UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARITZA ALEJANDRA FARÍAS CERPA

A Individualidade Criativa do Ator no Trágico Cotidiano

São Paulo
2013

MARITZA ALEJANDRA FARÍAS CERPA

A Individualidade Criativa do Ator no Trágico Cotidiano

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.
Área de concentração: Pedagogia do Teatro.
Orientador: Prof. Dr. Flávio Desgranges de Carvalho.

São Paulo
2013

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

Cerpa, Maritza Alejandra Farías

A individualidade criativa do ator no trágico cotidiano / Maritza Alejandra Farías Cerpa – São Paulo : M. A. F. Cerpa, 2013.

204 p. : il. + DVD

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Flávio Desgranges de Carvalho

1. Formação do ator I. Carvalho, Flávio Desgranges de II. Título

CDD 21.ed. – 792

FOLHA DE APROVAÇÃO

Maritza Farías Cerpa

A Individualidade Criativa do Ator no Trágico Cotidiano

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.
Área de concentração: Pedagogia do Teatro

Aprovada em _____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para meus pais, Maritza e Pedro.

A ela por me apresentar o teatro.
A ele por me dar tudo o que está a seu alcance.

Amo loucamente vocês.

AGRADECIMENTOS

Agradecer a todas as pessoas que têm sido importantes em um processo de quase três anos de minha vida não significa apenas dizer “obrigado”. Porque não se trata apenas dessas pessoas, trata-se também de todas e todos que deixaram uma marca em meus trinta anos sobre a terra, e de abrir-lhes um espaço de reconhecimento, pois sem elas e eles eu não seria o que sou hoje. Devo fazê-lo, ainda mais quando há uma grande oportunidade, como agora o faço.

Sem dinheiro, nada disso seria possível! Quero começar agradecendo ao programa do governo do meu país *Becas Chile de CONICYT (Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica)* pela bolsa que me financiou por dois anos, permitindo-me a dedicação integral à pesquisa e me dando a oportunidade de empreender este voo. Agradeço ao FONDART *(Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes)* do *Consejo de la Cultura y las Artes* do Chile e à Pró-Reitoria de Pós-Graduação da USP pelos recursos outorgados para fazer o estágio durante 2012 em Los Angeles e Nova Iorque, nos Estados Unidos. Agradeço também ao CEPECA (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator) pela realização do projeto de intercâmbio em Lisboa, que se tornou uma das experiências mais enriquecedoras que tive, sendo minha primeira vez na Europa. Adentrar-me em quatro países em vinte e oito meses é uma cifra boa!

Obrigada, professor Flávio, por sua generosidade, abertura e sabedoria ante o tema de minha pesquisa. Obrigada também pela compreensão e pelas palavras de alento quando achei que estava perdendo a força. Foi muito importante seu apoio e a confiança depositada em mim.

Obrigada, professor Armando, pelo afeto que sempre recebo de você em cada cumprimento de quinta-feira, obrigada por seu “vá em frente!” que nunca esquecerei e pelo rigor das exigências adoçadas de carinho. Obrigada por criar o CEPECA, e também por me permitir conhecer sua esposa Rose e participar da primeira viagem internacional do grupo.

Obrigada, professor Coutinho, pelas conversas, pela amizade e por compartilhar seu espaço de trabalho comigo. Obrigada por sua atenção e por me deixar andar braço dado com você pelas ruas de Lisboa. Obrigada por me fazer sentir seu apreço e por me obrigar a pensar em mim mesma.

Agradeço com todo meu amor a todas e todos os *pesquisatores* do CEPECA que têm sido meus interlocutores e amigos. Vocês são seres humanos valiosos e admiráveis que me receberam de braços abertos em um espaço cheio de respeito e paixão pela atuação teatral, e

lugares como o CEPECA são raros de se encontrar na senda teatral. Obrigada porque aprendi, com cada um de vocês, lições que me acompanharão por toda a vida. Meu agradecimento especial a Evinha, Rejane e Camila. Patrícia, Renata Kamla e Renata Mazzei. Gisela, Raquel e Vera. Suzana, Vanessa e Brenda. Edu, Umberto e Marcelo. João, Adryano e Rogério. Muito obrigada, porque com vocês comprovei que é impossível fazer pesquisa teatral sozinho e sentado em uma cadeira (pelo menos para pessoas com nossos desejos e convicções).

Obrigada, Mirian, Elaine e Ivete por seu carinho e atenções incondicionais, pelos favores, conselhos, assinaturas, conversas, certificados e apoio em cada novo passo que daria e que compartilhava com vocês. Vocês não sabem como é importante ser bem recebida e considerada sendo estrangeira. Agradeço muito.

Obrigada, minha querida Tânia. Você é muito especial para mim, sabe? Conto com você e você conta comigo. Obrigada pelas falas, por sua eficiência, pelos risos e pelos doces que me forçou a comer aquela vez.

Obrigada, Andreia, por receber e encaminhar toda minha documentação enviada do Chile, quando estava concorrendo para ingressar no mestrado, e por responder uma e outra vez meus emails fazendo perguntas que nunca acabavam.

Quero agradecer a todos os funcionários do Departamento de Artes Cênicas e do Teatro Laboratório. Gustavo, William, Gabriel, seu Zito, Nilton e seu José, pela disposição que sempre tiveram comigo; cada coisa que eu pedia, conseguia. Muito obrigada pela ajuda, sem vocês nenhum experimento cênico teria sido possível. Obrigada também às senhoras da limpeza que me facilitaram muitas vezes uma vassoura quando não levava a minha. Obrigada a Fernandes e Berta por me emprestarem as salas para ensaiar e por sempre tentarem me encaixar em algum horário. Obrigada, Fernandes, pela alegria que você irradia. Continue sempre assim, produtores com seu humor fazem falta!

Agradeço ao Instituto Stanislavsky de São Paulo por aceitar minha solicitação de assistir de graça aos workshops de Marjo-Riikka Makela realizados em setembro e outubro de 2011, que semearam o meu caminho ao Chekhov Studio International.

Obrigada a Hugo Moss, que me recebeu generosamente em suas aulas da metodologia Chekhov no Rio de Janeiro em julho de 2011, e por aquelas que foram as primeiras conversas de aprofundamento sobre o desenvolvimento dos exercícios.

Obrigada à professora Erica Takigahira por suas aulas, que me fizeram lembrar quanto gosto do esporte, e que fortaleceram meu caráter, ajudando-me a canalizar positivamente meu excesso de energia, e me ajudando voltar às pistas de agora para sempre!

Agradeço a Samara e a Jordânia pela confiança depositada em mim e pelo tempo e a disponibilidade investidos na preparação do exame de qualificação.

Muito obrigada a Lara Biasoli Moler pela interessante conversa que tivemos, pela troca de informações e principalmente pela tradução do texto de Maeterlinck que você me forneceu.

Obrigada, professor Renato Ferracini, por seus conselhos em minha banca de qualificação. Seu olhar é muito lúcido e necessário nas artes cênicas.

Agradeço ao professor Matteo Bonfitto por ter aceitado o convite para ser parte de minha banca de defesa.

Quero dizer um "muito obrigado" à minha *teacher-friend*, como eu a chamo; obrigada, Marjo-Riikka, por me receber tão carinhosamente em sua casa e compartilhar comigo seus conhecimentos sobre Michael Chekhov e responder minhas dúvidas. Você me ensinou algo que permanecerá sempre: "todos os atores sempre querem fazê-lo bem". Tive muita sorte de conhecer você e de ser ajudada pela sua generosa entrega. Obrigada pelas falas, pelos sorvetes, pela banda Beirut e pela linda viagem a São Francisco.

Obrigada a Kim Lane, outra de minhas super professoras do Chekhov Studio, com quem aprendi que a diversão e o "sentimento de facilidade" são as bases do trabalho de criação atoral, e que uma atuação pode ser encarada com seriedade, apesar de sempre ter disposição ao jogo e à improvisação. Obrigada por me ensinar a não ter medo de errar, e que um erro é um novo descobrimento.

Obrigada ao professor Lenard Petit do *Michael Chekhov Acting Studio* de Nova Iorque por me permitir assistir às suas aulas, e porque com ele apreendi ainda mais sobre a funcionalidade acadêmica da metodologia desenvolvida por Chekhov.

Agradeço aos grandes professores de atuação que tive na minha formação na Escola de Teatro da *Universidad de las Artes y Ciencias Sociales* (*ARCIS)*, que me ensinaram a amar o teatro e a atuação teatral muito além do compromisso profissional. Obrigada à minha querida professora Maria Elena Ortega, minha mestra cubana, por ter sido quem me apresentou Chekhov e por ter me ensinado as bases para atuar. Obrigada a Marcelo Alonso pelo rigor e obsessão de seu trabalho pedagógico. Com ele compreendi que deveria fazer do teatro minha vida e meu espaço de resistência. Obrigada a Aliocha de la Sotta por ter contribuído com minha compreensão sobre a arte da atuação.

Obrigada ao professor Alejandro Castillo, que me fez ver que o queria pesquisar provinha do Simbolismo, do teatro estático e do Maurice Maeterlinck. Graças a ele pude colocar um nome ao que estava procurando.

Quero agradecer a Pacita e Nando por terem nos recebido em nossa caótica chegada ao Brasil. A Pacita, pela amizade, pelas conversas eternas e reflexões sobre a vida.

Agradeço profundamente a Pedro Litsek pela ajuda que ele me deu durante minha instalação em São Paulo, pela confiança e pelas lindas palavras que me fizeram chorar lendo o email que recebi de você. Muito obrigada, de verdade. A gente não sabe quando está fazendo bem para outros.

Obrigada com todo meu coração à minha querida Rita, minha "mãe brasileira". Não sei o que posso dizer para você porque você significa muito... Obrigada mesmo, por seu amor, sua amizade, sua casa, seu apoio, suas ligações telefônicas, por nossos vinhos, enfim; são tantas coisas, Rita. Estarei eternamente agradecida.

Obrigada a Ana, Ana Lúcia, Cândida, Dalva, Maria Helena, Sérgio, Silvia e Solange, porque, como falei para vocês, sem nossa oficina eu teria ido embora. Obrigada, porque vocês me devolveram o amor por aquilo que estava pesquisando, porque com vocês me senti útil e pude experimentar e lembrar a importância do teatro além de seus objetivos artísticos, mais como um espaço de criatividade e liberdade humana. Serei sempre agradecida a vocês e pelo compromisso com o trabalho. Muito obrigada pela confiança e pelo carinho imenso que eu recebo de vocês. Obrigada, minhas amigas e meu amigo.

Agradeço à vida pelos grandes amigos que fiz no Brasil e pelos que tenho no Chile. Igor, Millaray, Leonel e Hanna. Paula, Diego, Fernanda e Mónica. Obrigada a meu querido Igor, meu amigo lindo, obrigada pelas correções, pelas conversas sem fim, pelos vinhos e por me receber aqui em SP e em Paris. Obrigada por me sustentar em um dos momentos mais tristes que tive. Obrigada, Milla, por estar aí. Por me escutar e me ajudar a seguir. Obrigada, Leonel e Hanna, por seu carinho e pelas revisões de meus textos. Obrigada a minhas amadas mulheres Carla, Marcela, Javiera e Carolina. Obrigada a Omar e a meu amado amigo Juan Pablo. Obrigada a todos por me querer tanto.

Agradeço a Miguel pela parceria de oito anos em que criamos e crescemos juntos. Obrigada por acreditar em mim e por compartilhar esses anos de nossas vidas. Esta pesquisa também é tua, porque enquanto eu estudava e me dedicava, você cuidava de mim e me apoiava. O Brasil fecha uma etapa importante e inaugura outra e, como tudo na vida, tem seu lado bom e seu lado ruim. A vida nos leva agora quem sabe por quais caminhos, mas o

carinho e nossa história que não é só nossa permanecerão sempre em nossas memórias. Como diz uma musica: *“nosotros no somos ni un punto del tiempo en el otro”*. Guardarei sempre e com muito carinho nossos bons momentos. Boa sorte, companheiro.

Finalmente, agradeço à maravilhosa família que tenho, porque sem seu amor e apoio eu não seria absolutamente nada. Agradeço a minha mãe, agradeço a meu pai, agradeço a minhas irmãs Loreto e Macarena por ser meus anjos. Agradeço a minhas sobrinhas Paola, Daniela e Gabriela e a meu único sobrinho, meu Ignacio, vocês são meus tesouros. Agradeço também aos meus cunhados Miguel e Patrício e à tia Chiche e ao tio Esteban. Agradeço a todos por sentir minhas alegrias e tristezas.

Esta pesquisa, o fruto de meu trabalho, é por e para cada um de vocês.
É o único que por agora posso dar. Obrigadíssima!

Há que absorver as coisas de maneira consciente e deixar que vivam em nós, e torturem-nos.
Temos que sofrer se queremos dizer algo, porque se somente somos felizes, nada teremos a dizer.

Michael Chekhov

Resumo

A presente pesquisa visa disponibilizar a organização de um processo criativo teórico-prático situado na interação da experimentação dos princípios atorais desenvolvidos pelo ator russo Michael Chekhov e na apropriação das teorias e estética simbolistas propostas por Maurice Maeterlinck, adotando como base principal o conceito de “trágico cotidiano”.

Propõe-se uma análise-associação, enquanto proposição criativa, para a elaboração de cena teatral configurada a partir da individualidade criativa do ator e da procura de uma teoria como provocação dramatúrgica por meio de um processo com fins artístico-pedagógicos.

Essa possibilidade busca ser, na arte da atuação, uma ferramenta de aprofundamento na qual o ator é quem descobre e desenvolve sua própria linguagem cênica, resultando, finalmente, numa experiência prática de criação cênica autoral do ator, que abre um possível caminho de reflexão em torno da formação e do trabalho do ator como artista criador.

Palavras-chave: Ator. Atuação. Individualidade criativa. Trágico cotidiano. Michael Chekhov. Maurice Maeterlinck. Processo Criativo.

Abstract

This research aims to provide the organization of a theorical-practical creative process, based on the interaction of the experiment of the actor’s principles developed by the Russian actor Michael Chekhov, and on the appropriation of the symbolist theories and esthetic proposed by Maurice Maeterlinck, adopting as main base the concept of “tragic daily life”.

It is proposed an association analysis, as a creative approach to making theater scene set from of the actor's creative individuality and finding a theory as dramaturgical provocation through a process with artistic-pedagogical goals.

This possibility intends to be a tool for deepening the art of acting in which the actor is who discovers and develops his/her own scenic language, resulting, in the end, in a practical experience of authorial scenic creation of the actor, which opens a possible way of thinking on the training and work of the actor as creative artist.

Keywords: Actor; Acting; Creative individuality; Tragic Daily Life; Michael Chekhov; Maurice Maeterlinck; Creative process.

LISTA DE VÍDEOS / DVD ANEXO

Referência

* “Loin du 16e” – O Trágico cotidiano. Pág. 119

* Mostra de recortes espetaculares do CEPECA. Setembro 2011. Pág. 160

* Tentativas com o Texto. Março de 2012. Pág. 166

* Apresentação em Lisboa, Portugal. Maio de 2013. Pág. 177

* Entrevistas com as participantes da oficina. Abril de 2013. Pág. 190

LISTA DE VÍDEOS / LINKS INTERNET

Referência

*Vídeo n°1. “Loin du 16e” – O Trágico cotidiano. Pág. 119

http://www.youtube.com/watch?v=CK48dTBQPLk

*Vídeo n°2. Em solitário. Organizando as ideias. Junho de 2011. Pág. 140

http://www.youtube.com/watch?v=NzBt5Lyi7MY

*Vídeo n°3. Compartilhando com os Atores. Setembro de 2011. Pág. 155

http://www.youtube.com/watch?v=1cUUdXHrrRw

*Vídeo n°4. Mostra de recortes espetaculares do CEPECA. Setembro 2011. Pág. 160

http://www.youtube.com/watch?v=zetG9ygPMdo

*Vídeo n°5. Tentativas com o Texto. Março de 2012. Pág. 166

http://www.youtube.com/watch?v=0vWFmwAuBF4

*Vídeo n°6. Mostra Experimentos TUSP. Março de 2012. Pág. 167

http://www.youtube.com/watch?v=8v4p9zk964Y

*Vídeo n°7. Encontros e desencontros, apresentação no CEPECA. Agosto de 2012. Pág. 172

http://www.youtube.com/watch?v=tpwtG8XWacU

*Vídeo n°8. Exame de qualificação. Agosto de 2012. Pág. 176

http://www.youtube.com/watch?v=Jt2k0PJigSc

*Vídeo n°9. Mostra de recortes espetaculares do CEPECA. Outubro 2012. Pág. 177

http://www.youtube.com/watch?v=dggyUoQWOfM

*Vídeo n°10. Apresentação em Lisboa, Portugal. Maio de 2013. Pág. 177

http://www.youtube.com/watch?v=Ds0PTM6qwtk

*Vídeo n°11. Entrevistas com as participantes da oficina. Abril de 2013. Pág. 190

Não disponível.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Desenhos de estudo de personagem feitos por Michael Chekhov. Pág. 25
Imagem 2: Diagrama de preparação e sustentação. Pág. 58
Imagem 3: Diagrama de transformação do objetivo em gesto psicológico. Pág. 68
Imagem 4: Diagrama de caracterização baseada no corpo e centro imaginários. Pág. 72
Imagem 5: Registro fotográfico da pesquisa. Atmosfera e irradiação. Pág. 136
Imagem 6: Registro fotográfico da pesquisa. Ações com qualidades. Pág. 138
Imagem 7: Registro fotográfico da pesquisa. Gestos Psicológicos. Pág.139
Imagem 8: Registro fotográfico da pesquisa. Ação com qualidades. Pág. 142
Imagem 9: Registro fotográfico da pesquisa. Momento de transformação. Pág. 143
Imagem 10: Registro fotográfico da pesquisa. Ação com qualidades. Pág. 145
Imagem 11. Registro fotográfico da pesquisa. Ação com qualidades. Pág. 145
Imagem 12. Diagrama de organização. Pág. 154
Imagem 13. Registro fotográfico da pesquisa. Caracterização. Pág. 162
Imagem 14. Registro fotográfico da pesquisa. Caracterização do texto. Pág. 163
Imagem 15. Registro fotográfico da pesquisa. Dança com qualidades. Pág. 163
Imagem 16. Registro fotográfico da pesquisa. Dança macabra. Pág. 164
Imagem 17. Registro fotográfico da pesquisa. “A Intrusa” Pág. 165
Imagem 18. Registro fotográfico da pesquisa. Sessão de fotos. Pág. 168
Imagem 19. Registro fotográfico da pesquisa. Ação de cortar unhas. Pág. 172
Imagem 20. Registro fotográfico da pesquisa. Ensinar a varrer. Pág. 175
Imagem 21. Registro fotográfico da pesquisa. Disciplinar o corpo. Pág. 175
Imagem 22. Registro fotográfico da pesquisa. 1° movimento cênico. Pág. 178
Imagem 23. Registro fotográfico da pesquisa. 2° movimento cênico. Pág. 178
Imagem 24. Registro fotográfico da pesquisa. 3° movimento cênico. Pág. 179
Imagem 25. Registro fotográfico da pesquisa. 4° movimento cênico. Pág. 179
Imagem 26. Registro fotográfico da pesquisa. 5° movimento cênico. Pág. 180
Imagem 27. Registro fotográfico da pesquisa. 6° movimento cênico. Pág. 180
Imagem 28. Texto de chamado de participação em oficina. Pág. 182
Imagem 29. Lista de dados dos participantes da oficina. Pág. 183
Imagem 30. Registro fotográfico da pesquisa. Espaço de oficina. Pág. 186
Imagem 31. Registro fotográfico da pesquisa. Grupo. Pág. 186
Imagem 32. Registro fotográfico da pesquisa. Oficina. Pág. 188 e 189

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....18

1. SOBRE A INDIVIDUALIDADE CRIATIVA EM MICHAEL CHEKHOV
   1.1. Panorama histórico e biográfico……23
      a. São Petersburgo e Moscou……....24
      b. Berlim, Paris, Riga e Kaunas…….34
      c. Os Chekhov Estúdio: Dartington Hall e Riedgfield Connecticut.....38
      d. Los Angeles e legado.....41
   1.2. Sobre os procedimentos metodológicos.....43
      a. Teatro do Futuro.....45
      b. Individualidade criativa e ego superior 51
      c. Ação com qualidades 52
      d. Atmosfera 54
      e. Irradiação e recepção.....55
      f. Sentido de composição:
         Preparação, sustentação, contrastes, tempo e pausa.....56
      g. Consciência dividida.....62
      h. Qualidades Físicas / Movimentos:
         Modelado, fluidez, vôo e irradiação.....63
      i. Qualidades Psicológicas / Sentimentos:
         Facilidade, forma, beleza e totalidade.....65
      j. Gesto Psicológico.....66
      k. Objetivo.....68
      l. Caracterização, corpo e centros imaginários.....69

2. SOBRE O TRÁGICO COTIDIANO EM MAURICE MAETERLINCK
   2.1. O porquê do Simbolismo: contexto.....74
   2.2. Simbolismo influenciado.....76
   2.3. Surgimento do movimento do inefável.....78
   2.4. A agonia do espírito “decadente”.....80

2.5. Transpondo a estética simbolista para cena.....82
2.6. As “falhas” do Teatro Simbolista.....94
2.7. Maeterlinck no Simbolismo.....99
2.8. Propostas que poderiam conformar uma teoria teatral.....114
a. Trágico cotidiano 116
b. Diálogo em segundo grau 120
c. Teatro Estático.....122
d. O silêncio 124
e. Personagem sublime.....126
f. Teatro de Androides 128

3. SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DOS EXPERIMENTOS: O RELATO DO TRAJETO
3.1. Em solitário. Organizando as ideias.....135
a. Estímulo inicial: reconhecer o próprio trágico cotidiano.....135
3.2. Processo Criativo com objetivos artísticos.....146
a. Compartilhando com os atores.....146
b. Começar de novo. Novos rumos.....161
c. Tentativas com o texto.....166
d. Encontros e desencontros. Compondo o trajeto final.....168
e. Amarrando o experimento.....176
3.3. Processo Criativo com objetivos pedagógicos.....181
a. Primeira etapa: descobrindo a partir do corpo.....183
b. Segunda etapa: criação de cena.....187

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....192

BIBLIOGRAFIA.....196

ANEXOS.....204

INTRODUÇÃO

A primeira peça de teatro que vi foi *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht. Exatos vinte anos se passaram, e até hoje permanece gravado em minha mente o instante em que o extraordinário ator chileno Sergio Aguirre balançava-se de um lado a outro, fazendo, com seu corpo, o movimento da terra girando ao redor do sol, enquanto repetia uma frase e as lágrimas de impotência escorriam por seu rosto. Lembro-me que eu, sentada em minha poltrona, comecei a seguir com meu corpo seu movimento. O ritmo denso e constante da oscilação me dava tontura, fazendo com que eu entrasse na imensa dor daquele homem, sofrendo com ele e entendendo por meio de sua angústia e do seu movimento que o mundo estaria cheio de pequenas e grandes injustiças bizarras, que se deveria brigar até o cansaço e, por nenhum motivo, ceder. Aos onze anos de idade, saí dali convencida de que era isso o que eu queria fazer. Queria atuar para poder falar, transmitir, pensar e emocionar com meu corpo. Como esse ator conseguiu capturar a atenção de uma menina? Como poderia ele me fazer chorar e criar a ilusão de que sua história era verdade no teatro, onde tudo era mentira? A experiência era melhor que a acontecia dos livros! Foi como ter um sonho em que vivemos emoções que ainda não conhecemos. Senti que era como ir crescendo duplamente, pois era possível habitar uma dimensão paralela que me entregava informações diferentes à realidade de meu diário viver. É isso o que sinto até agora.

Sou atriz, e minha curiosidade de estúdio abrange tudo referente ao trabalho do ator, tanto no que representa a conformação de seus processos criativos, como a influência da relação vida e arte, quanto nas suas responsabilidades ético-ideológicas. Trabalhei como professora de atuação no Chile durante cinco anos, atuando em diversos níveis do sistema educacional. Universidade, escola e ONGs foram os lugares onde comecei a observar as dificuldades e os vácuos que os alunos-atores apresentavam, identificando suas capacidades e tentando empregar ferramentas de trabalho que eu conhecia e que para mim eram concretas. Entretanto, muitas vezes isso não era suficiente.

Em 2005, junto aos colegas Juan Pablo Fuentes e Miguel Murúa, fiz parte da criação da companhia de teatro Lucidez Infante [1], espaço de experimentação e pesquisa que concebe o ofício do ator muito além dos cânones próprios da atuação. Propusemos-nos o trabalho a partir da criação e reflexão da encenação, potenciando a relação ator/criador. Foi ali, no decorrer de seis anos de trabalho com a companhia, que percebi que as dificuldades atorais

[1] Para conhecer nossos trabalhos, visite o website da companhia: <www.lucidezinfante.cl>

não eram apenas problemas que apresentavam os alunos-atores: o descontrole do corpo, a incapacidade de acreditar e de se emocionar pela verdade da situação cênica, a falta de força de transmissão, a pouca ou quase nula densidade na necessidade de tocar a outro com a voz e o corpo estavam presentes também em atores profissionais. Muitas eram minhas observações, e não podia fazer nada, pois tinha a mesma quantidade de ferramentas que meus colegas. O desejo de aprender foi me devorando. Precisava aprender mais para depois poder entregar mais.

Minha formação e visão teatral vêm sendo influenciadas por experiências marcantes variadas, como viagens, conversações, atuações e peças que assisti, leituras, pessoas conhecidas, situações cotidianas, lugares, peças de outros grupos em que atuei, esculturas, dores, etc. Além disso, o oferecido por diversos professores e mestres, que por sua vez receberam seus conhecimentos de outros professores e mestres, e assim por diante. Como dizia a atriz brasileira Myrian Muniz sobre a pertença e transpasso de exercícios e conhecimentos: *"não é teu nem meu, é do teatro"*. A formação do artista teatral é assim mesmo, ocorre como na vida. De todas as experiências pode-se aprender algo, mas a diferença reside no fato de que a obrigação de um ator é extrair o máximo de conhecimento possível de todos que lhe ensinam, de tudo o que vive e de tudo o que vê. Não basta dizer "não gosto"; posso dizer "não comparto", "não concordo", mas como atriz devo conhecer. Se eu, como atriz, avanço, faço com que a arte da atuação também progrida. Trata-se de expandir nossas capacidades artísticas e não de fechá-las. Depois, posso selecionar e escolher com o que fico.

Foi assim que cheguei ao Brasil, no anseio de ampliar meus conhecimentos, decidindo dedicar todo o tempo ao aprofundamento de uma metodologia de trabalho atoral entre todas as existentes. Conheci o trabalho do ator russo Michael Chekhov enquanto cursava a faculdade. Foi por meio dos livros *"Sobre la técnica de la actuación"* e *"Lecciones para el actor profesional"* que pratiquei alguns dos exercícios propostos quando fazia *Antígona*, em 2008, na busca desesperada por conhecimentos concretos que poderia aplicar em meu desempenho cênico. Essa seria uma boa oportunidade para estudar a fundo certa metodologia, pois tive resultados positivos, e considerei que a linguagem era precisa e respondia a uma metodologia organizada.

Contudo, apenas estudar uma metodologia não bastava para mim, pois essa linguagem é de Michael Chekhov. Então, o que decidi fazer foi tomar a metodologia e fazê-la interagir com minha opção teatral ético-estética, que também devia ser fundamentada e defendida teoricamente, identificando sua origem. Tudo isso tinha a intenção de tentar descobrir se, por

meio destes instrumentos, conceitos e ideias, era possível a configuração de uma poética pessoal do artista que as quisesse experimentar.

A presente pesquisa está concentrada na figura do ator como indivíduo criativo, na pesquisa e na prática de possibilidades que ampliem o repertório de instrumentos na hora de enfrentar o processo criativo. Trata-se de misturar materiais práticos e teóricos, com o fim de obter uma variada gama de procedimentos que possam ser aplicados no infinito caminho da experimentação artística. Tais procedimentos também têm o intuito de estimular o descobrimento da própria linguagem cênica, buscando encontrar uma poética pessoal. O ator, então, pode descubirr, por meio do aprofundamento em si mesmo, sua própria forma de expressão, obtendo criações e atuações únicas resultantes de sua individualidade criativa.

Precisamos compreender este trabalho dentro do contexto que associa a prática à teoria teatral, de modo a conscientizar o trabalho do ator. A pesquisa focaliza sua atenção na procura de procedimentos para o processo criativo do ator e na sua necessidade de se encontrar como artista criativo, dono de uma linguagem cênica particular, no caminho para o desenvolvimento de uma poética cênica própria.

Nossa pesquisa situa-se na interação de duas linhas de estudo. A primeira abarca a metodologia e os princípios atorais desenvolvidos por Michael Chekhov. Termos como gesto psicológico, individualidade criativa, ação com qualidades, atmosferas, entre outras, foram selecionados para serem estudados, experimentados e conscientizados a partir de um treinamento prático. A segunda linha de pesquisa está demarcada pelo “trágico cotidiano” definido por Maurice Maeterlinck. Esse conceito teórico é proposto como provocação dramatúrgica que determina o olhar do ator-artista e direciona a perspectiva de organização dos materiais, impulsionando a criação cênica autoral do ator.

Trata-se de oferecer ao leitor uma experiência de criação cênica do ator, que envolve duas possibilidades: uma temática, destinada a responder o “o quê” de sua encenação, e uma prática que aponte o “como” fazer, enfatizando a verticalização do processo criativo do ator.

Trabalhar em cima de um processo criativo do ator que o sustente como ente criativo significa, para o ator, enfrentar qualquer processo de criação teatral a partir de uma autonomia criativa consciente, conhecendo com anterioridade suas capacidades e permitindo-se criar a partir de si mesmo, encenando suas próprias criações.

É importante assinalar, para o conhecimento do leitor, que faço parte do CEPECA, Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e será nesse espaço –

destinado às pesquisas que consideram processo prático e algum tipo de resultado cênico como espetáculo, aula espetáculo, ou, como é o nosso caso, experimento cênico – que daremos continuidade a nosso processo de pesquisa prática. A cada quinta-feira, o grupo coordenado pelos professores doutores Armando Sérgio da Silva e Eduardo Coutinho se reúne na sala 22 de Artes Cênicas para assistir e discutir as propostas cênicas de mestrandos e doutorandos, tendo sempre como primeira referência a realização dos objetivos propostos no projeto de pesquisa. Aqui, busca-se a coerência entre a prática e a teoria, para que uma dê conta da outra, cuidando para não fugir da realidade acadêmica. A totalidade de nosso primeiro experimento cênico foi realizada em discussão com o CEPECA, desde maio de 2011 até a apresentação da pesquisa em Lisboa, em maio de 2013.

No primeiro capítulo desta dissertação, o leitor poderá encontrar um panorama histórico e biográfico sobre Michael Chekhov que apresenta uma visão global do surgimento de sua proposta metodológica, dentro de um contexto permeado pela revolução russa e pelas duas guerras mundiais. Seus procedimentos atorais discorrem sobre a ideia de que o processo de criação do ator deve ser forjado nas bases da imaginação e no uso do corpo físico para a construção e transmissão de ideias e emoções. O leitor também encontrará uma descrição e reflexão acerca de alguns de seus procedimentos, que foram selecionados com o objetivo de experimentação prática no processo criativo desta pesquisa. Portanto, obteremos, nesse capítulo, a visão teatral ética que Chekhov desenvolveu como uma espécie de legado para as futuras gerações, configurada em sua reflexão de Teatro do Futuro, assim como os procedimentos que formam a base da construção cênica proposta.

O segundo capítulo é dedicado à exposição e reflexão do pensamento simbolista e ao conhecimento da conformação do Simbolismo como movimento artístico, literário e estético. Discorreremos sobre o significado do “espírito decadente”, que traz consigo a semente do conceito de “trágico cotidiano” desenvolvido por Maurice Maeterlinck. Esse capítulo posiciona o estado anímico da sociedade no momento histórico, o que nos permite situar o pensamento e as propostas de Maeterlinck, adentrando-se numa análise do que poderia conformar a sua teoria teatral composta principalmente pelos conceitos de “trágico cotidiano”, “diálogo em segundo grau”, “teatro estático” e “silêncio”. O capítulo é apresentado a partir da proposição de uma teoria e um tipo de filosofia na forma de provocação dramatúrgica que impulsiona o ator a observar a vida em busca do trágico cotidiano como fonte de criação, um olhar que incita a mergulhar nas suas profundezas e na vida cotidiana, procurando os materiais que impulsionarão o início de sua criação.

O resultado desta pesquisa pode ser observado tanto na teoria quanto na prática. No terceiro e último capítulo, o leitor poderá encontrar os procedimentos e as etapas dos processos criativos que estruturaram as duas experimentações cênicas concebidas com objetivos diferentes. O primeiro experimento foi um trabalho com atores profissionais focado na procura de um resultado cênico com fins artísticos. O segundo foi focado no compartilhamento e desvendamento do “trágico cotidiano” e na experimentação dos procedimentos metodológicos de Chekhov por meio de um processo criativo com fins pedagógicos, realizado com um grupo de adultos não atores. Pode-se apreciar a interação provocada entre os princípios atorais de Michael Chekhov, o pensamento simbolista e o trágico cotidiano de Maeterlinck, e é na prática que as propostas se encontram. Produz-se um domínio dos termos por meio da apropriação prática da teoria, e vislumbra-se nosso próprio entendimento. Nomeiam-se também, aqui, todos os procedimentos e teorias que foram colocados em prática e detalhados nos capítulos anteriores, abrindo uma possibilidade de reflexão em torno da formação do ator e do seu trabalho como artista criador.

Boa leitura!

CAPÍTULO 1

Sobre a individualidade criativa em Michael Chekhov

1.1. Panorama histórico e biográfico

> Chekhov insistiu sempre que não havia criado um método de atuação. Ele dizia que simplesmente observou e estudou a si mesmo e a outros artistas criativos durante momentos de inspiração. Perguntou-se quais elementos e qualidades estavam presentes? Então, idealizou exercícios para que os atores treinassem e desenvolvessem esses atributos com o menor esforço para consegui-lo. Chekhov afirmava que para ser verdadeiramente um artista, inclusive no teatro contemporâneo, o corpo do ator, a voz e a imaginação devem estar bem treinados para poder identificar, trabalhar e irradiar diversos tipos de energia. O público pode, então, receber não só um impacto emocional, mas também um impulso de transformação. (POWERS, 2001, p. xxviii).

Michael Chekhov é um dos pesquisadores russos do princípio do século XX que dedicaram suas vidas ao estudo e à experimentação no campo da atuação, com o objetivo de desenvolver uma teoria atoral que contribuísse na concepção e proposição da atuação como uma arte independente.

A vida e obra desse ator estão marcadas pelo seu entrecruzamento, sem saber, em muitos casos, onde começa uma e termina a outra. Todas as inquietações e buscas que Chekhov alcançou iniciaram-se na sua própria trajetória como ator. Segundo ele, foi sua própria vida dentro do teatro e seu trabalho de atuação que o levou a tornar conscientes os processos de criação e a elaborar propostas que respondessem às suas necessidades e indagações acerca da arte do ator. Foi em sua iniciação, na Escola de Teatro Suvorin, em que vislumbrou o que sistematizaria, posteriormente, como “individualidade criativa”, que significa ir além do texto e do autor. Sendo aluno de Stanislavski no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, não aceita incorporar o princípio de “memória emotiva” proposto pelo professor, já que, para Chekhov, tal princípio significava que, exclusivamente, um ser humano forte de espírito e de vontade, com um sólido caráter, seria capaz de resistir à exposição diária de seus sentimentos e emoções. Para ele, num homem comum esse sistema não funciona.

O nome de Michael Chekhov se associa, em primeira instância, ao do dramaturgo Anton Chekhov, de quem é sobrinho direto, pois seu pai era irmão do escritor. Na história do teatro, seu nome também está ligado aos de Constantin Stanislavski, Evgeny Vakhtangov e

Vsevolod Meyerhold, na Rússia; ao de Max Reinhardt, na Alemanha; e aos de Stella Adler e Lee Strasberg, nos Estados Unidos.

O presente capítulo tem como objetivo transmitir parte da vida e obra de Michael Chekhov, por meio da exposição de um panorama biográfico que nos situe histórica e politicamente e da sistematização de certos procedimentos de trabalho que estão sendo utilizados nesta pesquisa. Isso se deve ao fato de que seu nome e aporte prático-teórico à arte da atuação e ao teatro são ainda, parcialmente, desconhecidos na América Latina.

Rússia, Lituânia, Holanda, Dinamarca, Alemanha, Grã-Bretanha e Estados Unidos são países em que existem escolas especialmente dedicadas à experimentação e aprofundamento de sua metodologia[2]. Em boa parte desses países, foi o próprio Chekhov que introduziu suas ideias, durante seu autoexílio pela Europa. Todos os escritos de Chekhov e suas buscas iniciais na Rússia foram censurados pelo governo soviético, vetando seu ensino nas escolas de teatro até 1969. Por conta disso, seu legado tem sido transmitido pela via de relação direta entre professor e aluno, e são seus seguidores que têm dado continuidade e visibilidade à sua prática. Consideramos, hoje, que os princípios que ele propõe adquirem uma importante validade no momento de enfrentar o difícil processo atoral, que consiste, entre tantas outras tarefas, em fisicalizar abstrações (pensamentos, ideias, etc.) e transmitir emoções. Queremos contribuir com a difusão de suas propostas, realizando uma análise aprofundada sobre seu trabalho e sobre seu pensamento em torno da arte do ator e do teatro.

a. SÃO PETERSBURGO, MOSCOU / 1891-1928

Mikhail (Michael) Aleksandrovich Chekhov nasceu na cidade de São Petersburgo, na Rússia, em 16 de agosto de 1891. É o filho único do segundo matrimônio de Aleksander Chekhov com Natalya Golden, que foi tutora dos filhos do primeiro casamento de seu marido. Aleksander Chekhov ficou viúvo em 1888 e casou com Natalya no ano seguinte. Chekhov teve uma estreita relação com sua mãe, que foi a primeira espectadora de suas atuações, representadas em casa. A afinidade com seu pai esteve marcada pelo trabalho, pelo álcool, pelas conversas e pelas caricaturas. Aleksander era físico e matemático, além de inventor frustrado, e dono de uma personalidade excêntrica. Desde pequeno, Michael foi o ajudante

[2] Assinalamos que não utilizaremos o termo “técnica Chekhov”. Preferimos o termo “metodologia” para nos referirmos ao conjunto de princípios e procedimentos desenvolvidos por M. Chekhov, visto que ele mesmo não considerava sua proposta como uma técnica nem sistema, pois suas ideias necessitam da apropriação do ator, colocando-as em prática na construção “dessa única arte”, “desse único ator”. Portanto, propomos que suas contribuições sejam concebidas como uma metodologia de trabalho que amplia as possibilidades do ator.

incondicional em cada projeto que seu pai empreendia. Assim, muito do tempo da infância foi investido nos experimentos de seu pai. Enquanto pai e filho trabalhavam, Aleksander compartilhava grandes diálogos com Michael sobre filosofia, história natural, medicina e matemática. Michael também era atraído por outra habilidade de seu pai, a caricatura. Aleksander sabia captar perfeitamente a essência do caráter de uma pessoa e fixá-la no papel; Michael, então, também começou a desenhar. Podemos encontrar, inclusive, em vários livros, caricaturas feitas por ele mesmo, nas quais expressara como concebia seus papéis, ressaltando certos traços que depois incorporaria a seu corpo.

Imagem N° 1: Desenhos correspondentes a estudo de personagem de Chekhov na criação de Senador Abeleukov na peça “Petersburgo” (esquerda) e de Foma Opiskin na peça “Selo Stepanchikovo” (direita). (CHEKHOV: 1991).

Um dos maiores problemas de seu pai foi o alcoolismo, dependência que não lhe permitia direcionar adequadamente seus talentos e habilidades. Michael, posteriormente, também teria problemas com o álcool.

As primeiras incursões de Chekhov na atuação, como anteriormente mencionado, tinham como espectadoras principais sua mãe e sua babá. Era ele mesmo quem criava situações tanto realistas quanto fantásticas que chegavam, inclusive, a fazê-las soltarem boas gargalhadas (CHEKHOV, 2005). Tudo era parte de um jogo de infância, assim como ele pensava que seria bombeiro ou doutor. Pouco a pouco, entretanto, esse jogo foi se aperfeiçoando – já não eram apenas situações criadas por ele. Começou, então, a criar fragmentos de contos de Charles Dickens e de outros autores, que logo levava à cena, apresentando-os diante da família inteira e de seus convidados. Foi nesse momento que a possibilidade de tornar-se ator apareceu em sua vida, culminando na decisão de se unir a um grupo de teatro amador em São Petersburgo, antes de entrar na Escola de Teatro Suvorin.

Em 1907, com 16 anos, ingressou na Escola de Arte Dramática de Alexei Suvorin, que funcionava no Teatro Maly Suvorinsky, cuja formação de atores compreendia dois anos de preparação. Enquanto esteve na escola, interpretou vários personagens, principalmente cômicos. É aqui que Chekhov começa a desenvolver suas primeiras ideias sobre alguns dos elementos que mais adiante sistematizará. Em 1909, assiste à peça de Nicolai Gogol, *O Inspetor Geral*, na qual o ator Boris Glagolin, que era também um de seus professores na escola, representava o papel de Khlestakov. Esse ator semearia em Chekhov o sentimento de atuar "não como os demais", a semente da "individualidade criativa". Chekhov narra em seu livro autobiográfico, *The Path of the Actor (O Caminho do Ator)*, que, ao presenciar a atuação de Glagolin, teve a sensação e certeza de que este atuava o papel de Khlestakov como nunca ninguém o fizera antes, não como todos os demais. Chekhov admirou a liberdade com a qual Glagolin tinha criado e atuado sua personagem, porque não havia nenhuma tentativa de cópia de outros que tivessem atuado no mesmo papel. Foi sobre isso que pensou, já que um dos aspectos da individualidade criativa é ade liberdade criadora. A tradição dentro das escolas de atuação naquela época era que os estudantes deveriam imitar a forma como atuavam seus mestres. Chekhov argumentaria, posteriormente, que isso significava que os estudantes não tinham conhecimento dos princípios fundamentais da arte da atuação, isto é, só aprendiam a imitar e não a criar. A lição que Chekhov tirou da atuação de Glagolin foi a de que o ator não tinha porque ser um imitador, visto que continha nele mesmo todo o potencial para ser um artista criativo.

Em 30 de abril de 1910, Chekhov gradua-se, e em 1911 passa a fazer parte da prestigiosa companhia do Teatro Maly Suvorinsky, na qual se estabeleceu como ator dramático, fazendo vários papéis. Paralelamente ao trabalho de Chekhov no Teatro Maly, a saúde de seu pai começou a se deteriorar e seus conflitos internos o atormentavam cada vez mais. Começou a beber em excesso, chegando ao extremo de atuar ébrio.

Foi em 1912, quando o Teatro de Arte de Moscou (TAM) realizava uma turnê em São Petersburgo, que a atriz Olga Knniper-Chekhova, viúva de seu tio Anton Chekhov, propôs que ele se unisse ao TAM, comprometendo-se a falar pessoalmente com Stanislavski. No dia seguinte, o ator Alexander Vishnevsky o recebeu para fazer um pré-teste, no qual Chekhov apresentou algumas cenas da peça que tinha representado com o Teatro Maly, *O czar Fyodor*, para, finalmente, no outro dia, ser recebido pelo próprio Stanislavski. Seu teste não foi dos melhores, devido ao nervosismo de estar diante de tão renomado diretor. Apesar disso, foi aceito e convidado a integrar o TAM em 16 de junho de 1912. No livro biográfico intitulado

Stanislavski: A Biography, escrito por Jean Benedetti (1990), aparecem as observações que o diretor fez sobre o teste de Chekhov, indicando-o como um talentoso e encantador ator e apontando-o como uma das verdadeiras esperanças do futuro.

Na temporada 1912-1913 do Teatro de Arte de Moscou, Chekhov representou vários papéis de figurante em múltiplas produções, sendo sua primeira aparição como integrante do motim numa encenação de *Hamlet*, resultado da colaboração entre Edward Gordon Craig e Stanislavski, que já tinha estreado em 1911.

Em 1912, Stanislavski executa um de seus projetos mais significativos: a inauguração do Primeiro Estúdio Experimental do Teatro de Arte de Moscou, dirigido por Leopold Sulerzhitsky. Richard Boleslavsky, Maria Ouspenskaya e Michael Chekhov são membros deste Primeiro Estúdio, em que Stanislavski, Sulerzhitsky e Evgeny Vakhtangov desenvolveram seus ensinamentos. É assim que Chekhov entra em contato direto com os elementos básicos do sistema de Stanislavski: relaxamento, concentração, imaginação, comunicação e memória emotiva. Chekhov, como já sabemos, recusará a ênfase de Stanislavski na memória emotiva, mas os outros aspectos do trabalho no Estúdio encontrarão um lugar em seus próprios descobrimentos.

Em 1913, Boleslavsky decide montar o texto de Herman Heijermans *O Naufrágio da Boa Esperança*, e é convencido por Stanislavski a apresentá-lo ante um público composto por familiares e amigos. Michael Chekhov tinha o papel secundário de Kobe, no qual se destacou por transformar o personagem, fazendo-o mudar do estereótipo do pescador ingênuo para um buscador da verdade. Sua atuação foi questionada, pois, segundo os comentários, a interpretação de Chekhov não era o que o autor havia concebido para a personagem. Chekhov explicou que o seu trabalho ia além do dramaturgo e do próprio texto e que sua criação não tinha nada a ver com esses elementos, mas apenas tinha relação com sua própria individualidade criativa de ator (GORDON, 1991, p. 6).

Logo na primeira produção do Primeiro Estúdio, veio a montagem dirigida por Vakhtangov, em 1913, *O Festival da Paz*, em que Chekhov logrou uma grande aceitação no papel de Fribe, um alcoólatra. Ele construiu o personagem fisicamente a partir da ideia de que cada membro de seu corpo morresse de uma forma diferente. Acreditava que a morte em cena deveria ser mostrada como uma desaceleração e uma desaparição do tempo na mente humana.

