear o conjunto.

Inês – Exatamente. Então, provavelmente é um tipo de trabalho que tem que ser feito com gente muito madura para entender que muito da imaginação que pode vir à tona possa ser descartada e reformulada. Então, não é possível ter apego, nem pensamentos do tido "Ah! Mas vocês não estão curtindo a hora que falo sobre determinada coisa!", porque existe esse tipo de fala em processos colaborativos. E existe muito. Por quê? Por que o "ser artista" é muito vaidoso, e é preciso saber lidar o tempo todo com a vaidade desse fulano ou dessa fulana. E é preciso saber fazer, tem que ser um grupo muito maduro. Acho que tem grupos maduros que podem trabalhar

com essa vertente. Acho que este conjunto que temos aqui[271] possui alguns elementos bem maduros e outros ainda não, mas acho que é possível equiparar e conseguir fazer um trabalho dessa natureza. Esta é uma das ideias que tenho para ao segundo semestre, que eu tenho que fazer um trabalho para o Zé Henrique no qual iremos trabalhar com um pouco de texto, isto é, com construção de texto, mas tudo será pautado em Tchekhov, então tem uma dramaturgia já pré-estabelecida e eu gostaria muito de inserir o CN. É algo que tenho conversado. Veio tão a calhar essa nossa conversa, porque eu estou muito interessada em retomar o CN, nem que seja por um período, não acho que seja um período longo como seis meses, acho que com uns dois meses dá para fazer um bom trabalho preparatório com o CN.

Eduardo – Quando você propõe o CN? Em que circunstâncias? Em qualquer processo criativo? E quando você retira o CN?

Inês – Acho que para propor o CN é preciso muita disponibilidade e maturidade do grupo. Parto do pressuposto que não é possível "enfiar" o CN se o período de ensaio é curto e se há pouca disponibilidade mental e física dos componentes que irão participar do processo.

Eduardo – O que é pouco tempo de ensaio para você?

Inês – Por exemplo, tenho uma peça que iremos estrear dia dez de maio[272] e vamos começar a ensaiar sete de abril, ou seja, cinco semanas de ensaio. Com certeza, tendo cinco semanas de ensaio, não vou colocar o CN por que não vou ter tempo de fazer as etapas acontecerem. Não adianta chegar e colocar os personagens diretamente. Acho que se perde grande parte da força do trabalho com o CN se a primeira parte toda for retirada, pois ela propicia uma grande limpeza, uma grande conexão consigo mesmo e com o grupo. Então, eu só posso trabalhar com o CN em um processo que eu tenha pelo menos três meses de encontros diários, porque não vou trabalhar com o CN todos os dias, tenho que ter outras dinâmicas para não embotar o CN – essa é a minha opinião. É possível fazer um intensivo de CN, acho que sim. Mas na minha experiência, se tenho cinco dias de ensaio por semana, posso fazer três de círculo, com uma outra atividade física que possa soltar e geralmente é o *czuwanie*, porque já utilizei antes, de modo combinado, no processo do Kafka e me agradou sobremaneira. Mas o brasileiro

[271] Elenco do Núcleo Experimental – São Paulo/SP.
[272] Entrevista realizada em 25 de março de 2014.

é diferente do europeu, vejo que os italianos conseguem ficar oito horas ensaiando com algo que causa um desgaste interno muito grande. O brasileiro não consegue isso, é preciso colocar um pouco do corpo pra sambar, porque senão embota e começa a virar só "cabeção"...

Eduardo – O tempo de espera e observação, dos atores envolvidos nesse tipo de trabalho, às vezes parece provocar uma perda de conexão e energia nos atores que estão nessa situação...

Inês – É! E você fica alheio, porque você está lá tenso. Então, precisa soltar um pouco. Eu vejo que o artista brasileiro é diferente, ele precisa de outras dinâmicas e variedade para que a coisa funcione. E se não se tem tempo disponível para poder fazer tudo isso, só vou poder propor o CN em processos longos, porque terei tempo de fazer um pouco de *action,* voltar ao CN, fazer a primeira e a segunda entradas, pausar, ficar uma semana sem fazer o CN, deixar os atores esquecerem, para então voltar a fazer o CN. Tudo aquilo que fica premeditado o brasileiro se dá mal, porque cristaliza e começa a pensar em tudo o que vai fazer, não deixando a coisa acontecer por impulso. E eu primo por trabalhar por impulso, seja nas ações físicas, seja na hora de falar alguma coisa, porque aí vem – na minha opinião – a sua essência. E depois, podemos "separar o joio do trigo" e quando terminar é possível discutir sobre o que aconteceu sem melindres, porque o ator soltou tudo e tem possibilidade de perceber o que de fato não precisa ou não manter, o que fica para a personagem porque tem a ver com ela e não com o ator. Há essas possibilidades de entrega e de generosidade maiores. Se você faz um trabalho extremamente árduo e árido – pelo menos na minha experiência como preparadora de atores, pois além de atriz, professora e diretora, sou preparadora de atores desde 1998 e preparo muito atores, elencos, grupos; e a minha experiência com os brasileiros é "Não!", "Varia e volta!", e a cada vez que voltar será preciso evoluir, o orientador não pode propor sempre a mesma coisa porque os atores são perspicazes. Acho que o CN é um exercício brilhante e concordo com o François em relação a um ensinamento do próprio Grotowski, que aparece também em uma entrevista que ele deu nos EUA em 1965 e que traduzi para o português logo que cheguei no Brasil para a Carla Polastrelli, não sei se foi na *Actors Studio* ou em alguma outra escola importante que ele foi, aconteceu que ao retornar a este mesmo lugar cinco anos depois e perceber que aquelas pessoas estavam fazendo exatamente o

mesmo exercício, disse que elas não haviam entendido nada do que ele havia dito antes, pois não haviam se apropriado do exercício. Por isso é que tenho opiniões sobre a apropriação, aqui o Brasil, desse ponto de vista que você tem que entender, não é uma questão de respeitar, mas de otimizar para um melhor aproveitamento. Brasileiro, nessa coisa muito árida, começa a programar as colocações. E o que percebemos que temos de mais rico é justamente a capacidade de entrega sem o compromisso do acerto, o brasileiro tem muito isso, muito mais do que os europeus, eu estudei com os europeus, me formei com eles. Nós somos muito mais arrojados, mas irresponsáveis. Então, conseguir utilizar da melhor maneira possível a entrega, mas conseguir aterrar essa entrega, no melhor sentido que isso possa ter, é o melhor mecanismo para otimizar e fazer o melhor aproveitamento de um artista com essas características. Um Alemão, Francês ou Italiano, não precisam aterrar, eles já são aterrados. Eles possuem características diferentes? Sim, mas já são aterrados. Podem ser mais ou menos *calientes*, mas já são aterrados, é outra cultura, mesmo lá, mas é diferente.

Lembro de uma conversa com o Peter Pallett, que foi diretor do *Berliner Ensemble* e veio para o Brasil há uns dez anos para dar uma oficina no Rio de Janeiro e depois aqui em São Paulo - o pessoal do Grupo Tapa o conhece bem. No primeiro dia de oficina com os brasileiros ele disse “trabalho com atores alemães que são maravilhosos, mas não tem o grau de entrega que os brasileiros possuem, que coisa maravilhosa!” Terminou o primeiro dia e ele estava impressionado e encantado pelos brasileiros. No dia seguinte, ainda muito entusiasmado pediu para os atores repetirem o que haviam feito e ninguém sabia repetir nada! Portanto, não tem técnica. Então, o brasileiro se rasga, mas não tem a menor capacidade de perceber o que fez para poder resgatar e organizar de volta - sendo livre e fresco de novo. É preciso saber a medida disso, com certeza. Trabalho com atores de São Paulo, não trabalhei com atores que estão no nordeste. Mas dei uma oficina de *action*, não de CN, para o Coletivo de Teatro Alfenim, que é um grupo de teatro paraibano dirigido pelo Márcio Marciano e a Paula Coelho - ele era da Cia do Latão/SP e estão agora no Alfenim lá na Paraíba. Ministrei uma oficina para eles em 2010. É um conjunto mais velho com esse poder de entrega, mas são aterrados. Não sei se é por causa do trabalho com o Márcio Marciano e a Paula

Coelho ou porque são mais velhos, ou se é porque são do nordeste, mas são diferentes do pessoal do sudeste. Percebi essa diferença ao dar a *action* para eles.

Eduardo – E quando você retira o CN do processo de trabalho?

Inês – Quando não funciona. Quando dá uma estagnada na vibração dos atores e parecem "engessar" por causa do CN. E também, quando o ritual fica mais importante do que aquilo que se descobre no ritual. É possível perceber no momento em que os atores desenham o círculo, quando pegam o giz e fazem o compasso, abrem as casinhas - você percebe: isso não vai funcionar mais! Eles parecem tão devotos, de uma forma tão congelada e estagnada que aquilo não vai ser mais criativo. É preciso o tempo todo ter consciência que o treinamento não é uma terapia, mas uma criação artística. Se se transforma em um dogma, vira uma regra dura, que o ator não respira e não tem produtividade artística, não tem porque fazer. Se se torna apenas um "cumprir", um "bater o cartão", vira burocrático. Não se cria nada em cima de burocracia, muito pelo contrário, a gente afunda na burocracia! Mas como eu disse logo no começo, não sou uma especialista em CN! Trabalhei várias vezes, com resultados muito diferentes, apareceram coisas muitos legais e outras que achei melhor parar imediatamente porque não iria dar em nada, ficando um caos, ou estagnando. Percebo que tive grande aproveitamento no processo com o Roberto Lage porque ele pediu apenas a primeira parte e a construção de personagem foi feita em outro âmbito. Então, os atores estavam completamente disponíveis, conscientes do seu corpo, conscientes do conjunto com a qual eles iriam criar. Mas a criação não foi pelo CN, a criação foi com a *action*, que era a partir dos impulsos, das ações diretas, um processo um pouco diferente. Mas o processo com o CN funcionou porque para o que o Lage precisava, durou o tempo necessário e teve a consciência, o estímulo e o aproveitamento necessários. Não sei se fossemos construir os personagens via CN no que iria resultar, não sei, não tive esta experiência.

Eduardo – E o que é neutralidade para você?

Inês – É um estado de disponibilidade e atenção total. Atenção. Lembro-me que quando fiz o CN em Pontedera havia uma menina que não ria nunca, nunca. E todos os outros riam de tudo e ela nada, era impassível. E o François me falou em tom confessional "Ela é tensa. Ela está fazendo força para ficar assim"! (risos) Ou seja, se o ator se fechar ele pode realmente não rir, mas não quer dizer que esteja trabalhando o

que precisa ser trabalhado. É muito melhor rir – e isso eu aprendi com o François também – quando ator tiver vontade de rir! Cada vez mais que o ator conseguir se ajustar mais rápido desse "soltar-se", porque aquilo ao segurar, tensiona e corta a respiração, para a pulsação. E é muito mais fácil soltar, relaxar e depois se reorganizar. É como os momentos de arrumar os pés no CN, eles permitem ao ator respirar. Se o ator for contra e rejeitar, refutar, é como se ele armasse um escudo e o CN já é seu escudo. O ator está trabalhando ligado com o divino, então é preciso ser permeável, não impermeável. Ser permeável, ter noção da permeabilidade é estar completamente disponível, não ter nenhuma trava na sua respiração, ser consciente de tudo o que está acontecendo, ver e ouvir todos os que estão falando e todos os que estão na sua frente, isso é atenção e disponibilidade, o ator perceber tudo de si enquanto percebe tudo dos outros. Agora, se o ator se fecha para os outros para justamente não ser atingido por eles, não é o trabalho do CN. Pois não é ser impassível, é ser permeável, tão permeável que ele verga, mas não cai! O ator balança como um lençol branco ao vento e volta. A ideia não é não rir. A ideia é isso não ser um estímulo para que o ator saia do seu eixo, da sua sensação... É quase uma meditação, mas sem estar voltado pra si e sim aberto para os outros. É uma meditação às avessas e acho que isso é que é lindo. Porque o ator medita porque está em contato com todos. O ator percebe tudo de si, porque está olhando tudo dos outros...

Eduardo – Está em relação...

Inês – Se o ator está se relacionando, ele está presente e não está ausente ou se ausentando, "fechado em um ovo", ficando impassível e impermeável. O ator tem que ser permeável, senão ele não está trabalhando, não é verdade, não é verdade se o ator está duro. E aí a probabilidade dele criar algo que já criou antes é muito grande, para criar o novo o ator tem que estar de novo permeável, senão ele vai repetir algo que já fez. Essa é minha opinião, também, sei lá!

Eduardo – Eu retomei o CN nesse projeto de doutorado porque quando fiz o *workshop* com François Kahn em 2009, eu estava cursando uma disciplina ministrada por Josette Féral, estudiosa do teatro performativo. Então comecei a perceber a possibilidade de discutir sobre o CN a partir do enquadramento da *performance* – a capacidade de jogo, do acidente, do risco e como o ator desenvolve essa escuta considerando esses elementos como produtivos para a ação cênica; e não essa coisa de estar na cena

“blindado” sem estar em jogo. O que estou pesquisando é uma possibilidade de refletir a função do jogo a partir deste entorno da *performance* e em relação à memória via historicidade e Teoria Geral dos Sistemas, enquanto “função memória”, devir e eficácia. Isto, em relação aos processos de preparação e criação que instalam memórias no ser da experiência, possibilita refletir sobre as proposições grotowskianas de “corpo memória” e “corpo vida”, elegendo esta última como portadora de maior potência ao concordar com a sua afirmação sobre a terminologia “memória” conduzir o ator a um estado de nostalgia, tirando-o do aqui agora e distanciando-o do “presente do presente”...

Inês – E tira mesmo... É essa presentificação que o CN propõe, do ator estar presente, estar em um momento eterno. Você sabe que quando eu passei pelo personagem no “O Processo”, eu fazia a personagem Marica Bürstner, que seria uma espécie de “namoradinha” do Josef K, eu havia preparado como era o quarto dela, porque eu sabia que ele iria perguntar do meu quarto, não sei porque que eu intui que ele iria perguntar como era o meu quarto e eu tinha já imaginado como era todo ele, mas na hora eu falei tudo diferente, essa programação não funciona, porque eu não estava levando em consideração o momento presente, aquilo que estava acontecendo à minha volta, que eu era permeável e que, de repente, a cor da cortina tinha a ver com a blusa da menina que estava sentada na minha frente, e essa imagem foi se criando e eu lembro do quarto até hoje, do quarto da Marica Bürnstner – hoje tenho 48 anos, vou fazer 49. E nesse processo eu deveria ter 22 anos – e lembro-me da descrição que dei, uma coisa que foi absolutamente orgânica naquele momento, acho que eu até havia escrito como era, isso para você ver como temos que levar em consideração o que está acontecendo no momento, como você estava falando de presentificar, do Grotowski, assim, não é a memória, não aquilo que eu estudei, que eu li, que eu imaginei, que eu vou falar, eu estou imaginando agora e isso é mais vivo porque eu não estou sentada na minha casa aqui e fico imaginando que irá ter uma colcha de retalhos e vai ter um tapete, etc., não! Eu estava lá como Marika Bürstner, vestida de Marika Bürstner, sendo olhada pelos outros como Marika Bürstner, olhando para os outros como Marika Bürstner, tendo minhas mãos, meus pés, meu rosto, tudo, me sentido esta pessoa, por isso que veio outra imagem, porque quem estava imaginando como iria ser era “a Inês em casa”, tomando um vinho, fumando um cigarro, de vez em

quando conversando com fulano e achando que estava fazendo "um puta de um trabalho"! (risos) Não é?! Mas eu acho maravilhoso isso acontecer com a gente, porque quando acontece uma vez e ela é tão sólida e tão palpável, que você nunca esquece... Isso ficou para o resto da minha vida, qualquer coisa que eu vá fazer ou qualquer coisa que eu fiz desde então, eu nunca mais me programei dessa forma, mesmo que eu estude a gênese do meu personagem e pense em várias questões, deixo muito espaço para o aqui agora acontecer e dou apenas, como se fosse, algumas boiazinhas que de vez quando que me seguro, para também não criar em um Tchekhov a Geni do "Toda a Nudez", uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa, não vou confundir as "paradas", mas mais para isso, para deixar a coisa fluir mesmo, porque acho que o brasileiro tem isso. E essa presentificação que você falou, da memória, que você está pensando em fazer, na performance?

Eduardo – Eu apenas estava querendo situar você dos caminhos desta pesquisa. Farei a descrição do CN, o que significa que outras pessoas irão poder utilizar os apontamentos. Claro, apoiado em minha experiência e em alguns apontamentos dos entrevistados: François Kahn, Francisco Medeiros e você – por enquanto[273].

Inês – Olha, o François é meu grande mestre, embora ele não saiba ou assuma isso, tudo que eu faço e penso sobre/como teatro eu devo às orientações que ele me deu, à forma que ele me respondeu alguma coisa, a disponibilidade que ele teve de dizer sempre alguma coisa que eu pudesse refletir, sabe? E acho que quem é mestre mesmo, não se faz de mestre, essa é minha opinião...

Eduardo – Concordo plenamente, não é titulação...

Inês – É! Engraçado isso, porque eu acho muito bonitinho, porque teve uma das últimas vezes que ele veio para o Brasil, quando ele deu aula na SP Escola de Teatro, ele ficou na minha casa por um período, porque a Rosana Seligmann não estava em São Paulo, eu não me lembro; e eu ensaiei com ele o monólogo dele...

Eduardo – O Moloch...

Inês – É. Eu ensaiei com ele. E ele falava "eu preciso que você me corrija o português, preciso do português!" E eu "ai, François, está tão bonitinho que eu não vou falar não..." – sabe quando você olha seu grande mestre e... E ele "mas o que é que foi?" Eu

[273] A última entrevista foi feita com Maurício Paroni de Castro, em 14 de março de 2015.

falava “é porque você é o meu mestre, e eu não posso corrigir meu mestre” (risos), e ele dava risada e dizia “eu não sou mestre coisa nenhuma”. E...

Eduardo – Então, vou fazer a descrição do procedimento CN...

Inês – Claro, sempre vai ter um “zé mané” que vai pegar o lance e vai fazer uma “cagada”, e vai ter sempre gente maravilhosa que vai pegar o lance e vai fazer coisa incrível. Então, se pudermos contribuir, que bom, entendeu? Não é meu, eu sei utilizar e sei utilizar do meu jeito porque eu também cresci, passei mais de vinte anos dessa experiência primeira que tive e depois tive outras experiências, então é obvio que eu não vejo o mundo mais como antes e não posso seguir, se sou fiel àquilo que eu aprendi, eu transgrido aquilo que eu aprendi, porque foi isso que eu aprendi, então não posso ficar lá, né? Eu não estou em 1992, estou em 2014 e vou utilizar o CN da forma que eu achar pertinente para determinado trabalho. E se precisar reverter, trocar a ordem, mudar de lugar, reinventar o ritual, sei lá, eu acho que essa é a grande liberdade do “Criar Teatral” e eu penso muito assim, o “Criar Teatral”, eu acho que tem que ser dinâmico e tem que ser evolutivo, e tem que servir “para”. Se é para fazer só para poder botar no currículo que fez o CN, mas não serviu para coisa nenhuma, não faça! Não faça! Para que que você vai fazer, vai gastar tempo, o tempo seu, dos outros, para fazer uma coisa que é só para colocar no currículo que foi o CN que levantou o lance, não. Faz outra coisa que possa ser mais proveitosa. Então, a utilização desta entrevista por você está autorizadíssimo, porque você deve ter algumas – como é que eu posso dizer – formas diferentes, porque o CN não é um só, né? O Humberto faz de um jeito, o François de outro, o Chico faz de outro, eu faço de outro, sabe?

Eduardo – Provavelmente eu também proponho de outra maneira...

Inês – As próprias Silvia Pasello[274] e Luisa Pasello[275], lá de Pontedera, que trabalham também com o CN e que foram dirigidas pelo Thierry Salmon, ele ministrou com elas o CN durante a montagem da peça **“***A da Agatha”*[276], de Marguerite Duras - elas são gêmeas e excelentes atrizes, são maravilhosas, além de lindas, inteligentíssimas, belíssimas, um escândalo aquelas mulheres.

[274] Entrevista para a Revista Eletrônica “Questão de Crítica”, sobre o trabalho que dirigiu com os alunos da CAL/RJ; outubro de 2008 - http://goo.gl/by9frX; consultado em 01/05/214.
[275] Morta em outubro de 2013 - http://goo.gl/1G21Cc; consultado em 01/05/2014.
[276] Informação confirmada em http://goo.gl/T2YW7K; consultado em 02/05/2014.

Eduardo – Como você percebe as possibilidades pedagógicas presentes nas ações desencadeadas pelo CN? Quais os princípios referentes ao trabalho do ator podem ser observados CN?

Inês – As duas coisas estão ligadas. Para mim o CN trabalha aquilo que é fundamental em um bom ator, que é o "duplo". Ele trabalha a si como ator, para que possa se entregar como personagem - sem nunca deixar de ser ator; junto. O ator vê a plateia, o personagem "vê o mar". E isso é muito mais simples fazendo com o CN, eu acho que ajuda muito. Porque o ator vê, de fato, tudo o que está acontecendo, as pessoas, e a personagem está vendo a descrição do quarto. Em nenhum momento, nenhum dos dois somem e nunca o ator fica à frente da personagem. Então isso é um facilitador incrível para a construção da personagem; de fato, sem que o ator fique "tomado"... Isso aqui é a mão da Inês[277], esse detalhe aqui é da fulana[278], a Inês criou para a fulana, a Inês não tem isso na vida, mas isso que a Inês tem na vida e que emprestou para a fulana, é da Inês emprestado para a fulana! Você entende? Essa consciência do que é do ator e do que é do personagem, constantemente, para mim isso fica muito nítido com o CN.

Eduardo – Enquanto camadas sobrepostas, traços biográficos e ficcionais/artificiais, as duas coisas sempre estão em jogo...

Inês – Sem nunca se anularem e, principalmente, sem o ator se sobrepor ao personagem, ele está lá como um grande "Deus, ali atrás": consciente e onisciente de tudo o que acontece com o personagem. Porque o personagem não sabe que ele vai morrer no final, mas o ator sabe. O ator sabe que ele vai receber um tapa daqui a dois segundos, mas o personagem não sabe, senão não recebe o tapa! Então, é preciso desenvolver essa consciência. E esse trabalho é permeado de princípios e é também pedagógico, as duas coisas estão juntas. É preciso ensinar para o aluno que ele não pode ficar "tomado" em cena, porque ele não é a personagem e ao mesmo tempo ele não pode ser o ator apenas. É preciso dar essas pistas. E é bom que exista um exercício como o CN, que promova esta pesquisa sobre si mesmo, permitindo que a percepção fique presente o tempo todo, e que o ator possa de fato se observar sem deixar de estar entregue como personagem.

[277] Inês exemplifica mostrando a própria mão.
[278] Personagem que a atriz está compondo.

Eduardo – Como você considera a improvisação para o trabalho do ator no CN?

Inês – A eternidade daquele momento presentificado - que foi aquela história que contei da Marika Bürstner: que eu tinha já preparado todo o ambiente dele e na hora, graças ao CN, eu estava aberta para o jogo, portanto eu falei coisas muito diferentes e elas ficaram presentes em mim de modo mais concreto do que aquilo que eu tinha criado de forma... Sim, não que eu estivesse lá fazendo "pataquada", "zuando", não... Mas eu estava ali criando de forma fechada: "eu; criando meu personagem; o meu ambiente; o meu quarto; a minha visualização; meu, meu, meu eu!"... E de repente, ali [no centro do CN] disponível e aberta, consegui criar de uma forma muito mais rica, muito mais profunda, e que ficou em mim como verdade para a Marika Bürstner. E eu me lembro dela até hoje, por exemplo, como estava colocado o porta retrato na mesa de cabeceira, qual era a incidência da luz na janela nesse quarto, sabe? Quando a imagem se transforma num quadro que eu pintei naquele momento e que nunca existiu de fato, mas que existiu profundamente para esta personagem, mesmo porque nosso cenário era feito de caixas, mas eu via quando eu entrava no meu quarto e parava para olhar o Josef K e o corredor. Sabe? Eu via - embora fosse apenas um espaço aberto, mas eu via. E isso fazia toda a diferença para mim[279]. Portanto, se fizer uma bela preparação inicial do CN, é possível ter essa abertura, que torna possível ao ator conseguir improvisar de forma profunda, sem ficar nunca "tomado". E isso é muito mais proveitoso para o personagem, para o ator e, portanto, para os outros que estão juntos. Então a improvisação surge do momento em que o ator eterniza aquele momento - e ele eterniza, improvisando. Mas tudo dependerá de como o ator se concentra para o jogo.