Em novembro de 1914, Sushkevich encenou a adaptação de *O Grilo da Ladeira*, de Charles Dickens, em que Chekhov realizava o papel de Caleb, um submisso fabricante de brinquedos e pai de uma menina cega. Junto a Sulerzhitsky, que também trabalhava na peça,

construíram pessoalmente todos os brinquedos para o espetáculo. Esse fato nos incita a deduzir seu grau de compromisso e desfrute em todas as atividades que se desprendem da criação de uma encenação. Torna-se mais claro ainda quando pensamos nos anos vindouros de Chekhov, nos quais chegou a incluir em sua escola as disciplinas de maquiagem e cenografia, entre outras, afirmando que um ator deveria ter consciência e participar de todo o processo de criação de um espetáculo, não só de "sua parte", como ele mesmo o indica em seus escritos.

Em dezembro de 1915, foi realizada a quarta produção do Primeiro Estúdio do TAM, *O Dilúvio,* de Henning Berger, que contou com a direção de E. Vakhtangov, também ator, dividindo o mesmo papel com Chekhov. A personagem era Frazer, um comerciante em bancarrota, que novamente valeu críticas negativas a Chekhov por sua atuação explicitamente física e grotesca. Entretanto, os espectadores se inclinaram pelo Frazer de Chekhov, pois, ao dividir o mesmo papel com Vakhtanghov, ficavam em evidência as diferenças criativas. Na introdução de *Sobre la Técnica de la Actuación,* Mel Gordon assinala que o mesmo Vakhtangov começou a mudar sua personagem se valendo do enfoque mais físico que Chekhov tinha posto em seu Frazer, assim como todos os atores que, posteriormente, desempenharam esse papel no Primeiro Estúdio, tomando a criação de Chekhov como modelo.

Os próximos anos no TAM seriam difíceis. Seus intentos de buscar a espontaneidade sem limites na atuação valeram-lhe desaprovações de Stanislavski. Na encenação de *O doente imaginário,* de 1913, foi incumbida a um grupo de atores, entre os quais Chekhov, a tarefa de criar um interlúdio cômico. O grupo chegou ao acordo de apostar quem deles faria rir mais o público. Essa competência foi além do estabelecido, pois acabou com um dos atores estourando em gargalhadas, em plena apresentação.

Com a experiência dos anos, Michael Chekhov desaprovou essa atitude descontrolada, argumentando que o senso de humor permite atuações mais objetivas, já que cria uma distância entre o trabalho e o ator. Entretanto, isso apenas seria válido quando somos conscientes da diferença entre o humor que nos permite tratar de temas mais sérios com leveza, ajudando-nos a abordá-los com profundidade, e o riso, que enfraquece todo o processo de atuação.

Durante os anos 1912 e 1918, a reputação de Chekhov como ator inovador aumentou enormemente, em contraposição a seu estado de ânimo e às cruéis crises internas que o atormentavam. Ao finalizar a primeira temporada com o TAM, visitou seus pais em São

Petersburgo, e viveu a forte experiência de ver seu pai morrer. Um câncer de garganta acabou com a vida de Aleksander Chekhov, em 29 de maio de 1913. Novamente começou a beber, atormentado pela ideia de que sua mãe estava em perigo, somada à morte de seu pai e aos seus próprios conflitos internos.

Nessa fase de aproximadamente cinco anos, a vida pessoal de Chekhov tem intensos altos e baixos: a morte de seu pai em 1913; seu matrimônio em 1914 com a atriz Olga Konstantinova Knniper, que tinha conhecido no Primeiro Estúdio e que era sobrinha de Olga Chekhova, esposa de seu tio Anton; o nascimento de sua única filha em 1916, chamada Ada; o posterior divórcio, em inícios de 1918; e, finalmente, a morte de sua mãe, em maio de 1920. Todos esses eventos levaram-no a uma crise física e psicológica, intensificada ainda pela guerra civil e pela revolução da Rússia em 1917.

Chekhov estava debilitado e seu rendimento no teatro foi afetado. Incapaz de atuar, em certa ocasião chega a abandonar o palco em plena atuação. No entanto, o episódio que desatou a intervenção de Stanislavski ocorreu poucas semanas depois da estreia de *Noite de Reis* ocorrido, em dezembro de 1917. Desempenhando o papel de Malvolio, Chekhov apresentou estados de paranoia, nos quais acreditava escutar e ver conversas distantes em lugares diferentes de Rússia. A depressão suicida de Chekhov fez com que uma equipe de psiquiatras o examinasse, a pedido de Stanislavski, submetendo-o a tratamentos hipnóticos, que atenuaram os piores efeitos de seu episódio de depressão.

A Revolução da Rússia de 1917 não é mencionada com frequência nos escritos de Chekhov. A despeito desse silencio, tal evento teve influência decisiva em sua vida, visto que motivou o “autoexílio” de Chekhov nos anos seguintes. Segundo Franc Chamberlain, escritor do livro *Michael Chekhov*, sua postura política era clara: “opunha-se à revolução violenta, baseando-se em que a violência apenas conduziu a mais violência e sofrimento.” (CHAMBERLAINE, 2004, p. 13).

O que aconteceu entre os anos 1918 e 1919 repercutiu na proposta de Chekhov sobre a arte da atuação anos seguintes. São anos cruciais em seu processo espiritual e artístico, levando-o a dar uma virada em sua vida e encaminhando-o para a busca e realização do teatro que ele almejara, no qual o ator deveria enfrentar seu trabalho criativo. Toda sua dor é transformada em potência criativa.

O encontro do ator russo com a Antroposofia e a Euritmia, de Rudolf Steiner, proporcionam novos rumos para sua vida. Chekhov interpretou sua crise como uma dificuldade espiritual e começou a estudar a filosofia hindu, e especialmente, a Antroposofia,

ou ciência espiritual, fundada recentemente por Steiner. O filósofo austríaco desenvolveu também a Euritmia, ou ciência da linguagem visível, e uma teoria da linguagem sobre a formação do discurso como gesto invisível.

> **Euritmia:** um sistema de movimentos desenvolvido por Steiner no qual os sons são produzidos por determinadas posturas físicas. Desta maneira, os sons são "fatos visíveis" e os poemas, por exemplo, poder-se-iam converter em sequências do movimento […] O trabalho de Steiner sobre o discurso como um gesto invisível é a inversão deste processo, onde o ator no ato de falar está fazendo um gesto interior. (CHAMBERLAINE, 2004, p.15)

Chekhov encontrou no pensamento de Steiner uma solução para dois de seus tormentos. Por um lado, havia a deterioração de sua situação pessoal devido à sua conduta autodestrutiva; por outro, estava insatisfeito com o teatro da época e seu desempenho como ator. Para ele, segundo Liisa Byckling (2012), a antroposofia era "um novo movimento, tendência que se dirige até a unificação da ciência, da arte e do conhecimento espiritual".

Rudolf Steiner propôs uma distinção entre o "eu cotidiano", com o que normalmente nos identificamos, e o "eu superior", que seria nosso eu mais autêntico e criativo. Chekhov fez uma reinterpretação deste conceito de "eu superior" ou "ego superior", como o chamará em sua metodologia que exporemos mais adiante.

É nessa época que lhe surge a necessidade de transmitir seus pensamentos não convencionais sobre a atuação, e decide dar aulas, em 1919, em seu próprio apartamento, em Moscou. Entre os exercícios, encontravam-se experimentos baseados em técnicas de ioga hindu, reencarnação e pensamentos metafísicos, telepatia, atmosferas, imaginação, irradiação e recepção de energias. Os procedimentos de Chekhov eram fundados principalmente em imagens, especialmente imagens viscerais que, para ele, ultrapassavam os processos mentais complicados e secundários. Provocava seus estudantes a encontrar estímulos externos, à margem de suas experiências pessoais, que poderiam ativar suas emoções e sua imaginação.

Nesse primeiro período de laboratório, desenvolveu um vocabulário orientado diretamente para o processo mental e para a imaginação dos atores, oferecendo instruções que remetiam instantaneamente a imagens formadas na mente deles. Por exemplo, pedia que caminhassem com um "sentimento de facilidade", em vez de pedir que caminhassem relaxados, pois argumentava que, se o ator recebia a instrução de relaxar, o processo de pensamento seria: "eu sinto que estou relaxado, mas o diretor me pede que esteja ainda mais relaxado, isto é, não estou verdadeiramente relaxado; qual parte de meu corpo será que está tensa?", e assim por diante. Para ele, a instrução "caminhe com facilidade" era muito mais

direta e concreta para a mente do ator; portanto, lograva rapidamente seu objetivo como professor, reduzindo o percurso do caminho do ator.

Para Chekhov (1991, p. xviii), a atuação devia ser concebida como “forma de comunicação humana intensa e espiritual”. Stanislavski pedia que a verdade estivesse na conduta humana real ou na lógica da psicologia humana. Já segundo Chekhov, a verdade está “em algum lugar no mais profundo da imaginação do ator”, considerando que ele defendia a postura de que a potência do teatro reside em sua capacidade para comunicar mediante imagens sensoriais e não por meio de ideias literárias. Esse seu conceito se amparava na ideia de que o teatro só existia quando a comunicação entre ator e espectador se estabelecia.

Essas práticas duraram três anos, sendo interrompidas devido a problemas econômicos que afetavam a Rússia. Seu estúdio fechou. Durante todo esse tempo, Chekhov não atuou no Teatro de Arte de Moscou, já que, em 1919, havia sido castigado por ter escrito o artigo “Sobre o Sistema Stanislavski”, numa publicação cultural operária da época, em que apresentava uma detalhada análise do trabalho de Stanislavski, mesmo sabendo que o diretor havia proibido todos aqueles que tinham trabalhado com ele de divulgar qualquer parte do sistema de atuação. Porém, em 1921, quando Stanislavski e Vakhtangov o perdoaram, tornou-se protagonista da peça de A. Strindberg, encenada por Vakhtangov, *Enrique XIV*.

Entre 1921 e 1927, Chekhov representou uma série de personagens principais no Primeiro Estúdio do TAM – que se converteria, em 1924, no Segundo Teatro de Arte de Moscou – evidenciando sua recuperação e sua renovada perspectiva de vida. “Sem a mudança de atitude que se produziu em 1918, Chekhov poderia ser lembrado como um ator que prometia, mas que se autodestruiu.” (CHAMBERLAINE, 2004, p.16).

Um dos papéis mais bem-sucedidos que Michael Chekhov realizou foi o de Enrique XIV, em 1921, na anteriormente referida peça de mesmo nome, que conta a história do rei sueco do século XVI que prendeu e assassinou a realeza. Enrique XIV é destituído do trono numa rebelião encabeçada por seus irmãos e, depois de se casar com sua amante, tenta fugir do país. Esse papel foi construído por Chekhov tendo como base de investigação e criação a imagem de “uma águia com a asa quebrada” (POWERS, 2002, p. xxii). Para ele, essa imagem condensava o caráter e as contradições da personagem. Quando a imagem preenche o corpo inteiro do ator é que começa o processo de incorporação da personagem no corpo e na psicologia do ator. Esse procedimento é o que denominará posteriormente de Gesto Psicológico.

É importante assinalar que tal procedimento não se impôs na cabeça de Chekhov independentemente. Foi E. Vakhtangov que, numa instrução, deu para seu ator, de certo modo, esta sugestão imagética, para que Chekhov entendesse o caráter de Enrique XIV. Explicou-lhe que via o papel como alguém aprisionado num círculo com o desejo constante de sair, sem obter êxito. Vakhtangov realizou a ação estirando seus braços e mãos com esperança fora deste círculo imaginário e, ao não encontrar nada, deixou-os cair, "pendurando na miséria" (CHAMBERLAINE 2004, p. 17).

Outro evento similar sucedeu com Stanislavski, que o dirigia em *O Inspetor Geral*, no mesmo ano. O diretor lhe fez uma sugestão para a atuação da personagem Khlestakov: "de repente improvisou um movimento rápido como um raio com os braços e as mãos, como se os lançasse para cima, e ao mesmo tempo vibraram seus dedos, cotovelos, e inclusive, seus ombros." (CHEKHOV, 1991, p. 89).

Tanto Vakhtangov quanto Stanislavski proporcionaram-lhe a ideia de que um só movimento pode ser capaz de conter e resumir a essência de uma personagem, o já referido Gesto Psicológico, depois convertido num dos princípios do trabalho do ator na aproximação com a personagem.

Em maio de 1922, ocorre outra perda importante na vida de Chekhov: morre Evgeny Vakhtangov, seu amigo e mestre. Durante o ano de 1923, o Teatro de Arte de Moscou realiza uma turnê de sucesso pela Europa e Estados Unidos e, ao regressar a Moscou, Stanislavski oferece a Michael Chekhov a direção do Primeiro Estúdio do TAM, que conduziria por cinco anos, até 1928, quando deixa a Rússia.

A direção do Primeiro Estúdio permitiu-lhe experimentar seriamente todas as ideias que já vinha gestando em sua mente. Sua produção de *Hamlet*, estreada em 1924, foi de muito sucesso, mas não esteve isenta de críticas e oposições devido à forma não convencional de montar um texto clássico. Uma das contribuições mais relevantes de sua interpretação, protagonizada por ele mesmo, foi a forma de encenar o momento em que o fantasma do Rei aparece diante do filho. Chekhov não colocou nenhum ator no lugar do pai. Era ele mesmo, no papel de Hamlet, quem criava e visualizava a aparição, dando-lhe forma e transmitindo-a ao público. Fazia uso de sua imaginação para projetar uma imagem fora de si mesmo, contracenando com ela. Assim, Chekhov tentava encenar uma das maiores dificuldades do teatro naturalista da época, que recorria a um sem fim de efeitos especiais para conseguir a aparência sobrenatural em um tom realista. Não podemos esquecer que a primeira participação de Chekhov numa produção do TAM foi como figurante no *Hamlet*, de Craig e

Stanislavski, em 1912. E foi o mesmo Craig que escreveu, em 1911, em seu livro *Da Arte do Teatro*, sobre seu descontentamento com a maneira como eram concebidos os fantasmas das tragédias de Shakespeare. Indica, portanto, que, apesar de usar toda a tecnologia possível, os espectros ou elementos sobrenaturais em cena sempre eram demasiado sólidos, e que se deveria encontrar uma forma para lograr uma sensação de outro mundo. Por esse motivo, poderíamos pensar numa suposta influência de Gordon Craig na concepção de Chekhov das cenas dos encontros de Hamlet com seu pai.

Apesar da aclamação que Chekhov recebeu por Hamlet, foi a maneira de encenar o fantasma e suas práticas inovadoras de ensaio que contribuíram para a reputação de uma pessoa com "tendências místicas", uma acusação perigosa na União Soviética da época. Chekhov ensinou seus atores a utilizar a linguagem de Shakespeare como uma propriedade física, lançando balões ao ar enquanto diziam seus textos, assim como também o pensamento de que "nem a personalidade do ator nem os clichês cênicos de um diretor ou de um dramaturgo podiam constituir a base de nenhuma personagem" (GORDON, 1991, p.xxi).

Entre 1925 e 1927, os experimentos de busca atoral de Chekhov para criar as características e movimentos de suas personagens incorporam tanto aspectos de animais e seres sobrenaturais, estados e sentimentos, como o desejo de estabelecer contato com o "espírito" da personagem, uma prática que foi interpretada pelo governo russo como similar ao espiritismo. Por exemplo, na montagem do romance *São Petersburgo*, de 1925, do poeta simbolista Andrei Bely, Chekhov baseou sua personagem do senador Abeleukhov, em movimentos e sons produzidos pelo estado da solidão. Na peça *O Caso*, de Alexander Sukhovo-Kobylin, em 1927, incorporou características de animais e seres sobrenaturais na construção física de sua personagem Muromski, e treinava o contato com a visão de seu papel fazendo-lhe perguntas e imitando suas respostas. Os critérios de Chekhov começaram a receber duras críticas por parte do governo.

Em 1927, Michael Chekhov foi oficialmente denunciado como idealista e místico, sendo apelidado de "ator enfermo", por seu uso da euritmia e por seu interesse pela antroposofia de Rudolf Steiner, proibida desde então pelo governo soviético. Um grupo de 17 atores abandonou o Segundo Teatro de Arte de Moscou em protesto aos métodos de Chekhov. Foi advertido pelas autoridades de que estava a ponto de ser preso e os principais jornais qualificaram suas peças como "estranhas e reacionárias". Chegou a ser fichado para execução, mas, devido à popularidade que tinha alcançado com seu trabalho no cinema e à publicação de sua autobiografia, em 1928, *The Path of the Actor*, Chekhov teve a oportunidade de sair da

Rússia em agosto de 1928. Esse foi o período em que Stálin perseguiu os experimentos nas artes e dirigiu sua atenção para o teatro, fiscalizando suas atividades, para que estivesse a serviço das necessidades do governo (CHAMBERLAIN, 2004, p. 21). Meyerhold e outro artista investigador da fisicalidade na atuação, Aleksandr Tairov, também foram atacados. Chekhov viu-se obrigado ao exílio e só voltou a pisar em solo soviético em 1946, convertido cidadão americano. Tairov fez as pazes com as autoridades e manteve seu teatro até sua morte em 1950. Meyerhold não teve a mesma sorte: foi acusado de formalismo [3] e perdeu seu teatro no começo da década de 30, antes de ser preso e fuzilado em 1940. Sua esposa, a atriz Zinaida Raikh, foi assassinada em seu apartamento por agentes do governo.

O trabalho de Chekhov foi desacreditado na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e não fazia parte do currículo oficial de estudos em teatro até 1969. Apenas em 1995 seu patrimônio literário foi publicado em língua russa em dois volumes.

b. BERLIM, PARIS, RIGA E KAUNAS / 1928-1935

Em agosto de 1928, Michael Chekhov foi autorizado a emigrar para Alemanha, depois de ter recebido um convite do encenador austríaco Max Reinhardt, que, nesse momento, era o diretor do *Deutsches Theater*, em Berlim. Viajou, imediatamente, com sua segunda esposa, Ksenya Karlovna Ziller (Xenia), de origem alemã, com quem tinha casado em 1918.

É a partir desse momento que o ator russo inicia o que definimos como segunda etapa de sua vida, que se desenvolverá na Europa durante sete anos.

Sua primeira experiência profissional no estrangeiro, com Reinhardt, em Berlim, não foi como ele imaginava. Chekhov esperava fazer seu Hamlet nos palcos alemães, mas foi contratado para assumir o papel do palhaço Skid, na produção da peça de Watters e Hopkins, *Artistas*, que já tinha sido estreada em Berlim, em nove de junho de 1928, e a qual Reinhardt estava preparando para uma segunda versão com Chekhov numa apresentação em Viena. Para o ator, o processo de criação não se produziu de forma agradável, já que, apesar da positiva

---

[3] Movimento artístico que coloca mais ênfase na forma do que no conteúdo. Contrário às autoridades soviéticas depois de 1927, por não dedicar suficiente atenção ao conteúdo social. (CHAMBERLAINE, 2004, p. 20)
Formalismo: 1. Na origem, o formalismo é um método de crítica literária elaborada pelos formalistas russos entre 1915 e 1930. Estes se interessam pelos aspectos formais da obra, pondo em evidência suas técnicas e procedimentos [...]. Os aspectos biográficos, psicológicos, sociológicos e ideológicos não são descartados, mas subordinados à sua organização formal.
2. [...] Formalismo tornou-se, rapidamente, no contexto socialista, um insulto que servia para neutralizar o adversário por falta de engajamento social e complacência em relação à experimentação estética. Há formalismo, ou pelo menos acusação de formalismo, quando a forma é totalmente separada de sua função social. (PAVIS, 2008, p. 175)

fama de Reinhardt de alentar criativamente seus atores, Chekhov ensaiou o tempo todo com o assistente do diretor. Desagradava-lhe tudo relacionado à montagem: o curto e descuidado processo de ensaios, a ausência geral de direção e, sobretudo, sua própria caracterização. Porém, durante a estreia da peça, em fevereiro de 1929, experimentou uma importante visão que afetaria suas futuras teorias acerca da arte da atuação, pois outro princípio se manifestou. Chekhov viu que a personagem Skid lhe fazia sinais para se sentar de uma determinada maneira, falar com outra entonação e se movimentar mais pausadamente. Durante um monólogo, chegou a ter a sensação de estar separado de sua personagem. Skid estava na dor, mas Chekhov, o ator, tinha um sentimento de calma e tranquilidade. Sua consciência estava dividida, sendo espectador de sua própria atuação. "Ele chamou esta introspecção de consciência dividida, já que seu resultado era a dupla percepção de atuar ante um público e, ao mesmo, tempo seguir as orientações de sua personagem" (GORDON, 1991, p.31). Sua atuação em *Artistas* foi bem recebida e num prazo de um ano apareceu em três filmes alemães importantes.

Pouco depois da estreia da peça, reuniu-se com Stanislavski em Viena, e insistiu na importância do uso da imaginação do ator e na explicação da consciência dividida, visto que em sua opinião a forte dependência de Stanislavski nos mecanismos da memória emotiva "levava os atores para uma histeria descontrolada" (GORDON 1991, p.32).

> […] Chekhov argumentou que devia por ênfase nos sentimentos da personagem, não nos do ator — "não como eu me sentiria, mas o que a personagem sente" — e aquilo permitiria ao ator se transformar na personagem, ao invés da redução do papel à personalidade do ator. Chekhov dá um exemplo […] numa cena em que o filho da personagem está doente, o ator stanislavskiano se comportaria como se fosse seu próprio filho, isto adapta a personagem à vida, aos padrões de sentimento e à conduta do ator. O ator chekhoviano, pelo contrário, centrar-se-á na personagem e observará como a personagem responde à criança e como se comporta. Neste caso, o ator está se adaptando à personagem (CHAMBERLAINE, 2004, p. 15).

Em 1930, Michael Chekhov foi visitado por seu colega Vsevolod Meyerhold e outros artistas russos em Berlim, para convencê-lo a voltar a Moscou. Chekhov não aceitou, já que estava imbuído, em seus estudos, da antroposofia e da euritmia de Rudolf Steiner, nos centros que este tinha na Alemanha. Nesse mesmo ano, recebe um convite do *Habimah Theatre* para dirigir o grupo em *Noite de Reis,* de Shakespeare. Habimah era um grupo de idioma hebreu, fundado em Moscou, em 1918, que havia recebido o apoio e os ensinamentos de Stanislavski, além da aprovação internacional por sua produção *The Dybbuk*, dirigida por Vakhtangov, em 1922. A companhia também se encontrava em Berlim, por causa de um exílio voluntário da

Rússia e da Palestina, iniciado em 1926. Percorreram a Europa antes de se estabelecer na Palestina, em 1931. Existia um considerável respeito mútuo entre Chekhov e Habimah, devido às suas conexões com Vakhtangov. Para a encenação de *Noite de Reis*, Chekhov trabalhou um intenso processo de ensaios e treinamento com os atores, e o sucesso da produção, com uma turnê pela Europa, convenceu Chekhov de que existia um público para seu teatro. Foi a turnê pela Inglaterra e França que lhe deu fama internacional como um diretor inovador.

Em 1931, Chekhov mudou-se para Paris, onde, com Georgette Boner, ex-aluna de Max Reinhardt e fundadora do Deutsche Bühner de Paris, estabeleceu outro estúdio, o Chekhov-Boner Estúdio, inaugurado em novembro de 1931. No entanto, Chekhov encontrou uma série de dificuldades. Tinha a esperança de que encontraria apoio para seu trabalho na grande comunidade de emigrados da Rússia em Paris, mas se decepcionou, pois os simpatizantes russos e franceses da União Soviética o consideravam como "outro ator burguês que procurava riquezas no Ocidente e que suas peças fugiam à política contemporânea e centravam-se em comédias do século XX e em dramas espirituais" (GORDON, 1991, p. 33).

Na abertura do Chekhov-Boner Estúdio, Chekhov encenou uma pantomima mística criada e representada por ele mesmo, *O Acordar do Castelo*, adaptação do conto de fadas de Tolstoi – que é também uma adaptação literária de um conto tradicional – a partir da euritmia e outras ideias de Steiner. A produção foi um fracasso comercial.

Entre 1932 e 1934, trabalhou nos teatros estaduais das repúblicas independentes de Letônia e Lituânia, graças às gestões de Georgette Boner e Viktor Gromov (um de seus ajudantes russos), que lhe conseguiram um trabalho seguro. Um grupo de antigos membros do Primeiro Estúdio e do Segundo Estúdio do Teatro de Arte de Moscou emigrou para os países bálticos e uniu-se a Chekhov. Em sua estadia, continuou dirigindo, atuando e ensinando interpretação. Suas atuações de personagens criados por Gogol, Shakhespeare, Aleksei Tolstoi e Dostoievsky foram recebidas com entusiasmo, mas seu maior objetivo era continuar desenvolvendo sua metodologia. Chekhov participou da fundação de escolas nacionais e de teatros nas cidades de Riga, na Letônia, e Kaunas, na Lituânia. Nessas cidades, realizou a primeira tentativa de sistematizar seus procedimentos.

Um evento importante teve lugar em sua vida enquanto ensaiava a produção de Richard Wagner, *Parsifal*, em 1933, no *National Opera*, de Riga. Aos 42 anos, teve seu primeiro ataque de coração. Quando ainda se recuperava, aconteceu uma revolução fascista na

Letônia, forçando-o a deixar o país com seu grupo, indo inicialmente para a Itália, e em seguida retornando à França.

Em 1935, viaja aos Estados Unidos com sua companhia, formada pelos atores russos que o haviam seguido até os estados bálticos, a convite do empresário teatral Sol Hurok, que os batizou como os "Moscow Art Players". Realizaram uma curta turnê com sete peças de teatro e uma série de encenações de contos de Anton Chekhov. Apresentaram-se em Nova Iorque, Boston e Filadélfia, abrindo a temporada na Broadway na primavera de 1935.

Uma parte do *Group Theater* (grupo estadunidense fundado em 1931 que se inspirou no TAM), dirigido por Stella Adler, pensou em pedir a Michael Chekhov para dirigir o grupo, já que a direção tinha ficado vaga com as saídas de Lee Strasberg e Cheryl Crawford: "Adler, que no ano anterior tinha trabalhado em Paris com Stanislavski, recordava o conselho do mestre: procurar Chekhov onde quer que ele atue" (Ibid., p. 36). O grupo havia entrado em conflito com Strasberg, por conta da ênfase que ele também dava à memória emotiva do ator, e, por outro lado, Adler, que acabava de regressar de Paris, queria introduzir o método de trabalho sobre as ações físicas, que Stanislavski estava desenvolvendo naquele momento.

Como resposta à solicitação, Chekhov realizou uma conferência-demonstração em setembro de 1935, em que expôs os elementos básicos de seu método, especialmente no que concerne à caracterização. Afirmou que o resultado de toda a preparação do ator é o desenvolvimento da personagem cênica e observou que "o ator de Stanislavski tinha sido ensinado a criar seu papel com base nas semelhanças entre sua história pessoal e a da personagem da peça" (Ibid., p. 37), sendo que sua metodologia fundamentava-se numa perspectiva contrária, utilizando como base criativa as diferenças entre o ator e seu papel.

Foi quando estava em Nova Iorque que Chekhov se reuniu com as atrizes Beatrice Straight e Deirdre Hurst du Prey. Esta última seria sua secretária e assistente editorial. Straight e du Prey estavam procurando alguém para criar um curso de teatro experimental na comunidade de Dartington Hall, em Devon, na Inglaterra. Impressionada por Chekhov, Straight contatou sua mãe, Dorothy Elmhirst, e disse-lhe que esse era o mestre que necessitavam. Dorothy e seu esposo, Leonard, viajaram aos Estados Unidos e viram Chekhov atuar na Filadélfia. Ambos convidaram-no para ocupar o cargo. Chekhov aceitou o convite e se transferiu para a Inglaterra, em outubro de 1935.

c. OS CHEKHOV ESTÚDIO: Dartington Hall e Riedgfield Connecticut / 1935-1942

Dartington Hall 1935-1938

Dartington Hall é um castelo do século XIV, localizado no sul da cidade de Devon, na Inglaterra, comprado em 1920 pelo casal de milionários Leonard e Dorothy Elmhirst. É um patrimônio de 1.200 hectares, adquirido com o objetivo de instaurar um projeto social experimental que conjugasse educação, artes, justiça social e sustentabilidade[4]. Os Elmhirst estavam interessados em como as artes poderiam ser utilizadas para transformar a sociedade e vida de um indivíduo. Atualmente, Dartington Hall continua suas atividades, sendo reconhecida como uma instituição pioneira de educação progressista, e possui um dos maiores arquivos sobre as aulas ministradas por Michael Chekhov nos anos 30.

Em abril de 1936, Chekhov começou uma série de aulas com Deirdre Hurst du Prey e Beatrice Straight, com o fim de capacitá-las como suas assistentes. Esse treinamento inicial durou três meses e foi composto por dezoito lições, sendo a primeira sobre concentração.

Quando Chekhov chegou à Dartington, não dominava a língua inglesa, mas em um ano já falava fluentemente e com amplitude de vocabulário. Liisa Bycling, em seu artigo *Michael Chekhov como Ator, Professor e Diretor no Ocidente*, cita as palavras de Dorothy Elmhirst sobre Chekhov:

> Ele ensinava não só com suas palavras porque ocupava todos os músculos e nervos de seu corpo, cada gesto que ele fazia significava e revelava. Movia-se facilmente e parecia estar em todas as partes ao mesmo tempo [...] Chekhov não era como os demais homens de teatro em Londres e Nova Iorque. Ele não era pretensioso. Era um homem magro, ligeiro, sempre disposto a burlar de si mesmo. Ele combinou a humildade no palco com um enorme poder de imaginação. Era óbvio que era estrangeiro. Seu inglês era ruim apesar de ter se concentrado no aprendizado do idioma, mas isso só o fazia mais amável. (BYCLING: 2012)

A primeira aula do Chekhov no Teatro Estúdio em Dartington ocorreu em cinco de outubro de 1936. Havia vinte alunos, quatro deles britânicos, doze dos Estados Unidos e quatro do Canadá. O custo para cada estudante era de 150 libras por ano para a matrícula, hospedagem e alimentação. A disposição em Dartington era ideal para Chekhov, pois não existiam pressões econômicas e era livre para desenvolver seus princípios de treinamento.

---

[4] Website oficial de Dartington Hall Trust na atualidade. <http://www.dartington.org/about-the-trust/the-story-so-far>

Chekhov planejou um curso de três anos, que incluiria o desenvolvimento da concentração e imaginação, euritmia, voz e discurso (a partir de Rudolf Steiner) e composição musical. Depois de completar o treinamento de três anos, os estudantes se uniriam à companhia da escola, o que lhes proporcionaria sua primeira experiência profissional. Essa relação direta entre treinamento e prática profissional demonstra que Chekhov sempre esteve pensando seu treinamento nesses termos, com sua aplicação num contexto profissional.

O primeiro ano de estudos começou com aulas de discurso e movimento e exercícios de ginástica e improvisação. O corpo docente era formado por oito professores. O horário se distribuía em aulas de euritmia e discurso pela manhã; em semanas alternadas, as aulas matinais eram de treinamento e canto ou de pintura e prática musical. À tarde, a única disciplina era a aula de atuação, ministrada por Chekhov. Os estudantes eram formados em vários aspectos do trabalho teatral. Chekhov acreditava que o ator deveria ter conhecimentos sobre desenho, confecção, produção, música e até dramaturgia. Seu desejo era formar um grupo em que todos os membros fossem especialistas em teatro. Para isso, era necessário um cuidadoso treinamento em longo prazo. Chekhov concebia o teatro como uma colaboração no sentido mais amplo da palavra. Para conseguir esses ideais, o grupo trabalhou arduamente com ele, todos os dias.

O primeiro passo no trabalho de atuação consistia na improvisação de cenas, cujos textos eram criados pelos mesmos estudantes. O passo seguinte era ensaiar cenas de textos já existentes, como Dom Quixote, Peer Gynt de Ibsen, Joanna d'Arc de Shakespeare, entre outros. No primeiro semestre do curso, ensaiou *The Golden Steed*, uma adaptação da peça escrita pelo poeta letão Jan Rainis.

Lamentavelmente, a escola em Dartington não durou nem três anos, por conta do agravamento da situação na Europa. A Segunda Guerra Mundial só começou em 1939, mas a ocupação alemã da Áustria e de partes da Checoslováquia, em 1938, somada à Guerra Civil na Espanha, deixaram claro o que estava por vir. Chekhov decidiu mudar-se para os Estados Unidos com os estudantes que puderam acompanhá-lo. Beatrice Straight encontrou um espaço adequado em Ridgefield, Connecticut. A última atuação de seus estudantes em Dartington aconteceu em dezembro de 1938.

Durante estadia na Inglaterra, Chekhov dedicou-se a indagar e experimentar sobre sua preocupação com a natureza física do movimento do ator e da criação de personagens:

> Chekhov compartilhava com Stanislavski a crença no desenvolvimento das fontes de inspiração, sentimento e expressividade do ator, mas em suas aulas explicava que o estímulo devia começar sempre fora do mundo privado e interiorizado do ator. A estimulação sensorial provinha da criação de atmosferas e qualidades, ou expressões externas que, ao somar-se ao movimento, provocavam os sentimentos representados pelos gestos. Para os alunos de Chekhov, a memória emotiva de Stanislavski era substituída pela união de imaginação, atmosferas e qualidades. (GORDON, 1991, p. 39)

Ridgefield 1939-1942

O Chekhov Teatro Estúdio foi reaberto em janeiro de 1939, em Ridgefield, Connecticut, uma comunidade rural próxima à cidade de Nova Iorque, de condições semelhantes ao espaço campestre de Davon. Seis dos estudantes originais de Dartington receberam seu diploma de ator-professor, em 1939. Os estudantes ingressantes pagavam U$1.200 por ano, já que o Estúdio devia ter a capacidade de se autofinanciar.

A proximidade com Nova Iorque mudou a forma de pensar de Chekhov sobre sua escola e seus meios de formação. Os pontos de sua metodologia se simplificaram a quatro: primeiro, treinamento para o desenvolvimento da flexibilidade emocional e trabalho do corpo do ator; segundo e terceiro, fornecer conhecimentos sobre métodos de dramaturgia e de encenação; e o último, a formação de uma companhia profissional.

Chekhov considerou que o Estúdio melhoraria sua reputação se tivesse sucesso com um espetáculo em Nova Iorque. Assim, junto a seu amigo e assistente russo George Shdanoff, montaram uma grande produção na Broadway, a partir de uma adaptação de *Os Demônios*, de Fiódor Dostoiévski, que consistia em quinze cenas baseadas em episódios escritos e improvisações em cima do romance do escritor russo. *Os Demônios* estreou na Broadway, no Lyceum Theatre, em 24 de outubro de 1939, e se manteve em cartaz somente por duas semanas. A peça não obteve o sucesso nem as críticas esperadas.

Depois dessa decepção, M. Chekhov dirigiu sua atenção à preparação de uma turnê com a companhia do Estúdio. No ano seguinte, em 1940, as perspectivas do grupo começaram a melhorar. Sob a direção de Beatrice Straight e Alan Harkness, realizaram três longas turnês por diversas faculdades, escolas e centros culturais estadunidenses.

A primeira turnê ocorreu em 1940. Durante dois meses, a companhia viajou e se apresentou em universidades e escolas de 15 estados. Essa turnê incluiu as peças *Noite de Reis*, de Shakespeare, e *O grilo na ladeira*, de Dickens.

No ano seguinte, em 1941, a turnê compreendeu a montagem de *Rei Lear*, produzida por Chekhov e seu assistente Alan Harkness. Em dezembro do mesmo ano, a companhia apresentou *Noite de Reis*, numa curta temporada na Broadway no Little Theatre, e obteve uma resposta crítica muito superior à obtida por *Os Demônios*, em 1939.

Paralelamente, nos finais de 1941, um segundo Chekhov Teatro Estúdio abriu suas portas na Rua 56 de Nova Iorque, onde Chekhov ministrou cursos de atuação para atores profissionais, que eram conduzidos por ele, George Shdanoff, Alan Harkness, Beatrice Straight e Deirdre Hurst. O plano de estudos também oferecia preparação da voz, euritmia, apreciação musical, canto coral, esgrima, ginástica e maquiagem.

Na turnê de 1942, a companhia percorreu Flórida, Texas e Oklahoma, voltando a apresentar a montagem do *Rei Lear* e uma peça para crianças chamada *Troublemaker-Doublemaker (Perturbador e Duplo Fabricante).*

É nesse ano que a história de Michael Chekhov novamente se vê interrompida pelos acontecimentos políticos mundiais, obrigando-o a pôr fim na escola, seu maior objetivo. Foi obrigado a fechar ambos os Estúdios e mudar o rumo dos que seriam seus últimos anos de vida. O ingresso dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial afetou o orçamento com o qual contava para a realização das turnês, deixando-o sem nada. Além disso, muitos dos seus atores foram recrutados para as forças armadas estadunidenses. A última atuação de Chekhov na companhia aconteceu na Broadway, em setembro de 1942. Chekhov atuou em dois atos da peça baseada em histórias curtas de Anton Chekhov e foi definido pela crítica como um "excelente ator". Contudo, a carreira de Chekhov como ator de teatro chegou a seu fim nesse mesmo dia.

d. LOS ANGELES E SEU LEGADO/ 1943-1955

Em 1943, Michael Chekhov e sua esposa Xenia mudaram-se para Los Angeles, Califórnia, onde ele começou uma nova carreira no cinema estadunidense. Entre 1943 e 1954, atuou em dez filmes de Hollywood, continuou dando aulas particulares de atuação e fazia conferências sobre a atuação e o processo criativo na *The Drama Society*, também em Hollywood.

Em sua filmografia hollywoodiana, destaca-se em 1945, no filme *Quando fala o Coração,* de Alfred Hitchcock, em seu papel como o doutor Alexander Brulov, por cuja atuação ganhou uma indicação ao Oscar.

Em 1946, Chekhov foi convidado para dirigir *The Actor´s Laboratory Theatre,* com a montagem de *Inspetor Geral*. Depois de Ridgefield, Chekhov não estabeleceu outra escola ou companhia, e *Inspetor Geral* foi sua última encenação no teatro.

Em sua casa de Beverly Hills, deu lições particulares para vários atores de cinema que se aproximaram dele para obter ajuda na criação de seus papéis e no seu desempenho geral de atuação. Atores como Ingrid Bergman, Gregory Peck, Anthony Quinn, Jack Palance, Marilyn Monroe, John Barrymore, Joan Caulfield, James Dean, John Dehner, Eddie Grove, Jennifer Jones, Jack Klugman, Sam Levine, Mala Powers e Joanna Merlin estudaram com ele em Hollywood.

Em 1948, um segundo ataque de coração ameaça sua vida durante as filmagens de *Arch of Triumph (Arco de Triunfo),* filme que não pôde terminar.

Em 30 de setembro de 1955, aos 64 anos de idade, Michael Chekhov faleceu em sua casa, na companhia de sua segunda esposa, em decorrência de seu terceiro ataque de coração.

A metodologia Chekhov hoje

> Michael Chekhov foi um artista muito particular, e seria totalmente inadequado esperar pela geração de Michael Chekhov. Pelo contrário, o propósito central de seu ensino é fomentar o respeito do ator por sua própria imaginação e a liberdade para criar a partir dela […] Abre-se a possibilidade de uma relação plena e recíproca com o público, quem pode voltar a ser introduzido na ideia de que os atores não proporcionam fac-símiles fotográficos da vida, mas com obras de arte nas quais as vozes dos atores, seus corpos e suas almas são o meio para a produção de inesquecíveis e grandes criações. (CALLOW, 2001, p. xxi)

A metodologia de Chekhov foi retomada por seus últimos alunos, Beatrice Straight e Robert Cole, que fundaram o Michael Chekhov Studio, em Nova Iorque, em 1980, que foi obrigado a fechar suas portas em 1990. O trabalho desse estúdio se estendeu por dez anos, formando uma nova geração de professores na prática de Chekhov, entre os quais destaca Lenard Petit, que atualmente se mantém ativo no ensino e dirige o Michael Chekhov Acting Studio em Nova Iorque, sendo convidado por diversos países da Europa a ministrar aulas e realizar conferências.

A Associação Internacional de Michael Chekhov (MICHA), constituída em 1999, é uma organização dedicada atualmente à tarefa de promover o trabalho de Michael Chekhov.

Os docentes são professores formados por Beatrice Straight e Deirdre Hurst no antigo Michael Chekhov Studio. Uma das fundadoras da organização, Joanna Merlin, foi aluna de Michael Chekhov na Califórnia. As raízes dessa associação remontam ao trabalho de Chekhov nos Estados Unidos e em Dartington Hall, na Inglaterra. MICHA leva seu legado às instituições de todo o mundo [5] e reúne artistas que pesquisam os princípios do pedagogo russo.

1.2 SOBRE OS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

> "Organize e ponha por escrito seus pensamentos a respeito da técnica de representar", disse-me Stanislavski. "É seu dever e o dever de quantos amam o teatro e zelam devotadamente por seu futuro". Sinto-me obrigado a transmitir essas palavras inspiradoras a todos os meus colegas, na esperança de que pelo menos alguns deles também formulem e organizem, humilde, mas corajosamente, seus pensamentos enquanto tentam descobrir princípios e leis objetivas para o aperfeiçoamento cada vez maior de nossa técnica profissional (CHEKHOV, 1986, p.197).

Apesar de existirem muitos outros teóricos que têm pesquisado e refletido sobre a arte da atuação, este capítulo propõe-se a apresentar, exclusivamente, os procedimentos propostos por Michael Chekhov que foram selecionados e experimentados cenicamente durante nosso processo criativo. A escolha foi baseada nos procedimentos práticos que servem à construção cênica, não abrangendo ideais éticos de Chekhov. Não discutiremos nem entraremos em análises sobre diferenças que poderíamos encontrar entre seus procedimentos e os de outros. Sabemos que, cronologicamente, antes e depois dele, muitos são os estudiosos que têm trabalhado com os mesmos conceitos, conferindo-lhes outros nomes e atribuições.

O que propomos é expor e descrever princípios de trabalho que têm sido sistematizados e selecionados de acordo com o procedimento de apropriação e aplicação prática em nosso processo de pesquisa atoral, observando as duas perspectivas: a explicação direta de seu criador e a nossa compreensão. São 12 procedimentos sistematizados que consideramos de maior importância na metodologia desenvolvida por Chekhov e que têm sido utilizados em nossa pesquisa prática.

Colocamos em evidência o conhecimento teorizado por Chekhov como fonte de ferramentas possíveis de serem utilizadas hoje, no processo de criação atoral, que pretende e

[5] <http://www.michaelchekhov.org/micha.htm>

procura a figura do ator-artista proposta pelo próprio Chekhov. É uma exposição de conceitos que refletem sobre si mesmos e não busca situá-los no campo da discussão e da comparação com seus similares teóricos. O diálogo, a interação que esta pesquisa se propõe, se dará entre os princípios atorais de Chekhov como procedimentos de trabalho, e as teorias teatrais simbolistas propostas por Maurice Maeterlinck, como provocação dramatúrgica e como impulso para a criação do ator. Ambos serão analisados como indivíduos dentro de um contexto, adotando algumas de suas propostas e fazendo-as interagir com o fim de propor a análise de um processo criativo concebido e praticado pelo ator, que implica em uma proposta tanto prática quanto teórica. Isto é, será trabalhada uma proposta que abranja tanto uma dimensão teórica quanto uma criativa em relação ao trabalho autoral do ator, com uma marcada perspectiva frente à vida e à arte, como o próprio Chekhov sonhava em sua proposta de Teatro do Futuro.

Refletindo sobre o caminho percorrido por Michael Chekhov durante sua vida, podemos dar-nos conta de que a maioria das propostas sistematizadas por ele em sua metodologia surgiu de sua própria experiência e insatisfação com seu trabalho como ator. Individualidade criativa, ego superior, imaginação, consciência dividida, gesto psicológico, visualização e perguntas orientadoras são alguns dos termos que conformam o vocabulário da metodologia de trabalho difundida por Chekhov. Sua aflição é a de um ator em busca de aperfeiçoamento, procurando elevar o nível de sua concepção de arte.

A concepção adotada por Michael Chekhov tem sua base fundamental no desenvolvimento e uso da imaginação e consciência por parte do ator. Ele apresenta uma visão da cena como uma vida independente, de modo semelhante à vida independente que ele atribui às imagens que o ator elabora no processo de criação de suas personagens. Sua prática poderia ser resumida como a busca de liberação do corpo, da voz e da imaginação do ator, para acordar sua individualidade criativa, transformando-o num ator-artista e iniciando sua entrada no “mundo da imaginação criativa”.

A presente pesquisa sobre as teorias e práticas concebidas por Michael Chekhov vislumbra três focos. Em primeiro lugar, aponta para a concretude e eficácia de suas propostas para o ator, obtendo resultados sólidos e visíveis por meio do seu corpo, fazendo o trabalho do ator mais consciente e, portanto, mais satisfatório no que concerne aos resultados artísticos; em segundo lugar, a proposta teórica do que ele denomina Teatro do Futuro, um projeto em forma de pergunta e tarefa para o ator dentro do Teatro; e, em terceiro, devido ao pouco conhecimento e difusão de suas propostas na América Latina. Michael Chekhov nos chegou

tarde, considerando que a primeira publicação em português aparece em 1986 e a primeira em espanhol é do ano de 1999.