Eduardo – Considerando a possível raiz do CN em Lecoq, você acha possível considerar os indivíduos que estão provocando, similar a um bando de *bufões*, e para o indivíduo que está no centro, como o *clown*? Estas duas funções - clown e bufão faz algum sentido para você em relação ao trabalho do ator no CN?

[279] Inês, neste trecho, está levantando a importância da visualização ativa como ferramenta para o trabalho do ator. Em Stanislavski poderíamos citar as ferramentas "subtexto" e "monólogo interno"; em Barba a "subpartitura" – as três podem ser consideradas como mecanismos de suporte para o imaginário do ator. Sem dúvida que as duas primeiras estão ligadas à construção de personagens, enquanto que a terceira relaciona-se aos processos contemporâneos de criação, nos quais a presença cênica do ator e seus traços biográficos não são suplantados por uma base ficcional.

Inês – Faz sentido considerando o que eu falei: que o CN protege. Porque quem se expõem mesmo são os bufões, o clown está se construindo, enquanto os bufões estão se expondo. Inclusive porque o trabalho árduo, que faz suar, é de quem está fora; pois quem está dentro e se estiver realmente imerso nessa "presentificação do eterno", com certeza ele está protegido. Mesmo que alguém entre no CN para provocá-lo com o toque, o ator está em um lugar sagrado, sacralizado pelo grupo – "nós"! Quem está fora é que é o bufão que está se expondo de forma até risível, às vezes de forma indigna, às vezes de forma feia, torta... Quem está dentro do CN está apenas se construindo. Com essas considerações, sim, eu consigo perceber essa similitude, embora eu nunca tenha trabalhado desse ponto de vista, mas com certeza explicando é possível. Uma vez teve um rapaz que ficou com medo de entrar no CN, porque dizia que os outros sabiam muitas coisas dele e iriam ficar atormentando-o demais. E desesperadamente ele pedia para que eu o retirasse do CN. Então falei "tchau, boa noite" e o orientei para que fizesse o ritual de saída, sem ter que sair correndo; fiquei "cantando" cada etapa para que ele conseguisse cumpri-las; pois ele estava bem nervoso! Porque? Porque não conseguiu se abrir para os outros, porque estava com medo dos outros. Expliquei que quem está se expondo são eles, não você. Você está utilizando o material que eles estão levantando para você construir, você está completamente protegido aí dentro. É o oposto do que você está fazendo. Depois ele chorou, entrou no CN e foi feliz. E descobriu que estava muito menos exposto, embora muito mais aberto. E o ator poder criar nesse estado de paz é relaxante, reconfortante. Sem desconsiderar os conflitos e as angústias do personagem, não do ator! O ator tem outra vida, outra história. A personagem que sofre ou se alegra com aquelas coisas todas.

Eduardo – O François Kahn aborda os elementos "decisão e ação" como duas camadas sobrepostas e que se operacionam juntas. E ainda, usa a metáfora de trabalho "o bom ator não é um ser cindido, que primeiro revela a decisão e depois a ação", mas aquele que consegue absorver os pré-impulsos, no sentido de unificar tais elementos.

Inês – Acho perfeito, porque se o ator premedita, ele deflagra para plateia o que irá fazer e isso não é interessante porque ninguém faz isso na vida real. Então é uma forma para o ator retirar o psicologismo sobre suas ações, ninguém psicologiza as próprias ações, apenas age-se. Portanto, se o ator conseguir diminuir o tempo entre

decisão e ação, porque a decisão é a própria ação sendo realizada, porque agimos por impulsos - o Peter Brook, no livro "A Porta Aberta", fala que o impulso verdadeiro e orgânico acontece em alguma parte de nosso corpo, que não é identificável, mas que é possível reconhecê-lo quando é verdadeiro. E é exatamente neste momento que "cola", quando o ator não psicologiza a sua ação, e age! Neste caso, ele colocou a sua decisão e a sua ação em um mesmo ponto de partida, que é seguir um impulso sem freá-lo, porque ele sente e vai, segue; é uma questão quase energética...

Eduardo – De organicidade...

Inês – É. Se não, o ator psicologiza a coisa e aí dá um tempo para a formulação do pensamento sobre a ação e acaba entregando aos espectadores que vai fazer "aquilo". Então essa hesitação não pode ocorrer, porque essa hesitação é um tempo psicológico. Isso não quer dizer que em personagens ou em textos que tenham o tempo psicológico, você não possa fazer a mesma coisa, porque o próprio tempo psicológico pode ser uma decisão de ação – que é dar esse tempo psicológico. Neste caso, a ação é a própria ação de formular o pensamento; porque o ator não irá fazer aquela ação, já pensada...

Eduardo – Porque aí está na construção, está na partitura...

Inês – Exatamente. Então, se você vai fazer um Tchekhov ou um Ibsen, embora sejam autores diferentes, enquanto composição de personagem é a mesma coisa; é sobre o pensamento, como se o pensamento fosse já a ação; e aí "a decisão e o pensamento" vêm juntos, como a "decisão e a ação", pelo mesmo impulso, na mesma centelha, podem até parecerem dois movimentos, mas é um só! E o ator tem que se preparar para isso poder acontecer. Por isso que é preciso estar disponível, atento e aberto. Caso contrário o ator irá premeditar tudo e ficar o tempo todo "vivendo", sabendo que vai morrer antes de acontecer...

Eduardo – Antecipando as ações...

Inês – Antecipando tudo. Que é o sofrer por antecipação. Que é o que faz com que nós tenhamos que ir para um psicólogo fazer um tratamento, na cabeça, não é verdade? (risos).

Eduardo – Porque nos preocupamos com o futuro...

Inês – A gente não vive o presente. Você fica especulando e fica pirando, se angustiando e tendo que tomar remédios...

Eduardo – E o ator no CN também é isso, em vez de experienciar o momento presente, às vezes parece já querer estar fora...

Inês – Ele quer conseguir resolver o CN e não viver...

Eduardo – Agora surgiu uma questão que eu não elaborei, mas que eu sempre falo quando trabalho com o CN e que gostaria que você refletisse. O trabalho do ator no CN torna o espaço da cena como um lugar de conquista e não de concessão.

Inês – Bacana isso. Concordo. Porque se o ator "presentifica-se" e eterniza cada ação como única, ele conquista todas elas; não "navega" ali de uma forma aleatória, mas com precisão, porque tem que ser preciso, mas sem antecipar nenhuma ação e nenhum estado que o conduza à ação. Concordo, acho uma boa proposição.

Eduardo – O palco como lugar de luta e de conquista, dependerá de como cada irá lidar com estas questões...

Inês – Porque a cada dia que o ator faz, ele terá que lutar mais uma vez para aquilo ser novo, sendo que não é, né? Ele já sabe tudo o que tem que fazer, a partitura inteira, tudo! Mas enquanto está criando no CN é como uma batalha pessoal, é sua conquista sim, não é nada à deriva, por mais que ele improvise não é aleatório, mesmo a improvisação, ela é guiada, mas não que ela seja guiada no "o quê" será improvisado, mas no o quê o ator irá fazer. Como eu falei antes, se a atriz irá criar a Julieta, ela não pode compor a Medéia! Existe uma série de coisas que estão em no ator sobre seu objeto de estudos, ele está lendo e conversando sobre aquilo...

Eduardo – Se fosse Stanislavski falaríamos das circunstâncias propostas...

Inês – Exato...

Eduardo – ...que é o enquadramento do texto...

Inês – Exato! ...nós estaríamos agora trabalhando sobre o texto do fulano de tal, estudando esse fulano de tal, o tal texto...

Eduardo – Dentro deste contexto...

Inês – Dentro deste contexto. O ator não vai pegar e fazer uma improvisação qualquer. É "qualquer" dentro de tal contexto. Por isso que o ator não pode se amarrar, pois pode ser que a partir de uma improvisação qualquer tenha uma centelha, um embrião, que poderá ser desenvolvido. Então, na dúvida, é melhor seguir em frente! Depois a gente vê se funciona ou não. O próprio Grotowski falava "ou funciona, ou não funciona", mas não é possível prever isso antes, é preciso primeiro seguir em frente.

Depois será discutido se rolou ou não rolou, se foi impressionante, etc. E aí, quem está fora, vai dando todas as possibilidades de resgate, de alinhavo para que o ator possa recuperar e compor.

Eduardo – Alguma outra consideração que você queira fazer sobre o CN?

Inês – O CN é um presente. É um presente. Mas é preciso saber pegar, desembrulhar, olhar... Não dá para pegar o presente e colocar no guarda-roupa, entendeu? É preciso saber observar, perceber e investigar. É um presente a ser investigado. E a cada momento que o ator faz o CN, irá descobrir novas coisas sobre si mesmo enquanto artista. O seu primeiro duplo, o seu eu, porque estamos o tempo todo mudando. E no CN o confronto com o como o ator está agora, como pensa, como é, agora, essa "presentificação" é muito importante. Percebo que temos alguns mecanismos de criação que, às vezes, lançamos mão algo que funcionou em um determinado momento e que não está funcionando agora; e ficamos angustiados porque não está funcionando agora. Mas não está funcionando porque mudamos e continuamos a utilizar um artifício que não ajuda mais – tal "estímulo" não funciona mais porque não somos mais assim, não temos mais aquelas questões; mudaram as questões e o corpo; o corpo também muda, quando mudam as questões; a percepção sobre si mesmo muda, quando mudam as questões; do mesmo modo quando passamos dos vinte aos trinta, esses dez anos muda tudo na vida, e não podemos achar que não mudou! E se o instrumento de trabalho é "si mesmo", é sobre este ser que o ator será "outras pessoas", e ele terá que conhecer isso aqui: o corpo. Quando eu fiz a Andrômaca, não era essa Inês, foi nesse corpo, mas não era essa Inês, é a Inês que tinha vinte anos. Então eu acho que o CN é um presente para o ator se ver de novo e poder criar de forma aberta e consciente, um novo trabalho, porque cada trabalho novo é preciso descobrir coisas novas sobre "si mesmo". Então, o CN pode ser um presente – pode ser um "presente de grego", também, mas é sempre um presente! É muito importante quem conduz o CN, não é só o ator, mas quem está ali fora, conduzindo o CN. Esta pessoa, para mim, é a peça chave. Ela tem que ter muita, muita, generosidade, consciência, poder de análise e a capacidade de não induzir ninguém a fazer nada e sim permitir que o ator descubra como fazer. Isso é muito importante.

Eduardo – Tanto nas fases de entrevistas...

Inês – Sempre...

Eduardo – E quando você está provocando e a pessoa parece estar "blindada", armada e o grupo consegue de alguma maneira quebrar essa armadura dela, e ela ao rir, respirar e parece conseguir se "iluminar", e quem está fora conduzindo ao perceber essa mudança – o François faz isso com maestria, ele sabe o momento de cortar para que o ator perceba seu estado corpóreo e como está se organizando naquele momento. Isso eu acho que é fundamental.

Inês – É fundamental. Porque senão pode virar só uma experiência terapêutica. Que pode ser legal, mas talvez não construa nada artisticamente válido ou profundo. Mais do que válido é: profundo, novo. Por que o ator não quer se repetir, não quer fazer o mesmo personagem. Acho o CN um presente.

(e finalizamos a entrevista)

*

Maurício Paroni de Castro[280]

Considerações iniciais

Em suas abordagens e derivações do procedimento Círculo Neutro, Maurício considerou justo também nomeá-lo de "Arena Dramática". Como nesta entrevista os enunciados "Círculo Neutro" e "Arena Dramática" serão citados inúmeras vezes, utilizarei as abreviações "CN" e "AD" para me referir a eles.

Ainda que um roteiro norteador para a entrevista tivesse sido preparado, o tom revelado mais se aproxima de uma conversa informal, na qual os assuntos vêm e vão, e seguem atravessados por lembranças que surgem pelo jogo vivo do presente, onde a casualidade do encontro funciona como meio para a performance da memória.

Embora este texto apresente-se mais como uma tentativa de revelar o teor principal da conversa, ele está bastante ajustado devido a atravessamentos julgados como não pertinentes para o foco de interesse: o procedimento Círculo Neutro, suas origens e desdobramentos.

[280] Entrevista realizada em sua residência, no dia 14 de março de 2015 - São Paulo/SP.

Ao ajustar o texto da entrevista tentei evidenciar e ser fiel às memórias do Maurício Paroni de Castro em relação ao CN e as experiências vivenciadas ao lado de Thierry Salmon e Renata Molinari, as quais acredito serem peças-chave para esclarecimentos e/ou outros apontamentos sobre este relevante procedimento de preparação e criação atoral.

A entrevista

Após uma breve explanação do título da pesquisa "Jogo e Memória: Essências – o jogo do Círculo Neutro como suporte para os processos de preparação e criação do ator", segui contando sobre minhas experiências com o CN, tanto como ator quanto como orientador[281] em processos de preparação e criação.

Maurício pergunta se sei sobre "cenografia mental". Respondo que não, mas digo também que o assunto me interessa. E, em meio a risos, ele fala que acha que vai atrapalhar a minha tese, mas com a atmosfera descontraída que se estabelece, entro no jogo dizendo para ele ficar à vontade nas provocações e desvios.

Sigo na tentativa de deixar claro que esta pesquisa está diretamente ligada ao meu doutoramento na Universidade de São Paulo[282], e Maurício recorda que foi Beth Lopes[283] quem lhe falou que "alguém" iria procurá-lo – dito e feito! Confirmo ter trocado uma série de e-mails com a Beth, nos quais ela contava ter conhecido "o Paroni" e sabido de sua experiência com Thierry Salmon e de um livro[284] que ele havia escrito, no qual descrevia o procedimento do círculo. Ao ler tal e-mail percebi que uma conversa/entrevista com "o Paroni" seria de fundamental importância para a conclusão da pesquisa.

Ao contar um pouco sobre as experiências que tive com a Beth Lopes durante a graduação (ECA/USP) e dos festivais internacionais que participamos, acabo cometendo o equívoco de dizer que ela havia sido minha aluna! Imediatamente corrijo

[281] Resolvi utilizar a palavra orientador no lugar de diretor, pois esta parecer sempre muito centralizadora, ao passo que a outra parece permitir um campo propositivo mais ampliado.
[282] Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes – PPGAC-ECA/USP.
[283] Elisabeth Silva Lopes – professora do Departamento de Artes Cênicas – ECA/USP.
[284] Maurício Paroni de Castro. **Aqui ninguém é inocente: Voltaire de Souza, o intelectual periférico**. São Paulo: Alameda, 2007.

tal informação e digo que ela é quem havia sido minha professora! E, então, o Maurício aproveita a confusão para dizer que "É assim mesmo que acontece! O professor vira aluno. Vai se confundindo ... Isso é o Círculo Neutro, ele se dá na mente do espectador". E começa a contar sobre o procedimento de montagem do espetáculo "Aqui ninguém é inocente – projeto Voltaire de Souza"[285], no qual, junto com Ziza Brisola, erigiram o "círculo" como forma de espetáculo.

Maurício – A Ziza perguntou se o círculo "É usado como preparação de ator?" Eu falei "Não! **O ator é suporte**" ... Eu trabalhei desta maneira com o Thierry Salmon. Não era nem com o François Kahn que faz uma outra coisa do círculo, justamente porque ele faz mais como preparação de ator, e legitimamente ele o usa, mas só que não o transforma na "essência" do espetáculo – estou falando a sua linguagem[286], tentando falar. O círculo para o Salmon era a essência do espetáculo.

Falo brevemente que tive a oportunidade de conhecer a Ziza Brisola pela coincidência de a Beth Lopes ter dirigido dois espetáculos[287] que concorreram no 4º Festival de Teatro Físico-Visual da Cultura Inglesa[288] e que ganharam como prêmio a participação no *Edinburgh Festival Fringe*[289]. Instantaneamente, Maurício intervém dizendo que trabalhou com o "círculo" até em Glasgow/Escócia. E reitera que sairei desta conversa com seu livro, e poderei ler mais a respeito desta experiência.

Eduardo – Estou curioso por esta leitura. Primeiro porque as noções sobre o conceito de "neutro" têm me inquietado muito e, segundo, quando você me enviou por *e-mail* um texto que explicita a derivação do enunciado "círculo neutro" para "arena dramática", imediatamente uma outra conexão se estabeleceu. Pensei: "É isso!"
Maurício – Lógico que é! De neutro não tem nada! Como é que você vai chamar um ser humano de neutro?
Eduardo – Impossível! Nunca é neutro!

---

[285] Realização das Companhias Linhas Aéreas e Atelier de Manufactura Suspeita, dirigidas, respectivamente, por Ziza Brisola e Maurício Paroni de Castro.
[286] Maurício se refere ao título da pesquisa – "Jogo e memória: essências".
[287] Respectivamente, "Em Lugar Algum" e "Plano B".
[288] São Paulo, 2000.
[289] Escócia, 2001.

Maurício – Exato! Você teria que matar o cara, mas nem as cinzas do cara ficam "neutras"!

Eduardo – Pois é! Algo daquilo ainda emana...

Maurício – Eu nunca tinha falado muito sobre isso, mas penso que seja justamente pela mania de "escritor de gabinete" que pega e põem tudo no "papel branco". Na Itália, quando falavam "Eu sou uma folha branca à disposição do diretor", eu dizia "Então tá! Então, se você é uma folha você está com anemia, cara!" (Risos) Porque não existe nenhum ser humano como "folha branca", você parte de uma pessoa e nem a folha branca é neutra. O suporte é o ator, uma pessoa, nem é também um "artista", é uma pessoa, e é isso que o procedimento "arena dramática" ensina. Mas é que "Círculo Neutro" ficou tão conhecido que você é obrigado a falar, caso contrário ninguém entende. E quando você fala "Círculo Neutro", aí as pessoas dizem "Ah! Sim, o círculo neutro!" Que coisa ridícula. Eles acham que é Stanislavski. Reduzem tudo a três volumes do Stanislavski. Mas não é Stanislavski. Não é mesmo.

Conto sobre minhas experiências com o procedimento Círculo Neutro: como ator, com Humberto Brevilheri[290] e François Kahn[291]; como encenador, com os espetáculos "Entre Sequencias"[292] e "Sobre instrumentos musicais pessoas e outros objetos"[293]; como professor, em diversos processos de preparação e criação de atores em escolas profissionalizantes, oficinas e universidades.

Maurício – A primeira vez que vi outra pessoa trabalhando com o CN foi o François Kahn, justamente quando eu estava em Milão e ele foi lá no *Centro di Ricerca per il Teatro*.

Eduardo – De Pontedera?

Maurício – Não. Esse é o de Milão. Além da parte artística tem também a parte política.

---

[290] Espetáculo "Olhar distraído para fora" – projeto teatral de conclusão do curso de Artes Cênicas, ECA/USP, 1998.

[291] *Workshop* no Teatro da Universidade de São Paulo, TUSP, 2009.

[292] Cia Teatral Belisco – São Paulo, 2010.

[293] Cia das'Asas – São Paulo, 2012 e 2013.

Neste momento a conversa envereda por questões ligadas às problemáticas relacionadas à captação de recursos - que todo artista e coletivos artísticos sabem muito bem o que isso significa -, mas que se desvia do foco que pretendemos aqui explicitar.

Maurício – Então apareceu justamente o François Kahn com o espetáculo do Kafka. Nesta época eu ainda era aluno da Escola de Arte Dramática de Milão, estava no terceiro ano, e já havia trabalhado com o Thierry Salmon. Isso foi no final de 1987.

Eduardo – Quando eu entrevistei Inês Aranha, ela contou que foi aluna no Piccolo de Milão, de 1989 a 1992.

Maurício – A Inês Aranha foi comigo para a Itália. Ela era minha namorada, trabalhava comigo, mas logo quando comecei a escola nos separamos. Fizemos os exames juntos, ela entrou dois anos depois. Aquela escola era "Escola": dez horas por dia lá dentro[294]. Então não deu tempo da gente continuar juntos! Mas ela insistiu e acabou entrando dois anos depois. Ela trabalhou com muita gente e quando estava no terceiro ano entrou em contato com o CN justamente porque o François foi dar aula para a sua turma. Aquela escola era maravilhosa naquela época. No meu terceiro ano quem foi dar aulas para a gente, por exemplo, foi Heiner Müller, mas primeiro eu tive com Tadeusz Kantor. Isso tudo está descrito livro[295]. A Inês teve aulas com "uma francesa" que também trabalhava com a "Arena Dramática". E, justamente, ela entrou muito em contato com o François Kahn porque todos eles, lá em Pontedera, tinham "gosto pelos brasileiros" – eles gostavam dos brasileiros.

A conversa, neste momento, é entremeada com a preparação de um café. O atravessamento de diferentes ações enquanto conversamos e preparamos o café é bastante análogo ao trabalho do ator/performer no procedimento CN, durante o qual está a divisão de foco em jogo, assim como na vida, inúmeras consciências e instâncias de sentido são aguçados e percebidos enquanto algo é desenvolvido de modo mais "privilegiado".

[294] O que está em questão aqui, entre outras coisas, são: "disciplina", "entrega", "compromisso" e "doação" do ator em relação a seu ofício.

[295] "Aqui ninguém é inocente".

Maurício – O "círculo" começou a ser conhecido através do Kahn. Quando junto com a Ziza fizemos o projeto, concorremos e conseguimos o Fomento[296], eu disse que seria mais interessante trabalhar com o CN do modo que eu havia feito com o Thierry Salmon. Eu havia trabalhado em duas oportunidades com ele, uma como assistente direto, guiando o trabalho no círculo, mas de uma maneira que não é ... Porque como faz o Kahn é um pouco mais leve, e como eu faço é um pouco mais lento ... Você pode usar como preparação, certo? Mas se você utilizar verdadeiramente o espetáculo não sai antes de um ano. E você precisa, principalmente, de um dramaturgista – mais do que de um diretor. E o Salmon trabalhava com uma dramaturgista, a Renata Molinari – que também era colaboradora do Grotowski.

Eduardo – Tenho interesse em identificar uma possível origem, raiz ou matriz do Círculo Neutro. Você tem alguma informação sobre isso? François Kahn fala de uma experiência do Thierry Salmon com Jacques Lecoq, e da relação do CN a partir do trabalho de preparação do "palhaço de picadeiro". Com a saída de Thierry desta experiência com Lecoq que começa a derivar suas proposições do procedimento CN, ou seja, dos trabalhos preparação e criação do ator relacionados à "personagens psicológicos", e não necessariamente ao treinamento do palhaço.

Maurício – É, pode ser que seja assim! Mas... Pode ser! Daí vão achar que tenha que usar...

Eduardo – Nariz[297]!

Maurício – Nariz! E aí com nariz... É loucura! Mas eu vou tentar saber. Vou falar com Renata Molinari e ela vai me dizer com certeza.

Paramos a entrevista para mudar de ambiente. Saímos da cozinha para o escritório, e Maurício apresenta alguns livros previamente separados. Destaca a importância do livro *"Viaggio nel Theatro de Thierry Salmon"*, de Renata M. Molinari, pois se trata de um trabalho de CN.

Maurício – Este livro descreve o que ele usou para o espetáculo "*fast foules*", é sobre uma das maneiras como conheci o CN com o Salmon. Era um trabalho sobre

[296] Lei de Fomento ao Teatro da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo/SP.
[297] Nariz vermelho de clown.

Dostoievski que presenciei, vi ensaiar... Conheci o círculo com o Thierry, nunca me explicaram a origem, nunca perguntei, imaginava que fosse alguma coisa mística.

Eduardo – Essa relação com Lecoq para você faz algum sentido?

Maurício – Nunca nem ouvi falar. Acontece, também, que família do Thierry segura o conhecimento, quer dizer, detém tudo o que deixou e não abre para ninguém. Isso é uma coisa absurda, guardar em vez de compartilhar não tem sentido, pois não serve para ninguém! Entendeu? Não serve para ninguém! Talvez porque alguém diga "Não quero!", por ter ciúmes, ou "O teatro roubou o Thierry de mim!" Eu sei que ele era um homem muito angustiado. [...] Pode ser que tenha a ver com o circo – que é muito mais antigo, como ideia, do que o teatro. O circo tem uma condição mais corpórea, e sendo mais corpórea ela revela a contradição do pensamento, porque o pensamento aparentemente é incorpóreo – aparentemente. Quando você usa o CN, o que é que acontece? Você tem um corpo dentro daquele círculo, daquele picadeiro, e você tem a base, o suporte da dramaturgia – que não é via personagem. Quando eu vi achei impressionante, porque o público descobria aos poucos – vi primeiro o espetáculo, depois o procedimento do círculo. O espetáculo chamava-se *"A. de Ágata"*.

Eduardo – François Kahn também fala sobre este espetáculo. Foi com as irmãs Pasello, certo?