A individualidade criativa do ator proposta pelo título desta dissertação se refere à liberdade de criação por parte do ator, à particularidade que torna única a sua criação cênica. Tomamos como base esse princípio para estimular o surgimento da linguagem cênica própria de cada ator e para que seja ele mesmo o criador de suas cenas, com base nos procedimentos propostos na sublimação dos temas de sua própria vida ou interesse. [6]

Para a presente pesquisa, é muito importante iniciar a exposição dos procedimentos atorais de Chekhov com o compartilhamento de sua ideia ética, que ele denominou de Teatro do Futuro, pois pensamos que, na atualidade, estaríamos habitando o tempo (cronologicamente falando) que ele determinou como futuro. Tal pensamento nos faz refletir sobre o estado da arte teatral e, conjuntamente, acerca da arte do ator, levando em conta sempre sua proposta de Teatro do Futuro e, com isso, a ideia do Ator do Futuro, que ele nos convida a aprofundar.

a. Teatro do Futuro

Sobre que bases deveria se conceber o pensamento do Teatro do Futuro para assegurar a existência do Teatro como Arte? Que tipo de ator é que ele precisa? Qual é a missão do ator como artista e, por extensão, qual é a missão do Teatro? Como podemos contribuir com a ideia de Teatro do Futuro? Todas essas perguntas são lançadas por Chekhov, e o Teatro do Futuro é, sem duvida, uma proposta que está dirigida à reflexão do teatro como arte. Seu idealizador não definiu um tipo de atuação chekhoviana, por assim dizê-lo, não fechou suas propostas num “teatro chekhoviano”. O que ele efetivou foi uma série de possibilidades para que o ator pudesse se valer delas, construindo assim sua própria forma individual de atuação, isto é, seu próprio procedimento de atuação.

Podemos pensar também que o Teatro do Futuro ao qual Chekhov se referia nos anos 50 seria o conjunto de todas as encenações que ocupam os palcos de hoje, seis décadas depois de sua proposta. Porém, desde a perspectiva de Chekhov, o atual estado do teatro segue manifestando os mesmos problemas que o Teatro do Futuro se propunha responder. Isto é, justamente o atrativo do que compõe a ideia de Teatro do Futuro é precisamente sua

[6] No segundo capítulo desta dissertação serão desenvolvidos todos os conceitos referentes a esta etapa do trabalho.

capacidade de ubiquidade tanto no passado quanto no aqui e agora, indicando uma percepção atual que responde também às necessidades do tempo presente.

Espalhadas em seus escritos, encontramos várias ideias do que deveria ser o Teatro do Futuro, algumas que se repetem e outras que aparecem apenas uma vez. Essas ideias têm sido reunidas em seis pontos que oferecem uma visão geral do Teatro do Futuro, e que iremos apresentar um a um:

- **Responsabilidade social do teatro e de todos os que fazem parte dele:** Todos aqueles que fazem parte da concepção, criação e produção de uma montagem teatral devem desenvolver o sentido de responsabilidade social em seu trabalho, já que se dirige sempre para um espectador. O teatro se completa no outro, portanto a peça deve outorgar algo mais que pura diversão. O teatro é um meio de comunicação e todos os que trabalham nele, em suas diferentes especialidades, devem estar dispostos a perguntar-se "Que efeito terá nosso espetáculo sobre o público? Provocará os espectadores? Terá o que apresentamos algum valor positivo para eles como seres humanos?" (POWERS, 1999, p. 297).
- **Teatro como espaço para falar da Humanidade:** "Toda e qualquer arte serve ao propósito de descobrir e revelar novos horizontes de vida e novas facetas nos seres humanos" (CHEKHOV, 1986, p. 99). Os temas que competem à criação artística teatral devem responder a temas universais, falando de todos e para todos os seres humanos, isto é, temas que atravessem culturas, raças e costumes e que outorguem uma ampla gama de visões sobre algo já conhecido por todos:

> O momento de degeneração é o âmbito do pequeno eu, deserto, reconcentrado e egoísta (sou uma coisa muito pequena, e estou mostrando no palco, como amo eu, como odeio eu: eu, eu, eu). É isso que faz referência a degeneração, este condensado e selvagem "eu sou" é a sinal de que o teatro tem degenerado, e em lugar de obter ou dar coisas, mostra-se no palco da maneira mais egoísta e interessada. (CHEKHOV, 2006, p. 46)

- **A vida independente da cena:** assim como o princípio de imaginação é considerado por Chekhov como um mundo à parte que habita no interior do ator e que age sua vida própria na criação de imagens, a existência da representação, o que acontece no espaço e tempo cênicos, também tem uma vida independente. Tudo o que se apresenta aí se refere à própria vida da cena com sua verdade particular. Tudo o que sucede na cena, tudo o que conflui nela tem vida própria, isto é, as emoções, ações e situações

pertencem a esse lugar e brotam dele mesmo. Não são transportadas da vida cotidiana para a vida cênica.

> Eu falo de uma terceira coisa. Não do real e óbvio, também não da simulação, se não de uma terceira coisa que é a *representação* do verdadeiro […] Existe outra região na qual nos podemos adentrar, onde podemos obter representações que nos instruam com muito mais força. É questão de uma terceira dimensão. (Ibid., p. 291)

- **O teatro necessita de vida aumentada:** o teatro não é a representação da vida em cena, o teatro não é uma transposição do real para o cênico; trata, em verdade, do processo inverso. É falar da humanidade em linguagem artística, utilizando a própria vida e aumentando-a, exacerbando-a, afastando-a dos limites do cotidiano para que deixe de ser ordinário e se transforme em arte. Chekhov diz "A arte é vida aumentada" (CHEKHOV, 2006, p. 293). O espaço teatral tem suas propriedades e o que aqui se projeta é recuperar o sentido de teatralidade [7] no mesmo teatro: "O teatro em geral entrou em colapso pela perda de vida. Nossa tarefa é encontrar a vida de novo, porque o que o teatro necessita não é vida diminuída, senão vida acrescentada" (Ibid., p. 199).
- **O Teatro deve tudo engrandecer:** a qualidade e aperfeiçoamento de tudo o que acontece no espaço cênico, assim como também a claridade do tema, devem apontar para a criação da vida particular da cena, sendo radicais na hora de encenar, amplificando corpos e radicalizando espaços, para que estes contenham em si mesmos mais uma camada de sentido na concepção total da peça. "O teatro deve engrandecê-lo todo; o ponto de vista, o modo de expressão, os temas das peças, e, antes de tudo, a forma de atuar" (Ibid., p. 252).
- **Transformar o exterior em vida interior e converter a vida interior em acontecimento externo:** Em relação ao ponto anterior, poderíamos dizer que, para conseguir essa amplificação, deve-se entender todos os aspectos da metodologia desenvolvida por Chekhov, desde o ponto de vista de transformar o exterior na vida interior e de converter a vida interior em acontecimento externo (CHEKHOV, 2006, p.150). Todos os princípios tendem a romper as barreiras do próprio corpo, da voz e de outras habilidades. Assim, a atmosfera amplia nosso ser, expandindo-o ao espaço que nos rodeia; o objetivo imagina-se realizado fora do corpo físico; a irradiação

[7] Referimos-nos à definição de teatralidade segundo Roland Barthes. É "o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. (BARTHES, 1970)

significa extrair tudo o que se tem dentro e, uma vez mais, o corpo se faz maior; também a preparação e sustentação se apresentam como formas de ampliar a natureza do ator, pois este precede e continua a ação; e, por último, o gesto psicológico, que impede a aproximação intelectual como primeiro encontro do ator, seja com a personagem ou com a peça, e situa todas as suas impressões em forma de gestos concretos e visíveis, que se fazem com o corpo todo.

O Ator do Futuro

> O ator do futuro: "No futuro, o ator não só deve encontrar outra atitude para seu corpo e sua voz, se não para toda sua existência sobre o palco, no sentido em que, como artista, deve mais que qualquer outro, engrandecer seu próprio ser por meio de seu oficio. Quero dizer que o ator deve se ampliar de uma forma muito concreta, ate inclusive ter um sentido do espaço totalmente diferente. Sua forma de pensar deve ser diferente, seus sentimentos devem ser de outra classe, a maneira de sentir seu corpo e sua voz, sua atitude para os decorados: tudo deve ser engrandecido. O ar que rodeia ao teatro deve ser ar". (CHEKHOV, 2006, p. 253)

Dividiram-se os enfoques para o Teatro do Futuro e para o Ator do Futuro somente com o fim de conseguir uma estrutura mais clara, já que ambas as propostas caminham para o mesmo destino.

A respeito das ideias expostas acerca do Teatro do Futuro, podemos manifestar nossa concordância com o que se assinala, porque também acreditamos que o teatro é um espaço para tratar os assuntos da humanidade, com responsabilidade pelo que se cria. Uma das formas de fazê-lo é extremar o que se narra cenicamente, isto é, não se deve renunciar à criação de personagens, já que estes são um meio concreto de expressão e também uma forma de amplificação, seja de um caráter ou de algum aspecto que se queira destacar em relação ao sentido completo da peça. Tudo deve ser engrandecido, deve ser vida aumentada, diz Chekhov, e é o ator quem conseguirá atravessar essa amplitude, através de seu corpo, de sua voz e de suas emoções, com sua capacidade de transformação. "O ser que atua é um ser humano ampliado e aumentado" (Ibid., p. 112).

O ator do futuro não deve perder sua base criativa, que é a transformação por meio da imaginação. O ator não se pode permitir a criação de papéis ou atuações em que seja ele mesmo quem está representando. "Nenhum verdadeiro ator pode estar convencido de que sua profissão consiste em se repetir continuamente cada vez que tem que criar um novo papel. O desejo e a capacidade de se transformar estão na essência mesma da natureza do ator" (CHEKHOV, 1999, p. 197). O ator não pode cair no desejo de fazer com que todas as

personagens se aproximem dele, que todas tenham sua voz, seu corpo, sua forma de ser, porque estará limitando suas próprias capacidades – ele mesmo estará sabotando as infinitas possibilidades que habitam nele. “Eu sou” não é uma pessoa interessante; meus sentimentos pessoais não significam nada quando se mostram a partir do cenário. Devem ser algo maior que “eu sou” (CHEKHOV, 2006, p. 53). Não se deve representar a si mesmo, nem ocupar os sentimentos pessoais em seu desempenho na cena, já que estes devem surgir da vida independente que a peça mesma propõe. “Os sentimentos são o campo da arte. Estes sentimentos devem ser absolutamente concretos, mas sem nada pessoal” (Ibid., p. 295). As emoções devem surgir do fato de colocar o corpo em situação, atraindo ao corpo as ações, gestos e qualidades que estimularão o surgimento dos sentimentos. Contudo, devem-se afastar da atuação suas próprias emoções. Os sentimentos do ator precisam passar por um processo de depuração para tornarem-se artísticos. Sem isso, o ator não pode se valer deles.

“Dar-lhe-á vergonha representar-se a si mesmo […] como se sua profissão fosse demasiado insignificante e fácil” (CHEKHOV, 1999, p. 196).

> Não sabe que, se criara a partir de seu ego superior, nunca necessitaria repetir a experiência de sua vida pessoal no palco. Nunca trataria de ser no palco “como é na vida”, porque isso lhe pareceria de mau gosto. Este tipo de ator não sabe que tem que inventar, criar de novo em sua imaginação ações como a morte, o assassinato, o amor. (Ibid., p. 276)

Todos os princípios da metodologia elaborada por Michael Chekhov apontam para a expansão do corpo do ator, para a percepção de que seu próprio corpo é uma ferramenta expressiva, de que se deve ampliar a consciência de si mesmo quando se está em cena, exercitando a capacidade de irradiação de toda sua atividade interna. Devemos “[…] converter-nos durante o processo criativo sobre o palco, em seres engrandecidos, enriquecidos, seres que se expandem e que alcançam todos os nossos desejos criativos e nossas emoções” (CHEKHOV, 2006, p. 148). Esse ator do futuro deve ser capaz de fazer visível o invisível por meio da dilatação de seu corpo, de sua voz e de suas emoções.

> O ator deve ser o suficientemente valente para dizer adeus a seu corpo rígido e seguir as propostas de seu corpo imaginário. Deve engrandecer seu ser fazê-lo flexível. Responder à era materialista significa que o ator deve encontrar outras coisas flexíveis e espirituais, mas, concretas (Ibid., p. 264).

Na vida cotidiana do ator, este precisa manter uma estreita relação com a vida contemporânea e deve ser uma testemunha de seu tempo para se nutrir de tudo o que o rodeia,

ampliando sempre suas possibilidades. A consciência dividida, de que trataremos mais adiante, também continua se desenvolvendo em seu viver diário, e a responsabilidade social do ator artista sempre está presente. “O ator é o teatro” (Ibid., p.284). Quando atua, o ator não só está representando sua personagem, mas também está representando toda a humanidade. O ator é um representante da humanidade quando está no palco, e é por isso que deve ser capaz de deixar de lado seu ego e simplicidade pessoal para que possa manifestar unicamente a simplicidade da personagem que precisa criar. O ator carrega, com todo seu conhecimento, quando está atuando, toda a humanidade sobre seus ombros. É por isso que não pode nem deve representar a si mesmo, já que o que mais importa é o ator-artista, em vez do que indivíduo particular. “Controlaremos nossa natureza de ator criativo à própria vontade, e, como atores e artistas, teremos mais do que como pessoas particulares” (CHEKHOV, 2006, p. 49).

O ator do futuro precisa preocupar-se sempre com seu treinamento e atualizar seus conhecimentos sobre a arte da atuação. O ator não deve permitir que qualquer alteração em seu dia ou mesmo no momento da representação afete seu rendimento ou restrinja suas capacidades criativas. Para isso, deve treinar para ser capaz de acessar, quando quiser, as ferramentas que mobilizam sua individualidade criativa, de acordo com sua própria vontade e não dependendo do dia, do estado de ânimo ou de pessoas alheias a ele. “O método, quando suficientemente exercitado e adequadamente assimilado, torna-se a segunda natureza do ator talentoso e, como tal, fornece-lhe pleno controle sobre suas capacidades criativas, aconteça o que acontecer” (CHEKHOV, 1986, p. 190).

O ator do futuro deve acreditar completamente na verdade da representação cênica, considerando-a um ser independente (CHEKHOV, 2006, p. 50) com suas próprias leis e vidas que o habitam. Não pode julgar o que sucede na cena sob os mesmos parâmetros com os quais se mede a realidade habitual. A verdade que deve ser desenvolvida e sentida pelo ator é aquela que somente torna-se válida dentro dos marcos da cena. Isso significa que o ator deve acreditar até no momento mais inverossímil, em todos os acontecimentos que possam ocorrer na cena, já que nisso consiste também seu trabalho: em acreditar, justificar essa crença, seja qual for, e transmiti-la.

> Não tente justificá-lo mentalmente. Simplesmente faça. Se for necessário faça-o mais de uma vez. Logo chegará um momento em que sentirá: Ah! Sim, isso é possível. Veio-o e experimento-o de uma forma nova. Posso fazer que funcione posso fazê-lo de um modo artístico e verossímil! Tarde ou cedo descobrirá que tudo é justificável psicologicamente (CHEKHOV, 1999, p. 284).

O sentido de verdade permitirá criar personagens sem julgá-los e possibilitará a criação de personagens cheios de contradições e sentimentos humanos.

b. Individualidade Criativa, Ego Superior

"A imaginação criativa é um dos principais canais através dos quais o artista encontra o modo de expressar sua própria interpretação individual (e, portanto, sempre única) das personagens que retrata" (CHEKHOV, 1986, p. 33).

Michael Chekhov cria o termo "individualidade criativa", que tem sua origem na ideia desenvolvida por Rudolf Steiner que diferencia dois tipos de "eu" dentro do mesmo individuo, o "eu cotidiano" das tarefas habituais, que não envolve as capacidades reflexivas nem as criativas, com as quais se relaciona o "eu superior". Chekhov adota esta divisão e reinterpreta seus significados, conferindo-lhes uma maior clareza e uso. A individualidade contida no "eu cotidiano" assinala o tipo de individualidade profana, com a qual nos desenvolvemos diariamente nos afazeres cotidianos de nossa vida e corresponde à praticidade da existência. O "eu superior" está relacionado diretamente com a parte criativa do indivíduo, com a forma particular que cada ser humano adota ao enfrentar problemas e tomar decisões. O ego superior, como denomina Chekhov, compreende o intangível do sujeito. É ele que nos faz proceder como seres únicos e complexos, e o que deve ser desenvolvido e estimulado pelo ator.

> Em suma, a individualidade criativa de todo artista sempre se expressa numa ideia dominante, na qual, como um *Leitmotiv*, impregna todas as suas criações. O mesmo deve ser dito da individualidade criativa do artista-ator. [...] Pois o ator que deseja ser um artista no palco deve, com modéstia, mas com audácia, lutar por uma interpretação individual de seus papéis. (CHEKHOV, 1986, p. 110).

Individualidade criativa é a primeira função que atribui ao "ego superior" do "ator-artista". Essa individualidade deve ser despertada e agitada no ator para que se manifeste em criações pessoais e únicas que, por sua vez, devem conter a própria opinião, revelando suas alternativas e escolhas na criação particular. "Nossa individualidade criativa tem certa visão do mundo, e essa visão (se estamos falando da individualidade criativa, e não de suas convicções políticas), se é a voz de sua individualidade criativa, é o mais valioso, é sua concepção individual" (CHEKHOV, 2006, p. 188).

Chekhov dirige-se à figura do ator-artista, do ator-criador, e não apenas à do ator-intérprete, porque soma três novas funções ao ego superior do ator em seu trabalho criativo:

discernimento do bem e o mal, vida contemporânea e objetividade do humor. São fatores que devem estar presentes na hora de criar. Ou seja, são a capacidade de discernir frente a um tema de peça; a responsabilidade social do artista de refletir sobre e questionar seu próprio tempo; e a objetividade com que se precisa conceber e apresentar uma obra de arte. A individualidade criativa é a que situa ao ator num estado criador: "Nossa constante individualidade como atores é tão rica e única que, se confiamos em nossas capacidades criativas internas, não podemos imitar o diretor nem a nós mesmos. O clichê é uma imitação de mim mesmo ou de coisas esquecidas que vêm do passado" (Ibid., p. 283).

c. Ação com qualidades (sensações como meios e sentimentos como resultados)

> Em primeiro lugar, e acima de tudo, está a extrema sensibilidade do corpo para os impulsos criativos psicológicos. Isso não pode ser conseguido por exercícios estritamente físicos. A própria psicologia deve tomar parte em tal desenvolvimento. O corpo de um ator deve absorver qualidades psicológicas, deve ser por elas impregnado, de modo que o convertam gradualmente numa membrana sensitiva, numa espécie de receptor e condutor de imagens, sentimentos, emoções e impulsos volitivos de extrema sutileza. (Chekhov 1986, pág. 2)

O corpo do ator é múltiplo em suas composições, é a ideia de um conjunto integral e não separado nem concebível em diferentes partes: "o ator, que deve considerar seu corpo como um instrumento para expressar ideias criativas no palco, *deve* lutar pela realização da completa harmonia entre corpo e psicologia" (CHEKHOV, 1986, pág.1). O ser humano reage com o corpo, com os pensamentos, com a emoção e com a vontade, e todos esses elementos se misturam no momento de acionar e reagir. Portanto, o treinamento de um ator deve seguir a mesma lógica, para que seu corpo se torne eficiente em reações que envolvam todo o conjunto que compõe o corpo humano.

> Nosso objetivo principal é penetrar em todas as partes do corpo com boas vibrações psicológicas. Este processo faz com que o corpo físico seja cada vez mais sensível em sua capacidade para receber nossos impulsos interiores e transmiti-los ao público com expressividade a partir do cenário. (Chekhov, 1999 pág. 121)

É importante assinalar que todos os exercícios que Chekhov descreve em seus livros dedicados à compreensão e à prática de seu método atingem tanto movimentos abstratos quanto concretos e imaginários. No primeiro caso, podem ser movimentos efetuados com todo o corpo ou unicamente com as mãos, para posteriormente realizar ações concretas e cotidianas e, finalmente, efetuar os movimentos na imaginação, tentando manter a sensação

registrada anteriormente, quando se realizou a ação. “Os verdadeiros sentimentos artísticos, caso se recusem a aparecer por si mesmos, devem ser induzidos por algum recurso técnico que faça o ator adquirir o controle sobre eles”. (CHEKHOV, 1986, p. 70).

Nas qualidades, encontramos a forma de despertar e produzir nossos sentimentos sem ter de forçá-los ou produzi-los de uma maneira unicamente intelectual, mas sim por meio de uma determinada qualidade ou sensação referente a uma ação ou movimento. Podemos estimular nossas emoções a partir do posicionamento do corpo. Para nós, a concepção de qualidades de Chekhov explica como colocar o corpo em situação. Exemplifiquemos numa circunstância. Uma pessoa acaba de saber que tem câncer. Como poderia um ator ou uma atriz representar esta situação, tornar visível uma questão tão interna e terrível, sem ter de analisar racionalmente o processo de pensamento de uma pessoa doente de câncer? Proponhamos uma ação: comer um sorvete com a sensação de que é de terra, com a qualidade de sequidão e dureza. Assim, aos poucos, ao colocar o corpo em situação, é ele mesmo que produz a emoção por meio de uma influência física que abarca tanto as partes do corpo quanto a respiração e, por consequência, o próprio pensamento: “Qualquer posição do corpo pode ser impregnada de qualidades, exatamente como qualquer movimento”. (Ibid., p. 71)

> Seu movimento, feito cautelosamente, deixou de ser mera ação física; agora ele adquiriu certa nuance psicológica. O que é essa nuance? É uma sensação de cautela que agora enche e impregna seu braço. É uma sensação psicofísica. Do mesmo modo, movimentar seu corpo inteiro com a qualidade de cautela, então seu corpo todo será naturalmente invadido por essa sensação. (Ibid., p. 70)

Para a prática cênica que esta pesquisa propõe, o trabalho com qualidades é de fundamental importância como sistema de ampliação de emoções, sensações e experiências do ator, pois não necessariamente as ações que são realizadas com qualidades pertencem ao exercício cênico; algumas, porém, ficam na esfera da experimentação. Esse processo será aprofundado no terceiro capítulo desta dissertação.

d. Atmosfera

> Consciente e deliberadamente, procure submeter-se a certas atmosferas, escutá-las como se estivesse ouvindo música, e deixe que elas o influenciem. Consinta que elas mobilizem seus próprios sentimentos individuais (CHEKHOV, 1986 pág. 66).

As atmosferas são meios sensoriais que impregnam os ambientes e irradiam as pessoas, afetam tanto o ator quanto o espectador, podem fazer-se sentir intensamente e, embora não possam ser vistas, constituem um meio fundamental de comunicação teatral. A atmosfera é dinâmica e não estática, mais que um estado, é um processo: “Vive e move-se constantemente ainda que este movimento seja puramente interior, invisível, psicológico” (CHEKHOV 1999, p. 108).

Numa criação teatral, podemos identificar vários tipos de atmosferas, como a atmosfera geral da peça, a atmosfera de cada cena e as atmosferas de cada um das personagens. As duas primeiras atmosferas pertencem ao mesmo conceito: atmosfera objetiva. Já a segunda se define como atmosfera subjetiva.

A atmosfera criada pelo ator (atmosfera pessoal) é produto do trabalho de imaginação, no qual o ator atribui certas características ao espaço que o rodeia, ao ar que respira. A atmosfera é o ar com alguma qualidade específica que influi diretamente na reação do ator. O ar cheio de algo, não é mais difícil que ist (CHEKHOV, 1999, p. 105) que se sustenta por meio da concentração em que o ator precisa relacionar a sua reação interna com a atmosfera imaginária externa, sem forçar nada. O ator deve apenas tomar consciência da reação que se provoca no interior e dar-se conta do efeito que se produz nele.

O fator mais importante no processo de criação de “atmosferas subjetivas” ou “pessoais” é a utilização da imaginação. Esse é também o princípio fundamental da criação atoral, já que a maioria dos exercícios propostos por Chekhov aponta a imaginação do ator como a primeira produtora de criação. É nela que se afirma toda a criação autoral, particular, individual do ator, já que a imaginação pertence a seu campo íntimo e único. Quase toda a atuação é resultado da capacidade do ator de imaginar, de visualizar e de reproduzir a realidade da ficção da peça que representa. Chekhov não indica um caminho de observação de atmosferas de pessoas, situações ou lugares reais antes de passar pela primeira etapa, que é o desenvolvimento da imaginação criativa. Depois de toda uma aproximação com a imaginação do ator, de criar com sua imaginação suas próprias atmosferas, ele poderá acrescentar referentes externos. Entretanto, todo esse processo ocorrerá apenas depois do encontro do ator com sua imaginação. A imaginação é proposta como um mundo independente da vida particular do ator; portanto, as imagens e atmosferas que ela gera também estão fora de seu

domínio, pertencendo ao mundo da imaginação criativa, um mundo particular onde habita a criação artística e que não tem nada a ver com a realidade física do ator.

> A convicção de que existe um mundo objetivo onde nossas imagens têm vida independente e amplia nosso horizonte e fortalece nossa vontade criativa. Os artistas crescem e compreendem seu talento mediante o desenvolvimento e a assunção de novas concepções sobre o processo criativo na arte. Uma destas novas concepções é a existência objetiva do mundo das imagens criativas do artista. (CHEKHOV, 1999, p. 66)

A criação de atmosferas a partir do ator é ao que se refere o processo anteriormento escrito, oposto à explicação do que são as "atmosferas objetivas". Estas são as atmosferas não geradas por pessoas, mas sim produzidas pelos lugares e situações. É o próprio ambiente que carrega e contém uma determinada característica no ar. Podemos exemplificá-lo visualizando um acidente de trânsito: a atmosfera de um acidente existe por si mesma; cada indivíduo, dependendo do seu grau de envolvimento, reage a partir de sua atmosfera pessoal, mas a atmosfera objetiva geral é maior que qualquer outra e cobre todas as outras atmosferas que podem surgir naquela situação. "A atmosfera se distingue dos sentimentos individuais por uma característica importante: sua existência objetiva fora do indivíduo" (Ibid., p. 104).

As atmosferas podem respirar e sentir-se mutuamente, e a principal qualidade do trabalho com atmosferas é que estas despertam a atividade criativa do ator, que reage com os próprios sentimentos, surgidos organicamente, sem serem forçados nem extraídos com meios intelectuais. "O espaço, o ar ao redor do ator, estará sempre cheio de vida, e esta vida – que é a atmosfera – o manterá vivo também, sempre que se mantenha em constante contato com ela" (Ibid., p. 100).

e. Irradiação / Recepção

O desenvolvimento da capacidade do ator de irradiação e recepção tem um lugar de destaque na proposta de Michael Chekhov. Além de ser concebido como movimento, característica que veremos mais adiante, é também uma capacidade que o ator necessita desenvolver e instaurar em todo seu trabalho cênico. Irradiar é entregar, propagar, ir além dos limites físicos e da fala:

> Irradiar no palco significa dar, transmitir a outrem. Sua contraparte é receber. A verdadeira atuação é um constante intercambio de ambas as coisas. Não existem momentos no palco em que um ator possa permitir a si mesmo – ou melhor, permitir a sua personagem – manter-se passivo nesse sentido. (CHEKHOV, 1986, p.22).

Irradiação é a capacidade de emitir e transmitir a essência invisível de qualquer qualidade, emoção, pensamento, imagem ou o que quiser. Pode-se visualizá-la ao relacioná-la com a palavra “expandir”. A concentração do ator reforça a irradiação (CHEKHOV, 1999, p. 217). No corpo do ator, é uma capacidade que pode ser produzida a partir de sua vontade, de sua construção psicológica, já que não possui fisicamente a diferença de outros corpos que podemos encontrar na natureza - como a Lua, que irradia de modo inato. “Irradiação significa extrair tudo o que tenho dentro […] meu corpo se faz mais rico e mais artístico” (CHEKHOV, 2006, p. 255).

O processo de receber é a operação inversa. A irradiação significa que estou me entregando, “tanto se você quer aceitar ou não” (Ibid., p. 269). Tudo o que é irradiado pelo que está fora do ator, que não é gerado por ele, sejam atmosferas, atuações de seus colegas, música, tudo aquilo está emitindo imaginariamente “raios de luz” que estão flutuando no ar e o cercam. O ator deve ser capaz de absorver e adquirir para si todos esses materiais, que influenciarão seu modo de interatuar, modificarão suas reações e provocarão novas sensações que ele mesmo descobrirá ao estar receptivo e em estado de alerta. Isto é, ele manterá o contato com seu exterior sem perder estímulos que o possam comover, trabalhando sempre com sua “consciência dividida”. “Sua natureza de ator está absorvendo tal quantidade de coisas procedentes de toda a riqueza do mundo exterior” (Ibid., p. 204).

f. Sentido da Composição

Dentro dos procedimentos desenvolvidos por Chekhov, encontramos uma preocupação específica com o sentido de composição que o ator deve vivenciar durante seu trabalho numa peça, seja no processo de criação da mesma, seja na construção da personagem. O sentido de composição pode estar relacionado com o sentimento de totalidade contido nos “quatro irmãos” que conheceremos mais adiante. Chekhov aponta uma série de “leis de composição” que, para ele, deveriam estar presentes em toda peça e em toda grande atuação. Em seus escritos, propõe uma análise argumental do texto de uma peça, considerando essas “leis” e exemplificando-as. Por tratar-se de uma aproximação mais baseada no texto escrito, decidiu-se utilizar nesta pesquisa somente os princípios que estão relacionados à composição da atuação e da personagem, isto é, todas aquelas ferramentas que conferem possibilidades práticas ao ator, permitindo-lhe fazer crescer e expandir sua própria

criação, concedendo-lhe uma atuação mais expressiva. “A função natural do espírito humano criativo é unir e sintetizar, ao contrário do intelecto, que divide e analisa. Ter um sentido da composição contribui para essa unificação” (CHEKHOV, 1999, p.242).

Apresentaremos, na continuação, cinco elementos que devem ser considerados pelo ator em seu trabalho atoral e colocados em prática tanto em ações quanto em textos ou movimentos. Esses elementos são Preparação e Sustentação; Princípio e Final; Tempo; Contrastes; e Pausa.

O sentido de **preparação e sustentação** pode ser entendido como um tipo de “irradiação” anterior e posterior à ação. O processo de atuação é composto por uma série de ações independentes que devem ser entrelaçadas pela capacidade do ator. É no entrelaçamento que os detalhes da atuação aparecem, fazendo com que o ator navegue e transite naturalmente. É o espaço entre um e outro acontecimento que deve ser preenchido pelo ator, não necessariamente de uma maneira lógica ou consequente, a menos que esse entrecruzamento outorgue ao espectador algo que não esteja manifestado no texto escrito ou nas ações visíveis, ou mesmo algo mais que seja capaz de expressar.

> O processo de “sustento” é algo que segue à ação, ao discurso, etc., mas tem outro processo de “sustento” que lhe precede e que é igual de importante. Antes de perguntar “que”, devo por algo em circulação. Antes de falar, devo começar interiormente, não de golpe, bruscamente e seco. Isso também pode se fazer com o gesto. Cada pequena palavra, ou som, o discurso extenso ou ação está assim enquadrado por algo que é puramente artístico, que é o ar que da vida a todo o que fazemos sobre o palco. Sem esse ar ou espaço que precede e continua, tudo está deserto e morto. (CHEKHOV, 2006, p. 115).

Antes de dizer a palavra “não”, esta já deve habitar o corpo do ator. Deve ser dita com força e com sentido completo, uma palavra que seja capaz de transmitir todas as imagens internas que estão fervendo no corpo do ator, para que logo depois de emitir aquele “não”, fique sustentado, suspenso no ar, trazendo um novo matiz, uma nova qualidade à atmosfera geral da cena que sustenta a palavra e à situação na qual se produziu. Praticamente, poderíamos exemplificar por meio do processo que compõe a respiração: inspiração e expiração. A respiração ativa o corpo completo, não é só uma atividade dos pulmões, mas também de todos os órgãos e células. Inspiramos, fixamos e expiramos, isto é: inspiramos (preparação), produzimos a palavra “não” (ação) e expiramos (sustento). A preparação e sustentação se enquadram num movimento que pode ser grande ou pequeno. Cada ação deve ser precedida por uma atividade preparatória e seguida de um momento de sustentação. “Isto cria o marco” (CHEKHOV, 1999, p. 237). Preparação é “sentir o impulso prévio, como um

lampejo, como se quisesse acumular invisivelmente e emitir sua atividade com respeito ao movimento antes que o próprio movimento comece" e a sustentação vem "imediatamente depois de ter completado o movimento, faz uma breve pausa, como se quisesse avaliar, assimilar, fazer o eco ou deixar que os demais sejam conscientes da ação que se sucedeu" (Ibid., p. 239).

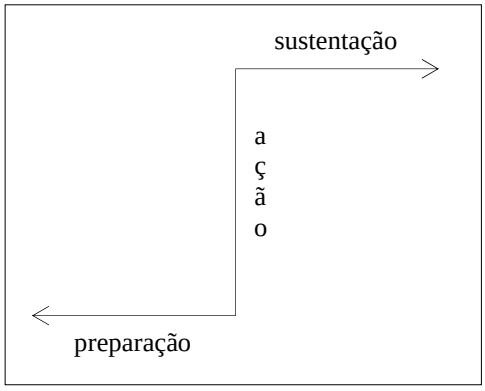


Imagem 2: Diagrama de autoria própria que representa graficamente a preparação e sustentação.

O segundo elemento de composição que propomos corresponde a identificar e assumir conscientemente em que momento começa e termina um movimento, ou seja, o **princípio e final** do mesmo. "Sinta a polaridade do princípio e do final e tente experimentá-la com maior claridade no movimento mesmo. A continuação sente a parte intermediária como uma metamorfose entre ambos os polos" (Ibid., p. 242). Pensamos ser possível transportar essa observação para muitos outros aspectos da criação artística e não só ao movimento. Poderíamos aplicá-la na concepção de cenas, falas, personagens, a evolução da peça, ações, cenografia, etc. O que está implícito nesse "princípio e final" é o processo de modificação, a transformação que se produz entre um e outro à medida que avança a representação. Isso nos leva a apresentar nosso terceiro elemento de composição: **contrastes.** "O contraste entre começo e o fim é, na verdade, a quintessência de uma *performance* bem composta" (CHEKHOV, 1986, p. 121). Como começa e como termina uma atuação e todas as características opostas que podem coexistir num mesmo papel? O ator deve trabalhar para criar oposições em sua atuação. Um papel baseado nas contradições é muito mais interessante do que um que permanece imutável diante do desenvolvimento das situações que o envolvem. Por meio dos contrastes que podem ser criados numa atuação, o processo de transformação e mutação se realiza.

> Tudo deve ser utilizado para marcar esses contrastes. Isso modelará as personagens, e elas, por sua vez, podem falar mais *stacatto* ou também mais *legatto*, ou num momento podem ser cálidos e em outros frios, ou apagados e abertos. Existem

> numerosas possibilidades de contrastes por todas as partes; a peça será assim, muito mais expressiva do que seria sem eles. (CHEKHOV, 2006, p. 129)

A quarta ferramenta de composição que podemos utilizar corresponde às possibilidades de **tempo** que o ator pode incluir como variações em sua atuação. O tempo é utilizado como uma qualidade que pode conferir novos matizes à atuação e, portanto, estimular no ator o surgimento de emoções, imagens ou pensamentos que antes, sem o tempo, não os teria descoberto. O tempo apresenta uma infinidade de variantes. Por exemplo, considerando o tempo interno e o tempo externo de uma ação: "fique de pé em absoluta calma, mas toda a atividade interna é a do gesto" (CHEKHOV, 2006, p. 246). Nessa citação, podemos perceber o gesto ao qual se refere o autor: é o gesto psicológico que funciona como uma espécie de subtexto stanislavskiano, procedimento que desenvolveremos também neste capítulo. O tempo externo da atuação do ator é calmo, quieto, tranquilo, mas interiormente seu tempo é fervente, assim como também pode ser o inverso. Além do tempo interno e externo, podemos acrescentar as características de "stacatto" e "legatto", que também podem ser aplicadas tanto em movimentos e ações quanto em falas. "Em *stacatto* os movimentos se executam com precisão e com certa rigidez […] em *legatto* todos os movimentos são lentos e fluidos, nada se para em nosso corpo, tudo é como água, nada é brusco" (Ibid., p. 247).

Chegamos ao último dos elementos que conformam a composição de uma atuação e, dentro do tema desta dissertação, o mais importante dos cinco anteriormente apresentados: a **Pausa.** É necessário que nos deternhamos um momento na explicação sobre a pausa.

> Uma pausa nunca é um vácuo completo, um hiato ou um espaço psicologicamente vazio. No palco, não existem, nem devem existir pausas vazias. Toda e qualquer pausa precisa ter um propósito. Uma pausa real, bem preparada e perfeitamente executada (longa ou curta) é o que poderíamos chamar de *ação interna*, uma vez que seu significado está implícito no silêncio. Sua antítese é a *ação externa*, que podemos definir como um momento em que todos os meios visíveis e audíveis de expressão são usados em toda a sua extensão [...] Entre esses dois extremos existe um espectro de ação exterior, na medida em que aumenta ou diminui em graus variáveis. Uma ação velada, quase imperceptível, assemelha-se frequentemente a uma "pausa" (CHEKHOV, 1986, p. 147).

A pausa proposta por Michael Chekhov é definida como uma atividade que se realiza no interior do corpo do ator, isto é, pertence ao âmbito dos sentimentos, daquilo que faz parte do processo de atuação, mas que não é visível, acontecendo num lugar intangível no corpo do ator. A pausa tem afinidade com a atmosfera. Ambas são interiores e devem ser irradiadas intensamente pelo ator (CHEKHOV, 1999, p. 250). Apesar de uma pausa não poder ser vista materialmente, ela é capaz de ampliar a quantidade de significados que o público pode ler em

uma determinada situação, dependendo do lugar onde esteja colocada e como se efetive. “A característica principal de uma verdadeira pausa é um momento de absoluta irradiação” (CHEKHOV, 1999, p. 247). A pausa é um momento de profunda atividade interna, em que tudo deve estar ocorrendo no corpo do ator; uma pausa não é um momento para parar, deter-se, não é para descansar. Um momento de pausa é aquele de pura sustentação que se suspende no ambiente, tentando atravessar os limites da pele, para poder expressar, com o corpo e com o silêncio provocado, algo que não pode ser verbalizado. A pausa faz parte da linguagem do corpo, dos gestos, do inefável. É aquele momento de introspecção em público, em que a consciência dividida do ator também faz sua parte. Toda a estrutura do corpo humano entra em movimento quando se produz uma pausa, quando se produz um momento de silêncio que se distende, contendo uma tensão no seu interior. “Desde o ponto de vista da composição e do ritmo, quando tudo se move, flutua, mistura-se, sempre experimentamos uma pausa em cena. A pausa desaparece somente nos casos em que a ação externa é completa, quando todo se expressa exteriormente” (Ibid., p. 248).

> A pausa em cena (no sentido de que não existem palavras) pode ser aquela que segue a uma ação determinada. A pausa não pode existir como pausa, esta é sempre o resultado do que acaba de ocorrer, ou é a preparação de um acontecimento vindouro. É esta então uma pausa cheia de sentido teatral. Por isto vemos que a pausa em cena tem vários cometidos: deve existir para a continuação ou preparação de algo. (Chekhov 2006, pág. 115).

A definição acima citada nos estimula a refletir em torno de um conceito que será desenvolvido por extenso no seguinte capítulo, cuja continuação se apresentará brevemente. Trata-se do conceito de *trágico cotidiano* proposto pelo escritor belga Maurice Maeterlinck, cujas teorias atravessam tanto a parte prática quanto a parte teórica desta pesquisa.

Maeterlinck concebe o trágico cotidiano como o momento de silêncio que se apresenta na vida ordinária de uma pessoa. A tragédia cotidiana ocorre em silêncio, no encontro do homem com seu pensamento e seus sentimentos, e é um momento absolutamente íntimo. Pode-se identificar o trágico cotidiano nos momentos de repouso, aqueles em que o corpo humano está numa aparente quietude, quando a palavra é abandonada e o corpo habita o presente, entrando em contato com seu interior. O trágico cotidiano não ocorre, por exemplo, no momento em que um homem joga pela janela do sétimo andar a sua filha de seis anos, depois de ter golpeado sua esposa. Não ocorre, pois essa ação se concebe como uma ação gerada pela paixão, movida pelo impulso, isto é, a ação foi produto de uma emoção ofuscada na qual só se atuou. Isso não é trágico cotidiano. O trágico cotidiano da cena exposta ocorreu

muito antes da consumação do fato, e continuará ocorrendo pelo resto da vida desse homem e dessa mulher que permanecem vivos.

"Seria arriscado afirmar que o verdadeiro trágico da vida, o trágico normal, geral e profundo, não começa se não no momento no qual o que se chama de aventuras, dores e perigos já passaram?" (MAETERLINCK, 1966, p. 96). É no estado de repouso, em qualquer momento do dia, quando o ser humano pensa, reflete e toma consciência de seus atos, que se produz o trágico cotidiano. É aí que está a dor. São nesses momentos em que os órgãos do corpo humano se contraem e produzem o trágico cotidiano que ninguém percebe, que ninguém observa no corpo do outro, e somos apenas nós mesmos que carregamos e vivemos constantemente essa contração. Não é no momento do crime que se plasma o trágico cotidiano. Este se manifesta quando aquele que cometeu o crime está sozinho, sentado no silêncio do banheiro.

> Tem mil leis mais poderosas e mais veneráveis que as leis das paixões; mas estas leis lentas, discretas e silenciosas, como todo o que se encontra dotado de uma força irresistível não se percebem e não se escutam se não na semiclaridade e no recolhimento das tranquilas horas da vida (Ibid., p. 101).

Poderíamos dizer que a tragédia cotidiana brota nos momentos diários de silêncio humano, já que quando o ser humano não emite palavras e habita o presente como indivíduo corporal ele encontra-se sozinho com seus pensamentos, isto é, um momento de "pausa como a expressão da vida interior" (CHEKHOV, 1999, p. 249). Caminhar, esperar ou deter-se são algumas ações nas quais se poderiam desatar momentos de tragédia cotidiana, pois o corpo está sozinho, não se emite palavra alguma e só se produz o encontro do ser humano com seu pensamento e sentimentos enquanto realiza a ação.

> Tem dois tipos de pausas: uma que aparece antes que um determinado acontecimento tenha lugar; avisa do que vá suceder; em cena, desperta o sentido de antecipação do público; mediante essa pausa, o espectador se prepara para receber a cena que se aproxima; é cativado por ela […] O outro tipo de pausa, de caráter totalmente oposto, aparece depois de ter-se cumprido a ação e supõe uma recapitulação de todo o sucedido antes. (Ibid.)

Propomos a seguinte intersecção entre o que significa a pausa na definição de Michael Chekhov e a proposta do conceito trágico cotidiano: é na pausa e no silêncio chekhoviano que surge o momento da tragédia cotidiana maeterlinckiana.

Todas as reflexões e interações entre Chekhov e Maeterlinck e as teorias teatrais simbolistas, que são objeto de estudo na presente pesquisa, serão expostas detalhadamente ao longo do capítulo II.

g. Consciência Dividida

> Mudou quando se fez consciente. Este processo não depende de nós. A cada momento, algo está desaparecendo e se transformando. Transforma-se no sentido em que nos tornamos objetivos com respeito aquilo […] Quando alguém ou algo me tortura, não sou objetivo; é só eu, eu, eu. Quando o esqueço, essa mesma dor se faz mais rica e sou objetivo. Posso utilizá-la. (CHEKHOV, 2006, p. 186)

A consciência dividida se constitui como o tipo de consciência que o ator deve desenvolver e praticar durante o processo de criação, durante a própria representação e em sua própria vida cotidiana. Quase todos os princípios que descrevemos e que continuaremos explicando contêm em si mesmos uma grande dose de consciência, demandando que o ator conheça cada uma das decisões que vai adotando, assim como a capacidade de registrar as sensações e emoções que se produzem em seu corpo, por meio de gestos psicológicos, ação com qualidades ou experimentação com atmosferas. Ou seja, o ator precisa estar sempre alerta e definir o que está acontecendo internamente, observando para poder determinar o que contribui ou não ao seu trabalho.

> O ator não deve estar possuído por seu papel – escreveu Rudolf Steiner. Deve manter-se frente a ele, para que este resulte objetivo. Experimenta-o como sua própria criação. Com seu ego, permanece junto a sua criação e é capaz de usufruir sua alegria e sua dor extrema, como si estivesse frente ao mundo exterior. (CHEKHOV, 1999, p. 274).

O ator-artista deve ser capaz de tomar consciência plena de suas experiências de vida, de seus sentimentos, pensamentos, emoções e ideias que vão conformando sua vida como ser humano, tendo a capacidade de armazená-las como material expressivo, como vivências que o constituem, como um ser humano com história. Também deve ser capaz de olhar com objetividade os próprios acontecimentos da vida, da sociedade que nos rodeia e do mundo, de tomar distância para analisar, compreender e atuar de acordo com as experiências, já que constituem materiais de trabalho. Quanto mais se conhece, apreende e se compreende, mais objetividade se alcança no próprio olhar e na criação artística: “Se os sentimentos não fossem “irreais”, o ator não seria capaz de sentir satisfação no desempenho do papel do vilão ou de

outras personagens indesejáveis. [...] Os sentimentos reais excluem a inspiração, e vice-versa" (CHEKHOV, 1986 pág. 115).

A consciência do ator deve, por assim dizer, identificar três tipos de seres diferentes habitando dentro de si. O primeiro corresponde ao "eu cotidiano", que é o que nos compõe como ser humano: emoções, voz e corpo. É o chamado "material de construção" (CHEKHOV, 1986, p. 111) de que toma conta o "eu superior", [8] que é a segunda consciência que se faz presente durante o processo criativo do ator. Essa consciência equivale ao ator como criador. Nesse momento, o ator começa a se sentir separado de si mesmo, está muito mais consciente e é capaz de controlar, organizar e sistematizar os processos que acontecem dentro e fora dele. "O portador da terceira consciência é a Personagem, tal como foi criada pelo próprio ator. Embora seja um ser ilusório, ela também possui sua própria vida independente, e seu próprio *eu*" (CHEKHOV, 1986, p. 113).