Maurício – Exato. Foi o espetáculo dele (Thierry Salmon) mais extraordinário. E um dos mais extraordinários que eu vi na minha vida, porque mudou o meu modo de ver teatro. Bom, você começa o trabalho do CN com o círculo pequeno, depois amplia, amplia, amplia... Quando...

Eduardo – Isso é referente ao desenho, à planta baixa do CN? O desenho é sempre como um "alvo"?

Maurício – Não! Então, aí é que está o erro...

Eduardo – Ou ele pode se transformar?

Maurício – Aí é que está o equívoco! Por isso que digo que precisa de um dramaturgista que, com o Thierry Salmon, era a Renata Molinari, que descreve... Está no meu livro... A cenografia mental, o eixo é a mente. Então você fala "Sim, é

corporal", mas quando você usa "essência" é a mente[298]. O espetáculo é um encontro de "mente de espectador" com "mente de ator", o personagem é um mero pretexto que está ali. O espetáculo *A. de Ágata* terminava com uma das atrizes pedindo um cigarro para o público, que ficava incomodado com a relação que existia entre as duas irmãs gêmeas – o texto também incomodava. Diziam "É Grotowski! E o ator é igual à personagem!" Não! Na verdade você dramatizava a si mesmo, e é isso que chamo de "Arena Dramática". O personagem vira pretexto. Aí é que está, pelo que eu vi no Brasil, as pessoas usam o CN para trabalhar uma personagem, como se fosse o trabalho da pessoa "sobre si", como Stanislavski! Nem Stanislavski nunca fez isso! Está no meu livro; o problema é que as pessoas querem um método para ser um outro discípulo, mas não é bem assim. Então, por exemplo, o ator vai na direção de uma determinada figura, da personagem, etc., mas na hora ele se coloca - a sua personalidade - em atrito. Entendeu o que é que entra no círculo? Não sei se está dando para entender, mas o ator fica em atrito, a pessoa é colocada em xeque.

Eduardo – Estou tentando entender. As vezes que trabalhei com o CN usamos ou uma dramaturgia pronta (literatura dramática), ou uma base ficcional (literária) ou um tema que se desenvolvia em função do jogo do ator via procedimento.

Maurício – É isso e, também, muito mais que isso por existir um dramaturgista que está ali ouvindo, não só o diretor. O dramaturgista, no caso do espetáculo "*A. de Ágata"* era Renata Molinari. O dramaturgista sempre pergunta "O que é que...", "Por que é que a personagem..." – não o diretor! O diretor fala direto com você – o que aquela figura que está em cena faria naquela situação? E não é "o mágico como *se fosse*" do Stanislavski, porque se trata daquela pessoa – o que é que aquela pessoa faria? E o ator vai aos poucos aprendendo o que é que ele faz, porque muda a cada dia, a cada dia têm uma plateia diferente, pode acontecer de ter apenas um espectador na plateia. E aí a base, aquilo que era aquele pretexto ficcional, que no livro chamo de texto originário – porque depois é possível jogar fora, porque o ator até pode ter uma personagem, mas na verdade quem está fazendo é ele ... O trabalho com o círculo é muito próximo do cinema por ir na mente do espectador. Então, o círculo

[298] Outra vez Maurício se refere ao enunciado desta pesquisa, mas não quis investir na discussão por acreditar que a noção sobre "mente" compreende a memória de maneira totalizante e análoga às proposições de Grotowski ao se referir à "corpo-memória [e] corpo-vida" (MOTTA LIMA, 2012, p.261).

pode aumentar e abarcar a plateia. Também não há mais, por exemplo, uma música incidental. Não é mais a música do espetáculo que o ator convenciona que é a música do espetáculo, mas uma música que está tocando dentro do teatro – é muito diferente. A luz que acende, é a luz que está se acendendo dentro do teatro – é como aqui, a gente está fazendo a entrevista e a Silvia[299] entrou, porque entrou dentro do ambiente. Entendeu? A cenografia vira cenografia pela ação do ator. Então o círculo é mais uma ideia, é um modo de ver o ambiente, que aos poucos o ator vai fazendo o público perceber isso. Não é preciso explicar, mas o ator faz o público perceber. Isso é muito diferente daquilo que vi com François – mas conheço muito por cima, porque trabalhava na perspectiva da personagem, entendeu? Mas com Thierry era diferente, porque ele trabalhava espetacularizando o ambiente. Ficava espetacular no sentido de a vida ser um espetáculo, ia na direção da vida. E isso é muito mais como o circo.

Maurício segue falando sobre a linguagem gestual do Circo como possibilidade de comunicação entre povos de diferentes línguas, no final do Império Romano. Até que retoma suas referências e aponta para um quadro na parede, onde há uma foto sua abraçado com Heiner Müller.

Maurício – Olha quem me ensinou - Heiner Müller. Trabalhei como ator e era amigo dele! E, principalmente, Renata Molinari.

Falo sobre o I Encontro Internacional Repensando Mitos Contemporâneos: Simpósio Grotowski[300], agendado para março de 2015 na UNICAMP**.** Maurício segue contando sobre as tentativas frustradas de trazer Renata Molinari ao Brasil, pois ela é uma figura chave nas pesquisas de Grotowski, mas parece que nunca dão os devidos créditos.

Eduardo – No livro "*Viaggio nel teatro di Thierry Salmon*", ao abordar o CN, Renata Molinari nomina o procedimento de Círculo Neutro?
Maurício – É o trabalho dentro do CN.

[299] Esposa do Maurício.
[300] Ver mais detalhes em: http://www.iar.unicamp.br/evento/grotowski; acessado em 24/03/2015.

Eduardo – Como você, ela nomina o procedimento de "Arena Dramática"?
Maurício – Não, não! Ela diz "*cerchio*". Porque virou "*cerchio neutro*".

Maurício procura outros livros de Renata Molinari na estante, especialmente um que é dela com outro autor, mas termina não encontrando. Segue dizendo que gostaria de marcar uma conversa via *Skype* com ela e comigo presente. Por último, diz que se eu fosse até a Itália "Ela abriria as portas."

Maurício – O mundo do Thierry Salmon, que é o mundo que era dela, o meu mundo... Não é que tenhamos preservado o mundo dele, nós não preservamos, mas trabalhamos com ele. O François Kahn, legitimamente, sai um pouco disso, e olha bem, é legítimo, porque vai para outra direção. A Inês Aranha também. Eles vão na direção de um teatro um pouco mais "teatral" – não digo nem mais convencional, porque não é, e isso seria inexato... Tinha gente que saia na porrada dentro do círculo! E porrada pra valer! As irmãs[301] quase se mataram! Não existencialmente... aqui virou espetáculo, cara!

Mostro a planta-baixa do CN – o modelo que experimentei tanto com Humberto Brevilheri, quanto com François Kahn.

Maurício – Eles adaptaram, e está super certo! Mas é muito diferente do Thierry Salmon... Por isso que o François fala do Lecoq, do palhaço, etc., do circo. Agora, são duas visões de circo diferentes, a visão que eu tenho de circo é um pouco mais histórica, etc. Eu vou perguntar para a Renata Molinari de onde surgiu o CN.

Mostro as outras plantas-baixas do CN, as quais são derivações[302] do modelo que até então eu considerava como "original", mas que foi se alterando em decorrência de trabalhos desenvolvidos em sala de aula e com grupos de teatro ao longo destes anos.

[301] Silvia Pasello e Luisa Pasello.
[302] Ver o item "Outras derivações".

Maurício – É obvio! Sem dúvida que o trabalho criativo conduz a outros ajustes, é obvio!

Eduardo – Junto com diferentes parceiros de criação, fomos alterando os posicionamentos das portas de entrada e saída, buscando outras possibilidades, até mesmo suprimir o desenho, mas ainda assim os atores deveriam considerar o procedimento ao desenvolver suas ações. Talvez, seja neste sentido que você se refira à cenografia mental.

Maurício – Sim. No caso quando eu falo do CN e não temos tempo nem grana para enveredar pelo procedimento do CN, eu digo que no círculo o ator está sentado na minha frente e eu pergunto! Só! É uma ideia!

Eduardo – Sim!

Maurício – É lógico que você está altamente certo, porque nós não estamos em uma religião ou mesmo...

Eduardo – Num dogmatismo...

Maurício – Exato! Nós não estamos em um dogmatismo absurdo, mas para não estar no dogmatismo você tem que ir no original. E ele ficou muito preso, no final da vida dele ele ficou muito preso, porque ele teve o azar de...

Eduardo – Quando você se refere ao desenho da planta-baixa original, é a do "alvo" ou com as aberturas para as portas de entrada e de saída?

Maurício – É o alvo! Está descrito no meu livro.

Eduardo – Esta planta-baixa que apresento já é uma derivação do François Kahn, então?!

Maurício – Total!

Eduardo – Eu estou curioso para ler o seu livro.

Maurício aponta os livros e diz para que eu pegue um.

Maurício – O que estiver livre é teu. No livro tem todo o diário do processo, e depois... A "deriva" foi feita junto. Tem toda a descrição do círculo e etc.

Eduardo – Do trabalho no círculo durante o processo de montagem do espetáculo "Aqui ninguém é inocente"?

Maurício – Está misturado o círculo, o diário... Você vai ler com calma, tá? Porque isso vai ser "a porta" para você. Agora, o trabalho do dramaturgista, tem um outro livro[303] maravilhoso que é da Molinari e do Claudio Meldolesi que usávamos para ensinar lá na escola [Paolo Grassi/Piccolo de Milano] – fui professor da escola, chamamos de "*Piccolo*" porque era o nome antigo de quando entrei nela, mas é Paolo Grassi. Hoje em dia são duas escolas diferentes.

Maurício segue procurando o livro, mas não encontra. Diz que perguntará sobre a origem do CN para Renata Molinari.

Eduardo – Meu interesse pelo procedimento CN surgiu a partir dos estudos sobre a *performance* e o teatro performativo.

Maurício – É logico, é lógico! Porque não tem diferença entre narração e performance.

Eduardo – Na *performance* o sujeito está mais ciente do estado de risco que se estabelece enquanto condição para o desenvolvimento do jogo.

Maurício – É lógico! Estamos aqui em estado de risco, porque este prédio pode cair! (Risos) É lógico que é assim!

Eduardo – E este aspecto acaba sendo motivador para o próprio jogo. É nesse cruzamento que estou desenvolvendo a pesquisa. O que estou fazendo é descrever o CN do modo que aprendi, somando-se a isso as referências da performance e como estou derivando e desenvolvendo o procedimento.

Maurício – Você pode usar como referência todos os meus artigos que estão no site da SP Escola de Teatro[304], no "Papo com Paroni"[305], pode usar tudo. E tem uma parte ali que faço uma abordagem da *performance*, no livro mesmo não, mas ali eu falo claramente. O espetáculo, como a gente o vê, que "começa e termina", não é nada mais que a intersecção física e temporal de duas *performances*: uma é a vida da pessoa que vai para assistir e a outra é a vida da pessoa que vai para fazer. O diretor tem aquele período de tempo do espetáculo para influenciar outra *performance* utilizando a do ator. Isso que é o espetáculo no sentido convencional, visto do ponto de vista da

[303] MELDOLESI, Claudio e MOLINARI, Renata M. ***Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi com le ruote***. Milano: Ubulibiri, 2007.
[304] http://www.spescoladeteatro.org.br/.
[305] http://goo.gl/5wjZBq.

performance. Ficam falando que é narração, etc. É, lógico que é! Mas dizem "Ah, não! Mas é Brecht, é narrativo!" Eu digo que isso foi uma peste que aconteceu na Alemanha – e na Itália também... Esse sujeito narrativo e pós-narrativo, tal... Aí fica todo mundo... Colocaram o Lehmann[306] no lugar de Stanislavski! O problema não é nem o Lehmann nem o Stanislavski, o problema é a mentalidade tacanha das pessoas.

Eduardo – Vou te fazer uma provocação...

Maurício – Pode! Mas, está mais ou menos respondido, sem a resposta, a história do circo?

Eduardo – Então vou deixar a outra provocação para depois, e voltando nessa questão do circo, porque quando o François falou sobre essa possível relação do Thierry com o Jaques Lecoq...

Maurício – É provável!

Eduardo – Quando observo o CN e percebo em algumas fases desse treinamento improvisacional ou psicofísico, seja lá como quisermos chamar, duas ações fundantes do procedimento: uma, a do ator posicionado em seu centro, sozinho e vulnerável, mas construindo a sua ação e presença; a outra, que obriga a todos os outros atores ficarem na borda de fora do círculo para provocar...

Maurício – É o circo, é o picadeiro...

Eduardo – Embora não seja preciso utilizar "nariz de palhaço", o ator no centro do círculo está analogamente desenvolvendo uma ação própria do *clown*, que se coloca em jogo de modo vulnerável, sem armaduras...

Maurício – E o público? E o público?

Eduardo – É o bando de bufões, que estão ali criticamente provocando, açoitando, ou como no circo, ansiosos para que o trapezista consiga realizar o duplo mortal, mas torcendo para que ele quebre o pescoço!

Maurício – Sim! Mas já vi o palhaço ser tão esperto que ele conseguiu transformar a situação jogando o circo para cima de um espectador. Por isso que era importante ter dois círculos, um ao lado do outro, e depois unir – que é esta corda que eu usava (mostra uma corda de sisal). Eu usava esta corda no "Aqui ninguém é inocente".

Maurício procura um livro na estante.

[306] Hans-Thies Lehmann.

Eduardo – Embora eu não vá abordar as figuras do *clown* ou do bufão, irei considerá-las como **funções** presentes nesse jogo que é o CN/AD.

Maurício – É um modo de ver, e que estou perfeitamente de acordo. A única coisa que você tem que destacar é que o ator não pode colocar a forma exterior nem do *clown* e nem do bufão.

Eduardo – Concordo plenamente.

Maurício – Porque senão, entendeu né?!

Eduardo – Já vira "muleta"!

Maurício – É a mesma coisa que acontece com alguns artistas que dizem que "Brecht é aquilo que está na Barbara Brecht". E aí, se está no livro é o "correto"! Seguem aquilo ali porque vira "Brecht-S.A."! É uma questão de direito autoral que eles têm ali. A mesma coisa é a família do Salmon. Só que para azar da família do Salmon, os textos não estão no papel. Além do mais, morreu uma das irmãs[307] e o espetáculo[308] virou uma lenda, entendeu? Não tem como escrever. É como o filme[309] que eu fiz lá com o Beto Brant, o estranhamento virando roteirista. Não tem fisicamente o roteiro, é o filme. O Salmon é a mesma coisa, o coitado não botou o cinto de segurança e morreu naquele acidente. Entendeu? E, a família tenta segurar, mas não dá! Porque a vida se esvai...

Eduardo – Tanto a Inês Aranha quanto o François Kahn – o Francisco Medeiros menos, eu entrevistei ele também, mas não consegui entrevistar nem a Rosana Seligmann, nem o Humberto Brevilheri –, nas três entrevistas lancei a seguinte análise: ao trabalhar com o CN podemos observar como se tivéssemos dois momentos, o primeiro que é o trabalho de treinamento do ator dentro de uma construção dessa **ideia de neutro**, de ampliação da consciência e, não sei se é uma boa palavra, maior domínio sobre si e suas reações psicofísicas, digamos assim, e o segundo, no qual coloca-se em jogo uma "base ficcional" – estou usando "base ficcional" para não dizer texto dramático, ou conto, etc.

[307] Atriz Luisa Pasello.
[308] "A. de Ágata";
[309] "Crime Delicado"; http://goo.gl/6kW4nS (consultado em 29/03/2015).

Maurício – Sim. São dois momentos aparentemente distintos, mas são assim...

Eduardo – Distintos, mas que na "arena dramática" está ligado à criação!?

Maurício – É, é! Olha, é muito parecido com Pirandello, sabe os textos de Pirandello? Todos! Principalmente "Esta Noite se Improvisa", que tem uma parte que é a vida e a outra que é o "teatro", que é a diferença... Que na Sicília/Itália, era a mesma coisa... Tanto é verdade – falo isso o tempo todo – que para os árabes não tinha essa diferença. Aristóteles que começou a fazer esta diferença. Do ponto de vista aristotélico existem estas duas modalidades, de outro ponto de vista não, mas é a vida como fluxo incessante e a dramatização da vida. Então existem sim estes dois momentos, mas que não são dois momentos! Esse sempre é o nosso problema...

Eduardo – E o Thierry trabalhava com isso também? Primeiro fazendo uma abordagem de preparação?

Maurício – Sim. Primeiro trabalhava sobre a pessoa, mas era muito didático, para a pessoa ter uma diferença. "Aqui era a pessoa!" Primeiro era preciso que o ator se colocasse em discussão.

Eduardo – E o que significava isso?

Maurício – Estar aberto. Quando se trabalha essa primeira parte parecia, sem dúvida, alguns alunos, colegas meus, ficavam horrorizados! Eu trabalhava do lado do Thierry, e as perguntas eram feitas apenas por nós dois, pois frequentemente os outros participantes não podiam fazê-lo, para não nos desviarmos demais para o lado pessoal.

Eduardo – Isso sempre parecer ser um risco que se corre.

Maurício – Só um risco não, é uma passagem *sine-qua-non*. E isso acontecia! Irrompiam crises existenciais! Se era difícil para a gente, imagino o que acontecia com as irmãs! Foi um período que a gente estava no segundo ano da escola e tivemos crises pessoais impressionantes, alguns não podiam olhar para a cara dos outros. Falavam: "Você está usando informações pessoais! Você dormiu junto comigo!" Usavam as coisas pessoais para colocar em jogo no círculo. Aquilo pegava fogo! O círculo pegava fogo! Pronto! Esta é uma ótima definição! O "circo" literalmente pegava fogo e para evitar isso, aí depois vinha aquela "base ficcional". Essa base ficcional era um pretexto para o círculo pegar fogo, porque na verdade, na minha opinião, não se tratava de teatro no sentido convencional da palavra. Era muito mais parecido com o psicodrama do que com teatro, mas não era psicodrama. Mas aquilo parecia ser um psicodrama

coletivo, uma histeria coletiva, era muito divertido! Problemas de racismo apareciam. Por exemplo, Thierry Salmon trabalhava também com textos de Tennesse Williams. Tive a oportunidade de participar, junto com um amigo italiano que fazia a personagem principal do "27 Carros de Algodão", em dois processos com textos de T. Williams e outro a partir dos filmes de John Cassavetes – não era nem texto! Eram personagens de Cassavetes, que era mais bacana ainda. Isso para você ter uma ideia de que não é bem de teatro que se fala ... Mas então, o personagem que meu amigo Gaetano D'Amico fazia era racista, que precisava de muita gente por causa da "greve dos negros"[310], etc. Nesta época, perto de agora, tinha poucos negros em Milão, e fizemos o CN como espetáculo, mas dizendo que era *workshop* público, na "sala *azurra"* do *Piccolo*. Em uma sessão haviam dois negros na plateia, e falei "tem dois personagens aqui" – no elenco. Quando digo "personagens", quero dizer dois atores incríveis, fantásticos. E ainda bem que tínhamos bons atores, porque também havia aquele que era "menos ator", o que se lançava "sem para-choque", mas também tinha os que se tocavam um pouco, entendeu?! Tinham os malucos, como os dois punks... eu adorava...

Eduardo – São outras atitudes...

Maurício – São outro tipo de ator, né?! É! Outra atitude, exatamente - ato! Em um momento, o negro que estava no público... Porque o Gaetano falava tudo quanto é piada de racismo... Decoraram todas as piadas de racismo... O ator que abria o espetáculo ficava falando piadas de racismo... Outro, no círculo, contava piadas de racismo para a plateia, olha só!? Assumindo uma atitude racista mesmo! E um outro ator fazia "mais narrativamente" o personagem dos vagões. Então, o espectador negro perguntou "o senhor é racista?" E todas as vezes que tinha piada de racismo o público olhava para o negro, então o círculo ia para o negro! Isso que eu ia dizer, foco! O círculo aumentava e o público estava dentro dele. Na verdade haviam dois círculos: um físico, porque o ator não podia ir lá bater no espectador negro, mas o resto era "cenografia mental", que é para onde o ator olha e a cenografia se desloca – você entendeu?! Este conceito de cenografia mental está bem explicado no livro[311], na fala

[310] O contexto desta obra de Tennesse Williams retrata a Guerra de Secessão nos EUA, entre os anos de 1861 e 1865.

[311] Aqui ninguém é inocente, p. 40-44.

da Molinari, tá? Eu faço questão de explicar porque... Ainda bem, porque, talvez, seja a primeira vez que este livro tenha uma real utilidade teórica. Ele foi distribuído para muitos lugares... Foi executado com verba do "Fomento" ... Mas, então o que é que aconteceu? Na hora, esta foi uma bela experiência, talvez isso seja bem útil para a tua tese, o lugar do círculo: tem um que é o círculo como foco, e outro que é o círculo como cenografia mental... Na experiência que estava contando, o foco foi para o espectador negro. Aí que eu comecei a perceber a verdadeira dimensão do Tennesse Willians, porque alguém pode falar que é impossível aquele ambiente (sulista norte americano, do T. Willians) na Itália, mas não! Se você não fingir narrativamente que está lá no sul dos EUA, e se não fingir que está em uma peça do Tennesse Willians! Este é o problema do ator convencional: fingir que estão em uma peça e não para a peça; na verdade não é uma peça que está acontecendo, é uma performance – é a mesma coisa, mas tem algo a mais: a consciência de experiência real. Mas o ator brasileiro finge que é um ator, e não assume nunca que ele está ali dentro...

Eduardo – Enquanto assumir uma ilusão ao invés de se colocar em um jogo vivo e real?

Maurício – Ele está aburguesado. E quando ele "vira Brecht", está mais aburguesado ainda, porque ele está como o portador de uma ideologia do "bem" contra o "mal"! (Risos) Entendeu? É ainda mais reacionário! Quando eu falo isso dizem "O Maurício tem que morrer! O Paroni..."

Eduardo – Enlouqueceu...

Maurício – Enlouqueceu nada! É o cara de direita a ser abatido, de direita! É igual ao Pasolini, sabe? É como fizeram com ele... Disseram "Vocês são mais burgueses aqui do que lá fora!" Acabou, mataram o sujeito. Mas, se fizeram "a direita" matar... Jogaram ele no circo para os leões, né?! ... Então, como todo mundo olhava para esse espectador negro era como se todos tivessem, automaticamente, ficado racistas! Qualquer "branco" que estava na plateia olhava e pensava "O que é que vai acontecer?", e dizia "Mas o senhor é racista!" Ou seja, mais ainda ele ficava racista pelo fato de ser branco, olha só a que ponto chegou o espetáculo!

Eduardo – Um posicionamento político...

Maurício – Olha só o poder disso aí! O círculo pegou fogo... O espectador "branco" ficou mais reacionário ainda, entendeu? E, nesse caso, fez este espectador virar e pensar "Mas eu sou branco! E como é que eu posso fazer para não ser racista?" E tem

hora que você não consegue entender porque é branco! Então, aí você fica na mesma condição do negro. Isso eu percebi depois que eu fui para cadeira de rodas, por causa de esclerose múltipla. Mas, então, o que aliviou foi o ator Gaetano D'Amico que assumiu a personagem de maneira narrativa, claramente, porque ele era inteligente, olhou para o negro e disse "Eu preciso, vem trabalhar para mim!" Fez como uma das irmãs, que pediu no final do espetáculo [Maurício faz gesto de pedir cigarro e fumar], ou seja, não teve espetáculo até a última fala, na última fala que começava e terminava o espetáculo, uma fala de teatro narrativo "Preciso de um cigarro porque vocês estão me atrapalhando desde o começo. Não deu para falar para a minha irmã o que eu queria, por causa da presença de vocês!" Você quer uma contradição maior?[312] "Porque vocês vieram me ver aqui no espetáculo... Eu só existo enquanto espetáculo porque vocês vieram!" É o Pirandello, total! E é a mesma coisa que aconteceu com os "27 Carros de Algodão", depois que o Gaetano falou "Eu preciso, vem trabalhar para mim!" tanto a plateia quanto o negro, riram! Ele também riu! E falei, Thierry olha o que aconteceu aqui! E o Thierry ainda louco dentro das angústias dele ... Entendeu?! Eu tinha essa impressão. Você compreendeu o que é que aconteceu ali? Isso dificilmente você vai viver como dimensão se fizer daquele jeito que me mostrou[313] – aqui entra o diretor, não entra a forma. Porque aí já tem o palco, a plateia e é preciso colocar em discussão esta forma. Em um dado momento você terá que transformar em convenção[314]. Mas eu, por exemplo, deixava no "Aqui ninguém é inocente" o espetáculo aberto até a última fala. Eu pedia para uma pessoa entrar e tocar um gongo! Isso fazia com que se transformasse em espetáculo. Mas espetáculo não tinha. Tinha um pretexto. O espetáculo era um instante, o resto não! O CN é um instrumento que você tem como diretor, é uma dica que te dou – falando de diretor para diretor. É uma conversa entre diretores. Para que? E porque você precisa disso? É preciso um dramaturgista do seu lado. Atualmente eu também faço o dramaturgista, ou apenas o dramaturgista.