Então, poderíamos dizer que, no momento em que o ator se encontra em estado de representação e graças a seus tipos de consciências, intervêm nele fatores externos do ambiente (espectadores, natureza, clima) que são percebidos por sua consciência artística e regulados por sua consciência cotidiana. Esses fatores lhe permitem manter um equilíbrio, sem ultrapassar os limites estabelecidos pela própria criação. Intervém nele também a consciência da personagem, que provoca o estado de alerta e criatividade no qual o ator se encontra, possibilitando-lhe a descoberta de novas emoções, que surgem identificando os estímulos que a produziram. Assim, permanentemente, o ator é capaz de conviver com seus tipos de consciência, pois existe sempre a possibilidade de extrair algo de algum material em qualquer momento ou lugar.

h. Qualidades Físicas: Movimentos de Modelado, Fluidez, Vôo e Irradiação

> Quem esteja familiarizado com a euritmia de Rudolf Steiner e sua teoria de formação da fala, reconhecerão facilmente, nos quatro movimentos propostos, quatro elementos: terra, água, ar e fogo, os que jogam um papel essencial no método de educação artística de Steiner. (Ibid., p. 126)

São qualidades físicas tornadas conscientes pelo ator que permitem que a manipulação de seu corpo seja mais artística, mais flexível e mais expressiva na cena (CHEKHOV, 1999, p. 126). Os subsequentes movimentos podem ser entendidos também como os graus de

[8] Termo detalhado anteriormente no princípio Individualidade Criativa.

resistência que se opõem ao corpo do ator, ou seja, as diferentes densidades que o corpo pode vivenciar para se movimentar dentro da dificuldade proposta.

Movimento de **Modelado**: Corresponde à imagem de mover o corpo como se todo o ar ao nosso redor estivesse cheio de argila, é nosso corpo inteiro, inclusive a respiração, devendo o ator abrir caminho na resistência que a argila lhe significa. Todo seu corpo tem a capacidade de modelar. "O significado reside na força psicológica do modelado, na superação da resistência imaginária, assim como em dar à substância imaginária uma forma definida" (Ibid., p. 123).

Movimento de **Fluidez**: É a segunda qualidade, que deve conter o movimento indicando uma ininterrupção, com ações que circulem e fluam em diversos tempos e ritmos. O movimento de fluidez permite ligar uma ação à outra, um movimento ao outro e um texto ao outro, de forma que transporte e não corte, nem pare, o fluxo das anteriores. "[…] Estes movimentos não devem ter princípio nem fim, se não que devem fluir de forma orgânica uns dentro de outros […] o caráter do movimento deve ter forma de onda, crescente e decrescente" (Ibid., p. 124).

Movimento de **Vôo**: "Ao efetuar estes movimentos deve-se imaginar que cada um deles se mantém no espaço indefinidamente, sai de você voando, abandona seu corpo físico" (CHEKHOV, 1999, p. 124). Trata-se da qualidade de elevação, de conceber com a imaginação a ideia do ar como estímulo e impulso. Desgrudar-se da terra que nos sustenta, ampliando a forma dos movimentos e desejando segurá-los no ar, intentando que deixem sinais e desenhando o espaço que percorremos.

Movimento de **Irradiação**: "Imagine que uns raios invisíveis fluem a partir de seus movimentos no espaço, em direção do próprio movimento" (Ibid., p. 125). O movimento de irradiação é também uma qualidade que encerra todo o processo de atuação e torna-se comunicativo. Nesse caso, referimo-nos à movimentação com a sensação de que cada movimento que geramos no espaço espalha luz e preenche nosso redor. Trata-se de tentar enviar a atividade interior que está presente em cada movimento, propagando-a com todo o corpo, cuidadosamente, para não confundir tensão física com irradiação.

i. Qualidades Psicológicas, Sentimentos: Facilidade, Forma, Beleza e Totalidade / Sentimento de Eloquência

Os chamados quatro irmãos de Michael Chekhov correspondem a quatro qualidades psicológicas que podem ser aplicadas pelo ator tanto em movimentos e ações físicas quanto em textos e no trabalho com a voz. São sentimentos que precisam permanecer dentro do pensamento e corpo do ator no momento de atuar, considerando cada ação uma pequena obra de arte que contém em si essas qualidades psicológicas, além das qualidades físicas que serão também desenvolvidas. Podem ser aplicadas em movimentos abstratos, ações concretas e movimentos mínimos realizados com as mãos e dedos.

O **sentimento de facilidade** [9] se caracteriza pela leveza e facilidade para se movimentar, falar e/ou atuar. Caminhar com "facilidade" despertará, de uma ou outra forma, o sentimento de leveza no ator, e produzirá sensações imediatas e associações com imagens rápidas.

> O sentimento de facilidade é afim aos movimentos de fluidez, de vôo e de irradiação. Podemos dizer que, inclusive, abarca todos. O sentimento de facilidade é a base geral sobre que podem crescer, desenvolver-se e unir-se na natureza do ator, as quatro capacidades mencionadas (os quatro tipos de movimentos). (CHEKHOV, 1999, p. 129).

Sentimento de forma refere-se ao tipo de consciência especial que o ator precisa desenvolver sobre a forma e modo que determinam seu próprio corpo, sendo sensível tanto ao feitio deste quanto ao próprio movimento por meio do espaço. Deve manifestar-se em tudo o que o ator cria. Trata-se de uma espécie de consciência estética.

> Temos presenciado muitas vezes como um ator com um corpo *estúpido*, que pronuncia da cena palavras inteligentes e inclusive sábias, causa uma lamentável impressão, enquanto que o ator com um corpo *sábio*, embora pronuncie palavras insignificantes, transmite ainda a impressão de que algo importante sucede em cena. (Ibid., p. 137).

Os sentimentos que aqui se propõem apelam principalmente à ampliação da consciência do ator. É como o **sentimento de beleza** que tem relação com a criatividade existente em cada ator-artista, que impregna todos os aspectos de suas criações. Consiste na forma artística de fazer as coisas. Podemos trabalhar um tema que aparentemente não tenha

---

[9] Na versão brasileira do livro "To the Actor", o tradutor se refere ao "sentimento de facilidade" como "sentimento de desenvoltura". Adotaremos, para esta pesquisa, a tradução espanhola "facilidad", pois acreditamos que tenha maior relação com a palavra original em inglês, que é "*feeling of ease*".

nada de belo, mas a forma como o expomos, como o criamos, consiste na sua beleza. Cito Heiner Müller (2008, p.7): “Embora se apresente o horror no teatro, tem que ser belo, se não é assim, não estranha. O mais estranho em nossa realidade é a beleza e é essa a maior provocação”.

“O sentimento de beleza, profundamente enraizado em toda natureza artística, deve encontrar-se desde dentro. Não pode impor-se de fora, porque é tão individual como o próprio artista” (CHEKHOV, 1999, p.138).

Finalmente, o **sentimento de totalidade ou globalidade** consiste na consciência integral da criação artística, a capacidade de relacionar uma parte com o todo. Os movimentos do ator-artista devem conter essa consciência, assim como a peça inteira e também as cenas separadamente. O ator precisa ser capaz de ter sempre presente suas cenas finais quando inicia a peça e assim como no final deve estar consciente de todo o percorrido anteriormente. Esse sentimento de totalidade também é muito importante, já que se transmite para os espectadores e lhes permite seguir e associar o ocorrido em cena.

Michael Chekhov propõe os “quatro irmãos” como os sentimentos que o ator deve impregnar ao seu trabalho, mas também existe em seus escritos o **sentimento de eloquência,** que nos parece absolutamente necessário para se acrescentar a essa lista de consciências na qual o ator precisa desdobrar-se. A eloquência aponta a força expressiva que deve conter cada gesto, movimento, ação ou texto que porta e transmite o ator. Poderíamos associá-la à irradiação acima descrita, mas é outro tipo de ímpeto que deve conter o desempenho do ator. “Tudo o que ocorra no palco deve ser eloquente, inclusive quando estamos fazendo a peça mais naturalista; tudo deve ser feito com eloquência” (CHEKHOV, 2006, p. 237).

j. Gesto Psicológico (GP)

> Sabemos que o desejo da personagem é sua vontade (o “que”) e que sua maneira de lográ-lo é sua qualidade (o “como”). Devido ao fato que o gesto psicológico se compõe da vontade impregnada pelas qualidades, pode facilmente abarcar e expressar a psicologia completa da personagem. (Chekhov 1999, pág. 184)

O Gesto Psicológico é outro elemento que pode ser utilizado pelo ator na sua criação e na mobilização da individualidade criativa. É a resposta física que entrega o ator em relação à maneira como ele entende e concebe o tema da peça, o caráter de sua personagem, ou a ideia geral de si mesmo (quando trabalha sem personagem). É o modo de representar ideias,

estados e emoções abstratas por meio da linguagem própria do ator: seu corpo expressivo. Este pode traduzir em gestos físicos tudo que esta ao seu redor, convertendo estados mentais, palavras, elementos da natureza, objetos inanimados, etc.

O Gesto Psicológico é um movimento criado e utilizado pelo ator que encarna a psicologia e o objetivo de uma personagem. É um movimento que envolve em sua realização tanto a totalidade do corpo do ator quanto a de sua própria psicologia, manifestando sua individualidade criativa, já que o Gesto Psicológico é criado pelo ator com base em duas frentes: na primeira, corresponde a seus próprios impulsos, imaginação e opinião sobre o que está representando; na segunda, responde às características próprias de sua representação. Ou seja, o GP é criado a partir da concepção interior do ator e do que sua personagem a representar lhe oferece.

> O ator entende o argumento, o conteúdo, não menos que qualquer outra pessoa, mas este entendimento não se centra tão só em seu cérebro, estende-se ao longo de todo seu ser de ator. Vive em suas mãos, em seus braços, em seu torso, em seus pés, em suas pernas e em sua voz. Sente-se capaz de expressá-lo como ator, mas não como crítico nem como analista científico. Através do gesto com qualidades conhece mais coisas verdadeiras e profundas sobre a peça e sobre a personagem das quais nunca poderia saber o científico. (CHEKHOV, 1999, p. 146)

O GP pode ser utilizado tanto na criação de personagens quanto no trabalho com o texto, pois são qualidades psicológicas transportadas ao corpo, o que as torna visíveis e condensa num só gesto a psicologia da criação. O GP também constitui o que poderíamos chamar de “passado da representação”, já que aquele incide no corpo do ator, influindo no presente das ações e reverberando em sua memória corporal, pois não é necessariamente revelado na atuação e pode ficar no nível de experimentação do ator. Ele se mantém oculto e é um estímulo interno do ator. “Durante os ensaios e logo em cena, o ator sentirá sempre que os gestos psicológicos, descobertos meses antes, permanecem a todo momento dentro dele” (Ibid., p. 179).

Também é importante assinalar que o GP pode adquirir diversas qualidades e que deve ser irradiado além dos limites do corpo, e o ator precisa estar consciente de que o gesto psicológico é um movimento contínuo e nunca uma posição estática. Precisa compreender que sua atividade tende a crescer e que suas qualidades tendem a ser cada vez mais intensas e expressivas.

k. Objetivo

O objetivo está intimamente relacionado à personagem que é a criação do ator. Esse objetivo corresponde ao desejo da personagem, ao cumprimento de metas tanto em geral (objetivo do papel na peça) quanto em acontecimentos mais condensados à medida que se vão desenvolvendo (objetivos por cenas). “O objetivo se refere à maneira de compor em cena os impulsos de vontade do ator em conexão com o conteúdo da peça”. (CHEKHOV, 1999, p. 207).

Na metodologia de Chekhov, o objetivo é exposto como uma transformação do objetivo em Gesto Psicológico, com intenção de que o primeiro não fique meramente como uma ideia intelectual fechada num entendimento verbal, mas que seja transpassado e vivenciado pelo corpo inteiro do ator: “O objetivo deve ter suas raízes no ser integralmente e não apenas na cabeça. Suas emoções, sua vontade e até seu corpo devem estar inteiramente cheios com o objetivo” (CHEKHOV, 1986, p. 185). A partir da experiência prática desta pesquisa, podemos dizer que uma parte dos atores compreende o objetivo como um desejo intelectual, que se apresenta na cena como uma repetição de um texto interno. Por exemplo, analisemos o objetivo “devo conseguir dinheiro”. O ator compreende desde seu razoamento o que isto significa, limitando-se a repeti-lo internamente numa determinada situação; mas não se consegue o dinheiro somente desejando-o, necessita-se de ação. Portanto, transformar o objetivo intelectual num gesto psicológico (ação corporal) resulta em experimentar a sensação que produz esse objetivo no corpo, experimentar quais são os impulsos, respirações, emoções que esse objetivo traz consigo. Seja feito primeiro uma ação, para logo se converter em uma imagem que fica armazenada na mente e no corpo do ator.

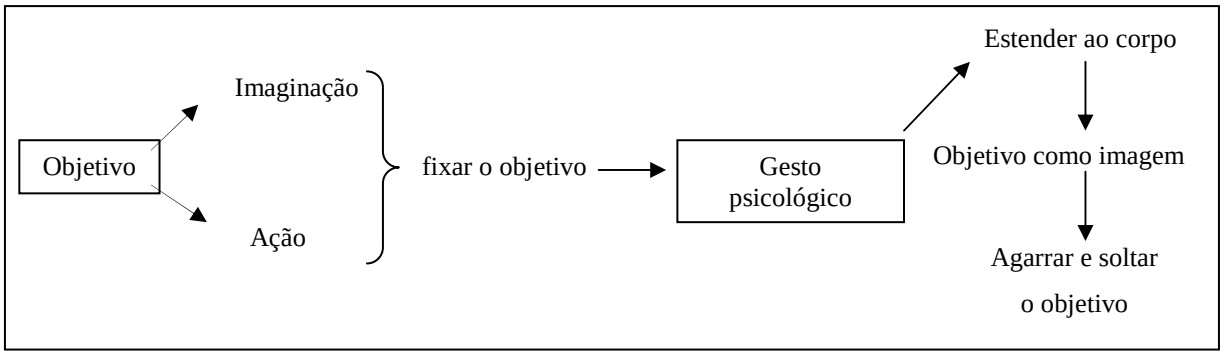


Imagem 3: Diagrama nosso de transformação do objetivo em gesto psicológico.

A figura acima nos mostra um possível trabalho do objetivo segundo a visão de Chekhov. Temos dois caminhos para descobrir o objetivo da personagem. O primeiro é por meio da imaginação, o que significa que o ator visualiza sua personagem atuando e a observa para que ele mesmo mostre suas pretensões – "seu propósito é ver o objetivo antes de conhecê-lo" (CHEKHOV, 1999, p. 209). Já o segundo pode ser descoberto por intermédio da ação. Essa maneira de aproximação ao objetivo corresponde a improvisar ações a partir da personagem, improvisar textos e situações, mantendo sempre uma consciência dividida, que lhe permitirá identificar quais são os objetivos. Isto é, "buscar o objetivo mediante o recurso da própria vontade. Uma vez mais, antes de conhecer o que é o objetivo, devemos experimentá-lo" (Ibid., p. 209).

Logo que se obtém o objetivo, deve-se fixá-lo de maneira que se transforme num gesto psicológico. O ator segurará o objetivo num gesto que o condense tanto física quanto psicologicamente, e, por meio de sua ação e repetição, poderá internalizar as emoções e sensações que ele lhe produz. "O gesto psicológico ocupa todo o corpo, o ser inteiro do ator, e o ele fará o objetivo no momento em que se converta nesse tipo de gesto" (Ibid., p. 211). O gesto psicológico permite a extensão do objetivo para todo o corpo e proporciona a produção de imagens por meio de associações que o ator gera, imagens que o auxiliam, enchendo-o de informação acerca do que ocorreria com o cumprimento ou não desse objetivo. "O ator pode usar essas imagens para seus objetivos, pode escolher livremente em função de seu papel e das situações da peça. A imagem converte-se numa força de inspiração na vontade do ator" (CHEKHOV, 1999, p. 212). Agarrar e soltar o objetivo corresponde ao passo seguinte. Depois de tê-lo praticado psicofisicamente e de tê-lo alcançado, deve-se deixá-lo ir, pois já foi tornado consciente e internalizado pela mente e pelo corpo do ator.

l. Caracterização, Corpo e Centro Imaginários

Na metodologia proposta por Michael Chekhov, a caracterização é uma das principais ferramentas que possui o ator para criar personagens, estados emotivos e situações. Para Chekhov, o ator deve se assegurar de que suas criações sejam diferentes dele, tanto física quanto psicologicamente, e que nasçam principalmente de sua própria imaginação. "Qual é a diferença – por mais sutil ou ligeira que possa ser – entre eu e a personagem tal como foi descrita pelo autor?" (CHEKHOV, 1986, p. 100).

Para alcançar esse propósito, o caminho sugerido é a utilização da imaginação. O ator visualizará um corpo imaginário do papel que está criando, um corpo que se modele a sua imaginação, para que ele seja capaz de ver como este se movimenta, fala, atua, etc. O "corpo imaginário" pode ser, inclusive, mais alto que o próprio corpo físico do ator, já que deve satisfazer sua imaginação com as características e atributos das imagens que este tem em sua primeira aproximação com o papel. O ator pode interrogar suas imagens, fazendo-lhes perguntas que tragam cada vez mais detalhes e, inclusive, pode pedir ao corpo imaginário que lhe mostre sua forma de caminhar, de reagir, entre outras atividades. Uma vez criado esse corpo imaginário, o ator deve vesti-lo como se fosse um traje que permanece alheio a dele. O corpo físico do ator entra no corpo imaginário e adota suas características a partir de si mesmo. Uma vez dentro desse novo corpo, o ator pode mover-se, olhar, respirar e escutar de forma distinta à habitual, pois está coberto de outro corpo do qual, agora, só é um suporte. "Você imaginará que no mesmo espaço que ocupa com seu próprio corpo real existe outro corpo – o corpo imaginário de sua personagem, que você acabou de criar em sua mente" (Ibid., p. 101).

> O corpo imaginário situa-se, por assim dizer, entre o corpo real e a psicologia do ator, influenciando a ambos com igual força. Passo a passo, começa a movimentar-se, a falar e a sentir de acordo com ele, quer dizer, sua personagem vive agora dentro de você (ou, se prefere, você habita dentro dela) (Ibid., op.cit.).

Outra característica que se pode acrescentar nesse trabalho de caracterização é o centro imaginário. Tal centro consiste num lugar imaginário localizado dentro ou fora do corpo onde se originam os impulsos da personagem em relação a qualquer movimento. O centro pode ter qualquer característica de tamanho, cor ou espessura, e pode variar de acordo com as relações com outros personagens e às situações que enfrenta.

> […] o centro imaginário coordenará súbita ou gradualmente todos os seus movimentos, influenciará toda a sua atitude corporal, motivará comportamento, ação e fala e sintonizará sua psicologia. [...] Mas, no lugar que você escolha colocar o centro, ele produzirá um efeito inteiramente diferente, assim que a sua *qualidade* for mudada. (CHEKHOV, 1986, pág. 103).

Dentro dos elementos que podem ser utilizados no trabalho de caracterização de personagens, pode-se definir também qual é a característica predominante na personalidade da personagem que representaremos, tendo em conta "três forças" que apresentam os seres humanos na vida cotidiana: "pensamento, sentimento e vontade" (CHEKHOV, 1999, p. 281).

Como a maioria dos princípios estudados, não só podem ser trabalhados no processo de criação do ator, mas também podem tomar parte no treinamento sistemático e da preparação do corpo físico do ator como suporte para as futuras representações que se efetivarão nele. Assim, podemos identificar estas "três forças" no corpo do ator, já que cada um destes centros de ímpeto tem uma localização no corpo físico que o representa. É como se o centro do pensamento estivesse situado na cabeça, o centro de sentimento na área do coração, e o centro de vontade na pélvis.[10] A partir dessa identificação no próprio corpo, podemos transferir sua utilização à personagem, identificando qual é o motor principal que move essa determinada personagem em suas ações e decisões. Perguntamos: é uma personagem predominantemente de pensamento, uma personagem de sentimento ou uma personagem de vontade? Uma vez que este motor está definido, voltar a perguntar sobre como é esse centro, que tipo de pensamento tem o papel. Caso seja essencialmente uma personagem de pensamento, deverá receber algumas características formadas por uma série de imagens que se associem com esse perfil. Por exemplo, um tipo de pensamento de cor vermelha, dura e em forma de quadrado, e assim por diante.

> Cada personagem na peça tem seus traços psicológicos específicos. Esses traços devem ser aceitos como um alicerce para a composição [...] conjeturar qual dos três traços psicológicos domina cada uma das personagens – vontade, sentimentos ou pensamentos – e a natureza de cada traço. (CHEKHOV, 1986, p. 149).

A seguinte figura resume a construção de caracterização baseada na criação do corpo e centro imaginários. É por meio de uma imaginação desenvolvida e um corpo sensível que produzimos as imagens de uma possível caracterização. Uma vez que a obtemos, aplicamos as perguntas orientadoras que nos permitiram ampliar o campo de visualização, para, finalmente, por meio de um método de incorporação, que corresponde ao "vestir" essa imagem, incorporando uma a uma as características imaginadas para nosso corpo físico, constituirmos a parte visível de uma personagem. Em seguida, podemos aplicar também o "centro imaginário", propondo diversas possibilidades em sua utilização.

---

[10] Estas informações foram adquiridas no workshop "Técnica Chekhov para Atores" realizado no Instituto Stanislavski de São Paulo, em outubro de 2011 ministrado pela diretora do Chekhov Studio International de Los Angeles, Estados Unidos: Marjo-Riikka Makela.

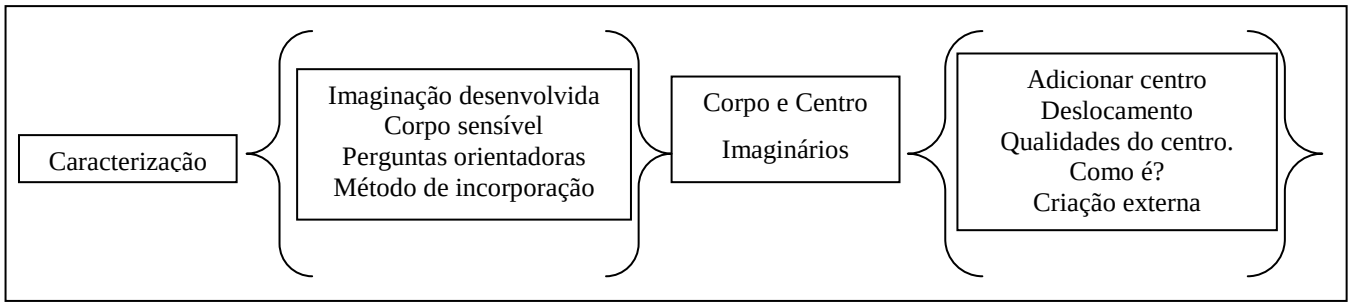


Imagem 4: Diagrama de autoria própria que resume a construção de caracterização baseada no corpo e centro imaginários.

Sempre é importante ressaltar que os exercícios para desenvolver os princípios de Michael Chekhov se situam na particular importância de despertar sempre os dois aspectos que o ator precisa utilizar em toda sua magnitude: a vontade, ou ação, e os sentimentos. “Para a ação devemos simplesmente escolher *que* fazer *(a ação*), e para os sentimentos futuros, devemos escolher *como* fazê-lo *(a qualidade*)” (CHEKHOV, 2006, p. 174).

Com o desenvolvimento deste primeiro capítulo, adquirimos um panorama completo sobre as propostas para o trabalho do ator de Michael Chekhov e também sobre que lugar ocupou esse ator/diretor/pedagogo na história do teatro. Sabendo da importância de seus procedimentos para o desenvolvimento da experiência cênica desta pesquisa, passaremos ao nosso segundo capítulo, que discorre sobre os ideais teóricos que dão sustento filosófico e estético ao nosso trabalho prático, o que permitirá, finalmente, a criação da proposta teórico-prática destinada ao ator: encenar a partir de sua individualidade criativa no contexto do trágico cotidiano.

Há no homem muitas regiões mais fecundas,
profundas e interessantes
que as da razão ou da inteligência.

Maurice Maeterlinck

Capítulo 2

Sobre “o trágico cotidiano” em Maurice Maeterlinck

Falar sobre “o trágico cotidiano” significa discutir uma breve observação feita em 1896, pelo advogado, escritor, ensaísta, dramaturgo e poeta belga, Maurice Maeterlinck. Trata-se de um conceito que, segundo seu autor, tem mais de cinco definições e não é um assunto fechado, pois envolve pensamento filosófico e sentido espiritual. Se falarmos ainda mais especificamente, “o trágico cotidiano” corresponde ao nono ensaio dos treze capítulos que compõem o livro *O tesouro dos humildes*, ensaio no qual Maeterlinck faz menção ao teatro como arte e às suas possibilidades.

Para chegar nesse autor, traçaremos um percurso que nos situe em um contexto histórico e cultural, o que nos permitirá, mais adiante, navegar fluidamente pelas correntes não tão calmas do “trágico cotidiano”, problematizando suas aplicações e refletindo em torno da sublimação de situações da vida cotidiana, no que se poderia chamar de uma “poética do cotidiano”.

2.1 O porquê do Simbolismo: contexto

> Simbolismo: movimento literário do fim do século XIX, que se originou na França e cujas raízes se encontram no Romantismo. O Simbolismo tem como princípio, entre outras coisas, o uso do símbolo, da expressão indireta dos estados de espírito e das correspondências, para expressar complexas intuições de uma realidade oculta, inaccessível (GOMES, 1994, p. 62).

O período histórico conhecido como “Revolução Industrial” iniciou-se nos fins do século XVIII, mas seus êxitos e assentamento foram alcançados durante o século XIX. Considerado por muitos historiadores como o período de maior conjunto de transformações socioeconômicas, tecnológicas e culturais da humanidade desde a época do neolítico, a Revolução Industrial teve suas origens na Inglaterra, quando a sociedade deixou de se basear na agricultura para dar um passo em direção à industrialização têxtil e à exploração do ferro. A chamada “era do progresso” não só mexeu com a forma de vida e de como as pessoas concebiam a ideia do trabalho, mas também afetou profundamente o trabalhador da época, que desenvolveu sentimentos de futilidade e frustração ao se tornar uma peça a mais da engrenagem do sistema.

A rapidez dos avanços científicos e o desejo de ter tudo ao alcance da mão foram erradicando tudo aquilo que não pertencesse ao mundo material. A civilização industrial não permitia a perda de tempo em nada que não fosse produtivo e que não tivesse explicação lógica e cientificamente comprovável. A chegada dos "tempos modernos" e, com eles, dos alicerces do capitalismo, traziam consigo evolução e retrocesso, pois os que evoluíam eram as classes privilegiadas que tinham o dinheiro para instalar suas próprias fábricas e se beneficiar da produção destas. Mas, a classe trabalhadora, o proletariado (termo que nasce nessa época), só experimenta o retrocesso, devido ao baixo salário que recebe, que não lhe permite nem a compra dos itens básicos que produz nas fábricas onde trabalha, como um sapato, por exemplo.

Durante a revolução industrial "surge uma geração de intelectuais que despreza a metafísica em nome do conhecimento experimental da realidade", (Ibid., p.8) entre os que figuram: o Positivismo de Auguste Comte, que se refere a não dar valor ao que não pode ser objeto de experiência; o Utilitarismo de Bentham e Stuart Mill, que ajuíza tudo em função de sua utilidade; o Determinismo de Hyppolite Taine, que expõe a condição humana determinada por três fatores, a herança genética, as taras sociais e o entorno social; as teorias Evolucionistas de Darwin e de Herbert Spencer, que negam a espiritualidade do homem e a intervenção divina; e finalmente, o Materialismo Histórico de Marx e Engels.

Contrário à abordagem positivista e experimental, em 1819, por meio de seu livro *O mundo como vontade e representação,* o filósofo Artur Schopenhauer configura a realidade como "uma representação, como ilusão de nossos sentidos". O ato de conhecer é algo impossível, oposto do que acreditavam os positivistas, e é por isso mesmo que acarretará em sofrimento ao homem.

> À medida que o conhecimento se torna mais claro e que a consciência aumenta, o sofrimento cresce, chegando no homem ao grau supremo; e é neste ponto tanto mais violento quanto melhor é o homem dotado de lucidez e conhecimento, quanto mais excelsa a sua inteligência; aquele em que está o gênio, é sempre aquele que maiormente sofre. (SCHOPENHAUER, 1963, p. 77)

Nos últimos anos do século XIX, desata-se uma crise social, existencial e cultural nos países industrializados e também nos países que, até então, eram colônias. Esse conflito foi deflagrado pela rápida expansão e desenvolvimento do capitalismo e pela produção em série. Os níveis de migração aumentaram, trazendo pessoas do campo para as cidades industrializadas em busca de trabalho; famílias inteiras que moravam em um quarto e lotavam os bairros de imigrantes, enquanto os centros urbanos se tornavam mais ricos. A produção

desmedida afetará o espírito de alguns poetas e intelectuais da época que, afirmando-se no pessimismo de Schopenhauer, na filosofia das “correspondências” de Emanuele Swedenborg, no Romantismo e nas sugestivas atmosferas desenvolvidas por Edgard Allan Poe, farão do culto à dor diante da vida seu suporte criativo.

2.2. Simbolismo influenciado

A “teoria das correspondências”, elaborada pelo filósofo sueco Swedenborg (1688-1772), na qual o homem tinha sido espiritualmente mutilado pela evolução da sociedade, é uma das fortes influências que a “estética simbolista” terá em sua composição. O “evangelho das correspondências” (GOMES, 1994, p. 20) “se tornaria o cerne da estética simbolista e de grande parte da literatura moderna” (Ibid., p. 42). Swedenborg, na sua obra *Heaven and Hell*, explica:

> Resumindo, todas as coisas que existem na natureza desde a menor à maior são correspondências. A razão por que são correspondências é que o mundo natural, com tudo o que ele contém, existe e subsiste a partir do mundo espiritual, e ambos os mundos formam a Divindade. (SWEDENBORG, 1911, p.44)

Tudo na natureza e no homem tem uma correspondência, isto é, a percepção do mundo físico e material deve ser passada pelo corpo e pela explicação do homem. Nada é completamente concreto nem nada é absolutamente espiritual, mas a relação existente entre ambos é o que cria a correspondência. Um acontecimento que ocorre na natureza, como um terremoto, manifesta-se fisicamente, concretamente no mundo. Esse evento é percebido e recebido pelo ser humano, que, por sua vez, vivencia e experimenta diretamente no seu corpo o efeito do sismo, mas acrescenta outra camada de recepção que o influencia: o sentido espiritual, o que não se vê, o imaterial. O homem recebe o que ocorre ao seu redor a partir de duas perspectivas: uma física exterior, pois o instrumento com o qual enfrenta o mundo é o seu corpo; e outra interior, em que vivencia uma situação em sua espiritualidade, o que também pode significar, para nós, emotividade ou sensibilidade.

A partir desse ditado, surge a figura de um homem que abdica da sociedade materialista e que procura se refugiar nos confins de uma “torre de marfim”, imagem adotada pelo poeta francês Paul Valéry, para se referir à dor de seu isolamento, aflição resultante do mundo hostil e grosseiro que rodeia o individuo. Surge o espírito do “decadente”, que é o próprio simbolista, espírito do homem moderno entediado que vive na desolação em meio ao

avanço técnico e que se afasta do mundo para criar. Em 1881, o crítico Paul Bourget publica um artigo intitulado "*Théorie de la décadence*" e utiliza-se do termo "decadência" para designar a "situação da sociedade que produz um grande número de indivíduos incapazes de achar seu próprio lugar na faina do mundo" (GOMES, 1994, p. 38)

O movimento anterior que teve repercussão no Simbolismo e que também se preocupava com a emoção do homem e a expressão do seu mundo interno foi o Romantismo. Este procurava a exaltação dos sentimentos do "eu" por meio de palavras cheias de paixão, focando-se somente no universo interior do ser humano, convertendo-se em um movimento um tanto egocêntrico e autorreferente. Um dos maiores aportes do Romantismo à arte foi a ruptura com o período clássico, libertando o poeta das formas estabelecidas de escritura e mudando o foco de inspiração para si mesmo, outorgando valor a seus próprios sentimentos e percepções. "O Simbolismo aproveita do Romantismo algumas características fundamentais, como o senso de mistério, o espiritualismo, mas rejeita o sentimentalismo, as manifestações subjetivas exageradas e, sobretudo, as manifestações poéticas grandiloquentes" (Ibid., p. 18).

A característica mais criticada pelos simbolistas foi a utilização da paixão desmesurada dos românticos que, tanto como os naturalistas, descreviam o sentimento até seu último detalhe, nomeando-o e fechando o significado nas suas palavras. Também o homem de emotividade decadente, como veremos mais adiante, está longe de todo tipo de arroubos emocionais, pois sua agonia não se sana com a morte.

> Entre o poeta transtornado do "mal do século", que ama a vida boêmia, que procura a morte para aliviar a dor de viver, e o decadente do simbolismo há evidente parentesco [...] O primeiro é todo emotivo e, por vezes, procura na mulher, no suicídio, um lenitivo para a existência. Já o segundo é frio, racional e mesmo cínico: despreza o amor e vive artificialmente. (Ibid., p. 13)

Nos Estados Unidos, o escritor Edgard Allan Poe (1809-1949), cuja obra se associa ao movimento romântico, propõe em seus contos e relatos a criação de sugestivas atmosferas poéticas que conduzem o leitor a lugares misteriosos. O poeta Charles Baudelaire se encantará com a revolta que os escritos de Poe causavam e decide traduzi-lo. No seu livro *A filosofia da composição*, escrito em 1846, Poe declara firmemente que se deveriam evitar as paixões ao escrever, dando lugar à criação de frases insinuantes. Além disso, defende a ideia de que a poesia tem um fim em si mesma, sem necessariamente conter uma mensagem ideológica, além do significado da obra. Os principais poetas do Simbolismo, Baudelaire, Mallarmé e Valéry, seguiram as indicações e descobertas de Poe, chegando, inclusive, a dedicar vários versos ao escritor norte-americano.

2.3. Surgimento do movimento do Inefável

> O Simbolismo pode, pois, ser definido como a arte de exprimir ideias e emoções, não descrevendo-as diretamente, nem definindo-as através de comparações potentes com imagens concretas, mas sugerindo o que são essas ideias e emoções, e re-criando-as no espírito do leitor através do emprego de símbolos não explicados. (CHADWICK, 1971, p.13)

O Simbolismo como movimento nasce em Paris, na França, tendo como pano de fundo a crise do fim do século. Opõe-se ao Naturalismo e ao Realismo que reinavam na arte da época, discordando destes, já que tendiam a expor diretamente, nas suas obras, as temáticas empregadas, descrevendo explicitamente cada detalhe da aparência externa, assim como também a falta de mistério ao falar abertamente das coisas. "Em consequência do repúdio da objetividade em arte, os simbolistas acabam repondo o primado das verdades subjetivas em arte" (MASSAUD, 1973, p. 31). Os simbolistas atacavam o fato de descrever emoções e paisagens, porquanto que, para eles, a poesia[11] devia "insinuar, mais do que descrever". Ao desprezar o aparente, o visível, o simbolista procura o que se oculta por trás das aparências, daquilo que constitui a essência dos fatos.

Ao tentar identificar a data exata do surgimento do Simbolismo, encontramos diversas versões. Para Anna Balakian, o Simbolismo é o período compreendido entre 1885 e 1895, momento em que vários poetas, vindos de todas as partes do mundo, encontram-se em Paris, formando um movimento de caráter cosmopolita, cuja "visão artística, livre dos ideais nacionais, concentrou-se na relação entre o mundo pessoal do artista, puramente subjetivo, e sua projeção objetiva" (BALAKIAN, 1985, p.16). Para Álvaro Gomes, a corrente se inicia com a escandalosa publicação de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, em 1857; e, em outros textos, consta que o Simbolismo se define e abre caminho, com a saída do Manifesto escrito por Jean Moréas, em 18 de setembro de 1886, no "*Fígaro Littéraire*".

As flores do mal, publicação apontada por Gomes como o propulsor do movimento, encerra o incômodo de Baudelaire em relação ao modo de pensar o mundo e contra a concepção e utilização da poesia e da arte em geral naquela época. O Naturalismo e o Realismo dominavam a cena cultural, ambos surgindo contra o exagero dos românticos (movimento que os precedeu) e que procuravam expor, através das artes, os conflitos próprios da revolução industrial e da sociedade de classe. Isso significava mostrar e detalhar tudo o que

---

[11] Não podemos esquecer que o Simbolismo foi um movimento que começou na literatura e, depois, atingiu as outras artes.

se via aparentemente. Uma das curiosas diferenças entre o Realismo e o Naturalismo tem a ver com a classe social que representavam: o primeiro focava-se mais nos assuntos da burguesia, da classe pujante da época em que se procurava imitar a aristocracia; o segundo incluía o cotidiano das classes mais desfavorecidas, apresentando tudo, até o mais execrável. É um tipo de Realismo mais desnudo e cru.

"O poeta fala do tédio que os tempos modernos lhe inspiram, da solidão existencial do homem, de amores fracassados e, sobretudo, de coisas sórdidas, repugnantes" (GOMES, 1994, p. 5). Baudelaire revela-se contra o que na época era entendido como beleza, por isso sua intenção de extrair beleza do que é feio e abjeto. Ele defende a ideia de que a arte também pode falar do oculto e torna a palavra mais sugestiva, evitando o derramamento emotivo próprio dos românticos: "Os simbolistas se impregnaram da ideia de que a primeira missão do poeta, particularmente numa época materialista, é recapturar o sentido misterioso da existência" (BALAKIAN, 1985, p. 67). Balakian ainda diz:

> Este é o processo do discurso indireto em pleno funcionamento: não a expressão direta da emoção por meio de qualificativos, adjetivos descritivos, nem a representação da emoção através de personificações alegóricas específicas, mas a comunicação entre o poeta e o leitor através de uma imagem ou uma série de imagens que tanto têm o valor subjetivo quanto objetivo. Enquanto a existência objetiva é unilateral, o significado subjetivo é multidimensional. (Ibid., p. 35).

Por meio de seus poemas, Baudelaire semeia as bases embrionárias do Simbolismo e impressiona com os temas de seu interesse: "A uma poesia do divino, a que fatalmente se reduzia a bem comportada estética anterior, ele contrapõe, uma poesia satânica, irreverente e cáustica, propelida por uma ânsia trágica de libertação e narcisamento" (MASSAUD, 1973, p.21). Com Baudelaire, brota o conceito de "decante" e da "exposição indireta do discurso", ao não se referir diretamente aos sentimentos que o afetam, procurando uma "correspondência" em uma imagem da realidade objetiva na qual possa projetar seu estado interior. Também situa importância no ato de encontrar uma imagem concreta que comunique por ele, pois não tem sentido qualquer imagem abstrata, já que a tarefa do leitor[12] será decifrá-la.

[12] Como já dissemos, o Simbolismo foi um movimento que se deu principalmente na literatura, mas podemos fazer o exercício em nossa leitura e substituir nas citações a palavra "leitor" por "espectador", fazendo a transposição da arte escrita para a arte cênica.

2.4 A agonia do espírito decadente

Quase todos os escritos acerca do Simbolismo coincidem em um ponto ao falar de qual era sua essência. Mais que uma estética simbolista com características reconhecíveis tanto na literatura quanto no teatro ou na pintura, é a atitude do "espírito decadente" que lhe deu sentido, renome e sopro de criação. A mística do Simbolismo é a característica mais importante. "O herói simbolista nas angustias de sua delicada relação com o universo" (BALAKIAN, 1985, p. 142).

A inspiração dos decadentes vinha por reconhecer a morte como única certeza da vida, refletindo sobre a inutilidade da existência, mas tendo consciência de viver diariamente. "O *ennui* e a *angst*" (Ibid., p. 58), o tédio e a angustia de viver, carregando o grande mistério da vida, sabendo que nunca descobrirão a solução. Como resultado dessa super consciência do processo da morte, os decadentes decidiram se afastar da corrente vital. Sentiam o desejo de fugir, mas não para outra parte, pois sempre sentiriam o mesmo, sua aflição lhes acompanharia para onde fossem. Eles queriam habitar um lugar longe do caótico mundo no qual viviam, um lugar que só poderia estar no interior deles e que fosse apto para criar. Aqui reside a razão de seu retraimento.

Existe uma importante diferença que podemos mencionar entre os românticos e os decadentes, e trata-se de como e para onde conduziram seus pensamentos, sentimentos e dores. Ambos escreviam a partir de sua vida interior. O romântico se refugiava na autodestruição e no acúmulo da maior quantidade possível de experiências que o fizesse sentir-se vivo, afrontando compulsivamente a vida, desde a depressão máxima até a profunda alegria embeiçada do amor. Tudo era por e para ele mesmo; o romântico não tinha outro objetivo além de si mesmo. O decadente sofria a mesma angustia do romântico, mas ele a expressava de modo diferente: "Espíritos pervertidos ou iluminados, que sofregamente anseiam por trazer a lume os pesadelos que lhes agitam o sono" (REBELLO, 1979, p. 23). Muito mais fechado e hermético, o simbolista comunicava seus medos e desejos por meio do que já existia na natureza e no mundo físico. Ele tomou consciência de que sua dor era igual a todas as dores dos seres humanos, porque todos morreriam algum dia. Refletia sobre o oculto atrás da forma das coisas, de cada paisagem, de cada objeto, de cada cor, de cada palavra. Tudo em nosso mundo possui um lado secreto que precisa ser decifrado e cuja esperança encontra-se na revelação, em algum dia, da chave que guarda o segredo vital. Assim, o

decadente tornou pessoal a preocupação pela "contemplação do Ego Universal" (BALAKIAN, 1985, p. 91), resultando em uma criação artística.

> Se "decadência" foi basicamente a persistente consciência da mortalidade do homem – "trágico diário", como Hofmannsthal a chamava; "o sentimento trágico da vida", como Unamuno a expressava -, a temporaneidade do artista como criador era então sobrepujada pela permanência da obra criada, e o niilismo era capaz de autonegar-se graças a obra de arte. (Ibid., p.91)

Os decadentes buscavam falar através das imagens, sendo estas geradas por palavras que ativassem a imaginação, que fossem capazes de expressar e transmitir um "estado de espírito". Isso é o que significa símbolo para o Simbolismo. Um símbolo não substitui nenhuma coisa por outra; o símbolo que procuravam deveria ter sentido por si mesmo, pois era uma projeção do sentimento do artista sem apelar para a descrição. "É uma palavra ou um conjunto de palavras que serve para evocar um estado de espírito indefinido e cuja tradução jamais é imediata" (GOMES, 1994, p. 30).

O homem dono de uma sensibilidade "decadente" "encara a vida em geral como uma terra árida, uma "*correspondance de l´enfer*", mais do que uma "*correspondance du ciel*" (CHADWICK, 1971, p.85). Despreza a multidão e retira-se aos mundos privados para se submergir na atmosfera do embotamento e reflexionar a condição humana e a desesperança no destino. Seus medos, nostalgias e consequente resignação se metamorfoseiam em imagens poéticas que estilizam o caos da realidade. Produzem imagens que falam, que gostam, que cheiram e que podam ser percebidas.

> O que impede o "decadente" de se tornar uma figura neurastênica e patológica [...] é que o escritor "decadente" projeta sua atitude sobre a arte; dirige o culto do ego para um símbolo exterior, que sua mente altamente criativa é capaz de transformar em um objeto de beleza. "Onde há um símbolo, há criação" disse Mallarmé (BALAKIAN, 1985, p. 68).

"*Je est un autre*" (CHADWICK, 1971, p.43), pronunciava Rimbaud, esclarecendo que a tarefa do poeta é manter-se apartado, observando e escutando o processo do seu pensamento. O poeta deve ser espectador de si mesmo, desenvolver outra consciência que lhe permita distinguir os materiais que lhe são necessários para criar. Como a "consciência dividida" proposta por Michael Chekhov, vivendo o presente com uma lucidez que esteja por cima dele, quase como se dentro do homem habitasse outra pessoa que registra as sensações que o mundo lhe transfere e que reúne, nele mesmo, o sentimento de todos os humanos. "Este

fato se parece com a situação do homem durante o sonho, e, deste modo, o ato poético é comparado com o ato de sonhar" (BALAKIAN, 1985, p. 24).

Nem todas as criações dos decadentes logravam "canalizar a maldição de ser mortal numa imagem artística" (Ibid., p. 94). Alguns expressavam seu ponto de vista a partir do ego pessoal, não conseguindo atravessar a barreira imposta por eles mesmos, e sua poesia não passava de uma filosofia escrita em verso e que não transcendia, pois ninguém lhe podia decifrar. O que mantinha vivos os "decadentes" era sua escritura e o sentimento de confabulação com a natureza. Os símbolos que criavam não pertenciam à aflição de um homem só, pois o "decadente" sentia-se responsável por toda a humanidade. "Havia um drama na poesia, o drama de suas próprias personalidades negando o áspero mundo em torno deles" (Ibid., p.94).

2.5 Transpondo a estética simbolista para cena

> Numa época em que, com a desculpa do Naturalismo, reduziu-se a arte a mera cópia do contorno exterior das coisas, os simbolistas, só pelo fato de adotarem esse nome, ou aceitarem-no, pareceram ensinar novamente aos jovens que as coisas também têm alma, de que os olhos do corpo só aprendem o exterior, ou o véu, ou a máscara. "Uma paisagem é um estado de alma" [...] Isso não quer dizer absolutamente, como se acredita, que uma paisagem muda de aspecto segundo o estado da alma, hoje melancólico e amanhã sorridente, conforme estejamos tristes ou alegres. Não haveria nada mais banal e, principalmente, menos hegeliano. Mas, ao contrário, isso quer dizer que, independentemente do gênero ou do tipo de emoção que desperta em nós, independentemente de nós e daquilo que podemos dedicar de nós próprios, uma paisagem é, em si mesma, "tristeza" ou "contentamento", "alegria" ou "sofrimento". Ou em outros termos ainda mais gerais, isso significa que entre a natureza e nós há "correspondências", "afinidades" latentes, "identidades" misteriosas e é somente quando os atingimos que, penetrando no interior das coisas, podemos verdadeiramente aproximar-nos de sua alma. Eis aí o principio do Simbolismo, eis o ponto de partida ou o elemento comum de todos os misticismos, e eis aquilo que seria bom tentar introduzir, como fermento novo, para fazê-lo erguer-se, se é que posso assim dizer, da pesada massa do Naturalismo. (CHADWICK, 1971, p.85)

Muitas são as características técnicas do movimento simbolista com as quais críticos, artistas e literatos analisavam as diferentes criações que iam surgindo no período, com o fim de catalogar se tal ou qual obra pertencia ao Simbolismo ou estava fora dos cânones estabelecidos. Como já foi dito, o Simbolismo deu-se principalmente na literatura. Ela foi a herdeira do "espírito decadente" e da ideia pontual de "símbolo" que os escritores do movimento defendiam, já que a concepção de "símbolo" tal qual como eles indicavam, com o

passo do tempo, foi caindo em uma deformação por erros de interpretação ou pelo fato de não se manter fiel ao princípio que originou a proposta.

Para a presente pesquisa, escolhemos certas características que têm uma importância fundamental para o desenvolvimento de nossa experiência prática. Propusemo-nos o desafio de experimentar a transposição de cada elemento simbolista selecionado da literatura e transformá-lo, levando-o para a linguagem cênica, conformando assim a estética da nossa proposta teatral.

O teatro simbolista não teve muito sucesso, como veremos mais na frente, apesar da cena ser o cenário ideal para colocar concretamente as imagens que os simbolistas criavam. Acreditamos que isso ocorreu porque a crítica e os próprios escritores simbolistas valorizavam de forma igualitária o teatro e a literatura, ficando em desvantagem a linguagem teatral, já que, segundo os críticos, limitava a imaginação do espectador, dizendo que sempre seria uma melhor opção ler uma peça simbolista de que vê-la encenada. São as chamadas "peças de sofá", que outorgavam uma maior "liberdade" para a imaginação do leitor, sem mencionar ainda o significante repúdio que os simbolistas tinham pela figura do ator na época.

A seguir, apresentamos e definimos nove premissas de trabalho extraídas de variados estudos e observações sobre a estética do Simbolismo, além de explicar o seu entendimento em relação à cena e ao nosso tema de pesquisa.

-Deve tratar das profundezas da alma[13] humana.

Encenaremos, pois, temas, situações ou ações que deem conta de um estado interno do ser humano, entrando em lugares ocultos da memória, do corpo ou de experiências de vida nos quais se guardam ressentimentos, dores e frustrações. Dever-se-á "revelar a alma descarnada dos homens e das coisas" (REBELLO, 1979, p. 29) através de uma ou mais ações cênicas, de modo que tenhamos a sensação nítida de que a máxima beleza não habita nas palavras, nem nas aparências, "mas em qualquer outra coisa que não se vê: uma grande sombra que se sente e não se vê" (Ibid., p.42).

Como indica Anna Balakian: "É o sentido interior, e não o que copia o exterior, que ilumina o progresso do gênio". Tentar-se-á ir à procura de situações que convidem o espectador a ingressar na essência da cena, indo além do que aparentemente ou visivelmente é percebido pelos sentidos.

---

[13] Ao nos referirmos à palavra "alma", esclarecemos que não está sendo utilizada em um contexto religioso. Refere-se a toda parte imaterial que compõe ao ser humano, isto é, o seu universo sensível ou emotividade.

O movimento simbolista surgiu como reação aos valores do materialismo e do pragmatismo da sociedade industrial, reivindicando a busca interior e a verdade universal. Para isso, serve-se dos sonhos, que, graças a Freud, já não concebem unicamente como imagens irreais, senão como um meio de expressão da realidade. É assim que o Simbolismo apela à exaltação da espiritualidade, à imaginação e ao mundo dos sonhos e pesadelos. Tudo aquilo que o ser humano sempre tenta ocultar e manter o mais escondido possível em um canto de seu corpo, pois nos faz pessoas fracas, sejam medos, dores, frustrações e invejas. Tudo que, socialmente, provoca vergonha e que apenas se manifesta de maneira inconsciente e mais livremente quando dormimos.

- Não falar diretamente acerca de algo: trata-se da incidência que um elemento tem no outro e vice-versa.

Stephane Mallarmé, um dos poetas emblemáticos do Simbolismo, queixa-se de que se escreva sobre uma tempestade que atinge uma floresta. Não se deve descrever nem o relâmpago, nem a floresta, mas o efeito de um sobre outro. Ou seja, deve atingir um nível superior que nos permita entender, para imaginar e criar como espectadores, como foi essa tempestade, qual foi o grau de violência com que chegou. Tudo isso por meio do que permanece na cena, pelos os rastros que vão sendo revelados. Trata-se de estimular a compreensão e a imaginação de quem assiste, provocando os sentidos por meio de uma linguagem sugestiva, e não direta, nem invasiva.

> Ao compor a paisagem simbolicamente, o poeta provoca no leitor um sentimento difuso, de triste nostalgia, sem que, em nenhum momento, diga o que lhe vai dentro da alma. A vantagem desse processo é que a sensação, tornada difusa, tem a capacidade de durar por mais tempo, no instante em que exige do leitor um envolvimento maior com o poema (GOMES, 1991, p. 31).

Para abrir o campo de discussão, citemos um exemplo. Se quisermos falar cenicamente da “exploração da mulher” como tema principal, não poderíamos encenar uma mulher sentada na frente de uma máquina de costura, repetindo a mesma ação por mais de cinquenta vezes, sublinhando a exploração. O processo de pensamento pelo qual deveríamos nos reger é refletir acerca de como esse trabalho afeta a vida cotidiana dessa mulher e como ela é alterada pelo excesso de trabalho nas situações que enfrenta diariamente. Ou podemos também fazer a relação contrária. Como o trabalho é prejudicado pelo estado emocional no qual se encontra a trabalhadora, como o mesmo sistema que a oprime se vê afetado pelo que ele mesmo causa. Podemos imaginar um acidente de trabalho com a agulha da máquina, por

exemplo. O incidente terá que ser coberto financeiramente pela empresa, o que afastará por um tempo a empregada, tendo que contratar outra pessoa para cumprir os compromissos já adquiridos, e assim infinitamente. Tudo tem que ser olhado a partir de uma perspectiva dialética, e isso nos permitirá ampliar as possibilidades de um tema no momento de encenar. Trazendo as palavras de Mallarmé:

> Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado da alma, através de uma série de adivinhas.

Para o Simbolismo, a palavra "sugerir" tem dois sentidos (GOMES, 1994, p. 124). O primeiro é despertar, indicar sem designar, evocando algo além do significado imediato. É a alusão, como diz Mallarmé. O segundo sentido refere-se ao prolongamento no máximo de uma emoção, pois, ao não falar diretamente dela, temos uma ampla gama de possibilidades de ação que abrirão os possíveis significados para o espectador, pois as ações se tornam mais interessantes que a mesma emoção, já que contêm algo escondido.

- Discurso fragmentado, não narrativo.

Dando continuidade à empreitada dos românticos em oposição às formas estabelecidas da "boa escritura" no período do Classicismo e da Ilustração, o Simbolismo adota a não linearidade no desenvolvimento da obra poética e a utilização livre das palavras, focando-se principalmente na musicalidade dos sons e das palavras, "uma vez que o seu objetivo não é contar uma historia ou definir uma ideia, mas sim criar uma emoção ou transmitir uma impressão" (CHADWICK, 1971, p.29).

Ao trabalhar na cena a partir dessa premissa, é impossível não refletir sobre o conceito de pós-dramático ou pós-moderno[14] tão em voga e que define o teatro contemporâneo. Não por acaso, Silvia Fernandes, em seu artigo "Teatralidade e performatividade na cena contemporânea", nomeia Mallarmé e Richard Wagner, dois dos artistas mais emblemáticos do Simbolismo, como defensores do conceito de "teatralidade" em relação às diversas

[14] "Pós-moderno" segundo P. Pavis: Supervaloriza-se, assim, o polo da recepção e da percepção: o espectador deve organizar impressões divergentes e convergentes e restituir certa coerência à obra, graças à lógica das sensações (DELEUZE) e a sua experiência estética. Ocorrendo tudo em um mesmo espaço-tempo, sem hierarquia entre os componentes, sem lógica discursiva assumida por um texto de referencia, a obra pós-moderna não tem outra referencia que não ela mesma; ela nada mais é senão uma guinada dos signos, que deixam o espectador diante de uma "representação emancipada" (DORT, 1988): "Os signos múltiplos e variados que se sucedem (no palco) nunca constituem um sistema fechado de significações. Colocam-se mutuamente em perigo" (1988:64). O teatro pós-moderno já é uma espécie em perigo (PAVIS, 2008, p. 299).

materialidades que convivem na encenação e de como confluem cada uma em sua independência. Teatralidade, aqui, é entendida como todos os elementos que compõem a encenação além do texto. Tem relação com a ideia de "obra de arte total" proposta por Wagner, o que permite, por meio do teatro, a fusão de todas as artes. Citando Fernandes: "O movimento simbolista tem sido reavaliado por vários teóricos, que passaram a considerá-lo a primeira vanguarda".

> De outro lado, independente do hermetismo, os poemas, por recusarem os nexos mais claros, por tentarem registrar instantâneos de duração, ou do caos do mundo interior, tornam-se apenas o espaço onde se movimentam imagens soltas, que se agregam não por nexos lógicos, mas por nexos puramente emotivos. A consequência disso é que essa poesia abolirá o discurso lógico e exigirá um leitor atento à melodia das palavras, que deveria se entregar a um ritmo semelhante as da música (GOMES, 1991, p. 36).

Cenicamente, não nos esforçaremos por contar nem desenrolar nenhuma fábula, mas partiremos de uma temática, de uma abordagem da dramaturgia que "fale das profundezas da alma humana". É a partir daqui que se começará a busca de situações e ações, objetos, sons e personagens que construam por si mesmos, cada um por si só, um discurso independente que apóie ou contradiga o tema a expor.

A utilização do discurso fragmentado, não narrativo, tem a ver também com o objetivo de transmitir ao espectador um estado de alma, assim como era o objetivo do Simbolismo. Mais que comunicar uma mensagem ideológica, é a transmissão, a "irradiação" de emoções e sensações que permanecem escondidos no corpo do ser humano e que se manifestam como lampejos na ação executada pelo ator. Predomina a comunicação sensitiva, mais que a racional, devido à projeção do sentimento interno concretizada em uma materialidade que pode ser tanto um objeto quanto uma ação do viver cotidiano.

- As correspondências. O símbolo. Imagem que fale.

A influência da "teoria das correspondências" de Swedenborg no Simbolismo tem implícito o significado de "símbolo". Tudo na natureza tem uma correspondência que se procura estabelecer quando a parte interna do ser humano se relaciona com o mundo externo, e isso, formado pelos dois, faz surgir um terceiro elemento, que é a própria correspondência. "O poeta Verlaine reconhece, enquanto vagueia através de uma paisagem campestre enevoada, que ela reflete a sua própria tristeza" (CHADWICK, 1971, p.34). Da mesma maneira, também podemos extrair de uma paisagem ou de um objeto um estado emocional.

No capítulo anterior, conhecemos os princípios de trabalho para o ator de Michael Chekhov, e é agora que podemos constituir uma relação direta entre o princípio do "gesto psicológico" e as "correspondências". Onde é que está a união? O gesto psicológico é descoberto pelo ator quando acha uma correspondência com a natureza da personagem a trabalhar, ou durante o treinamento no que se relaciona à correspondência com objetos, músicas ou paisagens. Se situarmos um ator à frente de uma árvore e dermos a instrução de extrair o gesto psicológico desta, o ator terá que encontrar na árvore a sensação que ela lhe transmita, para que depois ele se centre no seu corpo físico, incorporando essa emoção e a transforme em um gesto (símbolo) concreto materializado no seu corpo.

> A correspondência, portanto, se monta entre o real que inspirou o artista e sua transformação em signos sonoros (que terão outra tradução na mente do ouvinte, transformando-se em sensações e ideias). O resultado final é esta similitude mágica entre os dados do mundo objetivo e os conteúdos da mente, pela interferência do objeto estético (GOMES, 1994, p.49).

Assim como Arthur Rimbaud criou cores para as vogais e imagens que podiam se associar a elas, Michael Chekhov aprendeu da euritmia esse mesmo tipo de correspondência. Na euritmia, todas as letras do abecedário têm um gesto que se faz com todo o corpo e que lhe corresponde, chegando a formar um discurso visível. O gesto psicológico é a tradução no corpo do ator daquilo que um objeto, ou som, ou caráter, lhe transmite. Ou seja, é a conexão entre o mundo material, nossa recepção e nossa interpretação. Recebemos o estímulo do mundo, internalizamo-lo por um processo de assimilação e, logo, expressamo-lo por meio de meu entendimento físico.

"A forma mais bem-sucedida de símbolo foi a criada pela fusão da realidade física ou concreta com o estado de espírito interior ou abstrato" (BALAKIAN, 1985, p. 87). O Simbolismo nunca aceitou a ideia de que um símbolo[15] era uma alegoria. Um símbolo não está colocado em uma parte de um poema para substituir outra. Ele está presente com o fim de deixar um vácuo para ser preenchido pela interpretação do leitor, pela situação interna na qual se encontra no momento em que lê, para que seja ele quem faz a correspondência entre o poema e seu eu. "A revelação dos sentimentos e sensações privadas, íntimas, que se tornam

[15] Definição de "símbolo" no dicionário de teatro de P. Pavis: "Um movimento literário, no final do século XIX, o Simbolismo, generalizou a noção de símbolo, fazendo dele o código da realidade; ele procura "vestir a ideia de uma forma sensível" (JEAN MORÉAS). Autores como Maeterlinck, Wagner, Ibsen, Hofmannsthal, Eliot, Yeats, Strindberg, Pessoa ou Claudel servem-se de símbolos para inventar uma linguagem que se basta a si mesma".
"Esta estética ainda se encontra hoje naquilo que B. DORT chama de representação simbolista: "A tentativa de constituir, no palco, um universo (fechado ou aberto) que tome alguns elementos emprestados da realidade aparente, mas que, por intermédio do ator, remeta o espectador a uma realidade outra que este deve descobrir" (DORT, 1984:11)". (PAVIS, 2008, p.360-361).

universais graças às correspondências, dá-se somente através do símbolo, que assume diferentes aspectos” (GOMES, 1991, p. 35).

Um símbolo é uma imagem que fala e indaga nas profundezas da alma humana, dependendo do lugar em que esteja localizada, seja na poesia ou na cena. Na linguagem cênica, o símbolo pode expandir a compreensão do espectador e fazê-lo elaborar mais e mais significados, levando-o para outros lugares adormecidos na sua consciência. A missão de um símbolo é fazer com que o espectador crie correspondências entre tudo o que conflui na encenação e ele mesmo. A importância está em comunicar com imagens e não com a emoção ofuscada do poema, das palavras, ou em nosso caso, com a emoção desbordada da cena a qual está a cargo do ator. O ator transmite emoções em seu fazer cênico valendo-se de seu corpo físico, não descrevendo a emoção na atuação, desgarrando-se em paixões que só obstruem a visão do espectador. Lembremos que o Simbolismo procurava uma poética desprovida de paixões.

É por meio da encenação de imagens sensuais que o espectador confabulará, corresponderá. Na hora de encenar, devemos esquadrinhar em símbolos que se conformem em imagens atrativas, sem esquecer que esses símbolos devem nascer da correspondência entre a emoção da personagem, o espírito da cena e um objeto que seja capaz de sintetizar nele o que está acontecendo emocionalmente. “Consiste na projeção da visão interior sobre o mundo exterior, situando a correspondência entre a visão interior e a realidade exterior, ou na interação entre o subjetivo e o objetivo” (BALAKIAN, 1985, p.33).

Apelaremos à tentativa de cativar a parte não racional do espectador, e assim nossa poética cênica “[...] reside na extraordinária acumulação de imagens com um fator comum, que vai construindo insistentemente, não uma descrição, mas uma impressão do paraíso que o poeta anda à procura” (CHADWICK, 1971, p.50).

- Que a cena contenha um mistério, que guarde um segredo aos olhos do leitor/espectador. Que algo oculto permaneça do princípio ao fim provocando a vontade de ser decifrado.

“Na Rússia, o movimento é abortado abruptamente com o advento da Revolução, cujas premissas eram incompatíveis com um código estético no qual a noção de “elite”, oposta à de comunicação de massa, é tão claramente inerente” (BALAKIAN, 1985, p. 121). Logo que chegou à Rússia, o Simbolismo foi proibido pelo governo de Stalin, por se tratar de um movimento místico, espiritual, que não tinha nenhum tipo de relação com as políticas

instauradas. Assim também aconteceu com todo tipo de teatro que não se limitasse aos interesses do governo, que apoiava o Realismo e o Naturalismo na cena. Além disso, também tiveram lugar as acusações contra Meyerhold e Chekhov, ao catalogar este último de ator "místico e enfermo", por pesquisar estados emocionais e por procurar correspondências entre o mundo animal e a criatividade do ator. Mais adiante, encontraremos também as críticas que Maurice Maeterlinck recebeu por defender suas ideias baseadas no inenarrável e em sua religiosidade, afora a tentativa de anular sua contribuição à filosofia.

Todo o oculto, aquilo que não se pode ver nem tocar, sempre foi alvo de críticas e zombarias. Pois é justamente esse componente de mistério, aquilo que flutua e se suspende no ar, que faz com que o espectador se descole de sua cadeira e mantenha sua atenção, seguindo, passo a passo, o decorrer do acontecimento cênico. Esse segredo que os simbolistas propõem é aquilo que poderíamos associar com a "atmosfera" (trazendo à tona os princípios do Chekhov). "O principio de que há um mistério oculto sob as aparências, o ponto de chegada para toda especulação poética" (GOMES, 1994, p. 24).

Podemos trabalhar essa característica do Simbolismo no teatro de diferentes maneiras. A atmosfera objetiva, isto é, o ar da cena, pode conter uma qualidade que a intencione e que seja emanada pelos atores; também podemos velar algumas ações; ou podemos definir que quem guarda e esconde algo é o ator ou a personagem que está em cena.

O Simbolismo, "inicialmente, dá a entender que visa captar o que se oferece subjetivamente, mas o que se oculta" (Ibid., p.83). Consiste em ver além do que é evidente. Se o compreendemos desse modo, também pode ser uma característica que se atribuía ao olhar do espectador, isto é, que seja ele quem olha para cena e desconfia da inofensiva tranquilidade aparente.

- Dirigir a obra poética ao olhar e não à audição do receptor.

Os simbolistas sonhavam que, assim como a música se relacionava com o ouvinte, de uma forma direta e imediata, colocando em movimento e provocando a imaginação sem ter muita interferência do raciocínio, também ocorresse algo semelhante com a poesia. Por isso, centravam-se na escolha cuidadosa das palavras com determinados sons e na composição da totalidade dos versos. Tudo isso para despertar imagens no leitor que fossem produto do processo de correspondência e mexessem com sua emoção única e pessoal, sem ter que pensar o que o poeta estava querendo dizer com tal ou qual palavra.

> Não nos esqueçamos de que o meado do século XIX foi também o período da influência de Fabre d´Olivet e seu anseio nostálgico pela linguagem universal, perdida há muito tempo pela humanidade. Se a linguagem universal pudesse ser restaurada, a música parecia a melhor solução porque, em sua real resistência ao discurso direto, proporciona a transmissão da subjetividade sem intervenção do significado lógico. (BALAKIAN, 1985, p. 70)

Cenicamente, trabalharemos essa premissa em relação à produção de imagens sedutoras, ações dentro de situações que exteriorizem o ânimo interior, não deixando unicamente nas mãos do ator a tarefa de transmitir emoções. “A paisagem exterior fornece o motivo para o sentimento interior” (BALAKIAN, 1985, p. 53). Toda a teatralidade precisa conspirar no gerenciamento de possíveis significados que sejam completados pelo espectador.

Muitos foram os poetas da época, não só os simbolistas, mas também os iluministas, que almejavam alcançar uma forma de comunicação não baseada no entendimento lógico. Eles almejavam a criação de uma linguagem universal que não fosse limitada pelas palavras, imagens que falassem por si mesmas. Como apontamos no primeiro capítulo, Michael Chekhov defendia que a potência do teatro residia em sua capacidade para comunicar mediante imagens sensoriais e não por meio de ideias literárias.

Propusemos um tipo de comunicação cênica que implique na não verbalização de ideias ou emoções, apoiando-nos no princípio de “sugerir e não descrever”. Isso se traduz, na prática, na não utilização de falas, nem na emissão de palavras, deixando que sejam o corpo do ator e a materialidade da cena os elementos que articulem o discurso cênico. Procuramos nos dirigir principalmente ao senso da vista do espectador, porque acreditamos, concordando com Chekhov, que o teatro é acontecimento, algo que palpita na cena.

- A meia luz de Verlaine. O espaço e a sensação de intimidade.

“Ele (Verlaine) descobriu que a meia-luz é mais rica de força sugestiva e como estimulante à imaginação do que a brilhante luz solar, e que as palavras que implicam emoção são mais poderosas ao comunicar a emoção do que as palavras que as designam” (Ibid., p. 53).

Entre os cenários utilizados pelos poetas simbolistas, podemos encontrar glaciais, árvores estéreis, espaços desérticos, grutas, fontes de água, espelhos, palácios, estufas, corredores, portas entreabertas, janelas e castelos. Todos os lugares sugerem alguma possibilidade e guardam um segredo. A importância da meia luz reside justamente em conferir à imagem uma não nitidez. Essa ausência de nitidez impõe um grau de resistência ao

olhar, pois não lhe permitir identificar com precisão o que ocorre em cena. Em plena luz, tudo está em evidência.

Transpondo esses princípios para a linguagem teatral, a iluminação será trabalhada tenuemente, esfumando a concretude das ações e dos objetos. Os espaços de intimidade se relacionarão com os eventos da vida cotidiana, no encontro da pessoa com sua emoção oculta, isto é, no encontro com ele mesmo. Tudo na cena deve respirar. Deve-se olhar para a cena e perceber que aquilo está vivo, que algo flui por baixo, por entre as sombras. Isso nos leva à apresentação da seguinte característica do Simbolismo.

- A beleza do feio. O tratamento de rarefação da imagem. A desconfiança nas aparências. O que se oculta. As correntes subterrâneas que circulam pela cena aparentemente "normal".

Quando Baudelaire escreveu *As flores do mal*, queria que todos entendessem que a arte também podia trabalhar com materiais feios de uma forma poética; que a arte não só significava valores positivos para a humanidade, mas também poderia arrancar de todas as coisas o lado que ninguém quer ver. Por exemplo, o que ocorre no espírito de alguém que começava a experimentar o processo de deterioração do seu corpo com a chegada da velhice. Ninguém quer sofrer, mas a dor e os medos também podem ser transformados pelo artista em potência criativa.

"Nesse processo de rarefação da imagem, toda matéria subjetiva parece ter sido banida como também todo detalhe descritivo que fosse capaz de despertar emoções" (BALAKIAN, 1985, p. 125). Encenaremos uma determinada situação, que será trabalhada dentro dos limites que ela mesma propõe. De forma concreta, em uma primeira camada de sentido, porém sem deixar fora de onde provém essa situação, isto é, "das profundezas da alma humana", de algo feio e rejeitado. Após esta etapa, acrescentaremos o processo de rarefação da imagem, na qual faremos surgir do misterioso, do ominoso, que circundará a cena toda. Comporemos com um elemento – a modo de exemplo, foi escolhido o silêncio – e procuraremos relações de tensão entre os atores, entre os atores e a materialidade da cena, ou mesmo só tensão nos objetos cênicos, estimulando assim a percepção não lógica do espectador, instigando à intuição de que algo está acontecendo, mas que não esta sendo mostrado. Pode até mesmo sugerir a ideia de que algo está por vir, alongando a atenção do espectador.

A atmosfera é muito importante no Simbolismo, já que é o ar que se respira na cena, e precisa ser captado não pela lógica, mas pela intuição. Novamente chegamos ao que não se

vê. O espectador tem que duvidar, refletir sobre se o que ele está assistindo é realmente como aparenta ser. “Há algo esquisito nessa cena”. Essa é a emoção que se deve estimular, algo inconfortável que não encaixa com a quietude visível e normalidade da cena.

- Ampliar as possibilidades do leitor/espectador para que ele seja parte do processo criativo. A multiplicidade de significados e interpretações.

Os simbolistas criticavam nos românticos o fato de se preocuparem excessivamente com “seu umbigo”, visto que muitas poesias só eram capazes de serem interpretadas por eles mesmos, fechando o ingresso do leitor à sua obra literária. “Já os parnasianos tomam a coisa e mostram-na inteiramente: com isso, carecem de mistério; tiram dos espíritos essa alegria deliciosa de acreditar que estão criando” (GOMES, 1994, p. 102). Os “decadentes” criticavam também a extrema importância que os realistas, naturalistas e parnasianos outorgavam às aparências, desfazendo-se em detalhes descritivos, delimitando cada vez mais a imaginação do leitor/espectador e instaurando uma imagem pronta na cabeça destes. Se for certo que o movimento simbolista foi tachado de hermético e elitista, isso ocorreu pela distância que os poetas mantiveram do mundo “terreno”, por dizê-lo assim, pois se confinaram à escritura em solitário, a serem observadores do mundo e a criar desde a busca da mais pura solidão. Acreditamos que o Simbolismo não foi hermético por sua obra poética, mas pelo espírito “decadente” que professava e encarnava. Com relação à sua obra poética, eles almejavam “elevar a experiência limitada do homem-poeta e do homem-leitor a um nível de múltiplas possibilidades” (BALAKIAN, 1985, p.88).

Por isso são tão relevantes as propostas do Simbolismo. É a primeira corrente artística que não só se preocupa com os assuntos emocionais do homem em relação ao mundo, como também vai além e presta atenção à recepção de sua obra, deixando lacunas que apenas podem ser preenchidas pelo receptor. O movimento simbolista tem como objetivo a **transmissão** de uma ideia, emoção ou estado de espírito; procura utilizar a arte na sua qualidade de comunicação entre os seres humanos, e não só de expressão do artista, como era no caso dos românticos.

Para o criador simbolista, o significado de sua obra fica bem claro nele próprio, tanto na poesia quanto na cena. Os símbolos, as metáforas e as palavras que escolhe para dar conta de um estado interno, ou de uma temática que reverbera no seu corpo e lhe atormenta, têm um significado que só ele conhece, sem importar-se com a interpretação dos outros. O leitor/espectador deve fazer suas próprias correspondências para que o processo do discurso

indireto se complete, pois essa forma de discurso precisa do outro. O simbolista considera que a arte é para isso: “se a comunicação é a universalização do particular, seja na vida pessoal do poeta seja na vida histórica da nação, decifrar é então o poder de dar realidade pessoal aos problemas universais e seus mistérios” (Ibid., p.41).

Um dos problemas que surgiram no Simbolismo foi o aparecimento de críticos que tentavam encaixar a multiplicidade de símbolos que os escritores utilizavam em um marco fechado e bem estruturado, para não se perder, explicando ao leitor o que o poeta havia pretendido dizer com a cor azul, ou com repetir três vezes a mesma palavra, por exemplo. Até a liberdade que eles propuseram chegou a ser aproveitada contra eles mesmos.

As interpretações e leituras são de quem as faz, e não pertencem ao campo de quem cria; isso foge das mãos do artista. O Simbolismo oferece a possibilidade de um processo criativo que se completa em outro, fora do criador, e é o receptor da obra quem outorga sentido às palavras e aos símbolos, enfrentando-se a obra a partir de sua própria história e do seu estado anímico. “A poesia instaura-se como espécie de jogo, em que tanto o poeta como o leitor surgem como criadores. O primeiro decifra a natureza e cria um conjunto de símbolos para representá-la; o segundo interpreta o poema e cria no instante em que dá sentido às sugestões oferecidas pelo poeta” (GOMES, 1994, p.103).

Poderíamos dizer que o Simbolismo não impõe a direção do olhar, só esboça um caminho de recepção ao leitor e ao espectador. Fornece-lhe ferramentas, mas não indica como deve usá-las. Pensamos que, talvez, também seja por isso que, na atualidade, o Simbolismo esteja sendo apontado como a primeira vanguarda, pois, além de acreditar que “teatralidade” é tudo aquilo além do texto, estabelece relações com correntes artísticas posteriores, como o Impressionismo, o Expressionismo, o Surrealismo, o Dadaísmo, entre outras. O Simbolismo também proporciona, tanto ao artista quanto ao receptor, o sentimento de liberdade por intermédio da escrita, para um, e por meio da livre associação, para outro.

> Fazer poesia implica, aludir, sugerir e não mostrar os objetos diretamente como era o costume dos parnasianos, que eram pobres em mistério. Com isso, Mallarmé dá a entender que a pobreza da poesia sem mistério corresponde a uma limitação do trabalho do leitor que, num poema altamente sugestivo, cria a ilusão de que também participa do processo criativo (GOMES, 1991, p. 28).

Quando Mallarmé propôs que o poeta devia sugerir em vez de nomear o objeto, estava protestando contra qualquer palavra que “roubasse do leitor a possibilidade de expandir o símbolo adequando-o ao seu estado de espírito” (BALAKIAN, 1985, p. 68). A possibilidade de emissão de múltiplos significados era o anseio do simbolista; ele buscava abrir o campo

emocional do leitor e fazer brotar imagens e associações que lhe fizessem sentir mais perto, sabendo que não era o único homem que sentia aquilo. “Quando um poema perfeito faz assomar lágrimas aos olhos do leitor, isso é a prova de que este se sente exilado num mundo imperfeito e anseia por se libertar dele e entrar no paraíso que lhe foi revelado” (CHADWICK, 1971, p.14).

> Quando a sondagem atinge estados psíquicos ainda mais profundos, opera-se o encontro entre o inconsciente individual do poeta e o inconsciente coletivo do que fala Jung: o poeta descobre uma inesperada analogia entre o conteúdo do seu inconsciente e do povo a que pertence. Noutras palavras, no interior do seu “eu profundo” ele descortina os “arquétipos” da comunidade em que vive. Por isso, ao procurar exprimir suas vivencias mais intimas, o poeta está simultaneamente fazendo esforços por comunicar o magma arquetípico nele refletido, como se de repente fosse alçado ao papel de arauto ou porta-voz de multidões inteiras que passam pela vida sem descobrir-se por dentro, ou que não acham as palavras para dizer o que lhes vai interiormente. Daí que, às vezes, os simbolistas prefiram temas do cotidiano plácido e burguês ou temas folclóricos e nacionais, mas vendo-os distorcidamente, através das lentes deformadoras dos símbolos. (MASSAUD, 1973, p.43)

A escolha do símbolo e da criação, a partir dos próprios sentimentos, tem sua origem na citação anterior. A única certeza do Simbolismo era a morte, e esta é comum a todos os seres humanos. Então, assim como compartilhamos um destino comum, muitas outras faces da vida nos são comuns. O amor, a frustração, a inveja, a gama de emoções, é a mesma para todos. O que nos diferencia são nossas reações e nossas decisões. Por isso, quando se fala do particular, fica em evidência uma porção de um todo. Fica claro que formamos parte de algo e não somos seres isolados. Isso nos faz pensar que não somos apenas em indivíduo. Cada ser humano é um representante da humanidade, da nossa espécie e, ao tratar conscientemente um tema pertencente ao individual, também estamos abarcando o universal.

2.6 As “falhas” do Teatro Simbolista

No capítulo dedicado ao Teatro no livro *O Simbolismo*, de Anna Balakian, analisam-se o que se denominam os “defeitos” do teatro simbolista, justificando o porquê do fracasso do movimento nas artes cênicas. Proporemos uma discussão nos três pontos que são expostos, pois consideramos que eles estão sendo analisados em função das regras e do contexto do teatro daquela época, sem considerar as inovações e desafios que essas propostas continham tanto para a arte do teatro quanto para o trabalho do ator.

A primeira falha do teatro simbolista é atribuída à suposta inexistente possibilidade de criação de personagens por parte do ator e à ausência de interpretação dramática. O autor procurava um ator que desaparecesse e que se equiparasse ao resto dos elementos presentes na cena, que não predominasse por sobre o gesto, a cenografia, a luz e a atmosfera, assumindo uma importância igualitária ao resto da encenação, pois desejava mais um médium que um intérprete. Ele queria "alguém para comunicar apenas suas palavras".

> Não foi um dos atributos mais caros ao teatro apresentar caracterizações fortes e auto-reveladoras, que dão ao ator um papel para ser delineado, elaborado e usado como um realce de sua rica personalidade? Qual é a vantagem de se possuir um ótimo instrumento quando a música é tocada em uma oitava simples modulada, quando as personagens atuam de modo tão igual, quando elas falam tão pouco, quando esperam infinitamente que alguma coisa aconteça em lugar de lutar contra o destino, quando não são nem boas nem más, mas somente tristes, e inativas como num sonho? (BALAKIAN, 1985, p. 99).

Tudo se fecha na concepção de que os poetas simbolistas detestavam os atores. Os simbolistas criticavam diverssas idéias relativas às personalidades e caracteres dos profissionais da cena. Por exemplo, a noção de que os atores ocupavam o palco para se mostrar e com objetivos que implicavam o ego era totalmente rejeitada. Os autores simbolistas diziam que a cena Realista e Naturalista concentrava toda sua atenção nos personagens, hierarquizando a encenação. O nível mais alto era ocupado pelo que acontecia aos protagonistas e personagens secundários. Logo depois, vinha o resto do que compõe uma encenação, ficando toda a responsabilidade de comunicação entre o público e a cena na pessoa do ator, desmerecendo as qualidades de transmissão dos objetos, do tempo e do espaço. Portanto, o ator era consciente de sua importância no teatro. Contudo, frequentemente confundia seu valor decorrente dotrabalho da cena, com uma suposta importância intrínseca sua ao teatro, assumindo pretensões de "divo".

Apesar de nunca terem determinado que ator queriam se dedicando apenas a falar mal e a tentar apagar sua imagem da cena, como veremos mais adiante na proposta de "teatro de androides" de Maeterlinck, cremos que o ideal de ator de que o Simbolismo precisava era o que o Michael Chekhov chamou de "Ator do futuro", apresentado no primeiro capítulo. Este é um ator comprometido com a cena, tendo noção da responsabilidade social que significa seu trabalho e se entregando corporalmente à situação cênica sem questionamentos, pois, precisamente, seu trabalho de ator consiste em justificar as ações e o percurso na cena. É um ator generoso com a vida cênica colocado a serviço do que existe além dele, que é a situação, emoção ou história que se está encenando; um ser humano consciente de que ele é tão

importante quanto o figurino ou o responsável pelo cartaz. Esse era o ator que o Simbolismo tinha de propor. Nãohá validade em críticas destrutivas sem que haja uma possibilidade que substitua a já existente. Claro que a opção que os simbolistas propunham era a destituição do ator da cena, e, devido à proposta central desta pesquisa, temos certeza de que essa ação não era a mais indicada, pois, como o próprio Chekhov dizia, "o teatro é o ator".

A segunda falha refere-se à ausência de crise ou conflito nos dramas simbolistas. Não é uma historia organizada da forma clássica, com início, meio e fim. "Por que haveria um desejo de superar obstáculos na vida quando a morte, o maior obstáculo, é invencível?" (BALAKIAN, 1985, p.100). Os textos não apresentam histórias que vão se desenvolvendo no decorrer das situações e ações; o que expõem é um momento particular, um extrato de tempo na vida dos personagens que habitam essa atmosfera nesse tempo determinado. Em lugar de conflito, há, como substituto do movimento, uma sensação de tensão, de atitude, o suspense da espera, os silêncios que assinalam a passagem do tempo.

> Se existe uma impressão de ausência de crise nestas pecas, é porque a crise está sempre presente e a contínua presença deve ser transmitida por uma sensibilidade bastante afinada em vez de pela ação ou pela dinâmica da emoção. A criação de uma atmosfera de vibrações internas intensas é tão intangível quanto o poder da própria personalidade humana; mas quando existe é tão eletrizante quão eficazmente comunicativa (Ibid., p.100).

Essa ausência de conflito, na qual nenhuma força humana se opõe a outra, é muito interessante, pois, no que concerne ao trabalho do ator, o que se procura não é o "agir", mas o "estar" em cena, vivenciar a tensão e a atmosfera que a situação dramática propõe. Os atores devem se situar e distender a densidade da situação por meio de seu conflito interno, da sua própria atuação e da atmosfera geral da obra. A critério de exemplo, no texto de Maeterlinck, *A morte de Tintagiles*, o conflito é a luta das irmãs, do mestre e do menino Tintagiles contra a morte. Todas as personagens confluem em uma só força opositora ante algo imaterial, mas certamente é uma luta que sabemos, de antemão, que os personagens não vencerão. Nesse caso, é uma situação que contém um só conflito e que se sustenta pelas tensões que compõem todas as materialidades que conformam a cena: as atuações, os sons, a cenografia, o tempo, os silêncios, a iluminação, etc.

São as obras dramáticas que Peter Szondi chama de "peças de um só ato", que extraem uma parte do que poderia ser uma história geral e que só acontece em um momento dado. É uma situação que, em si mesma, contém o conflito e é capaz de se sustentar sozinha até um final que pode ser tanto a resolução do conflito quanto a perpétua extensão dele.

> A peça de um só ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade. Seu modelo é a cena dramática. O que significa que a peça de um só ato partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as decisões das *dramatis personae* modificam continuamente a situação de origem e tendem ao ponto final do desenlace. Visto que a peça de um só ato já não extrai mais a tensão do fato intersubjetivo, esta deve estar já ancorada na situação. E não com mera tensão virtual a ser realizada por cada fala dramática (como a tensão constituída no drama); antes, a própria situação tem de dar tudo. Uma vez que a peça de um só ato não renuncia de todo à tensão, ela procura sempre a situação limite, a situação anterior à catástrofe, iminente no momento em que a cortina se levanta e inelutável na sequencia. A catástrofe é o dado futuro; não se trata mais da luta trágica do homem contra o destino, a cuja objetividade ele (no sentido de Schelling) poderia opor sua liberdade subjetiva. O que separa o homem da ruína é o tempo vazio, que não pode mais ser preenchido por uma ação, em cujo espaço puro, retesado até chegar à catástrofe, ele foi condenado a viver. Desse modo, mesmo nesse ponto formal, a peça de um só ato se confirma como o drama do homem sem liberdade. Ela surge no tempo do determinismo, ligando entre si os dramaturgos que o adotaram, a despeito de diferenças estilísticas e temáticas: ele vincula o simbolista Maeterlinck ao naturalista Strindberg. (SZONDI, 2001, p.110)

Se pensarmos no teatro contemporâneo, surge, de imediato, a associação com o que a proposta de *performance* [16] ou *teatro performativo* traz: a sustentação de uma única ação com potência tanto emotiva quanto comunicativa em si mesma, na qual tudo – figurino, música, espaço, data, texto, contexto, corpos – aponta para a transmissão do objetivo proposto. Poderíamos chegar à conclusão de que é nesse "defeito" do teatro simbolista que podemos encontrar as bases do que conhecemos hoje como pós-dramático, performance, e teatro performativo. O Simbolismo apostava que só a imagem falasse e contivesse em si mesma um estado de alma, na busca de despertar um estado emotivo pessoal no leitor. Isso pode ser transportado para a linguagem cênica em que o espectador recebe o impacto de uma única situação em conflito que manifesta, por todos os meios, uma qualidade emotiva interna, isto é, faz visível o invisível.

A terceira falha do teatro simbolista diz respeito à transmissão de uma mensagem ideológica para o espectador e às funções que o teatro deve cumprir como arte e que, segundo Balakian, devem se ater aos objetivos de entreter e/ou instruir ao público.

> Este tipo de teatro não continha nenhuma mensagem ideológica, numa época em que o teatro se tornara uma tribuna para a discussão das questões morais. Nenhuma ideia conclusiva podia ser extraída de uma representação simbolista. Não havia catarse porque nenhuma questão moral seria esgotada; nem um jogo de emoções nem uma troca de ideais era fornecida por essas peças (BALAKIAN, 1985, p.100).

---

[16] Definição de *performance* segundo Pavis: A *performan*ce associa, sem preconceber ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema [...] "Trata-se de um "discurso caleidoscópico multitemático". Enfatiza-se a efemeridade e a falta de acabamento da produção, mais do que a obra de arte representada e acabada. O *performer* não tem que ser um ator desempenhando um papel, mas sucessivamente recitante, pintor, dançarino e, em razão da insistência sobre sua presencia física, um autobió-grafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação. (PAVIS, 2008, p.284)

Para nós, o teatro simbolista defende uma corrente ideológica, que se ancora no entendimento de um caso individual como uma figura universal, concebendo que todas as emoções que afetam e surgem no corpo humano são comuns à humanidade. “O culto do ‘eu’ transcende a simples preocupação com o ego pessoal e pode ser identificado com toda uma área da condição humana, particularmente a que prevalecia no final do século XIX e que ressoa em muitos artistas de meados do século XX” (Ibid., p. 102). Nos textos simbolistas, nada se expõe como o bem e o mal, não existem julgamentos morais, pois o que acontece faz parte da existência e o espectador deve se dar conta de sua própria experiência frente à outra situação humana. O Simbolismo não pretendia instruir nem divertir o leitor. O que ansiava era um contato além da palavra direta que descrevesse paisagens, personagens e histórias; almejava uma construção conjunta, produto da interação entre o leitor e o poema, isto é, procurava o critério do leitor para entrar na situação proposta e que fosse ele quem construísse sentido de acordo com a “teoria das correspondências”. Foi por isso que não impôs, em nenhum caso, reflexões nem avaliações morais que correspondessem à determinada visão do poeta, fechando as possibilidades de acepções.

> Em dois aspectos a sua importância se manifestou: por um lado, ao pôr em causa as estruturas cênicas que o naturalismo anquilosara, abriu o caminho à revolução operada a partir dos começos do século XX, obrigando a repensar o próprio conceito de teatro e restituindo-o à sua especificidade; por outro lado, ao estabelecer um nexo profundo e subtil entre o teatro e a música. (REBELLO, 1979, p.13)

Falta de construção de personagens, ausência de conflito e carência ideológica foram apontadas como as grandes falhas que não permitiram ao teatro simbolista fosse classificado como teatro, mas agora podemos perceber, graças ao olhar distanciado do tempo, que as três características significavam uma inovação no modo de conceber a cena. “É interessante observar que essas três características, vistas como defeitos, encerravam a essência do teatro simbolista, cuja proposta era uma estética mais silenciosa, contra um teatro que visava principalmente ao entretenimento” (MOLER, 2006, p.32). Acreditamos que, hoje, são propostas que certamente podem ser realizadas, principalmente se unificarmos esses critérios com as propostas que foram feitas por Maurice Maeterlinck. Esta pesquisa aborda exatamente isso.

2.7 Maeterlinck no Simbolismo

> A Maeterlinck, excelente poeta, sempre há que considerar-lhe em dois aspectos: pensador e autor dramático. Em ambos, é claramente misterioso; esse é seu dom peculiar, o que lhe assegura a imortalidade, o que cada dia lhe proporcionará mais leitores, porque cada dia, afortunadamente, há entre as juventudes, maior numero de indivíduos que anseiam um pouco de luz para penetrar o mistério, que estão aguardando – digamos-lhe com as próprias palavras do poeta – "o gesto de um angel que entreabre a porta" (MARTÍNEZ, 1958, p. 20).

Maurice Polydore Marie Bernhard Maeterlinck nasceu na cidade de Gante, na Bélgica, em 29 de agosto de 1862, foi poeta, dramaturgo e ensaísta. Considerado pelo teórico argentino Jorge Dubatti como "o dramaturgo canônico do Simbolismo", sua produção centra-se no teatro e no ensaio. Além disso, também publicou poemas, narrações, traduções e, no final de sua carreira, seu livro autobiográfico. Ana Gonzalez Salvador, autora de um dos prefácios da obra de Maeterlinck em espanhol, distingue quatro "etapas" na extensa trajetória da obra do autor. Adotaremos essa distribuição a critério de organização, concedendo-lhe um título a cada período.

Primeira etapa (1883 – 1894)
Etapa de transição (1895 – 1901)
Segunda etapa (1902 – 1918)
Terceira etapa (1919 – 1949)

Primeira etapa (1883 – 1894)
Ingresso no Simbolismo / Série de teatro estático e dramas para marionetes.

Segundo nosso critério, esse é o período mais frutífero de Materlinck no que concerne ao nosso estudo, pois é aqui que toma contato com os mestres do Simbolismo em Paris, adotando os princípios do movimento para o seu teatro e poesia, assim como na sua própria vida. É também nesse período o único momento em que se encontra sentimentalmente sozinho (compreender-se-á mais na frente) e que cria encarnando as características do espírito decadente, além de estabelecer as bases de seus textos filosóficos que, posteriormente, serão publicados.

Os primeiros poemas de Materlinck foram publicados em 1883, na Revista *La Jeune Belgique*. Como dados fundamentais do período, temos seus primeiros contatos com o Simbolismo em uma estadia em Paris, em 1886; a amizade com Auguste Villiers de L´Isle-

Adam e com o teórico do Simbolismo belga Albert Mockel; a tradução para o francês e o estudo do místico flamengo Ruysbroeck "O Admirável"; a publicação de seu livro de poemas *Serres Chaudes (Invernadouros Quentes)*; o relato breve *Onirologie (Onirologia)*, e a peça teatral *A Princesa Maleine* (os três em 1889); a série do "teatro estático" integrada por *A Intrusa* (1890), *Os Cegos* (1890), *As sete princesas* (1891), *Pelléas e Mélisande* (1892) e os "dramas para marionetes" *Alladine e Palomides*, *Interior* e *A morte de Tintagiles* (todas de 1894).