[312] As atrizes eram também irmãs, e gêmeas – Silvia e Luisa Pasello.

[313] A planta baixa do CN com as portas e círculo de preparação, etc. Os desenhos que apresentei para o Maurício.

[314] Considero que a convenção se estabelece a partir do momento em que o procedimento se transforma em "memória corpo", introjetada de tal maneira que pode servir de base para o jogo sem necessariamente ter que estar fisicamente aparente, desenhado ou delimitado no espaço da ação – nem pelas presenças do risco do giz ou da corda.

Maurício conta sobre uma tradução de Hedda Gabble que está fazendo neste momento não a partir das normas convencionais, mas como dramaturgista, ou seja, colocando o texto traduzido em jogo com os atores, para que o material se transforme em "uma coisa que um ser humano possa dizer!" E, enquanto procura um livro sobre o trabalho do dramaturgista, segue dizendo que acha importante a leitura do livro *"The Presence of The Actor"*, de Joseph Chaikin. Imediatamente lembro-me e digo do livro "A aprendizagem do ator", de Antonio Januzelli (Janô), em que aborda brevemente o trabalho de Chaikin.

Eduardo – Ultimamente muito se tem discutindo sobre as noções de "ator-performer". O que você pensa sobre isso?

Maurício – Leia os meus artigos. Escrevi dez artigos por sugestão da pedagogia, entre eles, há a série "Impossível não performar".[315] Estão todos no portal da SP Escola de Teatro. Está realmente tudo lá. É uma resposta bastante complexa.

Maurício encontra o livro sobre o trabalho do dramaturgista: *"Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi com le ruote"*[316], de Claudio Meldolesi e Renata M. Molinari.

Maurício - Eu já tinha até separado este livro, mas como mudamos para este apartamento há pouco tempo, o escritório ainda está um pouco bagunçado. Olha, este aqui é um livro muito importante para você. Não é um livro fácil, mas é muito bom.

Neste momento conversamos sobre o desejo de Maurício em trazer Renata Molinari ao Brasil e cogitamos a possibilidade de parceria para isso.

Eduardo – Retomando o tema do CN ou AD...

Maurício – Bom, você entendeu aquela parte das duas coisas, né?

Eduardo – Entendi[317].

---

[315] Ver em: 1. http://goo.gl/mP2FhC; 2. http://goo.gl/oE9sxP; 3. http://goo.gl/SfmrpS; 4. http://goo.gl/wkBgPp; 5. http://goo.gl/aC0CFA. Consultado em 16/04/2015.

[316] MELDOLESI, Claudio e MOLINARI, Renata M. ***Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi com le ruote***. Milano: Ubulibiri, 2007.

Maurício – A trilogia pirandelliana, do teatro dentro do teatro é fundamental. São as peças "Seis Personagens à procura de um autor", "Esta noite se improvisa" e "Cada um a seu modo". São importantes porque nas falas dos diretores, dos três personagens diretores, estão contidos aspectos que teoricamente podem ser importantes. Em Thornton Wilder, na peça "Nossa Cidade", há também o personagem do diretor de cinema que é um tipo de *raisonneur*. No teatro convencional e na dramaturgia convencional, no sentido aristotélico, categorizam os personagens como protagonista, antagonista, deuteragonista, coadjuvante, mas há também o *raisonneur*. O *raisonneur* é aquele que pensa, que raciocina o espetáculo com e diante do público. Outra coisa que estou para escrever - e isso é importante porque você está mexendo com a ideia do círculo, e acho que teoricamente você chegaria sim ao circo, mas também, principalmente, ao teatro de marionetes do Kleist[318], porque você move a marionete. Mas quem é que move? Este *raisonneur* que está entre o público e você. Por isso que existem estas duas coisas no Thierry, entendeu? O diretor e o dramaturgo trabalham como *ragioniere*.[319]

Maurício – O François Kahn é um ótimo *raisonneur* em cena! É um "puta" de um ator! E boa pessoa. Desmente qualquer estereótipo que falam dos franceses.

Eduardo – Ele diz que o CN não é dele, e que cada um pode fazer o que quiser. Não é nenhum dogma.

Maurício – Não é método. Essa história de "método" é muito ruim. Todo mundo aqui no Brasil precisa de método, método, método. Porque não tendo escola, não tem método...

Eduardo – Quando você escolhe propor o CN/AD para desenvolvimento do trabalho, o que acredita que o procedimento movimenta no ator?

Maurício – Aquilo que eu disse, o ator como pessoa e não como ator. E se colocando em discussão como pessoa. Meu próximo artigo você vai gostar - vou enviá-los para você. Não sei se será o próximo, não sei ... Dou muita importância para isso – o ator se colocar em jogo como pessoa. É impossível representar! É como escrevi nos artigos

---

[317] As "duas coisas" são o que estou chamando de etapas de preparação e de criação. Sem dúvida, operacionalmente elas podem até serem consideradas como duas, mas na verdade estão contidas na totalidade do procedimento, que é "uno", integral.

[318] Heinrinch von Kleist.

[319] Em francês: *raisonneur*; em Italiano: *ragioniere*.

sobre o Pirandello, é impossível representar a morte em cena, só é possível representar um pouco a vida - um pouco! O que se coloca no CN é isso. Ou o ator se coloca, em primeiro lugar, como pessoa em cena, que até vai na direção do personagem junto do público, mas não se coloca enquanto personagem que deve ser admirado pelo público - ou talvez não se coloque como se vivesse a personagem que foi pensada no papel nos últimos cem anos! Só nos últimos cem anos! E de uma arte de mais de três mil anos! Se pensar assim o ator estará no erro! Porque hoje em dia não se pensa mais no papel. Porque teatro todos fazem hoje em dia! Como cinema, todo mundo faz, eu faço aqui (mostra um smartphone). Então quer dizer que agora não se precisa mais de escola de teatro? Precisa muito mais! É preciso utilizar técnicas diante da sociedade industrial para retratar a sociedade pós-industrial; esse conflito entre a forma e o conteúdo – pode dar uma boa arte. Eu uso sistemas que aprendi de coisas da sociedade anti-industrial, século XVIII, de dicção, de fonação, etc., para retratar nossa sociedade. "Ah! Eu vou buscar o pós-industrial!" Não tem nada que buscar, já estamos dentro! "Ah! É o pós-dramático!" O quê que é isso?! É e não é também. Entendeu?! E é isso o que acontece quando se destrói aquela capa formal, no caso quando se trata de um ator, ele vai se dar muito melhor! Existem atores que tem horror de mim! Mas não por causa do CN enquanto círculo. É que eu faço isso. Nós estamos fazendo aqui. Eu faço isso enquanto ideia, não precisa de risco no chão. A experiência com o CN me mudou. A mesma coisa aconteceu com o Kantor[320], que também trabalhou no Piccolo de Milão. As últimas doze lições, as "Lições Milanesas"[321], eu estava lá de um jeito especial, sentado na mesinha dele.

Maurício procura e encontra em seu livro a seguinte fala de Renata Molinari sobre o CN: "Não existe nada na vida que não possa ser assumido dentro de um espetáculo; se você se move, não numa dimensão de naturalismo, mas de coerência orgânica no desenvolvimento de consequências da própria vida." (Molinari in Castro, 2007, p.43)

Maurício – No livro você vai encontrar também a deriva como procedimento.

[320] Tadeusz Kantor.
[321] Tadeusz Kantor. ***Scuola elementare del teatro***. In: Lezioni milanesi. Trad. italiana de Ludmila Ryba e Renato Palazzi. Milão: Ubulibri, 1988.

Conto que tinha amizade com a produtora do espetáculo[322] "Aqui ninguém é inocente". E que ela comentava sobre as "derivas" que estavam para acontecer pela cidade de São Paulo. Maurício conta sobre uma apresentação em um dos CEU's[323], de um alvoroço na plateia na cena da atriz que realizava a ação de tirar a calcinha:

Maurício – A turma lá dos CEU's foi atrás da atriz que fazia a puta! Queriam estuprar a mulher! Uns diziam que ela era só uma atriz! Mas outros diziam que não! Porque ela falou que "daria" para todo mundo, os caras queriam entrar em cena! Não é possível ter ideia do que pode acontecer! Por isso que eu deixava aberta a dramaturgia do espetáculo. E sempre no último momento se transformava em teatro. Mas fui bem radical, no último momento os atores entravam e gritavam que era verdade. E então, mentiam! E aí meu amigo, ninguém acreditava em mais nada! Saiam todos perdidos, dizendo que o espetáculo do Paroni era estranho! As pessoas ficavam perturbadas. Em uma das apresentações a produtora cultural que escolheu o espetáculo para circular nos CEU's, batia insistentemente na porta da cabine de direção, e eu dizia para não abrir e não deixar entrar! Mas ela insistia, e eu dizendo "Não deixa entrar!" E ela dizia que tinha que parar o espetáculo porque o público ia quebrar o teatro! Ela dava bronca nas pessoas da periferia, dizia "Isso aqui é teatro! Então tem que ficar quieto! Não é futebol que tem torcida!" A sequência das cenas era escolhida por sorteio, e nesse dia calhou da primeira ser a da personagem que abaixava a calcinha, dizendo que era atriz e que seu método teatral era esse: abaixar a calcinha e dar! (Risos) E ela falava errado, em vez de "cl<u>a</u>", dizia "c<u>R</u>a" e a turma ficava "puta" da vida! "Como ela fez isso, imagina!" Eu pensava, isso vai dar um espetáculo maravilhoso! E a produtora do CEU dizendo que não podia gritar e a atriz entra e abaixa a calcinha! O público veio abaixo! Gritavam: "UUUUUUÓÓÓÓ!!!" "AAAAAHHHHHH!!!" "PUUUTAAAAA!" E a produtora "Não! Que espetáculo é esse? Escolheram errado! A secretaria mandou errado!" Quando não era teatro italiano a gente colocava a corda fechada (mostra uma corda de sisal). E abríamos a corda para onde quiséssemos. Quando era teatro italiano,

[322] Anike Laurita.
[323] Centros Educacionais Unificados (CEU) – Secretaria Municipal de Educação da Cidade de São Paulo, SP.

usávamos o palco e aí eu dizia "bom, aqui o círculo é tudo!" Um funcionário do CEU falava "Vocês estão destruindo anos de trabalho aqui!" Mas que trabalho? Não era trabalho nenhum, era doutrinação.

Eduardo – A deriva enquanto noção ou procedimento que vocês utilizaram ...

Maurício – Walter Benjamin[324]! Foi criada por mim, David Greig e Graham Eatough, diretor do *Suspect Culture,* em Glasgow/Escócia, aperfeiçoei e recriei-a com eles. David Greig hoje é dramaturgo na Royal *Shakespeare Company*.

Eduardo – No seu livro você aborda a "deriva" a partir dessa proposição?

Maurício – Está descrito perfeitamente. Sei que fui o primeiro a fazer isso no Brasil.

Eduardo – Me pergunto que deriva é essa? Improvisação? Sair para jogar? Que jogo é esse?

Maurício – O dia que você quiser, você vem com mais alguma pessoa e eu faço uma "deriva" com vocês, tá? Você passa duas, três horas fazendo isso aí! Vai dar outra tese! Mas não importa dar "tese"! Porque graças ao teu espirito de pesquisa você veio parar no lugar que é a origem disso.

Eduardo – E a Beth Lopes ter tido a luz de me acessar...