Por meio de extratos da autobiografia escrita por Maeterlinck no seu último período, queremos oferecer ao nosso leitor alguns acontecimentos importantes ocorridos na vida do autor, tendo a particularidade de ser ele mesmo quem os relata. Disponibilizados no prólogo de Maria Martinez Sierra, chegam até nós alguns trechos traduzidos por ela, visto que o livro, até hoje, só existe em francês. Parece-nos necessária a transmissão dessa informação, pois na fala de Maeterlinck escondem-se opiniões e emoções que só lendo suas próprias palavras podem ser percebidas:

Meus começos de autor dramático.

Quando tinha nove ou dez anos (porque minha vocação, provavelmente, nasceu ao mesmo tempo em que eu), comecei minha carreira de autor dramático com um escandaloso "desordem" de Molière. Havia descoberto na biblioteca de minha avó, que não me proibia nada, dois tomos incompletos de nosso grande autor cômico. "Le médicin malgré lui" (O médico volante) entusiasmou-me, pelas surras precisamente. Revisado o sagrado texto, cortei, por própria autoridade, toda a intriga sentimental, que me pareceu, naturalmente, sem interesse; mas, sentindo que o genial achado das surras estava explorado com muita escassez, valentemente trasladei e acumulei no primeiro ato todas as que se encontram prodigadas nas "Artimanhas de Scapino", juntas com o saco enfarinhado desse, acrescentando, para temperar o espetáculo, os sombreiros pontiagudos e as seringas dos médicos e farmacêuticos de "O doente imaginário". Consegui assim uma espécie de comprimido ou triple extrato cômico que julguei irresistível e sem precedentes.

Comuniquei minha obra mestra para meu irmão, para minha irmã e para três ou quatro amiguinhos da vizinhança, e sob minha direção, começaram em nossa casa de campo os ensaios. Oscar, o menor de meus irmãos, de três anos, inutilizável como ator, foi nomeado espectador, dignidade que em um principio lhe assustou querendo-se retirar, argumentando que ainda não sabia "espectatar". Tranquilizamos-lhe garantindo que para "espectatar"

bem, bastava ficar quieto e aplaudir violentamente cada vez que os atores ficaram calados porque tinham um grande vão na memória.

A primeira apresentação, que foi também a última, teve lugar em um amplo invernadouro para uvas [...] O publico, que estava composto por meu pai, minha mãe, um tio, uma tia, parentes, amiguinhos, o jardineiro e os empregados, ocupavam o fundo do teatro. Começou a apresentação e se desenvolveu sem demasiados buracos, entre os risos benévolos que desencadeavam as pancadas, outorgados às vezes com vigor demais. Mas, ao ouvir uma frase inocentemente balbuciada por minha irmã, que fazia o papel de Martina, mulher de Sgaranelle, vi que meu pai movimentava uma orelha, franzia a testa e fazia um gesto de contrariedade. Martina, vocês lembrarão, diz não sei em que parte: "Eu sei bem que uma mulher tem sempre perto algo com que se vingar do marido; mas esse castigo é fino demais para meu malandro".

Como meu pai não tinha lido nunca Molière porque não lhe interessava nada mais que a arboricultura, não sabia até onde poderiam nos levar tais conceitos. Entrou-lhe medo, suspendeu a sessão e deu a sinal de levantar o campo, anunciando que o chocolate quente e o pão de mel estavam nos aguardando na sala de jantar. Ao ouvir a palavra chocolate, minha "companhia" se dispersou e fiquei sozinho entre as ruínas de minha obra-prima. Assim terminou indeciso ou, melhor dito, cerceada e sem duvida, premonitória, minha primeira tentativa de autor dramático. (MARTÍNEZ, 1958, pp.20-22)

Maeterlinck, desde pequeno, lia muito, e não lhe faltariam argumentos para suas posteriores criações. Sua fantasia infantil e ainda juvenil encontrava sua fonte natural na abundante vida material da burguesia bem acomodada a que pertencia sua família. Ele mesmo confessa, falando na influência decisiva que, na sua escrita, teve o encontro com Villiers de L´Isle Adam, em Paris, quando, com o pretexto de aperfeiçoar sua eloquência como advogado, uma vez terminada a carreira de Direito em Gantes, conseguiu que seus pais lhe dessem o dinheiro para passar sete meses na capital da França e escutar ali os melhores advogados franceses. Grande foi a sua decepção, e assegura que só ao assistir cinco ou seis sessões no Palácio da Justiça se deu conta de que "a eloquência do foro de Paris, o mesmo que em Bruxelas, arrastava-se pelos mesmos baixos fundos da iníqua advocacia". Acompanhou-lhe na viagem um amigo, que logo ao chegar a Paris, entrou em contato com meia dúzia de poetas pós-parnasianos. Em palavras do próprio Maeterlinck, lemos o sucesso de seu encontro com tais tipos:

Misturado com seu grupo encontrei uma noite a Villiers de L´Isle-Adam, o homem providencial que, no momento previsto por não sei quê benevolência do azar, havia de orientar e fixar meu destino. Há cinquenta e seis ou cinquenta e sete anos que teve tal encontro, que mais que nenhum outro, conta na minha existência literária. Teve lugar em uma vulgar cervejaria de Montmartre. Ali, lhe esperávamos meus amigos e eu, todos, poetas jovens totalmente desconhecidos, que não tínhamos dentro mais que obras futuras. Tratava-nos como iguais, como se tivesse lido quanto ainda não tínhamos escrito... Tinha vinte anos mais que o mais jovem de nós, e, nos meios literários do porvir gozava dessa gloria segreda que não coroa aos melhores dos homens se não depois de sua morte, quando já não se pode lhes animar a se morrer de fome, pois já estão enterrados.

Tinha os olhos embaçados de enigmas, murchos e fatigados a força de olhar a alma ou além dela e de ver neles o que outros não veem e não veriam nunca; a cútis, pálida e plúmbea; as feições, cansadas, mas que ressuscitavam quando certo pensamento lhes dava luz.

Vestia um casaco e um traje surrados, levava sua miséria discreta com toda a dignidade de um rei provisionalmente destronado. Acabava de escrever a "Eva futura" em um quarto nu e sem luz. Tinha publicado os "Contos cruéis", de sarcástico esplendor, uma das obras mestras mais inalteráveis da prosa francesa. A excessiva super tragédia de Axel se estava publicando em uma revista mensal, "A Jovem França"...

Com voz incolor, como de algodão, afogada, e já semelhante a uma voz de ultratumba, falava-nos de suas obras que haveriam de nascer. Visivelmente experimentava em nós suas fantásticas imaginações. Assim ouvimos as páginas mais magníficas da "Eva futura", de Akedysseryl, mais fragmentos de obras que nunca se escreveram e que já não vivem se não em nossa memória, nas que figurava a prosa francesa mais cintilante, mais harmoniosa que se tinha escrito desde as "Orações fúnebres" de Bossuet e as grandes paginas de Chateaubriand...

Estes mistérios comemoravam-se em voz baixa, como uma missa segreda, no canto sombrio de uma cervejaria envenenada pela fumaça dos cachimbos e o fedor da cerveja e o "choucroute"... Tínhamos a impressão de ser oficiantes e cúmplices de não sei quê cerimônia piedosamente sacrílega, no reverso de um céu que se nos revelava... Ao fechar a cervejaria, acompanhávamos Villiers até seu incerto domicilio, e depois, cada um ia para sua hospedagem: uns aturdidos; outros, sem sabê-lo, amadurecidos ou regenerados pelo contato com o gênio, como se tivessem vivido junto a um gigante de outro mundo...

Conheci uns quantos homens que não viviam mais que nos cumes do pensamento; não encontrei nenhum que me outorgasse tão nítida e irrevocavelmente a impressão do gênio...

Na sua prosa, não tem só a música das frases e das imagens, mas também o que está no mais alto da escada dos valores humanos, essa musica do pensamento que não se encontra mais que nele e que acompanha, justifica, sustenta, e enaltece as palavras que, alcançam aqui o que não alcançam em outros escritores quase tão grandes, embora mais prudentes do que ele.

Eu não tinha escrito até então mais do que centenas, tal vez milhares de versos, que seguiam mais ou menos as flutuações literárias da época, começando com François Copée, passando por Juan Richepin, Banville, Leconte de Lisle e Heredia, para vir a parar em Baudelaire, roçando Verlaine e Mallarmé. Meu único escrito em prosa, "A degolação dos inocentes", que logo tinha de aparecer na "Pléyade", que acabávamos de fundar e que viveu o tempo que vivem as rosas, não o espaço de uma manha, como dizia Malherbe.

A Princesa Malena, Melisanda, Astolena, Seliseta e os fantasmas que as seguiram estavam aguardando a atmosfera que Villiers criara em mim, para nascer nela e respirar ao fim (MARTÍNEZ, 1958, pp.23-25).

O texto acima citado foi escrito por Maeterlinck com mais oitenta anos, no capítulo consagrado a Villiers de L´Isle-Adam em seu livro *Bulles Bleues* (Bolhas azuis). Quisemos copiar esses parágrafos porque é comovente a maneira como o escritor lembra com tanta gratidão um de seus mestres. "Villiers não poderia ter criado a atmosfera na qual viviam os fantasmas se Maeterlinck não a tivesse levado dentro; mas lhe abriu a porta do jardim encantado e lhe mostrou o tesouro que possuía e desconhecia". (Ibid., p.25).

A Princesa Malena é a primeira obra dramática de Maurice Maeterlinck e o início de sua fama devido ao artigo que Octavio Mirbeau escreveu e publicou no *Fígaro* de Paris. O livro foi impresso pelo próprio Maeterlinck, ajudado por três amigos, um poeta, um futuro escultor e um tipógrafo. O tipógrafo fazia o trabalho profissional e os outros faziam funcionar uma impressora a mão que outro amigo lhes havia emprestado. Trabalhavam de noite, porque de dia o impressor tinha que servir aos clientes pagantes. Para os gastos de impressão, Maeterlinck pediu a sua mãe que lhe emprestasse 250 francos. Já para imprimir seu primeiro livro de versos, *Invernadouros quentes*, recorreu ao mesmo procedimento, quebrando seu cofre de poupança, que guardava desde a infância, e convencendo sua irmã e seu irmão a fazerem o mesmo com seus cofres. Os dois, então, fizeram-lhe um empréstimo em longo

prazo e com juros. A edição foi de cem exemplares. Lembrando seu primeiro triunfo, o poeta narra:

O livro, impresso e encadernado em rústica, coloca-se à venda em Bruxelas e na livraria de Paul Lacomblez. Vendem-se uns quinze exemplares; envio uma dúzia para uns quantos amigos, principalmente Stéphane Mallarmé, quem, em umas quantas frases, cinzeladas como joias, acusa-me o recebo. Depois tudo se cala, tudo volta cair na tumba reservada para os poetas que começam a vida.

Mas, uns quantos meses depois um raio cai sobre a casa.

Estávamos no campo um magnífico domingo de verão, na sala de jantar. Sentados à mesa meus pais, meu irmão, minha irmã e eu, mais o tio Hector, que se tinha convidado ao passar. Meu pai trinchava de mão mestra, a gorda galinha criada e cevada em nossa casa. Vemos que entra o carteiro no jardim e, pouco após, aparece o empregado, traindo o correio na bandeja. Tinha algumas cartas e um jornal, em cuja faixa estava escrito meu endereço. Desdobro-lhe; é o "Fígaro", e, encabeçando as duas primeiras colunas da primeira página, leio meu nome em grandes titulares: MAURICE MAETERLINCK. Estupefato, não esperando nada em sorte, que nunca me havia oferecido supressas semelhantes, percorro rapidamente o artigo, temendo o "in cauda venenum" da imprensa francesa, geralmente espinhosa quando se trata do estrangeiro; empalideço, ruborizo-me, o sol me deslumbra. Meu pai percebe minha turbação e me diz: Que você tem? Que é isso? Em silêncio, dou-lhe o papel. A sua vez percorre muito emocionado as duas colunas que a mim se referem, e me olha com inquietude, se perguntando sem duvida o quê me tem caído na cabeça, como se tivesse cometido um crime inesperado. Dobra o jornal, e me o regressa sem dizer nada. Minha mãe, temendo um escândalo, mas não pudendo acreditar nele, me perdoa por adiantado. Mas, o tio Hector, sentado do lado de meu pai, tinha lido ao mesmo tempo em que ele. A força de homem prático vislumbra longe e com olhar concupiscente, me contempla com assombro, faz o gesto de transladar da mão direita para mão esquerda um enorme montão de escudos imaginários, me dizendo em meia voz: Eh, Maurice?...

Depois, o jantar segue seu curso, e os comensais, intrigados e sem compreender nada do incidente, falam de outra coisa.

Com a espera, a soberbia galinha está mais fria que um morto.

Tais foram as primeiras consequências do artigo de Octavio Mirbeau sobre "A Princesa Malena", publicado no "Fígaro" em 24 de agosto de 1890. Assim começa:

Não sei nada do senhor Maurice Maeterlinck. Não sei de onde é nem como é. Se é velho ou jovem, rico ou pobre, não sei. Sei unicamente que não há homem mais desconhecido que ele, e sei também que tem escrito uma obra-prima. Não uma obra-prima carimbada, obra-prima antecipada, como as publicam a diário nossos jovens mestres, cantadas em todos os tons da estridente lira... Ou melhor, ganidora flauta contemporânea, mas uma obra-prima admirável, pura e eterna, uma obra-prima que basta para imortalizar um nome e para fazer que lhe bendigam quantos têm fome de beleza e de grandeza; uma obra-prima como tem sonhado escrevê-la às vezes, nas horas de entusiasmo, os artistas honrados e atormentados, e como, até agora, não tem escrito nenhuma. No fim, o senhor Maurice Maeterlinck tem nos dado a obra mais genial de estes tempo, a mais extraordinária e também a mais ingênua, comparável e – me atreverei a dizê-lo? – superior em beleza ao que tem de mais belo em Shakespeare. Esta obra se chama "A Princesa Malena". Existem no mundo vinte pessoas que a conheçam? Eu duvido.

A imprensa belga reproduziu o artigo com comentários indecisos. Ainda desconfiava, como os habitantes de Nazareth, "si parva licet componere maximis", e temia ser vítima de uma piada parisiense.

Meu pai também estava perplexo. Seus amigos fingiam não lhe ver ou chegavam perto dele com ar de pêsame, como se tivesse um morto na casa. Aguardavam uma reação ou uma mentira fulminante. Outros falavam entre eles: "Polidoro tem dinheiro, sabemos, mas vocês não podem imaginar o que lhe deve ter custado esse artigo... Eu imagino, porque graças a minhas relações estou ao tanto dos costumes da imprensa, e, se segue por esse caminho, não demorara em ficar com o dia e a noite".

Por fim, passou o tempo e tudo entra em ordem, tudo se acalma. A reação e a mentira fulminante não chegam, acabam por se resignar à sorte, que tem escolhido uns dos seus entre o rebanho, dizendo para atenuar o ressentimento da ferida: Com tal que dure!...

Depois daquelas horas de gloria evanescente, me aguardava uma humilhação cruel. Meu pai se havia jactado mais de uma vez de ter um amigo que era senador católico, importante fabricante de açúcar e que dispunha de temível influencia eleitoral. Ele tinha tranquilizado meu pai respeito ao meu porvir, lhe assegurando que, no momento necessário, colocaria em jogo seu poder, me tomaria baixo sua proteção e me reservaria um lugar na magistratura ou, se eu preferia, nos escritórios do Estado. Eu tinha falado para o autor de meus dias, que, amante do campo e da solidão, meu humilde sonho para poder trabalhar

tranquilamente em minha obra, que ele não conhecia, era ser juiz de paz em uma cidade pequena ou em um povo maior nos arredores de Gante.

Elogiou a modéstia provisional de minhas ambições, e me falou que, como seu amigo não podia lhe negar nada, o assunto estava resolvido. Ele foi ver o senador, que, ao ouvir sua petição, colocou os olhos em branco, e declarou que, lamentava muito, mas sabia de antemão que nas alturas poriam dificuldades, e que ele mesmo estimava que não pudesse se elevar à posição que solicitava um jovem que se tinha desqualificado escrevendo "Invernadouros quentes" e "A princesa Malena". Seria um escândalo sem precedente na magistratura. Meu pai, que não conhecia se não os títulos de aquelas obras nefastas, não se atreveu insistir e voltou para casa, desconsolado, e me contou o que tinha ocorrido.

Hoje bendigo minha estrela, que quis que o senador microcéfalo, me medindo por sua rasoura, me declara-se não apto para decidir sobre uma questão de limites entre camponeses que não sabem ler nem escrever, ou para escutar, com ar de Salomão, intermináveis alegações sobre um porco em litígio.

Eu estava tanto mais aturdido quanto que não tinha enviado minha Princesa a Mirbeau, eu nunca lhe tinha visto. Soube mais tarde que foi Stéphane Mallarmé quem, angelicalmente confraternizou e, lhe havia comunicado o exemplar que recebera, chamando sobre minha obra a vigilante atenção do grão polemista. Naquela época um artigo desse gênero tinha enorme ressonância e não se podia conseguir em nenhum preço. O acontecimento enlouqueceu os livreiros. De todas as partes lhes pediam "A Princesa Malena". Não tinha para vender mais que cinquenta exemplares, que sumiram como uma gota de água em um forno. Lacomblez fez rapidamente uma edição corrente, mas que apareceu com muito retraso, isto foi, quando o fogo da curiosidade lançava já suas chamas em outra direção, e ainda não conhecia as alegrias renumeradoras do best seller.

Evidentemente, era bastante difícil sobreviver ao louvor de Mirbeau. Obstruía o porvir tanto quanto a morte. Mas, não me desalentei. Nem impaciente nem curioso por ir cortar em Paris louros que já se estavam murchando, terminei o verão no campo, e minha vida continuou sem mudar em nada. Pensava na Intrusa, em Os Cegos, e terminei Peleás. Empreendi a tradução do Ornamento das Bodas Espirituais, de Ruysbroeck o Admirável, assim como a das obras de Novalis, e escrevi a metade de O Tesouro dos Humildes e as Doze canções, já descarregado de uma celebridade evasiva que, para não me turbar, respeitava meu silêncio e passava longe de mim.

Que foi da Princesa Malena? Por telegrama urgente, Antoine me a pediu para seu teatro; se a concedi com alegria. Depois a imobilizou, não voltou a se lembrar dela, e até agora não tem visto a cena nem as mentiras do cinema. Segue sempre virgem, e até virgem um tanto madura. Para me consolar, suponho que está aguardando minha morte para viver. Embora prefira, estou seguro disso, seu sonho eterno na torre sem janelas. (MARTÍNEZ, 1958, p. 30-35).

Sobre as obras desse período:

> Temas essenciais na obra dramática de Maeterlinck são o Amor e a Morte. Escrevo ambos os substantivos com maiúscula porque, embora não falem, são os verdadeiros protagonistas, e sua presença faz constantemente vibrar, rir, gemer, chorar o ar em que se movem os pobres seres humanos, atormentados por Ele, espreitados por Ela (Ibid., p.26).

Esta dissertação não é o lugar preciso para detalhar as obras dramáticas de Maeterlinck, já que o que nos interessa dele são seus aportes teórico-teatrais no período do Simbolismo, mas apresentaremos resumidamente quatro peças que são as mais representativas do que estamos chamando de sua primeira etapa. *A Intrusa* e *Os Cegos*, ambas de 1890, correspondem à série de "teatro estático" que o autor criou; *Interior* e *A Morte de Tintagiles* de 1894, que pertencem aos "dramas para marionetes".

O autor afirma que *L´Intruse (A Intrusa)* foi escrita a alguns anos de distância, na atmosfera criada em seu próprio lar pela morte de seu irmãozinho menor, que se cresceu sempre enfermo. *A Intrusa* é a morte que aguarda e quer entrar em uma casa para levar, não ao menino, mas a uma mulher que acaba de dar à luz, e toda a sua família: marido, filhas, irmão e o avô cego. A mulher sente-se envolvida no temor premonitório ao vê-la em torno da lamparina, sem se atrever a entrar no quarto em que agoniza. É uma peça dramática cheia de alusões simbólicas extraordinariamente poéticas e, entretanto, absolutamente realistas, porque Maeterlinck, em toda a sua obra, não perde nunca, nem na mais intricada confusão do sonho, o contato com a realidade. Nas suas obras dramáticas, pode ser fantástico o lugar de ação, assim como a ação em si. Ambos são livres de todos os impedimentos que se referem ao espaço e ao tempo; mas os sentimentos são observados com a mesma dedicação e fidelidade que teria um biólogo que estuda por meio de um microscópio a composição de uma gota de sangue. Os detalhes nos quais se fundamentam suas alusões, ilusões e símbolos estão sempre baseados em detalhes da mais autêntica vida real. Por isso, perduram suas obras dramáticas,

apesar de seu aspecto irreal e evanescente. A evanescência e a irrealidade estão no figurino, nunca nos caracteres dos personagens, atenta, obstinada e lealmente estudados.

O poder desapiedado e misterioso da morte se apresenta de maneira mais comovente neste pequeno pedaço de obra de Maeterlinck. Entre todos os que rodeiam a mãe doente e que aguardam sua recuperação, só o avô velho e cego se dá conta dos passos furtivos e do deslizamento no jardim em que as árvores estão começando a ranger e onde o rouxinol se cala. Sente-se uma brisa fria, ouve-se uma gadanha, percebe-se que uma pessoa, invisível para os demais, entrou e se sentou em seu círculo. Justamente à meia-noite, há um ruído, como se alguém, de repente, ficasse em pé e partisse. No mesmo instante, a enferma morre. O presságio se descreve com grande força e sutileza.

Les Aveugles (*Os Cegos)* demonstra o mesmo pressentimento de um desastre, sendo, talvez, ainda mais melancólica que a anterior. Ato breve, eloquente, forjado quase todo com frases entrecortadas, é a tragédia universal das almas perdidas na vida terrena, sem saber o porquê nem para quê viver, ou mesmo nascer, de onde vêm, nem para onde vão. Encarnam, assim, o princípio das perguntas simbolistas. Um grupo de cegos e cegas guiados por um ancião sacerdote para para descansar em um dos passeios e, de repente, algo lhes adverte de que estão sozinhos e perdidos dentro do bosque. Buscam como podem ao guia, vacilando nas trevas mais ou menos absolutas. Uns são completamente cegos; outros conseguem ainda ver algo de luz; alguns são cegos de nascimento; outros enxergaram alguma vez, o que lhes auxilia na busca, utilizando-se de lembranças de visões passadas. Depois, o encontram, sentado, apoiado no tronco de uma azinheira, mas está imóvel, morto. Não têm guia, não têm saída, não têm esperança. A noite cai. O terror invade o triste grupo que ficou sem pastor. Um nenê de peito, que está no colo de uma das cegas, chora. É o único que vê claramente, e está tão cego como os demais, porque ainda não pode entender o que está vendo. Transmite-se uma terrível sensação de angústia a partir de elementos bastante simples.

A ideia dramática que sustenta a ação muitas vezes tem brigado com opiniões muito diversas. A peça é sem dúvida audaz e de grande interesse psicológico, mas Maeterlinck é ele mesmo nas peças de teatro curtas e delicadamente simbólicas nas quais a grande luz, quando a inundação do dia não tem influência, abre perspectivas maravilhosas dos pressentimentos mais íntimos do coração humano.

“É isso a morte? Por que não? Ou tem outra coisa depois da perda total de consciência? A consciência é nosso eu. Perdida ela, que fica? Seria necessário que acordasse

em outra forma! É possível sem o corpo? Pergunta fundamental à qual ainda não se tem resposta” (Maeterlinck).

Interior e *A Morte de Tintagiles* são dois poemas arrebatadores, nos quais a protagonista é a Morte. Em *Interior*, o espectador conhece a tragédia antes que os próprios afetados tomem conhecimento do que lhes abate. Depois de jantar e antes de dormir, a família, pai, mãe, duas filhas já mocinhas e um menino ainda criança aguardam a chegada da irmã mais velha, que deve voltar para casa. Esses personagens, que são essenciais, não falam. A casa, rodeada de um jardim, vive das luzes que saem pela janela. Estão em paz. Aguardam sem impaciência, com segurança, sem pressentimento, mas a pessoa que esperam chegar está morta. Afogou-se no rio, como Ofélia. O autor, sem dizê-lo com certeza, nos faz suspeitar que a jovem renunciou à vida voluntariamente, sem explicar as motivações do possível suicídio. “Sabe-se já nunca algo?” diz o ancião que veio trazer a noticia e não se atreve a entrar na casa. “Todas são assim, não falam mais que coisas indiferentes, parecem bonecas imóveis, e em seu coração ocorrem tantos acontecimentos. Nem um anjo veria o que é preciso ver”.

A Morte de Tintagiles: É um velho castelo, no qual os personagens não sabem exatamente por que estão lá. Duas irmãs e um mestre ancião defendem um menino contra uma Rainha, personagem invisível e mudo, mas sempre presente, que é também a Morte. Obstinação inútil. A Rainha, com seu sortilégio invencível, lhe faz passar pela temerosa porta de ferro, que inexorável, fecha-se atrás dele. Os cinco atos, brevíssimos, são de uma beleza alucinante.

A ideia principal que sempre domina, sobretudo em suas melhores obras, é de que a vida espiritual, real, íntima e profunda do homem, que se manifesta precisamente em seus atos mais espontâneos, tem que ser buscada nos reinos além do pensamento e da razão discursiva. São esses tipos de ações que Maeterlinck faz sobressair nos seus textos dramáticos. Graças ao seu instinto e a sua imaginação, o poeta sabe e sente que o homem não pertence exclusivamente ao mundo tangível.

“A desgraça manda e continua seu caminho”. Essa frase, que pronuncia um dos personagens de *Interior*, é o motivo principal de Maeterlinck, precisamente nos anos de uma juventude sana, despreocupada e, pelo que se sabe de sua vida, livre do tormento da paixão. Rico de nascença, e pouco paciente para lograr as satisfações da vaidade que produz o aplauso imediato, escrevia seus dramas como um pai engendra seus filhos, pensando que fariam seu caminho em um porvir que não valia a pena precipitar.

> É certo que os temas evoluem, mas é também inegável, que o que mais chama a atenção desta transformação, não é tanto um novo tratamento temático, como o abandono dos recursos formais presentes nos primeiros dramas, o que significa o retorno a uma tradição que o próprio Maeterlinck criticou em sua juventude. Segundo Arnaud Rykner, a mudança, repousa fundamentalmente, no abandono por parte do autor, do "silencio" como material primordial do drama, o que leva-lhe a aniquilar estranhamente seus próprios esforços para regenerar o teatro que ele mesmo considerava em 1896 a mais atrasada de todas as artes. (GONZÁLEZ, 2000, p.50)

Até aqui, está o Maurice Maeterlinck da primeira época, cuja produção julgamos mais interessante no que concerne à escritura dramática. Concordamos com os estudos sobre sua obra que indicam esse período criativo como o mais radical e potente. Sua obra posterior destaca-se a partir de seus ensaios filosóficos e de suas reflexões sobre a vida dos seres humanos e o que pode existir além deste universo.

Etapa de transição (1895 – 1901)

O tesouro dos humildes / Casamento / A sabedoria e o destino

Em 1895, Maeterlinck conheceu a cantora e atriz Georgette Leblanc, casando-se posteriormente. O escritor deixa-se influenciar por uma moda literária a: *scène à faire*, e também por sua mulher, que é a encarregada de encarnar as heroínas de suas peças. Existiu durante longos anos, entre Leblanc e Maeterlinck, uma dessas uniões prático-sentimentais que costumam unir autores e atrizes.

A moda literária daquela época foi a famosa *scène à faire*, que consistia em não conceber nenhuma obra dramática digna de tal nome, se não existisse em cada um de seus atos uma grande cena com textos intermináveis em que os atores podiam se destacar. A importância dos personagens se media não pela variedade ou intensidade dos sentimentos, mas pelo numero de "linhas". Propagadores desse gênero foram escritores como D´Annunzio, Lavedan, Donnay, Paul Hervieu, entre outros.

Também nesse período, Maeterlinck traduz Novalis e escreve uma introdução sobre o Romantismo alemão. Em 1896, publica o drama *Aglavaine e Sélysette*, e os poemas de *Douze Chansons (Doze canções).* O autor desenvolveu suas ideias místicas em uma série de obras em prosa, chegando a ser conhecido principalmente por elas.

Seu primeiro ensaio filosófico foi *O tesouro dos humildes,* que, entre outros estudos, contém páginas inspiradas na vida espiritual e mística do belga Ruysbrock. O idealismo de Maeterlinck encontra expressão na poesia mais sublime, que tem como objetivo manter

abertos os caminhos principais que conduzem do visível para o invisível. Pensa-se aqui sobre a ideia de nosso verdadeiro ser, sendo este o que está atrás de nosso ser visível, conformando outro eu.

Segue-lhe o ensaio *A sabedoria e o Destino*, de 1898. Embora Maeterlinck fosse acusado muitas vezes de fatalismo, temos que lembrar, aqui, o otimismo que surge nesse livro, pois fala sobre o destino do homem explicando que este reside em si mesmo e depende da forma com que o homem exerce sua vontade. A queda de grandes personagens históricos se apresenta como consequência de suas próprias faltas; são homens que perderam a confiança em si mesmos através dos erros, faltando-lhes a força para combater os perigos.

No ano de 1900, escreve o ensaio intitulado *O mistério da justiça* e, no ano seguinte, publica *A vida das abelhas*, talvez seu texto mais popular, pois repercutiu no público, sendo lembrado até hoje como o autor das abelhas, formigas e cupins. Apesar de Maurice Maeterlinck ter sido um apicultor entusiasta e muito familiarizado com a vida das abelhas, não teve a intenção de escrever um tratado científico. Seu livro não é um resumo de história natural, mas uma obra poética rica em reflexões. O autor parece-nos dizer que é inútil se perguntar se a estranha cooperação que existe entre as abelhas, tais como a partilha do trabalho e a vida social, é produto de uma mente racional. Pouco importa se o termo “instinto” ou “inteligência” se utiliza, porque estes conceitos não são mais que formas de revelar nossa ignorância na matéria. O que chamamos instinto entre as abelhas é talvez de caráter cósmico, a emanação de uma alma universal.

Ambos os ensaios, *A Vida das Abelhas* e a *Inteligência das flores*, foram escritos no seu próximo período criativo. Os estudos sobre os cupins e as formigas pertencem ao ultimo período da sua produção.

Em 1897, instala-se em Paris. Publica em alemão os dramas *Ariane e Barba-Azul* (1899) e *Irmã Beatriz* (1901). No mesmo ano de 1901, discute com o músico Claude Debussy sobre como se deve encenar a versão operística de sua obra *Pelléas e Mélisande*.

Segunda etapa (1902 – 1918)

Os êxitos. Stanislavsky, Debussy, o Nobel, a separação.

> Em reconhecimento, de suas múltiplas atividades literárias, e especialmente de suas obras dramáticas, distinguidas por uma riqueza imaginativa e uma fantasia poética, que revela, tanto em forma de conto de fadas, quanto de uma maneira misteriosa, uma inspiração profunda que seduze e provoca o surgimento dos sentimentos dos leitores e estimula sua imaginação [...] Sua excepcional força sugestiva, influiu de modo considerável na mentalidade contemporânea, ao lhe oferecer uma poética absolutamente original caracterizada por sua densa carga de transcendentalismo metafísico [...] apesar dos velamentos que aparentam cobrir seus quadros da vida, não têm nenhuma artificialidade: através destes véus se discernem sempre, com toda precisão, os contornos de algo substancial, de algo que brota da fonte mesma da humana existência e que não é de modo algum efêmero ou passageiro.
> (Fundamento oficial da entrega do Premio Nobel em 1911)

É o período de consagração de Maeterlinck na França e na Europa. O Théâtre de l´Oeuvre estreia, em 1902, em Paris, *Monna Vanna qual*, que conta com a atuação de Georgette Leblanc. Essa obra estabelece um gesto de regresso muito acentuado ao drama tradicional anterior ao Simbolismo. Também em 1902, encena-se com muito sucesso a ópera *Pelléas e Mélisande*, de Debussy. Em 1908, Stanislavski estreia em Moscou *O pássaro azul*, no Teatro de Arte; a peça é publicada em 1909 e chega a Paris em 1911. Em 1907, Maeterlinck instala-se na Normandia (Saint-Wandrille), lugar em que, com Georgette Leblanc, realiza apresentações de *Macbeth* (1909) e *Pelléas e Mélisande* (1910).

A academia francesa de letras, em 1910, propõe a Maeterlinck sua nomeação como membro sob a condição de renunciar a sua nacionalidade belga. O dramaturgo rejeita a oferta. Escreve para Georgette Leblanc as peças: *Monna Vanna*, *Joyzelle* e *Maria Magdalena*.

Em 1911, publica seu *Elogio da espada* e recebe o Premio Nobel de Literatura. Outras obras teatrais do período são *Joyzelle* (1903) e *Maria Magdalena* (1912) também escritas para sua musa, *O milagre de santo Antonio* (1904), *O burgomestre de Stilmonde* (1917), *A sal da vida* (1917) e, *Os esponsais* (1918). Publica os ensaios *O templo sepultado* (1902), *O duplo jardim* (1904), *A inteligência das flores* (1907), outro de seus grandes êxitos mundiais, *A morte* (1913), *Os restos da guerra* (1916) e *O anfitrião desconhecido* (1917). Em 1918, separa-se de Leblanc.

Dentro de sua produção dramática, Maeterlinck também tem duas peças que ele classifica como *Teatro de guerra,* que são *O burgomestre de Stilmonde* e *A sal da vida*. As dores de sua pátria durante a guerra de 1914-1918 lançaram Maeterlinck, já com cinquenta anos, e por tanto tempo isento do serviço militar, para trabalhos de propaganda em defesa da Bélgica, invadida pelos alemães. Escreveu dramas em que é notável sua adesão absoluta à

verdade histórica e sua imparcialidade no desenho dos personagens alemães que intervêm, fazendo pesar sobre eles a “fatalidade” de seu conceito de disciplina militar e de sua total incapacidade para compreender um ponto de vista distinto. Fatalidade, inclusive, que parecia ser a mais poderosa de suas armas e que, por duas vezes, levou-lhes para uma trágica derrota.

Além de escrever esses dramas, Maeterlinck percorreu vários países do mundo, proferindo conferências com o mesmo fim de propaganda. Nesse período de múltiplas viagens, acompanhava-lhe sempre sua companheira Georgette Leblanc, para quem Maeterlinck escreveu na dedicatória do seu livro *A sabedoria e o destino*: “Dedico-lhe este livro, que é, por dizer assim, obra sua. Há uma colaboração mais alta e mais real que da caneta: a do pensamento e do exemplo. Não necessitei imaginar trabalhosamente as resoluções e as ações de um sábio ideal ou tirar de meu coração a moral de um belo sonho, forçosamente, um pouco vago. Bastou-me com escutar suas palavras. Tem sido suficiente que meus olhos lhe tenham seguido atentamente pela vida; iam seguindo assim os movimentos, os gestos, as costumes da sabedoria mesma”.

Aquela união parecia irremovível; porém, quebrou-se, porque, já na avançada idade, o amor, como o de suas personagens, fez do escritor sua presa, separando-o de Georgette, para se casar em 1919 com a jovem e também atriz Renée Dahon, que hoje é sua viúva e ostenta o título de condessa, já que o Rei dos belgas honrou ao poeta o título de conde em seu septuagésimo aniversario em 1932. Tal título, inclusive, Maeterlinck nunca usou.

A separação teve, dentro da tragédia do rompimento, sua nota cômica, porque Georgette Leblanc, baseando-se precisamente na dedicatória de *A sabedoria e o destino*, exigia do autor parte dos direitos autorais por ter inspirado suas obras. É a primeira vez na história da literatura que uma Musa passa a conta para o seu poeta. Maeterlinck, com a crueldade de todo homem afundado em um novo amor, defendeu-se com feroz tenacidade, chegando até a faltar com o respeito a sua Musa. “A vida é assim”, foi sua frase de resposta ao ser consultado pela exigência.

Terceira etapa (1919 – 1949) Autobiografia

Nessa etapa, que seria sua a última, Maurice Maeterlinck escreve os dramas *A desgraça passa* (1925), *Berniquel* (1926), *O poder dos mortos* (1926), *Maria Victoria, Judas de Keiroth* (1929), *A princesa Isabel* (1935), *O abate Setubal* (1939) e *Joana de Arco* (1948).

A vida do espaço (1928*), Em Sicilia, em Calábria e em Egito* (1928), *A maravilha do infinito* (1929), e *O outro mundo ou o quadrante estelar* (1942).

Para sua nova Musa, que também quis saborear os triunfos da cena, escreveu *Joana de Arco* e *A princesa Isabel*. A dedicatória dessa última peça é curiosa. Diz assim: "*à Maleine, à Melisande, à Selysette, à Isabelle, à Toutes. C´est à dire, à toi*". "Para você" Para quem corresponde o dativo deste pronome pessoal? À Musa antiga? À nova? Maeterlinck levou o segredo à tumba.

Quando, em 1940, a Bélgica foi invadida uma vez mais pelos alemães, Maeterlinck viu-se obrigado a fugir, deixando na Europa tudo o que possuía e partindo para Portugal e, logo em seguida, para os Estados Unidos, em completa ruína econômica, além de não se encontrar muito bem de saúde. Exerceu, entre outras atividades, a de professor, e voltou para Niza em 1947, já que a II Guerra Mundial tinha acabado dois anos antes. Em 1948, publica sua autobiografia: *Bulles Bleues* (*Bolhas azuis. Recordações felizes)* e o artigo *A questão social e a bomba atômica*.

Maurice Maeterlinck morreu em seis de maio de 1949, aos oitenta e sete anos, na sua vila "*Orlamonde*", em Niza – propriedade pequena, como permitiam as condições da vida moderna para aqueles que recobraram boa parte de seus bens depois da guerra. A vila edificada e habitada por ele em sua época de juventude e triunfo, também em Niza, se chamava "*Les abeilles*", em lembrança do apiário paterno e de seus próprios estudos sobre as abelhas.

2.8 Propostas que poderiam conformar uma teoria teatral

Quando lemos os ensaios filosóficos de Maurice Maeterlinck percebemos um ser humano intenso com uma imperiosa urgência de transmitir sua mensagem. Uma linguagem clara que permite seguir as linhas do pensamento que ele esboça e as ideias que defende. Preocupado com os espaços inefáveis da vida dos homens, tenta achar respostas para as perguntas desoladoras que traz consigo a partir o Simbolismo, assim como questiona o teatro da época, pois sua obra dramática não poderia ser encenada segundo os mesmos parâmetros do Realismo ou do Naturalismo. Ele almejava algo mais, ir além do já estabelecido no teatro, da mesma forma como na vida. Perguntava-se como propor ao ser humano uma forma de

pensar que refletisse sobre tudo aquilo que não se vê, sobre tudo o que não se pode tocar – tarefa difícil naquela época.

Um dos mais importantes pensadores teatrais na Rússia defendeu as ideias de Maeterlinck e deu forma ao seu teatro: Vsevolod Meyerhold encenou *A Morte de Tintagiles*, em 1905, com o Teatro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, e escreveu extensamente nos seus Textos Teóricos acerca do que ele o chamava de "teatro de atmosfera" e sobre as propostas do poeta belga para a formulação de um novo teatro:

> Se considerarmos todas as obras de Maeterlinck, seus poemas e seus dramas, seu prefácio à última edição de suas obras, seu livro *O Tesouro dos Humildes*, no que fala do teatro imóvel, se nos compenetramos com a cor e a atmosfera geral de suas obras, veremos nitidamente que este autor não pretende evocar sobre a cena o horror, não quer turbar ao espectador e lhe induzir a gritos histéricos, não quer obrigar o público a fugir apavorado frente o terrível; mas propõe exatamente o contrário: provocar no espectador uma sabia, embora trêmula, contemplação do inevitável, obrigar-lhe a chorar, a sofrer, mas ao mesmo tempo a se enternecer, alcançando assim um estado de paz interior e de serenidade. O objetivo principal que o autor se propõe é o de aliviar nossas penas, semeando nelas, uma esperança que se apague e que renasça. A vida humana voltará a correr com todas suas paixões quando o espectador deixar o teatro; mas as paixões já não pareceram banais, a vida correrá com suas alegrias, com suas penas e suas dores, mas tudo isso terá um sentido, porque teremos adquirido a possibilidade de sair das trevas ou de suportá-las sem amargura. A arte de Maeterlinck é sana e vivificadora. Chama os homens a uma sabia contemplação da grandeza do fado, e seu teatro adquire a importância de um templo. (MEYERHOLD, 1970, p.151)

A atividade de Maeterlinck no teatro não apenas abarcava a escritura de peças; ele era também um pensador que refletia sobre nossa arte e o atraso em que ela se encontrava na sua época com respeito às outras artes – aquelas disponibilizavam a percepção do invisível. Além disso, criticava seus contemporâneos, visto que assinalava que todos os autores teatrais fixavam sua atenção na criação de grandes histórias que possuíam conflitos, brigas e paixões, deixando de fora da cena teatral a essência dos acontecimentos da vida humana.

> Pode-se afirmar que todo nosso teatro é anacrônico, e que a arte dramática se atrasa tanto quanto a escultura. Não se da isso com a boa pintura e a boa musica que têm sabido desemaranhar e reproduzir os traços mais ocultos, mas não menos graves e espantosos, da vida de hoje. Elas demonstram que a vida perdeu em decorativo para ganhar em profundidade, em significação intima e gravidade espiritual [...] Mas nossos autores trágicos, do mesmo modo que os pintores medíocres aferrados à pintura histórica colocam todo o interesse de suas obras na violência da anedota reproduzida [...] Mas, ai de nós! Tão superficial e tão material – sempre sangue, lágrimas exteriores e morte (MAETERLINCK, 1945, pp. 124, 125).

Baseados em uma série de ensaios escritos por Maeterlinck nos quais Meyerhold discorre sobre diversos temas, organizaremos os elementos que, para nossa proposta, são

fundamentais. Nossa pesquisa centra-se no estudo e na encenação da noção de “trágico cotidiano”, que pertence a uma ideia elaborada pelo autor, mas abarcando outras propostas que são características de seus textos dramáticos e reflexões em torno do teatro como arte e do trabalho do ator. No decorrer do capítulo intitulado *A Tragédia Cotidiana* do livro *O Tesouro dos Humildes*, do próprio escritor, nos deparamos com algumas menções que ele faz sobre o trágico cotidiano, o diálogo em segundo grau e o teatro estático, assim como no prólogo escrito por ele mesmo para a edição de seu teatro completo, em que discorre acerca da personagem sublime.

Trágico Cotidiano

Nossa existência humana está limitada ao nosso dia a dia. São 24 horas por dia que temos para resolver e agir em função de uma produtividade que cada um escolheu para si. Mas não é sempre assim. A palavra “cotidiano” traz consigo o significado do dia a dia, o que se faz diariamente. Poder-se-ia dizer que é o que não proporciona maiores complicações, pois tudo o que se faz “cotidianamente” não demanda maiores esforços. É uma série de atividades que compõem nosso percurso habitual, nas quais muitas vezes encontramo-nos em companhia e, em outras ocasiões, sozinhos.

O cotidiano de cada pessoa é muito diferente, mas o que nos interessa aqui principalmente é o cotidiano daqueles seres humanos que trabalham para viver. Não é qualquer cotidiano. “Hoje, a maioria de nossas vidas se passa longe do sangue, dos gritos e das espadas, e as lágrimas dos homens se tornaram silenciosas, invisíveis e quase espirituais” (MAETERLINCK, 1945, p.125). Trabalharemos, pois, com o cotidiano da vida comum e corrente de qualquer pessoa que se encontra longe das grandes paixões descritas nos livros, das aventuras das celebridades, dos extraordinários sucessos do cinema ou da trama da novela.

> Trata-se de fazer ver o que há de espantoso no simples fato de viver. Trata-se de fazer ver a existência duma alma em si mesma, no meio duma imensidade sempre ativa. Trata-se de fazer ouvir, por cima dos diálogos comuns da razão e dos sentimentos, o dialogo mais solene e ininterrupto entre o ser e o seu destino. Trata-se de nos fazer seguir os passos hesitantes e dolorosos duma vida que se aproxima ou se distancia de sua verdade, de sua beleza ou de Deus. Trata-se ainda de nos mostrar mil coisas análogas que os poetas trágicos nos fizeram entrever de passagem. (Ibid., p. 121)

Podemos perceber que nosso trágico cotidiano tem relação com o espírito decadente que descrevemos anteriormente nas características do Simbolismo, pois tem a ver com o estado de ânimo, com tudo o que acontece no âmbito do pensamento e das emoções internas, a manifestação da consciência ativa que nos faz sofrer em uma determinada situação. “A tragédia não se revela no desenvolvimento máximo da ação dramática nem nos gritos desgarradores, mas, pelo contrário, na forma mais tranquila, estática, imóvel, e na palavra pronunciada em voz baixa” (MEYERHOLD, 1970, p.142). Poderíamos nos referir a ela como um momento em que o lado emocional e sensível que habita em nós manifesta-se externamente e se faz visível por meio de um momento de tranquilidade corporal e silêncio verbal, um instante em que emergem as emoções que são produto dos pensamentos internos e dos movimentos e sensações que estes trazem.

Propomos fazer o seguinte exercício:

Fique quieto por um instante. Silencie seu corpo e sua voz. Deixe de fazer o que está fazendo e fique parado. Respire e olhe para um ponto. Respire e deixe que a voz interna de seus pensamentos, sua respiração, suas lembranças e sua imaginação se manifestem. Perceba ao seu redor e a atmosfera que o espaço contém. Perceba sua atmosfera pessoal. Qual é o estado anímico que predomina em seu corpo? E deixe que aconteça o que tiver que acontecer. Porém, deve ficar um tempo, não é imediato. Trata-se de dar um tempo para que seu interior fale. E, no momento em que surja algo, sinta e tome consciência dessas aparições que, em resumo, são os fatos de sua vida que emergem de seu interior e que, de alguma maneira, afetam seu dia a dia. Nesse momento, você tem a possibilidade de identificar o seu trágico cotidiano.