Maurício – Isso aí, a Beth. O encontro com a Beth foi pela casualidade de ter faltado alguém para uma palestra na SP Escola de Teatro e acabaram me chamando de "emergência". Aceitei e acabei fazendo uma deriva com 180 pessoas! E ela falou que "alguém" iria me procurar! A Beth é uma pessoa inteligente, eu a entendo, mas mesmo lá na escola tem gente que fica "puto" da vida porque ela traz um modo de fazer teatro muito mais aberto, muito mais na frente, e aí a turma das antigas se sente ameaçada, quando na verdade ela não é contra! O problema é a visão de cartilha. "Oh! O Lehmann enquanto método!" Tudo vai virando método. Tem muito esse perigo, vira essa briga lá na escola, e é por isso que eu escrevo tanto artigo. É bom brigar e é bom o conflito, só não podem querer perseguir os seguidores de determinadas cartilhas, senão vira uma questão de poder, e virando questão de poder começa a virar cartilha e aí começa a ficar fanatismo e dogmático. Um dos últimos artigos que escrevi e está disponível no site da SP Escola de Teatro, é que o ator de teatro deveria se nutrir do analfabetismo, mas não propagá-lo. E o ator aqui no Brasil se nutre do analfabetismo e diz "Eu sei ler, então eu digo 'BO-A TAR-DE' (destacando as sílabas), e justificam

[324] Utilizaram como referência o livro *Rua de Mão Única*, de W. Benjamin.

dizendo “fizemos leitura de mesa”! Prefiro mil vezes o ator que não é ator, o não-ator, ator quando é desconstruído, a pessoa, entendeu? Mas utilizando técnicas de ator. É essa a contradição que me interessa. Em uma montagem de “O *Candide*”[325], de Voltaire, e utilizando a ideia do CN, decidimos que alistaríamos alguém da plateia, um “*candide*” da plateia; coloquei um ator disfarçado de cego no meio do público, e exatamente na cena em que o “*candide*” era expulso e era alistado à força, o cego pedia para ir ao banheiro, e então era levado por um espectador qualquer. Neste momento os atores diziam “Aquele ali!” Então vendavam e punham o espectador que estava guiando o cego sentando na cadeira, e iam iludindo o “*candide*” com tudo o que estava acontecendo; o público via a ilusão; ou seja, é o último inocente! Porque é justamente isso que eu falo, a hora que você tem o cara degolado não dá para propor como teatro heroico, naturalismo ou mesmo não-naturalismo. O teatro em si já era! Você entendeu? Isso acontece com o CN. Mas me dizem “Ah! Mas nós estamos fazendo teatro!” E eu digo “Não cara, teatro já era! Como você conhece já era!” Tudo isso que está acontecendo com essa história de Estado Islâmico na televisão, a “turma” da *Al Qaeda* tem medo, porque não é nem mais o *Big Brother*, é isso aí porque entrou a política e a forma... Esse é o artigo que eu quero escrever.

Conversamos sobre a possibilidade de o Maurício escrever um artigo para a Revista Rascunhos (GEAC/UFU) no dossiê “Artes do Corpo”. Ele fala sobre a possibilidade de em uma das minhas estadas em São Paulo combinarmos de eu ir até a SP Escola de Teatro para “um dia de paronismo” e fazermos uma “deriva”.

Maurício – Abro o livro dizendo que não gosto da palavra “processo” porque como sou formado em Direito penso “puta, processo!” Prefiro utilizar a palavra “procedimento”. [...] Espero que em um próximo encontro já ter obtido a informação sobre a história do Jaques Lecoq. Vou perguntar para a Renata Molinari. Como ela sempre fica “meio assim” porque fala “O círculo, de verdade, nunca ninguém sabe!” Vou falar que tem uma pessoa da universidade, de Uberlândia, vou falar de Minas Gerais, também, porque MG para mim é a essência do Brasil. [...] Mudar a ideologia é fácil, é como mudar de roupa, mas mudar a mentalidade é difícil, esse teatro do círculo, muda a

[325] Em português é traduzido por “Candido, ou O Otimismo”, de Voltaire.

mentalidade do ator. Ele é colocado em jogo como pessoa ... Você está dizendo ali: Cara, você veste o teu corpo e a tua mente, que é como uma roupa que não dá para mudar, só dá para mudar se você morrer... E o ator fica desesperado diante disso... O ator japonês já não, ele fala "tenho há 40 anos essa personagem e eu vou ficar com ela, eu sou essa personagem" ... Mas esse ator que vai mudando não tem como se prender a nada. Presenciei muito em Tiberina/Itália o Thierry Salmon dirigir, com Renata Molinari, aquele monte de mulher nas Troianas[326], em grego, as perdedoras da guerra; em um teatro grego de Tiberina... Sobre isso seria legal você ver ... Ali, ali sim que era teatro, que era círculo, porque era em um teatro romano e era tudo em grego, era na língua original... E aí entra a Renata Molinari como *dramaturguer*, é outro nível. Renato Palazzi que hoje é um dos críticos teatrais mais importantes da Itália, e foi diretor da Escola Paolo Grassi, sempre disse "o Thierry tem uma marcha à mais", que é a existência. O que era a marcha à mais do Zé Celso em relação ao Augusto Boal e ao Arena, o Oficina tinha uma marcha à mais, que era um teatro mais existencial, entendeu? A existência ... Colocar a existência em primeiro lugar... A existência antes do teatro... O teatro como um dos elementos constitutivos da existência, mas não um teatro acima da existência ... Ou pelo menos no mesmo nível... Acho que é isso que poderia definir o Círculo Neutro ... Eu não chamaria nem mais de "Arena Dramática", chamaria de "Arena Existencial" ... (Risos)... Pode dizer que o Paroni disse isso! Isso é bom, bom para colocar na tese! (Risos).

(e finalizamos a entrevista)

*

[326] http://goo.gl/jRYCsm.

Questões norteadoras das entrevistas:

- Roteiro para entrevista com François Kahn[327]:

- Sobre a entrevista ser gravada em áudio e transcrita para ser utilizada na tese de doutorado - se estiver de acordo, a própria gravação já pressupõe a concordância e a autorização de uso.
- O ator contemporâneo nos diferentes lugares do mundo, como você percebe as necessidades e as competências comuns aos atores?
- Um dos procedimentos utilizados por você para o desenvolvimento do trabalho do ator diz respeito ao "Círculo Neutro". Primeiro eu gostaria que você contasse um pouco a origem deste procedimento e como você vem desenvolvendo-o; segundo: hoje, o que leva você a eleger este procedimento como norteador dos processos de preparação e criação do ator?
- Considerando o "jogo" a partir do discurso da *Performance*, os aspectos "acidente, imprevisto e risco" são elementos presentes para o desenvolvimento da ação de cênica. Podemos observar estes aspectos presentes no procedimento do "Círculo Neutro". Como você considera "risco", "imprevisto" e "acidente" para o jogo do ator?
- Como você vê as possibilidades pedagógicas presentes nas ações desencadeadas pelo procedimento do Círculo Neutro?
- Qual o princípio essencial desencadeado pelo Círculo Neutro?
- Como você considera a Improvisação para o desenvolvimento deste trabalho?
- Como você vê a Improvisação do ponto de vista da Improvisação do Diretor?
- Qual a importância para você de trabalhar com a ideia de "personagem"?
- Como você vê o Círculo Neutro em relação à exploração de textos não dramáticos e à adaptação e produção de dramaturgia do tipo "literatura dramática"?
- Como a "função memória" se relaciona com este trabalho?
- Como você considera a importância, ou não, de treinamento psicofísico para o ator?
- Em um workshop no TUSP (2009) você abordava e perseguia uma qualidade importante para o ator: "decisão e ação". Comente um pouco sobre esta qualidade.
- Gostaria que você comentasse uma frase sua: "Para resgatar nossa organicidade original, no sentido do recém-nascido, é preciso reanimar a memória de nossa animalidade em nosso corpo." (Kahn, 2009, p.156 – Revista Sala Preta).

[327] Agosto de 2012.

- Duas dicas: para o ator iniciante e outra para o ator maduro.
- Nas matérias de jornais, você falou sobre ter “desafios” e “superação de dificuldades”.
- Sobre as informações conflitantes: No jornal A Folha de São Paulo consta que você trabalhou com Grotowski de 1975 a 1981. (http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/62434-frances-traz-seu-teatro-de-camara-a-sp.shtml); na tese da Tatiana Motta Lima, de 1973 a 1980; e na divulgação da SP Escola de Teatro, de 1975 a 1986. (http://www.spescoladeteatro.org.br/blog/brsw/?p=109).

*

- Roteiro para a entrevista com Francisco Medeiros[328]:

- Sobre a entrevista ser gravada em áudio e transcrita para ser utilizada na tese de doutorado - se estiver de acordo, a própria gravação já pressupõe a concordância e a autorização de uso.
- Explicar sobre a pesquisa em desenvolvimento.
- Sobre a descrição e compartilhamento do procedimento Círculo Neutro e as possíveis derivações.
- Sobre a raiz, ou seja, como entrou em contato com o CN? O que sabe sobre as origens do CN?
- Sobre as funções operativas: clown e bufão.
- Porque decide trabalhar com tal procedimento? Qual a potencialidade observada para o trabalho do ator?
- Sobre os aspectos “risco, acidente e imprevistos” observados no entorno da *performance* arte e presentes em todo e qualquer jogo: como estes elementos colaboram para a potência e a eficácia da ação cênica do ator?
- O que é o "neutro" para você? Lecoq diz que neutro é um "estado de atenção e curiosidade".
- Alguma outra consideração sobre o CN?

*

- Roteiro para a entrevista com Inês Aranha[329]:

- Sobre a entrevista ser gravada em áudio e transcrita para ser utilizada na tese de doutorado - se estiver de acordo, a própria gravação já pressupõe a concordância e a autorização de uso.

[328] Outubro de 2013.
[329] Março de 2014.

- Sobre a raiz, ou seja, como entrou em contato com o Círculo Neutro? O que sabe sobre as origens do CN?
- Sobre as funções operativas Clown e Bufão, como você as consideram?
- Quando você decide propor o CN em um processo de trabalho? Qual a potencialidade observada para o trabalho do ator? Quando decide interromper o processo do CN?
- Sobre os aspectos "risco, acidente e imprevistos": como estes elementos colaboram para a potência e a eficácia da ação cênica do ator?
- Como você percebe as possibilidades pedagógicas presentes nas ações desencadeadas pelo CN?
- Quais princípios referentes ao trabalho do ator são desencadeados pelo CN?
- Quais derivações você tem consciência que provocou no CN?
- Como você considera a improvisação para o trabalho do ator no CN?
- Como você considera o trabalho com o CN em relação a processos de criação a partir de textos não dramáticos e, também, em relação a adaptação e a produção de dramaturgias?
- Como a função memória se relaciona com este trabalho?
- Como você considera o treinamento psicofísico para ator hoje? (do ponto de vista do CN).
- "Decisão e Ação": princípios para o trabalho do ator no CN.
- O que é o "neutro" para você?
- Alguma outra consideração sobre o CN?

*

- Roteiro para a entrevista com Maurício Paroni de Castro[330]:

- O que sabe sobre as origens do CN: sua raiz, como entrou em contato com o procedimento CN?
- Sobre Thierry Salmon e Lecoq: há alguma relação? Sobre o CN ter se desenvolvido a partir de um treinamento para palhaços: se houver alguma validade esta proposição, podemos considerar o Clown e o Bufão como funções operativas para o jogo do ator no CN?
- Sobre os aspectos risco, acidente e imprevistos observados no entorno da performance arte e presentes em todo e qualquer jogo: como estes elementos colaboram para a potência criativa do ator?
- Ator-performer, ator ou performer: noções operativas e colaboradoras para um campo de ação mais amplo do "artista da cena" - como considera estes 3 conceitos operativos?
- Quais princípios referentes ao trabalho do ator são desencadeados pelo CN?

[330] Março de 2015.

- Quais derivações você tem consciência que provocou no CN?
- Como você considera a improvisação para o trabalho do ator no CN?
- Como você considera o trabalho com o CN em relação a processos de criação a partir de textos não dramáticos e, também, em relação a adaptação e a produção de dramaturgias?
- Como a função memória se relaciona com este trabalho?
- O que é o "neutro" para você?
- Li em no artigo que você me passou, que você vem abordando o CN como "Arena Dramática" - o que acho coerente, pois o "neutro" enquanto estado e/ou comportamento cênico deixa de ser valido à medida que se avança no processo de criação. Quando você começou a nomear o procedimento assim? Thierry Salmon já o fazia?
- Você também fala do ator nesse enquadramento de jogo (CN/ArDr) "como suporte para a dramaturgia" - poderia abordar um pouco mais sobre isso?
- Derivações sobre o espaço de jogo - quais outras possibilidades de abordagem da "planta baixa" do CN/ArDr?
- Outras considerações.

"[...] a obra é a sobra – aquilo que costumeiramente se identifica como 'obra' (uma certa tela, uma encenação, um livro) nada mais é do que o vestígio de alguma coisa muito maior que quase literalmente não deixa rastro".

(COELHO in MOSTAÇO, 2009, p.8)