Assim também você pode proceder com outras pessoas. Olhe para os outros no momento em que seu trágico cotidiano emerge. Procure essas situações e olhe ao seu redor tentando identificar, ou mesmo imaginar, o trágico cotidiano do outro: qual será o trágico cotidiano daquela pessoa nesse momento? “Há uma tragédia cotidiana bem mais real, bem mais profunda e conforme o nosso verdadeiro ser do que o trágico das grandes aventuras. É fácil senti-la, mas não é fácil mostrá-la, porque não é apenas material ou psicológica” (MAETERLINCK, 1945, p.121).

Quando Michael Chekhov foi consultado por um aluno sobre como um ator deveria atuar o gênero da tragédia no teatro, ele respondeu que o ator devia desenvolver outra consciência que estivesse junto com ele, que o acompanhasse, para que sentisse que nunca estava sozinho ao carregar nas costas outra pessoa. O ator tem que criar uma espécie de

prolongamento de si mesmo, sendo capaz de manter esses dois focos permanentemente, o que faria sua atuação mais densa e profunda. Esse fato tem muito a ver com a premissa do trágico cotidiano, na qual uma tragédia ocorre dentro do corpo do ser humano e se transporta, internamente, em cada ação e decisão da vida diária. A sensação de tragicidade se dá no encontro do pensamento com o corpo; é a tragédia do inefável que esconde mistérios que ninguém quer revelar, pois pertencem aos cantos mais recônditos de nossas vidas, lugares que nem nós mesmos nos gostaríamos de encontrar.

Aqui, um texto extraído da peça *Interior*, de Maeterlinck, que exemplifica a tragédia cotidiana: "Parecem bonecas imóveis, e em seu coração ocorrem tantos acontecimentos. Nem um anjo veria o que é preciso ver".

> Não é então a tranquilidade que é terrível, quando nela pensamos e os astros a velam – e o sentido da vida se desenvolve no tumulo ou no silencio? Não é então quando nos dizem no fim das historias, "Eles foram felizes", que a grande inquietude devia fazer a sua entrada em cena? Que acontece enquanto eles são felizes? Será que a felicidade ou um simples instante de repouso não descobrem coisas mais serias e estáveis que a agitação das paixões? Não é nesse momento que a marcha do tempo e muitas outras marchas mais secretas se tornam enfim visíveis e que as horas se precipitam? Será que tudo isto não atinge fibras mais profundas dos que as atingidas pelos punhais dos dramas comuns? Não é quando um homem se crê ao abrigo da morte exterior que a estranha e silenciosa tragédia do ser e da imensidade abre verdadeiramente as portas de seu teatro? (Ibid., p. 123)

Uma tragédia cotidiana nos fala da vida de uma pessoa, mas não da vida apenas como série de acontecimentos. Expressa um estado de ânimo que todo indivíduo deseja ocultar, pois ele não significa só um estado anímico; contém todo um mundo de experiências que estão submersas e que fizeram com que ele agisse de determinada maneira. Imagine que estamos olhando para alguém na fila do caixa no mercado e essa pessoa fica em silêncio enquanto o atendente do caixa tira alguns produtos que levava, pois não tem dinheiro suficiente para pagar a conta. É nesse momento que o pensamento da pessoa se encontra expresso em seu corpo, determinado por esse contexto, no qual faz nascer uma emoção, que se produz uma tragédia cotidiana.

Como encenar o trágico cotidiano? Como interpretá-lo? A proposta de encenação procurará transmitir, por meio de instantâneas situações cotidianas, momentos de tragédia diária. As cenas serão compostas por ocasiões em que uma ação ou uma situação dramática já terá se iniciado e o ator ou a atriz sustentará essa atmosfera, vivenciando e deixando que o "estar" surja na situação. Não representando nada, nem querendo significar nada além do que ela mesma é. O ator e a atriz só se deixarão estar na ação encenada, preenchendo-a com o corpo, o olhar e a respiração. Ao propor a encenação do trágico cotidiano, estamos buscando

uma atuação que experimente um estado emotivo em um tempo e espaço cênicos, em que o ator e a atriz, diante do público, possam invocar e deixar acontecer o trágico cotidiano.

A estética simbolista e as características anteriormente apresentadas farão parte da encenação, tendo principalmente em conta a ausência de paixões no que se refere à atuação. O ator e a atriz de nossa cena do trágico cotidiano não representarão emoções. Trata-se de um experimento de corpo, silêncio, ação e tempo.

*VÍDEO 1. Loin Du 16e – O Trágico Cotidiano [17]. (Vídeo disponível em DVD e Internet)

Propomos definir o trágico cotidiano na atuação como *momento de quietude corporal e silêncio verbal do ator e da atriz, em que as emoções, pensamentos e movimentos internos do corpo interagem para evidenciar um estado de alma, fazendo visível o invisível, por meio de ações, pausas ou objetos que intervenham na cena*.

No capítulo seguinte, descreveremos detalhadamente as duas vertentes práticas desta pesquisa que darão conta do processo e dos procedimentos utilizados para a criação cênica tanto com objetivos artísticos quanto pedagógicos, nos quais se colocam em prática, lembremos, os princípios atorais de Michael Chekhov e as características da estética simbolista na encenação do trágico cotidiano.

[17] Para contribuir na compreensão da encenação e atuação do trágico cotidiano, indicamos o link do seguinte vídeo, que contém a cena escolhida para refletir em torno do conceito de Trágico Cotidiano. <http://www.youtube.com/watch?v=CK48dTBQPLk> - "Loin du 16e" é um dos dezoito curtas que compõem o filme francês "Paris Je T´aime" estreado em 2006. No percurso que a atriz faz de sua casa até o trabalho se manifestam momentos favoráveis para que o trágico cotidiano ocorra: o silêncio verbal que ativa o pensamento e, por consequência, o surgimento das emoções. No minuto 3:18, vemos como a atriz recepciona as palavras de outra mulher, transformando quase imperceptivelmente a musculatura da face na tentativa de fazer visível o que acontece dentro dela como reação interna. Tudo o que segue é a atriz em solidão até escutar o choro do bebê. Nos últimos quatro segundos da curta, podemos apreciar a aparente quietude do corpo da atriz (ação externa) e o silêncio, nos quais se unem os pensamentos (voz interna) com as emoções que estes produzem em pequenos movimentos dos órgãos internos (ação interna). O espectador percebe e recebe essa contração como resultado da apresentação do contexto no qual podemos identificar algumas ideias da estética simbolista tratadas também na dissertação. A partir do minuto 3:29, quando escutamos a batida, olhamos a sequência de portas abertas, corredores e janelas, todos os cenários propícios para o surgimento do trágico cotidiano.

Diálogo em segundo grau

Pensemos naquelas ocasiões em que devemos nos aproximar de alguém que perdeu recentemente um ser amado, ou de alguém que sofreu um acidente, ou de uma pessoa gravemente doente. Antes de fazer a abordagem, preparamos nossas falas, escolhendo as palavras adequadas e o tom de voz com o qual falaremos. Quando chegamos, abraçamos e estamos com o outro; nossas palavras apenas representam uma milésima parte do que experimentamos naquele momento. O contato do corpo, temperatura da pele, cansaço dos olhos, clima do dia, tudo parece influenciar nossa receptividade. Queremos dizer mais, porém os sons não alcançam e é na força de um aperto de mãos que sentimos que a vida se vai. É na contenção das lágrimas que tentamos expressar o que não pode ser verbalizado; o nó na garganta dialoga e fala alto para quem recebe nossa atenção. Tudo isso é o "dialogo em segundo grau".

> Muitas vezes o que digo tem pouca importância; mas minha presença, a atitude de minha alma, meu futuro e meu passado, o que nascerá de mim, o que em mim está morto, um pensamento secreto, os astros que me aprovam, meu destino, mil e mil mistérios que me cercam e vos envolvem, eis o que vos fala nesse instante trágico e eis o que me responde. Sob cada uma de minhas palavras e sob cada uma das vossas há tudo isso, e é sobretudo isso que vemos, e é sobretudo isso que, apesar de nós mesmos, ouvimos. Se viestes – vós, "o esposo ultrajado", o "amante enganado", "a mulher abandonada" - com o desejo de matar-me, não serão minhas mais eloquentes súplicas que poderão imobilizar o vosso braço. Mas pode ser que encontre então uma dessas forcas inesperadas, e que minha alma, sabedora de que elas velam em torno de mim, vos diga uma palavra que vos desarme. Eis as esferas em que as aventuras se decidem, eis o diálogo cujo eco é preciso ouvir-se (MAETERLINCK, 1945, p. 132).

Ao falarmos em diálogo em segundo grau, vem imediatamente a relação com o subtexto stanislavskiano. Contudo, tais conceitos não possuem o mesmo sentido. O diálogo em segundo grau é aquilo que não se diz, é tudo aquilo composto pelos outros elementos além da fala que intervêm em um momento de diálogo. Não nos comunicamos apenas por meio da emissão de sons, esse é o diálogo externo; existe outro, o diálogo interno, que se produz no encontro das almas. O subtexto procura dizer algo querendo dizer outra coisa, tem uma intenção, um objetivo que é lançado para que o outro receba a mensagem cifrada. O diálogo em segundo grau é mais profundo e apresenta variadas possibilidades de uso cênico.

As materialidades que compõem a cena teatral também podem apontar para a elaboração de outros tipos de diálogo em segundo grau. Temos à primeira vista a mesma cena que nos entrega certos sentidos, a cena composta em sua totalidade; porém, o gesto, a sonoridade, o figurino, a iluminação, os objetos, a maquiagem e o texto podem também

outorgar mais camadas de sentido que dialogam com as demais. “Os gestos, as atitudes, os olhares, os silêncios, estabelecem a verdade das relações humanas; as palavras não dizem tudo [...] A diferença entre o velho e o novo teatro consiste no fato de que neste último a plástica e a palavra seguem cada uma seu próprio ritmo às vezes sem coincidir” (MEYERHOLD, 1970, p. 154).

Refletindo acerca do diálogo em segundo grau como elemento a ser utilizado pelos atores em seu trabalho, podemos dizer que são as correntes subterrâneas que atravessam as ações e situações encenadas. São aquelas contradições e emoções que se produzem no interior do ser humano e que permitem agir externamente, ou conter o impulso e não agir. A cena está aparentemente dominada por um estado, mas, na sua profundeza, na sua verdadeira essência, esconde algo que não pode ser expressado devido a algo que se sente, uma atmosfera que se percebe e se respira. O corpo físico humano é o grande captador do diálogo em segundo grau, são os poros da pele que devem ficar abertos para se deixar permear pelo que existe além das palavras.

> Nos dramas comuns o dialogo indispensável não corresponde de todo à realidade; e o que faz a beleza misteriosa das mais belas tragédias dissimula-se precisamente nas palavras ditas ao lado da verdade estrita e aparente. A beleza reside nas palavras conformes com uma verdade mais profunda e incomparavelmente mais vizinha da alma invisível que anima o poema. Pode-se mesmo afirmar que o poema se aproxima da beleza e duma verdade superior à medida que elimina as palavras explicativas não do que chamamos “estado da alma”, mas de não sei que esforço inapreensível e incessante das almas na direção de sua beleza e verdade. (MAETERLINCK, 1945, p. 131)

O que torna interessante o diálogo de segundo grau é que ele esconde algo, contém um pensamento, um mistério, que acontece no interior e que pode falar ou não por meio de outros canais de comunicação. Esse diálogo em segundo grau esconde e implica em uma contradição imanente que o torna potente, pois revela algo que acontece por baixo. O chão ferve e não permite-o sair das palavras, ele apenas deixa brotar gestos, silêncios, olhares, apalpações. “Ao lado do diálogo indispensável, há quase sempre outro diálogo na aparência supérfluo. Examinai-o atentamente e vereis que é o único ouvido profundamente pela alma, porque só neles o poeta nos fala à alma” (MAETERLINCK, 1945, pp. 130, 131).

A contradição no interior do pensamento do ator e da atriz é uma possibilidade riquíssima de se explorar, pois permite fazer uma ação ou dizer um texto em cena sem deixar de mostrar o que está acontecendo internamente. Todavia, deve existir, seja como “gesto psicológico” (M. Chekhov), seja como imagem ou fala interna. É preciso que existam outras

falas além do diálogo exteriormente necessário. É dever de todo ator e atriz desenvolver e exercitar essas capacidades.

Teatro estático

> É necessário um teatro imóvel também no plano técnico, um teatro que considere o movimento como música plástica como expressão exterior de uma emoção interna (movimento entendido como ilustração). A técnica do teatro imóvel prefere gestos contidos e movimentos limitados; teme os movimentos supérfluos porque distraem ao espectador dos complexos sentimentos interiores que podem se captar unicamente em um rumor, em uma pausa, no tremor de uma voz, em uma lagrima que vela os olhos do ator (MEYERHOLD, 1970, p.143).

Um dos grandes defeitos do teatro simbolista, indicado por Anna Balakian e reforçado por Luiz Francisco Rebello, era a ausência de conflito e de ação dramática tanto na cena quanto na dramaturgia. Nos textos e encenações simbolistas, nada mudava. Tudo permanecia igual. Quase como se fosse a encenação de uma pintura, porém uma pintura que respirava, sentia e na qual seu interior se movimentava. O teatro estático não deve ser compreendido como a ausência de ação física, restringindo-se à emissão de um texto por parte do ator. O teatro estático ou drama estático é quieto porque o tumulto interno do personagem não lhe permite a movimentação. É como se apresentássemos no palco a imagem de algo que está a ponto de ferver, mas que nunca arrebenta. Acreditamos que o estado mais interessante na atuação é justamente esse: o de sustentar essa difícil qualidade, transmitindo o que ocorre no interior do personagem por meio de vibrações corporais ou por intermédio das materialidades independentes que rodeiam a cena e que começam a explodir, liberando o que então residia internamente no personagem.

Maurice Maeterlinck, um dia, assistindo ao teatro, perguntou-se, por acaso, se a pessoa inativa que estava sentada do seu lado não vivia uma realidade mais profunda, mais humana e mais geral do que as grandes vidas, ações e paixões que estavam sendo representadas pelos atores na cena. “Me dirão talvez que uma vida imóvel não seria visível, que é preciso animá-la de alguns movimentos e que só há movimentos aceitáveis no pequeno número de paixões até aqui tratadas. Ignoro se um teatro estático é impossível. Parece que não” (MAETERLINCK, 1945, p. 127).

Na peça *A Intrusa*, o personagem do avô é um ancião cego que permanece sentado em uma poltrona durante o transcurso da situação. Nele, podemos identificar um grande exemplo de personagem do teatro estático proposto por Maeterlinck, visto que, por sua condição física, depende de outros para se mover, desenvolvendo quase forçadamente uma intensa relação

com seu interior. Por meio das palavras, percebemos em algum aspecto seu desespero: "*Há quanto tempo que não vejo minha filha!... Ontem à tarde tive suas mãos entre as minhas, sem vê-la!... Não sei o que aconteceu... Não sei se ela está bem... Nem me lembro mais das feições de seu rosto... Como deve ter mudado, nestes últimos dias!... Apenas a treva existe entre mim e ela, e vocês!... Não posso mais viver assim... Isto não é viver!... Vocês estão aí, todos vocês, com os olhos bem abertos, a contemplar meus olhos mortos, e nenhum de vocês tem pena de mim!... Não sei o que sinto... Nunca se diz o que se tem de dizer... e tudo isso é terrível quando se pensa... Mas, por que é que vocês emudeceram?"*.

Nas peças de Maeterlinck, principalmente as tratadas neste estudo e que correspondem a seu primeiro período, não encontramos problemáticas morais entre humanos, pois os conflitos que elas apresentam são superiores ao homem. *A Intrusa*, *Os Cegos*, *Interior* e *A Morte de Tintagiles* expõem a luta com a morte em diferentes estações, como ela ingressa na vida das personagens e como ela modifica tudo ao seu redor. É o efeito que ela causa nos seres humanos. As situações propostas em cada caso são a espera da morte, seu próximo descobrimento, a vida depois de uma perda e a tentativa de arrebatar alguém de suas mãos. São situações jogadas para que o leitor as imagine, para que o espectador as assista e signifique-as e para que o ator as vivencie.

> O desprezo pelos atributos exteriores do drama – individualização das personagens, ação dramática, diálogo – levou os simbolistas a preconizarem um "teatro estático", que fosse "a ilustração de uma ideia, não uma ação efetiva" (Mallarmé), "a execução figurativa de ideias atuantes" (Gustave Kahn), e escapasse à "persistência obstinada da fabulação" (Charles Morice) (REBELLO, 1979, p. 11).

O teatro estático caminha na mão do trágico cotidiano e ambos implicam na imobilidade corporal com tremor interior. São pequenos momentos, recortes da agitação da vida em que uma situação é apresentada, que podem fazer refletir, e também emocionar. Peter Szondi explica que "de uma perspectiva dramatúrgica, isso significa a substituição da categoria de ação pela de situação. E por ela deveria ser denominado o gênero que Maeterlinck criou, pois essas obras não têm o seu essencial na ação, ou seja, já não são mais "dramas" (SZONDI, 2001, p.70).

> É outra coisa a vida quase imóvel? Habitualmente não há nem ação psicológica, coisa mil vezes superior à ação material e na aparência indispensável, mas que os antigos suprimiam ou reduziam de um modo maravilhoso, para que não subsistisse outro interesse alem do inspirado pela situação do homem no universo. Não estamos mais no tempo dos bárbaros e o homem não mais se agita em meio das paixões elementares, as quais não são as únicas coisas interessantes nele existentes. Temos tempo de ver o homem em repouso. Não se trata mais de um momento excepcional e violento da existência, mas da existência em si. (MAETERLINCK, 1945, p.128)

Podemos compreender e propor o teatro estático como um teatro situacional, em que está tudo acontecendo em um momento preciso. Não se trata de qualquer trecho de vida da mesma forma como nesta pesquisa não cabe qualquer trágico cotidiano, é aquele instante no qual o ser humano está no limite emocional, ainda sem estourar, mas com tudo se mexendo internamente a sua volta. Nas palavras do poeta português Fernando Pessoa sobre seu teatro estático: "O enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações" (REBELLO, 1979, p.11). São circunstâncias que demandam do ator e da atriz uma disposição e comprometimento para experimentar e vivenciar inteiramente a situação afrontada. Não valem as meias palavras para atuar o trágico cotidiano no teatro estático, porque poderíamos dizer que não se atua, mas se está.

O Silêncio

O silêncio é poderoso. Os seres humanos têm o poder que se radica na utilização de nossos silêncios. Imaginemos uma multidão de pessoas mantendo silêncio juntas em sinal de protesto ou de luto. Pensemos o que ocorreria se a metade de um país composto por dezoito milhões de habitantes decidisse manter silêncio em conjunto e não votasse em nenhum dos políticos que dispute as eleições presidenciais. O silêncio falaria consistentemente, quebrando a metáfora para se converter em uma brutal ferramenta de resistência e repúdio. Um silêncio bem feito pode dizer muito. Um silêncio falante.

"O silêncio é o elemento no qual se formam as grandes coisas" é o "maior revelador das profundidades do ser", afirma Maeterlinck no capítulo de *O Tesouro dos humildes* dedicado exclusivamente às implicações do silêncio. Isso se dá porque, em um momento de ausência de palavras, deixa de predominar o controle do raciocínio, para abrir espaço, segundo Materlinck, à linguagem das almas. São nos momentos de silêncio ativo que ocorrem eventos importantes. Quando temos que enfrentar decisões verdadeiramente significativas, é o silêncio que enche sua precedência e é também o silêncio que fica no ar reverberando depois de lançada a tormenta: "As abelhas só trabalham no escuro; o pensamento, no silêncio; e a virtude, no segredo". (MAETERLINCK, p. 1945, p.8)

São silêncios ativos que abarrotam o espaço e geram atmosferas em que algo está sendo produzido. Silêncios passivos, que não querem significar nada e que são apenas produto de um estado anímico de sossego em que se pode estar. Silêncios que se produzem

antes de uma catástrofe, porque se sabia que viria, e silêncios posteriores à recepção de palavras dolorosas e grandes desilusões. Silêncios que sublinham emoções, pois se prolongam no tempo e se refugiam no afeto de um abraço. Momentos em que se invoca o silêncio, pois são silêncios que guardam preciosamente lembranças como tesouros, e silêncios sofridos cheios de ideias e choros escuros que permanecerão ocultos no corpo do ser humano que as vive, porque é ele que tem o domínio de seu poder, e é ele que decide quando manifestá-lo.

Certo é que há também momentos de silêncio surpresos que são pegos em desequilíbrio, pois ninguém está preparado para receber a magnitude de um silêncio.

> Lembrai-vos do dia em que vos defrontastes sem terror com o vosso primeiro silencio. A hora terrível tinha soado e vinha na direção de vossa alma. Vós o vistes subir desses abismos da vida de que não falamos e das profundidades do mar interno de beleza ou de horror – e não fugistes... Era num regresso, ou no momento de uma partida, ou num instante de grande alegria, ou ao lado da morte, ou próximo a uma desgraça. Lembrai-vos daqueles minutos em que todas as pedrarias secretas se revelam e as verdades adormecidas acordam em sobressalto; e dizei-me se o silencio não era bom e necessário, se as caricias do inimigo perseguido sem tréguas não eram caricias divinas. Os beijos do silencio infeliz – pois é sobretudo na desgraça que o silencio nos beija – não podem ser esquecidos; e é essa a razão pela qual os que mais vezes o conhecem valem mais que os outros. Somente esses sabem, talvez, sobre que águas mudas e profundas repousa a tênue camada da vida cotidiana. (Ibid., p. 12)

O silêncio tem afinidade com o tempo. É uma de nossas propostas cênicas estender os espaços de silêncio tanto na atmosfera quanto no trabalho dos atores e atrizes, para provocar, assim, o surgimento da tragédia cotidiana. Um silêncio bem sustentado, firme, concreto na sua ação de base, não perde o ritmo nem a atenção do espectador. O silêncio é colocado e trabalhado na cena como elemento de tensão, de densidade, é ele que esconde um mistério empurrando um perigo espesso.

Existem muitos momentos na vida em que nos aproximamos ainda mais do silêncio. Ele, então, modifica as personalidades e outorga um tipo de profundidade no olhar que antes não se tinha. Várias são as experiências que acendem o silêncio: um acidente, o luto, o desemprego, uma doença, ser estrangeiro, uma viagem, uma perda, um namoro, uma separação, a cadeia, a rotina. Por exemplo, morar em um país que não é o nosso faz desenvolver uma “consciência dividida”, um estado de alerta esquisito no qual dialogam perenemente o pensamento, sua voz interior e o silêncio. As oportunidades de silêncio são muitas, pois não se domina a língua, não se cria amizades de imediato, passeia-se sozinho pela cidade. É você, seu corpo e sua voz interna, criando e dialogando em silêncio. Como se pode dialogar em silêncio? Falamos com nós mesmos, conversamos sobre nossas impressões

e somos capazes de nos emocionar apenas pelo que ocorre no mundo interno, por aquilo que está fechado aos olhos do visível.

> Desde que realmente tenhamos qualquer coisa a nos dizer, somos obrigados a calar; e se nesses momentos resistirmos às ordens invisíveis e prementes do silêncio, perderemos algo eterno, e que nem os maiores tesouros da sabedoria humana podem reparar, porque teremos perdido o ensejo de ouvir outra alma e de dar um instante de existência à nossa própria; e há inúmeras vidas para as quais essas ocasiões não se apresentam duas vezes. (MAETERLINCK, 1945, p.8).

Diante do silêncio ainda somos todos iguais. O silêncio do rei ou do escravo diante da morte, da dor ou do amor, tem a mesma face, e sob o seu manto impenetrável esconde tesouros idênticos. O segredo desse silêncio, que é o silêncio essencial e o refúgio inviolável de nossas almas, não se perderá nunca. (Ibid., p. 13)

As palavras que pronunciamos não têm sentido sem o silêncio que as banha. Se dissermos para alguém "te amo", essa pessoa não compreenderá o nível de profundidade de nossas palavras. Porém, o silêncio que seguirá, se amarmos de fato, mostrará até onde se radicam as raízes dessa palavra.

Na música e na dança o silêncio[18] tem uma definição e um uso marcadamente técnico. Para nós, trata-se de um elemento a utilizar, um momento em que o ator e a atriz desenvolvem um estado de solidão em público, absorvendo, irradiando e segurando o estado que virá ou o que ficou. O silêncio é nosso tempo e espaço cênico que faz detalhar e desenhar a encenação do trágico cotidiano.

Personagem sublime

> Hoje falta quase sempre esse terceiro personagem, enigmático, invisível, mas presente em todas as partes, o que poderia se chamar de "personagem sublime", que não é mais que a ideia consciente, mas forte e convencida, que o poeta tem do universo e que da à obra um alcance maior, o "não sei que" que continua vivendo depois da morte dos demais e que permite voltar a ele sem esgotar nunca sua beleza. (MAETERLINCK, 1961, p. 71)

Nas quatro peças de Maeterlinck apresentadas nesta dissertação, pode-se identificar a existência do chamado "personagem sublime", personagem invisível e mudo, mas que faz

[18] Esta noção dificilmente se deixa definir no absoluto, visto que o silêncio é a ausência de ruído [...] O silêncio parece invadir o teatro por volta do final do século XIX, ao mesmo tempo em que a exigência de encenação. Ele não é mais "pimenta" para o texto, mas o elemento central da composição (PAVIS, 2008, p.359).

parte da situação exposta. A presença obsedante da morte – essa “terceira personagem enigmática, invisível, mas sobretudo presente, a que se poderia chamar a personagem sublime” (REBELLO, 1979, p.37).

Na *Intrusa*, toda a família sente a presença de alguém que vem chegando. Essa personagem, que sabemos ser a Morte, nunca se vê, porém é percebida pelos sons na rua e pelos passos na escada. Ela nunca se materializa, mas reconhecemos seu efeito no momento em que toma a mãe.

Em *Os Cegos*, é a Morte também que se faz presente, mas em outra manifestação. O grupo não vê, portanto não sabe que o guia morreu. A angústia vai aumentando por não conhecerem os fatos e pensam que o guia os abandonou no meio do bosque. O tempo todo, a Morte, a “personagem sublime”, está latente.

Em *Interior*, a família que é observada desconhece que a filha se afogou, permanecem ignorantes à tragédia que se aproxima. Aqui, a Morte já foi acionada e é o grupo de pessoas vizinhas que carrega com a “personagem sublime” a cruel notícia.

Finalmente, em *A morte de Tintagiles*, ela tem um nome e um personagem definido. É a Rainha, mulher que nunca se vê, mas de cuja beleza dos anos de juventude e da infeliz situação do presente o povo sempre fala. Todos lutam contra ela para que não leve Tintagiles; porém, como ocorre na própria vida, é impossível resistir contra a única certeza que tem o ser humano, a mortalidade: “Por muito que queiramos negar-nos a angústia do ininteligível, nestes dramas intervém potencias superiores que todos sentimos passar sobre nossa vida” (MAETERLINCK , 1961, p. 70)

Maeterlinck não apenas se referia à existência da morte como a única personagem sublime que podia interferir nas situações apresentadas, pois a personagem sublime pode ser tudo aquilo que permita “sair do mundo das realidades evidentes”. No prefácio de seu Teatro Completo, ele alude à presença do invisível como elemento fundamental da cena, assinalando que nem tudo pode ser dito nem mostrado como faziam os realistas e naturalistas, deve existir um espaço para o mistério. A encenação deve ir além dela mesma, precisa sair dos parâmetros propostos deixando algo mais no espectador, algo que flutue no ar do que está acontecendo na cena.

Maeterlinck propõe uma cena teatral que se importe com tudo aquilo que não se diz e que não se vê, mas essa proposta também requer um espectador que permita uma “evolução de sua alma”, já que deve experimentar abrir seus sentidos e não apenas compreender e recepcionar a obra de arte a partir de seu raciocínio e de se emocionar pelos acontecimentos

lógicos ou pela interpretação do ator e da atriz. A evolução está no perceber, no sentir o impalpável e o inefável, desenvolver uma capacidade para decodificar o "princípio do invisível" e ver além do aparente.

É complexo escrever sobre um elemento que deve permanecer no ar porque só se pode respirar. Os atores criam a atmosfera das grandes forças que não se veem e os espectadores cheiram. É difícil descrever essa característica que tem que articular a cena simbolista, mas todos nós sabemos do que aqui estamos falando: o Simbolismo aspirava a uma nova cena, preenchida por questões metafísicas, à procura de um drama inenarrável.

A personagem sublime de Maeterlinck pode se manifestar de um modo mais direto na cena, assim como no caso da personagem de quem se fala, mas nunca se concretiza, ou tomando a forma de qualidade que enche o ar, constituindo o segredo que a encenação guarda aos olhos físicos do espectador, pois este precisa a desvendar com os olhos da alma.

Teatro de androides

> O poema era uma obra de arte e levava consigo essas admiráveis marcas obliquas. Mas a representação veio contradizê-lo: ela faz com que os cisnes do lago voem; ela atira as pérolas ao abismo. Recoloca as coisas exatamente onde estavam antes da chegada do poeta. A densidade mística da obra de arte desapareceu [19].

Em 1890, Maeterlinck publicou no periódico *La Jeune Belgique* o artigo "*Menus propôs: le théâtre"*, mais conhecido como *Un Théâtre d´androïdes*, propondo a supressão do ator da cena e substituindo-o por marionetes, bonecos de cera, efeitos de sombra e tudo aquilo que tivesse aparência humana, mas não fosse. Maeterlinck cita um ensaio de Charles Lamb[20] de 1811, intitulado "*On the tragedies of Shakespeare considered with reference to their fitness for stage representation*". Nesse ensaio, Lamb afirma que as obras de Shakespeare são mais bem lidas do que representadas, adotando a supremacia da literatura pelo teatro, reforçando, inclusive, que alguns textos clássicos não podem ser representados. Em suas próprias palavras: "o que vemos na cena é o corpo e a ação corporal; aquilo de que não temos consciência quando lemos é quase que exclusivamente o espírito e seus movimentos; e, assim

[19] Todos os trechos que citaremos nesta seção pertencem à tradução inédita do original em francês de "*Un Théâtre d´androïdes"* de Maurice Maeterlinck feita pela Doutora em Letras Lara Biasoli Moler, quem cedeu para essa pesquisa sua tradução. Disponibilizaremos para o leitor algumas partes para um maior entendimento.
[20] Ensaísta e poeta inglês que foi um dos representantes da tradição da crítica romântica inglesa do século XIX.

penso, é isso que bem explica os diferentes prazeres que o drama nos oferece na leitura e na representação".

> E é assim que somos obrigados a reconhecer que a maioria dos grandes poemas da humanidade não é cênica. *Lear, Hamlet, Otelo, Antônio e Cleópatra* não podem ser representados e é perigoso vê-los na cena. Algo de Hamlet morreu no dia em que o vimos morrer no palco. O espectro de um ator roubou-lhe o trono e não podemos mais afastar o usurpador de nossos sonhos!

Maeterlinck inicia o texto indicando a decepção que se apodera dele cada vez que assiste ao teatro, já que, ao ver sair o ator de cena, assinala que a sua presença, seu corpo, sua voz e a história que ele contém como ser humano são muito impregnantes, anulando e deixando num segundo plano as palavras concebidas pelo autor, as quais, para Maeterlinck, são o essencial da obra de teatro. Ele expõe que "se esses pontos de referência se apagassem, outros, mais significativos e inumeráveis, imediatamente se elevariam como montanhas no vasto horizonte dos poemas".

> Os gregos não ignoravam essa antinomia e suas máscaras que não compreendemos mais serviam justamente para atenuar a presença do homem e enfatizar o símbolo. Nos tempos em que o teatro tinha uma vida orgânica e não simplesmente dinâmica como hoje em dia, isso ocorria unicamente em função de um artifício ou acidente que vinha socorrer o símbolo em sua luta contra a presença do ator.

A partir da ótica desta pesquisa, é claro que defenderemos e optaremos pelo trabalho do ator e da linguagem cênica em detrimento da influência do texto. Como Vsevolod Meyerhold e Gordon Craig indicaram, cada elemento que compõe a linguagem teatral e a encenação tem um valor independente. A arte teatral é uma arte autônoma e não pode ficar submissa à literatura, da qual faz parte a dramaturgia. Essa relação de interação entre as autonomias do texto e da encenação, em fins do século XIX, ainda não se estabelecia com a clareza que hoje em dia tem, pois a concepção de encenação contemporânea representa tudo o que se refere à multiplicidade dos discursos cênicos, por meio das materialidades que compõem a teatralidade.

Acreditamos que não se trata de uma supressão do ator na cena, embora Maurice Maeterlinck o diga claramente no texto. Podemos fazer uma reflexão mais aprofundada, a partir de outra perspectiva. Percebe-se um ápice de menosprezo pelo lugar da atuação em uma encenação, porque limita o ator em sua condição de humana e não o situa no lugar arquetípico de representante da humanidade, nem na sua capacidade de ser humano criativo.

> Se o homem entra em cena com todos os seus poderes e livre como se entrasse em uma floresta, se sua voz, seus gestos e sua atitude não são cobertos por um grande véu de convenções sintéticas, se percebemos por um só instante o ser humano que ele é, não há poema que não se retire diante dele.

Esse menosprezo pode ser explicado pela época e pelo estado em que se encontrava o teatro em fins do século XIX. O Realismo e o Naturalismo devem ter apresentado os atores como pessoas de enorme ego, histéricos e com problemas mentais. É por esse mesmo motivo que Michael Chekhov quer e procura a formação de um ator sano, sem ego nem preconceitos, mas sim um criador. A situação do ator naquela época era de um homem que segue as indicações do diretor e se esforça por compor a psicologia de uma personagem, dedicação que, lamentavelmente, não se avista, portanto não se transmite. E aqui se encontra a chave de nossa defesa, a formação de um artista mais profundo, conectado com sua sensibilidade e intenso: que possa atuar e deixar ver, por meio dele, "estados da alma".

> Seria necessário talvez afastar completamente o ser vivo da cena. Não se pode dizer que não retornaríamos a uma arte de séculos antiquíssimos, cujas máscaras dos trágicos gregos levam, quem sabe, os últimos vestígios [...] O ser humano seria substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que possuiria a aparência da vida sem ter vida? Não sei; mas a ausência do homem me parece indispensável. Assim que ele entra em um poema, o imenso poema de sua presença apaga tudo o que está ao seu redor.

Como já indicamos anteriormente, o Simbolismo como movimento artístico-literário e não contribuiu para o surgimento de um "ator simbolista", que trabalhasse a partir das características do Simbolismo pressupunha. Maeterlinck propõe que o corpo do ator seja apagado da cena para que o texto predomine e seja escutado em sua totalidade sem nenhuma interferência, mas poderíamos nos aventurar em dizer que ele esqueceu que o teatro é imagem; que, assim como os próprios simbolistas defendiam, é a imagem que tem que falar e abrir as possibilidades de significados para o leitor-espectador, isto é, o corpo do ator e a sua figura também são uma imagem, que pode contribuir nesta procura de amplitude e liberdade para que o espectador crie suas próprias correspondências com a cena apresentada.

> Mas um poema, ao contrário, é um conjunto de palavras tão extraordinárias que a presença do poeta está amarrada para sempre; e ele não tem permissão para se livrar de seu cárcere voluntário, uma alma preciosa dentre tantas, para substituí-la pelas manifestações quase sempre insignificantes de uma outra alma porque, nesse momento, essas manifestações não são tão compreensíveis.

Nossa ideia de "ator simbolista" assemelha-se à de um ator despojado e a serviço das necessidades da encenação, concebendo seu trabalho como uma arte e não como parte de uma

arte. É estranho pensar que Maeterlinck, um escritor comprometido com o ser humano e com as problemáticas internas, aspirara eliminar o corpo do homem na cena, pois esse corpo humano é único e contém uma riqueza exclusiva, principalmente na hora de pensar no conceito de trágico cotidiano. Por que o ator não seria capaz de atuar um teatro estático? Só porque não permite a movimentação e a demonstração de seus dotes dramáticos? O trágico cotidiano é do homem, ele o carrega no seu viver e é só ele que pode transmitir do palco para os espectadores o que eles mesmos experimentam no seu cotidiano. Maeterlinck era um escritor. Maeterlinck não era ator, nem encenador.

> "É difícil prever por meio de quais seres ausentes de vida o homem deveria ser substituído na cena, mas, aparentemente, as estranhas sensações experimentadas nas galerias de figuras de cera, por exemplo, poderiam nos ter colocado, há tempos, na trilha de uma arte morta ou nova. Assim, teríamos em cena seres sem destino, cuja identidade não viria anular a identidade do herói".

Quando Vsevolod Meyerhold estudou Maeterlinck na Rússia para a encenação de *A morte de Tintagiles*, determinou seis regras para o ator baseadas na dimensão linguística do Simbolismo, que consideramos de muita relevância para nosso trabalho prático, pois fornecem, por meio de seu estudo, elementos concretos e práticos para o ator. Ele destaca os seguintes aspectos:

> 1. É necessário dizer friamente as palavras, sem nenhuma vibração (trêmulo), sem lamentos coloristas. Ausência absoluta de tensão e abandono dos tons sombrios.
> 2. O som deve ser sempre sustentado, as palavras devem cair como gotas em um poço profundo, ouve-se o golpe nítido da gota, sem a vibração do som no espaço. No som não há imprecisão, nas palavras não há finais plangentes, como se escutam na leitura de poemas decadentes.
> 3. O tremor místico é mais forte que o temperamento do velho teatro, sempre desenfreado, exteriormente grosseiro (braços que se agitam, golpes no peito e nas pernas). A tensão interior deste tremor místico se reflete nos olhos e nos lábios, no som, na maneira de lançar as palavras. É quietude aparente, que oculta uma emoção vulcânica. E tudo isto sem tensão, simplesmente.
> 4. As emoções da alma, em toda sua tragicidade, estão indissoluvelmente unidas com a emoção da forma, inseparável do conteúdo, como é inseparável em Maeterlinck, que tem revestido desta e não de outras formas o que é tão simples e tão conhecido sempre.
> 5. Não há trava-línguas, só admissíveis nos dramas de tom neurastênico e afetuosamente ostentados. A calma épica não exclui a emoção trágica. As emoções trágicas são sempre majestosas.
> 6. A tragicidade com o sorriso no rosto. (MEYERHOLD, 1970, pp. 152, 153)

Chegamos ao final de nosso capítulo dedicado ao Simbolismo e ao Trágico Cotidiano de Maurice Maeterlinck. Não tem sido fácil tentar colocar em palavras e materializar ideias que todo o tempo estão apontando o contrário, mas esse é o objetivo geral desta pesquisa:

propor uma possibilidade criativa baseada no “fazer visível o invisível” como tarefa principal do ator, a partir de uma prática atoral e de uma teoria um tanto mística, um tanto impalpável, mas perceptível.

> Qual a ação do homem cujo ultimo móvel não seja mística? E o olho da criatura que ama ou da mãe, por exemplo, não é mil vezes mais abstruso, impenetrável e mais místico que este livro, pobre e explicável, apesar de tudo, como todos os livros, os quais não passam de mistérios mortos onde o horizonte não se renova? Se não compreendemos isto é talvez porque não compreendemos mais nada (MAETERLINCK, 1945, p. 74).

Contudo, esse percurso realizado nos faz arriscar um questionamento: que existência humana não é mística, se o grande objetivo na vida de todo ser humano é “ser feliz”? Não existe premissa de vida mais simbólica e incerta. A espiritualidade, o misticismo e a sensibilidade são características e necessidades inerentes a todos nós como seres humanos e estão dentro de cada um. A materialidade de nosso corpo é o único elemento que temos na procura de uma relação integral e compreensiva entre nós e o universo que habitamos.

Tem que ser o método de cada um de vocês. Tem que imaginá-lo de forma distinta, ninguém mais pode imaginá-lo igual. Então, terão uma visão do método que será a sua própria e não a minha, uma visão que poderão desenvolver de acordo com a sua individualidade. A chave está em individualizar as coisas que eu vou lhes contar.

Michael Chekhov

CAPÍTULO 3

Sobre o processo criativo dos experimentos: O Relato do Trajeto.

Chegamos ao terceiro e final capítulo desta dissertação, no qual descreveremos detalhadamente o passo a passo do processo criativo da prática cênica experimental, que explicitará como se gerou a interação dos princípios atorais de Michael Chekhov e seu entrecruzamento com a estética simbolista e o princípio do trágico cotidiano desenvolvido por Maurice Maeterlinck. Devemos ter em conta que a experimentação cênica desta pesquisa se realizou por dois caminhos com objetivos diferentes. Por um lado trata-se de um processo criativo com fins artísticos, experiência vivenciada pelo ator Miguel Murúa Lamas e pela atriz e gestora desta pesquisa, Maritza Farías Cerpa; por outro lado, trata-se também de um processo criativo que foi abordado com fins pedagógicos e materializado em um grupo de cinco mulheres não atrizes.

O rumo que se traçará para a descrição dos procedimentos práticos é o seguinte:

3.1 Trabalho individual

3.2 Processo Criativo com objetivos artísticos

3.3 Processo Criativo com objetivos pedagógicos

Serão relatados os procedimentos criados, os acertos e erros do processo, assim como as descobertas, assinalando em cada caso todos os elementos que confluíram nas distintas etapas de criação. Neste capítulo, será feita a análise do processo criativo, a interação dos elementos, e refletiremos sobre o resultado, ao propor a individualidade criativa do ator manifestando-se numa criação cênica autoral, identificando-a a partir da junção de uma proposta técnica e teórica.

No decorrer do capítulo, o leitor poderá apreciar o porquê da necessidade de descrever detalhadamente a proposta de Chekhov e Maeterlinck nos capítulos anteriores, já que a partir daqui só exporemos o processo de criação sem nos deter a detalhes de vocabulário nem em explicações de termos técnicos, pois já lhes damos por conhecidos e entendidos. O entrelaçamento que se produz entre ambas as propostas é mútuo; a concepção do trágico cotidiano permeia as criações cênicas da individualidade criativa, e esta última toma as decisões éticas, estéticas e artísticas a partir do trágico cotidiano como ponto de vista.

3.1 Sozinho. Organizando as ideias.

a) Estímulo Inicial: reconhecer o próprio trágico cotidiano.

(abril, maio e junho 2011). Primeiros procedimentos.

Como anteriormente assinalado, nesta primeira etapa de trabalho individual, o corpo de estudo foi o corpo físico da pesquisadora que leva adiante esta investigação. Para distanciar-nos, referir-nos-emos a ela como “a atriz”.

As primeiras tentativas de organização começaram com referência à vida da atriz pesquisadora, como estímulo inicial da criação, tendo em mente as temáticas propostas pelo simbolismo: tudo o que for oculto: sonhos, pesadelos, segredos, etc. Pretendemos trabalhar na base das próprias experiências do ator, como uma maneira de organizá-las e elaborá-las, transformando-as em material de criação, para que o ator por meio de sua própria vida internalize o processo de criação autoral, partindo dele mesmo. Para isso, a metodologia elaborada foi a seguinte:

1° ação: A atriz deve escolher três situações concretas de sua biografia: seleção de três momentos marcantes, fundadores, que ela se lembre, eventos de importância que a envolveram ou não como agente principal, em que algo tenha ocorrido e transformado a situação. Não deve fazer juízo sobre eles, e é preciso que o fato esteja bem claro em sua memória.

2° ação: Trabalho de corpo na situação: imagem fotográfica, reconstituição da cena. Coloca-se o corpo na situação como se recorda ou imagina que foi o fato, escolhendo só uma ação que constitua a cena. A atriz interpretará todas as pessoas que compõem a situação. Uma seleção de ações é trazida para o corpo e a quantidade de ações é determinada de acordo com a quantidade de pessoas que tem na cena, uma ação definida por cada um. Logo se fixam as três circunstâncias, que são guardadas e registradas na memória para o próximo passo do trabalho.

Define-se uma das três circunstâncias a ser trabalhada para iniciar o improviso. Escolhe-se um objeto que esteve presente na ocasião ou que imaginariamente tenha surgido.

Após da definição dessa base, começa a prática, por meio da apropriação da metodologia proposta por Michael Chekhov.

Improvisação 1 - Individualidade Criativa

Proposta: logo depois de feita a escolha do elemento-chave da primeira cena a trabalhar, que, nesse caso, foi um elemento tirado da imaginação da atriz, porque ela não presenciou o acontecimento, mas o ouviu, podemos dizer que este elemento foi imaginado por ela. O objeto escolhido é uma vassoura.

Esta primeira improvisação se baseia no exercício n°12 (CHEKHOV, 1999, p. 88), que consiste na escolha de uma atividade simples: neste caso, VARRER, no mínimo de 20 a 30 vezes, sem repetir a mesma forma. Realizá-la de forma nova a cada vez, com enfoque interior renovado.

Desenvolvimento: a atriz começa sozinha, buscando diferentes formas de varrer e, ao executá-las, descobre que cada ação lhe causava alguma emoção, já que permanecia nelas por alguns minutos, repetindo-as e investigando-as. Umas mais que outras lhe despertavam certas emoções e estados, considerando que o corpo entrava na ação concreta e real 100% das vezes. Encontraram-se algumas ações muito úteis (as mais potentes em nível interno) que foram repetidas, encadeando-as, sem interrupção.

Improvisação 2 – Atmosfera/Irradiação/Expansão

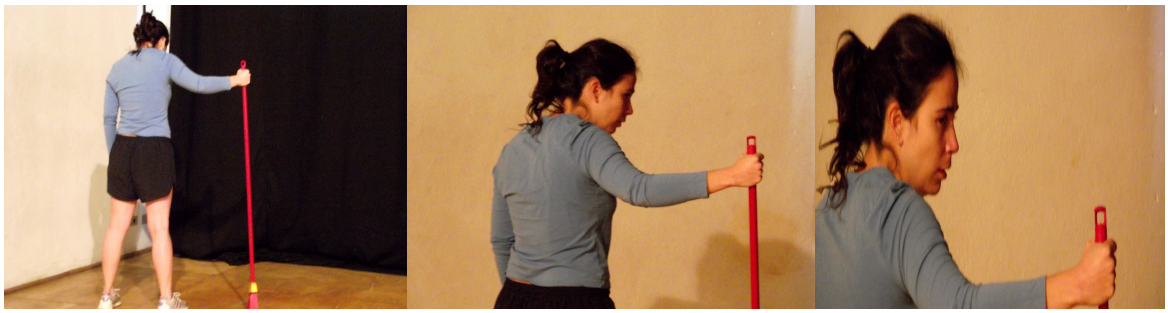


Imagem 5. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente ao passo de criação de atmosfera e irradiação. Sala 22 Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, junho 2011.

Improvisação 2:

Baseada nos exercícios 16 e 17(Ibid., p.105-107), mais especificamente em um resumo de Chekhov sobre a sequência de trabalho com o conceito de Atmosfera. Devemos recordar que todos os exercícios que Chekhov propõe ao ator devem ser desenvolvidos em seu treinamento, com o objetivo de exercitar suas capacidades psicofísicas, e, em nosso caso, os aplicamos tanto para o treinamento quanto para a construção da cena, a partir de seus

conceitos. No entanto, eles serão utilizados com outro enfoque, pois tudo passa por uma experiência de apropriação para investigar a criação da cena. Essa é a circunstância dada pela experiência marcante da vida da atriz que já temos em mente. Esse é o ponto de partida para o que virá adiante.

1. “Imagine o ambiente do seu entorno envolvido em certa atmosfera”.

   A atriz parte com a vassoura na mão, fecha os olhos e imagina a atmosfera da sua situação: o ar denso e cansado, muito pesado. Difícil para respirar, para inspirar. Uma atmosfera carregada, densa e complexa, muito tensa. Abre os olhos e começa a olhar dentro desse espaço, nessa atmosfera, a respirar levemente, com dificuldade, e a cabeça se move lenta e pesadamente.
2. “Tome consciência da reação que se produz no seu interior”.

   Começou a aparecer um cansaço, uma languidez e uma raiva na atriz. Essa foi a reação física do corpo que ela pode registrar.
3. “Mova-se e fale em harmonia com a atmosfera”

   A atriz começa a varrer densamente, com dificuldade, servindo-se da improvisação anterior. Varre com cansaço, raiva e tensão. Experimenta distintas formas de varrer, dentro dessa mesma atmosfera conseguida e, depois, as repete com um texto improvisado tirado da situação da cena, dito primeiro em espanhol:

   “*Sal de ahí. Ya no es la primera vez. Tú sabes lo que estás haciendo”*.

   No momento de entrar com o texto na atmosfera e o corpo imbuído na ação, aparece a emoção. Um nó na garganta. Uma dor de estômago. Reações físicas que se manifestaram visceralmente. A atriz para e olha para “ele”, seu interlocutor imaginário. Depois volta para o outro lado, e repete com o texto em português:

   “Sai daí. Já não é a primeira vez. Você sabe o que está fazendo”.

   Depois, sempre dentro da atmosfera, ela encara seu interlocutor imaginário, direcionando o texto para trás. A emoção contida. Uma mistura de raiva e tristeza, como uma espécie de desilusão. A ação de varrer foi feita de várias maneiras: rápida, densa e tensa, ocupando o varrer amplo, grande, arrastando a vassoura. Corre com o impulso da raiva e então encara novamente o texto, que foi improvisado e utilizado várias vezes. Começou de forma tímida, cuidadosa, entrando aos poucos na atmosfera, e logo, com o apoio da ação e do corpo na situação, aflorou a voz que deveria ter, passando da raiva à desilusão.

4. “Irradie de novo a atmosfera para o espaço que lhe rodeia”

   Aqui, sem o texto, a atriz volta para si mesma, e recomeça a varrer com densidade, levando energia consciente ao corpo, para irradiar, e não transbordar emoção. Trabalha a contenção da emoção. Volta a utilizar o texto, engrandecendo-o mais, enchendo a atmosfera com ele. Durante o improviso ela descobre e desenvolve uma importante ação: passa a vassoura entre as pernas na intenção de que parte do cabo parecesse com um pênis. Depois abaixa as calças e a calcinha e situa a vassoura entre meio das pernas, trazendo a imagem do pênis.

Improvisação 3 – Ação com Qualidades – Gestos com Qualidades

Exercício 18. Este exercício se refere ao que fizemos na primeira improvisação. Trabalham-se diferentes qualidades nas formas de varrer, com a vassoura, e a partir da repetição aparece a emoção correspondente à qualidade trabalhada. A ação ou gesto com qualidades desperta uma emoção, uma ação interior. Nessa microcena, temos a ação de varrer e baixar as calças, duas ações claras. Chekhov apela ao registro das reações por meio do atuante e afirma: “Reação de tua vontade e de teus sentimentos”. É a isso que devemos aspirar, despertar o nosso íntimo através desse caminho.

Imagem 6. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente à exploração de ações com qualidades. Sala 22 Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, junho 2011.

Improvisação 4 – O Corpo do Ator – Exercícios Psicofísicos

Desenvolvimento de exercícios propostos.

Qualidades Físicas: Movimento de modelado / Movimento de fluidez / Movimento de Vôo/ Movimento de Irradiação. No momento de realizar, essas qualidades físicas funcionam como níveis de resistência que se opõem à ação do ator.

Qualidades Psicológicas: Sentimento de Facilidade / Sentimento de Forma / Sentimento de Beleza/ Sentimento de Totalidade.
Trabalho do Centro, da Força Interior e do Corpo como forma tripla.

Improvisação 5 – Gesto Psicológico:

Se a ação da nossa mulher é varrer, a atriz descobre e aprofunda em dois gestos psicológicos a partir da ação principal e da atmosfera experimentada. Gestos psicológicos esses que respondem ao cansaço, ao esgotamento. Logo improvisamos e resumimos a cena inteira.

1. Passar a mão pela testa.
2. Passar a mão na parte superior dos lábios, no buço.

Imagem 7. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente à criação dos gestos psicológicos. Sala 22 Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, junho 2011.

Recopilação

Ela entra com a vassoura, olha o espaço, através da atmosfera densa, pesada, tensa e carregada. Começa a varrer. Varre repetidas vezes de diversas formas, gira lentamente, densamente, olhando o lugar, o espaço, faz os dois gestos psicológicos durante o varrimento.

Continua a varrer e corre com as diferentes formas que nos interessaram das improvisações: varrer normal, pegar o cabo mais abaixo, pegá-lo mais acima, varrer com a mão esquerda em cima e a direita em baixo, varrer em linha reta, varrer como se tirasse água do chão, varrer deixando a vassoura sendo arrastada, varrer com movimentos largos, etc.

A atriz vai adiante e percebe, olha para frente e diz o texto ao outro imaginário, gira e continua varrendo para o outro lado. Percebe que ele continua aí, e dessa vez muito mais

forte, com mais raiva e tristeza. Desiludida, “diz-lhe” de novo: *“Sai fora, já não é a primeira vez, você sabe o que está fazendo”*. Ela gira lentamente e vá varrendo até “ele”. Gira e toma seu lugar. Abaixa as calças e coloca a vassoura por entre as pernas e deixa à vista o pênis-vassoura.

*VÍDEO 2. Em Solitário. Organizando as ideias. 30 de junho de 2011. (Vídeo disponível só na Internet: http://www.youtube.com/watch?v=NzBt5Lyi7MY).

Algumas reflexões a partir dessa primeira experiência:

A partir do trabalho com as ações e suas qualidades, assim como com a atmosfera, surge na atriz-pesquisadora o desejo de colocar uma temática na cena que aponte ao trágico cotidiano contido na lembrança dos fatos. O tema surge do mesmo fazer, pois não está decidido nada a priori. O assunto será *o incesto* como coração sustentador da situação cênica, para ir desenvolvendo nela e em todas as possibilidades que possa outorgar os conceitos definidos da metodologia de Chekhov e que compõem a formação do ator. Tratar-se-ia da definição de um tema pessoal levado ao extremo, sendo radicalizado. Radicalizar e extremar as relações cênicas.

Esta pesquisa quer propor ao espectador o pensamento sobre o teatro como um lugar para parar, para recolher-se, desaparecer por um instante do viver cotidiano, e é o ator que deve transportar a esse espectador a outros lugares para mobilizá-lo e dar-lhe o que pensar e o que sentir. O ator deve aproveitar a disposição do espectador para fazê-lo voar, suspender-se em comunhão com a cena. O ator deve aprender a atuar e desenvolver a suspensão, o não cotidiano, a energia não cotidiana, isto é, um corpo desenvolvido em outra dimensão. Hiperconsciência (dividida), lucidez, reflexão, reconhecimento e crítica pessoal. O corpo do ator como lugar de suspensão. O ator como ser que mostra a outro, por meio da pausa, do silêncio, do detalhe, a vida os pensamentos e os sentimentos de outro ser. A capacidade de exibir o interior, de fazer visível o invisível. Esse é o trabalho do ator de nossa pesquisa, que tornará manifestos os processos internos de um rol, e para fazê-lo conta só com o que ele é: seu corpo e sua voz. São os dois componentes que expressam, pois isso é o que se vê do ator. Lamentavelmente, os espectadores não vêm suas tripas nem como elas se contorcem no momento de atuar. O ator deve transpassar esses espaços para o publico, tem que irradiar

saindo dos limites da pele, indo além do texto e as palavras, que são os elementos de comunicação por excelência e que têm a qualidade de transpassar uma ideia mais facilmente.

Improvisação 6:

A atriz retoma a estrutura e se focaliza na detenção e na pausa da repetição, fica nos lugares, habitando-os por mais tempo, assim o corpo entra completamente na situação e a emoção começa a aparecer só pelo trabalho do corpo, respiração, atmosfera e movimentação dentro da atmosfera.

Parte de costas com a vassoura do lado. Entra na atmosfera, que define como grossa, pesada, dificultosa. Dá-se um tempo para criar essa atmosfera. Gira a cabeça para o lado direito em relação à atmosfera, observa o espaço. Na sua imaginação, vê um corredor, é uma cozinha ampla, comprida, cheia de sujeira. Decide entrar. Fica ali de pé com a vassoura em frente. Olhar, detenção, suspensão.

Dispõe-se a varrer pela beira da parede com o braço esquerdo acima, varre, limpando, chega ao outro extremo, gira-se dentro da atmosfera e varre abaixo, em movimentos pequenos e cada vez mais rápidos, mais raivosamente; a respiração acompanha, varre até o outro extremo obsessivamente. Logo, varre como se estivesse passando pano para adiante, ela se detém e faz o gesto de passar a mão pela testa. Segue. Depois varre de costas em linha, para e passa a mão pelo buço (segundo gesto), continua varrendo consciente da atmosfera e do que vai acontecendo nela emotivamente. Ela percebe o som da vassoura, dos passos, da sua respiração, de engolir saliva, tudo é absolutamente cuidadoso dentro da atmosfera proposta. A atriz caminha arrastando a vassoura, para depois tomar o cabo mais firmemente fazendo uma varrida grande, incorporando as pernas, até que se depara com o homem. Suspensão, respiração. Vai fechando o corpo, apoiando-se na ação de trazer a vassoura para ela, irradiando através da contenção. Olha-lhe, observa-lhe. Recepciona o que ele faz e como está. Respira e diz o texto. Tranquila, surpresa, medo, dor, sem entender. Silêncio, detenção. Ela se vira e segue varrendo pequeno, com as mãos na parte de acima da vassoura, sempre sentindo homem que está atrás, que não foi embora e segue ali. Ela varre com a imagem dele em suas costas. Leva a atenção para ele, até que para sua ação e se incorpora lenta e doloridamente. Agora é raiva com dor, com força para que ele saia de ali. Respiração e contenção para que a voz não seja tingida pela emoção, para que ele não se dê conta. Ela de costas, sentindo-o. E, a partir do mais profundo momento de desilusão, diz novamente o texto. Ele não sai, segue ali.

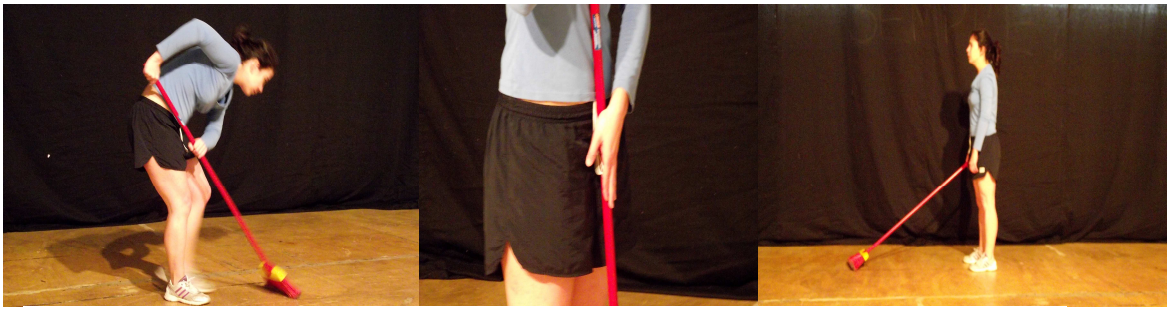


Imagem 8. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente ao trabalho de ação com qualidades. Sala 22 Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, junho 2011.

A atriz se gira, caminha até o espaço que imaginariamente ocupava “ele”, fazendo os dois gestos, repetindo-os uns após outro, buço, testa, testa, buço, até chegar ao espaço do homem, e toma seu sítio. Vira-se, baixa suas calças, passa a vassoura por entre as pernas, levando o quadril levemente para adiante e olha. Transformação do corpo. Agora já não é o mesmo corpo. É o homem visto pelos olhos dela. Grotescamente, feiamente, monstruosamente, com o pênis de fora. É a visão dela sobre ele.

Elementos Trabalhados

- Atmosfera
- Gestos Psicológicos
- Qualidades de ação
- Pausa
- Suspensão
- Contensão
- Irradiação
- Silêncio

Improvisação 7:

A atriz está de costas depois de dizer o texto, percebe a presença do homem e se vira caminhando até ele com os gestos da testa e do buço, engrandecendo-os até chegar ao lugar e, no primeiro giro, começa o que se denominou como o momento da transformação: coluna encurvada, levanta a camiseta, barriga para fora, pélvis adiante, toma posição, baixa calças, passa vassoura, braço esquerdo pendurado movendo-se em outra velocidade, abre a boca, tira a língua, som sujo de garganta, ela constrói a imagem de um monstro.

Momento da transformação

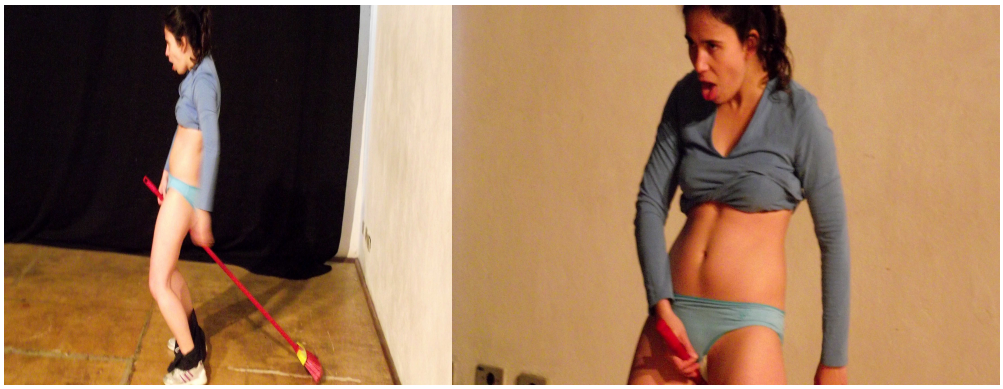


Imagem 9: Registro fotográfico da pesquisa correspondente ao momento de transformação. Sala 22 Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, junho 2011.

É importante que as ações sejam claras, concretas e definidas. Bem montadas até o final, por exemplo, os dois gestos devem ser bem marcados, limpos e amplos. Quando a atriz se gira e vem o momento da grande transformação, há de se atentar à curva da coluna, a levantar a camiseta, a tirar a barriga para fora, a subir os ombros, à base das pernas (outro peso do homem), aos joelhos flexionados, à descida das calças até o final, à entrada da vassoura, ao movimento do braço esquerdo, à abertura da boca, à posição da língua e ao som do homem.

Improvisação 8:

A atriz deixa a vassoura parada como se fosse o homem, como se a presença estivesse desde o início. Ela começa a andar pela estrutura da cena, sem a vassoura, só fazendo as ações e colocando as mãos na vassoura imaginaria, mantendo o lugar em que iam. Faz todo o percurso e ela assinala que, dessa improvisação, registrou só dois momentos que poderiam servir:

- Quando ela vê o homem de frente e diz o texto.
- Quando se vira e continua o percebendo, detém a ação de varrer e olha para trás de soslaio, vê-lo parado e dirige o texto de costas a ele, para que não veja a dor, depois se vira e o encara, vai até ele e toma seu lugar.

A improvisação vassoura – presença – homem faz-se com as posições das mãos da atriz e a definição do seu corpo, para criar a relação com o homem a partir do início. Ela tenta ignorá-lo, mas ele está presente até quando ela decide o encarar, após ele estar sempre ali.

Improvisação 9:

Repassagem da estrutura da cena para colocar o corpo em situação. Quando a atriz permanece um tempo a mais nas ações, pode descobrir mais emoções e pensamentos. Ela tende a se apressar e acelerar, o que a leva a trabalhar apenas duas qualidades: rápido e lento. Não deve ser assim, pois impede que surjam muitas mais possibilidades para alcançar um maior detalhe nas ações, e não a atuação não se resuma a uma generalidade.

A segunda leitura do texto foi narrada mais fortemente do que o habitual, resultando um tom “atuado”. O momento da transformação saiu muito rápido.

A cada minuto, ocorrem coisas internamente no corpo da atriz, e não só quando se aciona. Foi o que percebemos que ocorreu aqui.

Improvisação 10:

Solicita-se à atriz fazer toda a estrutura sem a vassoura, concentrando-se nos tempos de habitar cada espaço, cada momento da cena. O resultado foi o seguinte: a atriz indica que fazer a mímica das ações não lhe serve muito para o trabalho de concretização que a pesquisa procura.

Ela partiu, deixando a vassoura parada no espaço e depois colocou as mãos no lugar em que supostamente iriam. É complexo, porque embora ela tenha a vontade de imaginar o peso e a forma do elemento, é muito difícil manter a verdade cênica. É difícil porque não é concreto, a improvisação sem a vassoura serve para manejar a ação e ter domínio e controle delas, mas não no caso de querer por o corpo em situação através de ações concretas.

Depois disso, a atriz aborta a missão, e faz um novo improviso da mesma sequência de ações, permanecendo mais tempo e olhando através do rol, da situação e da atmosfera. Quando entra em cena, se empapa da atmosfera imaginada, a respiração vai pelo mesmo caminho, e trabalha com o propósito de tornar consciente o ato de estender o corpo, de sentir e irradiar a impressão de engrandecer e dilatá-lo. A atriz repara que é um tanto difícil tentar manter o corpo ampliado durante toda a sequência, mas ela consegue quando faz o processo completamente consciente, e seu pensamento funciona em torno de expansão e irradiação. Ela percebe o cumprimento do objetivo quando fica em uma ação ou em uma posição, e sua concentração se torna mais intensa.

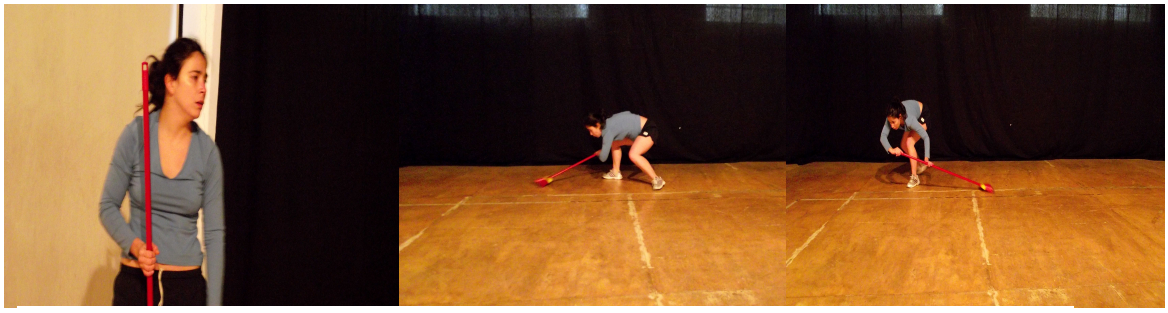


Imagem 10. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente ao trabalho de ação com qualidades. Sala 22 Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, junho 2011.

Cada varrida, cada ação tem uma qualidade:

1. Mão esquerda acima, direita em baixo. Varrida suave, lenta, musical no fundo do retângulo.
2. Troca de mão, subida da vassoura, direta acima, esquerda em baixo. Varrer embaixo, obsessivamente, cansadamente, dificultosamente.
3. Varrida normal. Gesto testa 1.
4. Varrida em semicírculos grandes. Gesto buço 2.
5. Varrida passando pano.
6. Varrida curtinha, mãos na parte superior do cabo da vassoura.
7. Arrastar a vassoura. Gesto 1 e 2, 1 e 2, 1 e 2, 1 e 2.

A atriz menciona que, no momento de ensaiar, foi ficando mais tempo em cada ação do varrer, e começaram a surgir novos elementos em forma de emoções, imagens e outras associações, o que a fazia estar completamente imbuída no detalhe de seu fazer.

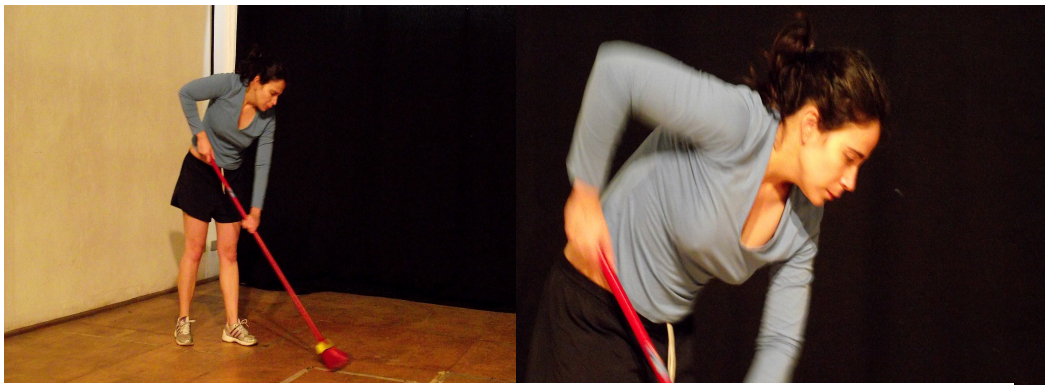


Imagem 11. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente ao trabalho de ação com qualidades. Sala 22 Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, junho 2011.

Até aqui, nesta primeira etapa de trabalho individual, que permitiu organizar os primeiros procedimentos de trabalho, definiu-se que, para continuar avançando na criação cênica, se precisava de mais dois atores em cena, que permitissem a materialização dos interlocutores imaginários que a atriz estava trabalhando, e a inclusão da temática também já escolhida, o "incesto". É assim que, para a segunda parte do processo criativo com fins artísticos, convidou-se os atores Miguel Murúa e Patrícia Noronha para ser parte da criação e experimentação a partir do que já se tinha investigado.

Essa inclusão significa organizar os materiais práticos da pesquisa, para serem transpassados claramente aos atores, formando uma proposta concreta de caminho de trabalho.

3.2 Processo Criativo com objetivos artísticos

a) Compartilhando com os atores. (julho, agosto e setembro de 2011).

Começaremos familiarizando-nos com os conceitos da metodologia de Chekhov e praticando-os fisicamente.

Esclarecemos o porquê dessa escolha, falando sobre a importância das imagens da imaginação no trabalho do ator. Explicamos o que Chekhov queria conseguir através de sua metodologia, a busca de um ator mais consciente e inteiro na cena. É por tudo isso a nossa escolha de pesquisa, porque queremos desenvolver um trabalho concreto na prática e em que o ator saiba claramente o que ele está fazendo. É uma busca de ferramentas para desenvolver e expandir a presença ativa e íntegra do ator em cena. Pôr o corpo em situação, a procura do estado psicofísico.

A metodologia de Chekhov nos interessa por isso, por sua capacidade de trabalhar principalmente com a imaginação, sem ter que buscar dentro de um mesmo as emoções de acordo com as experiências vividas, e também não racionalizá-las de uma forma externa. Tem a ver com a resposta à vida e à verdade que propõe em cena. Tem a ver com o registro consciente do que vai acontecendo em nosso interior como atores criativos, tentando nos silenciar, acalmar nossos pensamentos, para deixar livre o caminho ao corpo e que seja ele que se manifeste nesta descoberta.

Explicam-se os elementos escolhidos de Chekhov para explorar em nosso ensaio e após da experimentação a partir do treinamento, e dever-se-á registrar o processo vivido por parte dos atores.

A segunda parte se relaciona com os preceitos do Simbolismo e a explicação de como se une o que se trabalhará com Chekhov e o Simbolismo de Maeterlinck, de onde vem esse desejo, e as supostas influências que Chekhov teve do movimento.

É definido a proposta do "incesto" como tema geral que tinge tudo, assim como os tipos de relações que se possam dar. Especificamente trabalharemos com a tríade pai, mãe e filha. Então, à sequência já criada lhe somaremos a aparição do pai, para que logo seja substituído pela filha.

Imagens/Situações a propor

Sapatos urinados;

Surra da mãe à filha;

Sangue na boca da filha;

A mãe morta, afogada. Suicídio, morta nua com a face coberta;

Cena mãe-pai.

O texto "*A Intrusa*" [21], de Maurice Maeterlinck, também fala sobre um incesto, não diretamente, mas deixa a dúvida no ar.

Ideias: Ciúmes/Água, afogo/suicídio/o sinistro.

Trabalhar com tudo o que é próprio do corpo e secretado por ele de dentro para fora e assim, o corpo será colocado a responder aos estímulos por meio do que se vai vivenciando e o que vai aparecendo nesse "estar ali".

Relações a explorar: mãe-pai / mãe-filha / pai-filha / cada um em solidão.

Elementos simbolistas: iluminação, claro escuro, meia luz, sombras.

---

[21] MAETERLINCK, M. **A Intrusa**. Porto Alegre: Centro de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967.

Trabalhar-se-á sem música externa. Só registraremos os sons produzidos e criados por cada um dos atores no processo de experimentação, os sons e os fluidos do corpo, tudo o que é orgânico.

Primeiro encontro de troca de material

1°: Partiu-se explicando aos atores o que é a pesquisa, que indaga sobre a metodologia atoral de Michael Chekhov nessa primeira etapa, para logo abrir caminho ao Simbolismo, em busca de ferramentas concretas para o ator, a partir do trabalho da imaginação e das imagens. Entregou-se um mapa para uma atuação inspirada de Chekhov e se convidou-os a viajar pelo que se proporia apenas através do corpo e da concentração.
2°: Inicio dos exercícios. Fechamos os olhos para tranquilizar o pensamento nos situando no aqui e no agora. Abrindo os sentidos, para o exterior, escutando e sentindo, situando-nos com o corpo inteiro.
3°: Caminhar pelo espaço olhando tudo. Princípio da "consciência dividida" (um olho dentro e um olho fora) observando nosso entorno e nos relacionando com ele. O espaço, a natureza, o ambiente, descobrir o lugar presente no qual se vai trabalhar.
4°: Definir um objeto que chame nossa atenção e ficar nele, fixando-nos em sua textura, sua cor, a forma, tudo, a partir da definição de uma parte desse objeto para logo ser levada e traduzida ao corpo; isto é, encontrar a correspondência entre o objeto e a nossa interpretação, achando o gesto psicológico do objeto.

Faz-se o gesto da parte escolhida do objeto parados frente a ele. A nossa atriz pesquisadora escolheu um pequeno quadro de uma galinha e selecionou sua crista, traduzindo-a ao corpo mediante um movimento feito com a cabeça para trás, desenhando a onda da crista, costas para trás e os braços bem colados ao corpo.
5°: Sair do objeto, de frente e no espaço fazer a ação tirada do objeto, sempre conservando no pensamento a origem, a imagem que inspirou o movimento.
6°: Efetuar o gesto com diferentes qualidades: tristeza, raiva, cansaço, rapidez, preguiça, medo, suspenso, dor, alegria, apurado, etc., experimentando diversas qualidades.
7°: Deixa-se o gesto e voltamos a caminhar tomando consciência do espaço e de cada corpo que o habita. Consciência dividida.
8°: Centro Imaginário. Chama-se atenção à aparição do centro como motor das ações. Fazem-se pequenos movimentos e se imitam as ações cotidianas feitas a partir do centro. Caminhar,

olhar, mover um objeto, agachar-se, movimentar um dedo, sentar-se, etc. Tudo foi feito a partir do centro criativo localizado no peito, como uma bola de fogo, força matriz da ação.

9°: Sentimento de facilidade, de forma, de beleza e de totalidade. Cada sentimento vai ingressando um a um às ações que se fazem, tomando consciência da existência de cada um dos sentimentos e fazendo-os todos presentes.

10°: Movimento de modelado, fluidez, vôo e irradiação. Começa-se aplicando esses movimentos às ações concretas e cotidianas, para depois passá-los também a movimentos abstratos. Fazendo movimentos com o corpo a partir de uma concepção plástica, sem abandonar tudo o anteriormente feito.

11°: Seleção de uma ação concreta para realizar. Faz-se tomando consciência e desenvolvendo: centro – sentimentos – movimentos – qualidades. A ação escolhida pela atriz pesquisadora foi tirar e por um chapéu.

12°: Registro pessoal do que vai ocorrendo internamente em cada atriz e no ator, emocionalmente, a partir da repetição da ação com as diferentes formas de fazer.

13°: Detém-se, suspende-se.

Um ator faz e as outras duas olham para ele / Suspende a ação;

Uma atriz faz e os outros dois olham para ela;

A outra atriz faz e todos olham para ela.

14°: Termina-se a sessão descrevendo e falando sobre as impressões do trabalho e do que aconteceu.

Nota do dia: Pensamos no porquê do que sucede com o corpo do ator, desenvolvendo a presença cênica. Por que o corpo se faz tão presente no momento de fazer consciente o centro e a consciência dividida?

Atmosferas: o sinistro, o perverso, o oculto, o interno.

Segundo encontro com os atores

Organização da cena de acordo com os materiais já existentes.

1°: Apresentação da cena da vassoura. A atriz foi explicando, passo a passo, para os outros atores, o que estava envolvido na criação da cena, tendo consciência absoluta do que estava acontecendo dentro dela e também fora. Fez a sequência completa, falando todos os procedimentos técnicos que ela executava, mantendo sempre a atmosfera da cena.

Conversa sobre a cena com os atores. Começa-se falar do tema proposto, o "incesto", como um tema do Simbolismo. Discute-se sobre o sinistro, acerca das perversões e sobre a atmosfera densa, carregada, suja. Falou-se das "pessoas" personagens que tinham se criado nessa primeira etapa, as relações que se deveriam gerar e as imagens ou situações propostas para mergulhar, mencionadas anteriormente.

O exercício seguinte está baseado na criação desses personagens – pai, mãe e filha – a partir dos materiais já encontrados.

2° Improvisação A:

Fechamos os olhos, entramos em contato com o externo e o interno, acordamos o centro criativo do peito e a partir daí se começa a movimentar o corpo sem se deslocar pelo espaço, apenas fazendo pequenos gestos com a parte superior do corpo e que respondessem às necessidades deste, nascendo tudo o que se fizera a partir do centro. Após esse movimento, iniciamos o trabalho de atmosfera.

Cada atriz e o ator deve imaginar uma atmosfera para afundar e um lugar onde acontecesse. As indicações foram sobre perceber como era essa atmosfera, como se respirava ali, depois como se movimentava a cabeça dentro da atmosfera para logo abrir os olhos. Abrir os olhos notando essa atmosfera, como é o olhar e a respiração dentro da atmosfera e a partir do centro.

Logo começamos a andar, percebendo e registrando como esse corpo caminhava e como movia os braços dentro da atmosfera. Nesse procedimento, ficamos muito tempo, descobrindo as características da atmosfera e suas possibilidades. Depois, iniciou-se o "gesto psicológico" movimento, que se devia fazer respondendo à percepção do estado interior do

corpo nesse momento. Devia-se repetir diversas vezes o gesto psicológico para identificar e registrar a emoção que surgia devido à repetição.

Posterior à exploração do gesto psicológico, caminhamos e a instrução foi fazer uma ação, como se movimentar dentro da atmosfera, fazer a ação que poderia ter relação com um objeto qualquer. Investigar essa ação, procurar qualidades, diferentes formas, e ir registrando o que se começava a agitar internamente.

Depois desse exercício, feito por mais de uma hora, nos detivemos, registrando a respiração e voltamos ao lugar físico presente, entrando em contato com o espaço exterior.

Resultado da improvisação da nossa atriz: a atmosfera que ela criou foi em uma casa, da saída de seu quarto até o quarto dos pais. Ela rouba os sapatos do pai e se relaciona com eles, brincando gostosamente. Ela abstrai-se do som externo ao se colocar os sapatos nos ouvidos e logo os deixa no chão. Ela despoja-se de seus próprios sapatos para poder urinar nos sapatos do pai tranquilamente. Desfruta muito, mas não é de ironia, nem chacota ou vingança, trata-se mais de um jogo maldoso. O gesto psicológico foi se esfregar os olhos como se quisesse acordar de um pesadelo; isso aconteceu no momento em que a ação se repetiu mais vezes. Essa improvisação aportou um jogo malicioso, divertido de fazer, desfrutando e descobrindo.

Após o termo desse improviso, falou-se com os atores sobre o vivenciado. Todos gostaram muito do que se fez, cada um compartilhou suas ações e falou sobre o percurso pela atmosfera. Imediatamente, propôs-se uma nova improvisação para continuar aprofundando ações e atmosfera, mas dessa vez será mais conduzida.

3° Improvisação B:

Nota para o futuro: Não indicar apenas uma atmosfera ou um só tipo de ação para os atores, é muito melhor dar um leque de possibilidades para trabalhar na interpretação.

A terceira improvisação se iniciou com os atores de olhos fechados, entrando em contato com o espaço, o ambiente, o dentro e fora, acordando e localizando o centro imaginário. Pediu-se a entrada em uma atmosfera a partir da respiração, escolhendo a atmosfera a trabalhar. O próximo passo foi sentir o gosto da atmosfera, o cheiro do lugar onde cada um se situou, tudo começado a partir dos sentidos do olfato e do gosto.

Logo, ao começar a se mover pela atmosfera e aqui, observamos um erro na instrução, à medida que o improviso foi se desenvolvendo. O que se fez foi entregar a situação que cada

um descobriria sem deixar que ficasse ao livre arbítrio da criatividade dos atores. A atriz Patrícia Noronha indagaria o percurso ao suicídio. O ator Miguel Murúa pesquisaria o momento de ser testemunha da surra que a mãe dá na filha; e a atriz Maritza Farías devassaria o momento posterior à surra. Cada um habitaria essa atmosfera e o gosto e o olfato.

Depois, solicitou-se aos atores um som que fosse próprio desse momento, um "som psicológico", como o chamamos, que nascesse do gosto, do sabor da atmosfera. Em seguida, os atores fizeram uma ação definida em relação ao som psicológico criado (sem esquecer que esse som apareceu como produto de uma imagem). E, uma vez indagado sobre aquilo, deter a ação, fechar os olhos, registrar o que sucede no corpo, a respiração e depois abandonar.

Resultado da improvisação da atriz Maritza Farías: ela definiu o lugar que foi seu quarto, sentindo o sabor do sangue na boca. O som foi de garganta, gutural, que surgiu no momento de tragar, densamente, espesso. Era o sangue de sua boca que escorre e a emoção aparece, é raiva, muita raiva que se sente com o gesto e o som. A espessura do sangue.

No final do encontro, cada um escreveu seu acontecimento nas duas improvisações concretas, as ações e as emoções que surgiram. Foram feitas sugestões de objetos para as ações em cena.

Terceiro encontro com os atores

Começamos recopilando os materiais que cada um tinha nessa primeira composição de personagens. Fizemos uma lista. Logo, expôs-se a ideia de começar com a cena da vassoura falada na qual se explicavam todos os procedimentos que intervinham na situação/ação, para que depois cada um terminasse em seu espaço solitário. Definimos então as ações.

Improvisação A – Sobre o material:

Fecham-se os olhos, entrando em contato com todos os pontos de atenção e fixa-se uma atmosfera para trabalhar. Movimenta-se a cabeça dentro da atmosfera "o ar cheio de algo" e se respira também dentro da atmosfera.

Continua-se para a primeira ação tirada do recorte do objeto sendo levada para o corpo em diferentes qualidades, a partir do mínimo movimento até chegar ao máximo.

Logo após, faz-se a ação criada com os princípios, fazendo-a repetidas vezes percurso até chegar a ela. Posteriormente, o gesto psicológico, feito com qualidades. O próximo passo é fazer a outra ação que vem já dentro da atmosfera dos papéis e a situação.

Vivenciar essa situação em silêncio, misturando-a com o gesto psicológico, para logo se transformar em ação final, que vá indagando e revelando mais sobre o submundo destas pessoas. Ação com som psicológico.

Passou-se por todas essas etapas no aquecimento prévio para descobrir mais elementos que pudessem incidir no trabalho.

Fala-se sublinhadamente sobre a importância da consciência dividida para o desenvolvimento da presença do corpo. Fala-se também sobre o registro do trabalho com as imagens internas e externas. A percepção da dimensão do tempo e a liberdade de parar e voltar a começar.

Faz-se outra improvisação com a ordem já definida.

Improvisação B – Sobre o material

Inicia-se com a cena da vassoura falada, narrando os passos de criação, revelando os fios. Foi um tanto fria, sem emoção e gestos psicológicos, pois não surgiram da própria cena. A inclusão da figura do homem também modificou a percepção e a atuação da atriz, que antes fazia a cena sozinha. Após tomar o lugar, deve-se mencionar que a “mãe” e o “pai”, enquanto ela executa o varrer com qualidades, olham sempre para ela. Termina a sequência da vassoura e se inicia a improvisação com as ações. Um descobrimento valioso foi o que aconteceu com o sangue no momento em que a atriz entrou em contato com o sangue e sua boca.

Então cada atriz e o ator têm:

- Ação objeto (recorte)
- Ação criada
- Gesto Psicológico
- Ação cena 1 + gesto psicológico
- Som psicológico / gosto / cheiro
- Ação cena 2

Os elementos a ser usados foram deixados na frente como meio de transporte, mas não é uma decisão muito convincente, pois se trata de se mover só por se mover. Deveria ser cada

um em um espaço, e apenas então se deslocariam para buscar os elementos e os trazer com caminhada de qualidades e atmosfera.

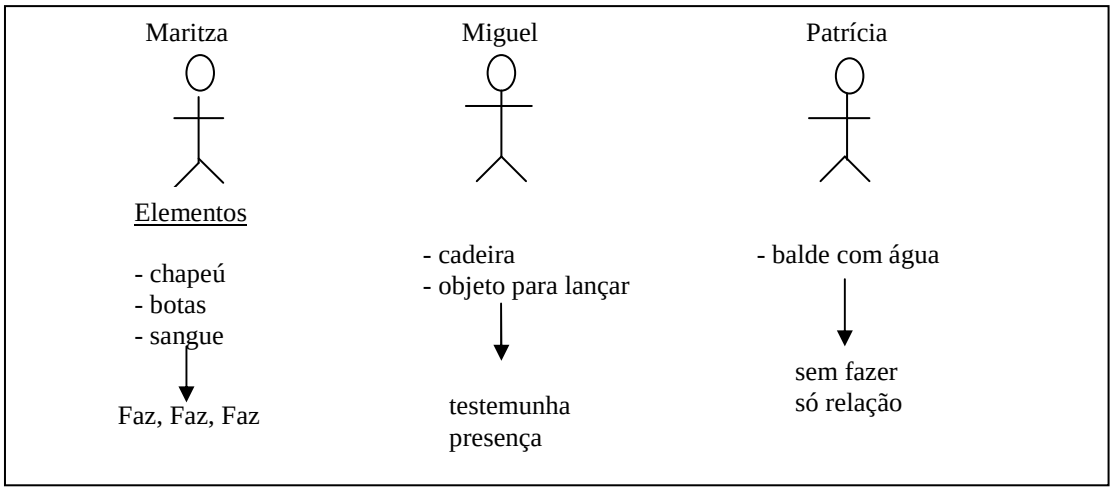


Imagem 12. Diagrama nosso de organização para o palco. Objetos e ações trabalhadas.

Decisões de ultima hora

Não deve haver movimento que não seja estritamente necessário, apenas para procurar os elementos.

Indicações para Patrícia: não fazer nada, ter mínimos movimentos em todas suas ações, para que sua presença seja a que prevalece. Que faça as ações no mesmo lugar: ação do objeto, parede, ir buscar o balde, gesto do cabelo, voltar com o balde. Ficar ali olhando a água durante muito tempo, utilizando o gesto psicológico, ajoelhar-se, as seis tentativas de afogo com som e logo a morte final.

Indicações para Miguel: Quando lança o objeto, caminhe para os dois lados, que esse seja seu trânsito no jogo. Que transite entre os dois espaços, o da “mãe” e o da “filha”.

Indicações para Maritza: Que os trânsitos sejam cada vez diferentes de acordo com a situação proposta. A do chapéu, um andar altivo, como brincando de ser a “mãe” e mais flutuante. No segundo trânsito, que seja indo buscar às escondidas os sapatos do “pai”. E no terceiro, que se vivencie o amargo do sangue.

Silêncio / Detenção / Suspensão / Irradiação

Quarto encontro com os atores: Apresentação do experimento no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator CEPECA[22].

*VIDEO 3. Compartilhando com os Atores. 1° de setembro de 2011. (Vídeo disponível só na Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=1cUUdXHrrRw>).

Depois desse primeiro trabalho, no qual assumimos as mudanças propostas nas decisões de última hora, Patrícia sentiu-se melhor sem fazer nada e só estar dedicada à relação com o balde e o suicídio.

Não se deve pensar nos elementos técnicos na hora de vivenciar a cena. Os elementos técnicos devem ir sendo apropriados, absorvidos pouco a pouco.

Miguel não se sentiu muito bem, pois diz que tinha sido muito rápido e porque, enquanto estava em cena, pensava que devia se emocionar, o que resultou em uma sensação de atuar o resultado, não deixando que seus processos internos como ator acontecessem e que se manifestassem por meio das ações definidas.

Maritza sentiu-se muito bem no processo passo a passo de ir descrevendo sua atuação. O único momento em que se incomodou foi no término da imagem do "pai"(momento da transformação), e quando começou a próxima sequência, a das ações com qualidades. Apareceu um riso compulsivo no momento do xixi, algo que surgiu organicamente pelo fato de estar se urinando.

Seguintes passos a trabalhar:

a) Surra da "mãe" na "filha", gritando esta última: Papá!

b) descobrimento dos sapatos urinados.

c) sangue na boca gritando: Mamá! Enquanto ocorre o suicídio.

<u>Reflexões após a apresentação</u>: muitas das impressões dos interlocutores do CEPECA apontaram que a inserção dos "pais" como personagens concretos apontavam muito para a criação da ficção e que era o olhar da "filha" o que era encenado pelos atores sobre as características dos "pais".

[22] O CEPECA foi apresentado na introdução da presente dissertação, em que assinalamos a importância do centro de pesquisa no desenvolvimento da parte prática de nosso estudo, pois todo o processo de criação e experimentação foi apresentado e discutido regularmente com o grupo. Portanto, todos os registros fotográficos e de vídeo pertencem a algumas apresentações feitas tanto dentro da sala do CEPECA quanto fora dela.

Crê-se que na primeira parte do varrimento deve-se incluir também uma imagem da filha sobre a “mãe” assim como há a imagem do “pai”. O momento da aparição da “mãe” deveria ser no momento da surra. Pensa-se em uma peruca de cabelo loiro comprido, saltos e unhas longas e vermelhas. Tem-se que trabalhar o espaço da varrida com a mesma radicalização do momento da transformação no “pai”.

Terminar-se-ia com a morte da “mãe”, a “filha” gritando com o sangue na boca e o “pai” entrando nos sapatos urinados.

Quinto encontro com os atores

1. Nova sequência a propor para investigar:
2. Entrada ao espaço, no qual já estamos.
3. Cada atriz e o ator vão para seu lugar.
4. O varrer.
5. Duas vezes.
6. Quando acontece a primeira varrida, Patrícia coloca a peruca.
7. Maritza chega onde ela.
8. A “mãe” tira o elástico do cabelo da “filha” e acaricia.
9. A carícia muda.
10. Suspensão. Patrícia puxa orelha e cai /estendida.
11. Arrastar pelo chão desde o cabelo.
12. Grita: Papá!
13. O “pai” faz gesto psicológico cobrindo o rosto com as mãos, ele se esconde.
14. Tira a mão da “mãe” e levanta a “filha”.
15. Olham-se.
16. Patrícia tira a garrafinha de sangue, abre e bota um pouco na mão.
17. Passa o sangue pelo rosto de Maritza e ela gira a cabeça.
18. Patrícia volta para seu lugar.
19. Duas vezes mais de varrer.
20. Patrícia tira peruca, deixa o sangue.
21. Na segunda vez da varrida Miguel aparece com a máscara.
22. Texto.
23. Giro.

24. Texto.
25. Maritza encara Miguel, ele desaparece.
26. Transformação da “filha” no “pai”.
27. Ações de cada um: Patrícia busca balde, Miguel faz gesto, Maritza faz xixi.
28. Patrícia ajoelha, Miguel busca cadeira, Maritza faz gesto do pescoço.
29. “Mãe” se submerge, “pai” olha os sapatos, “filha” busca o sangue.
30. “Mãe” continua se submergindo, “pai” vá para os sapatos, “filha” coloca sangue na boca.
31. “Mãe” na submersão, “pai” volta ao gesto de esconder o rosto entre as mãos, e “filha” faz ruídos de sangue.
32. Morte da “mãe”, “pai” dentro dos sapatos urinados e “filha” gritando “Mamá!”.

Improvisação

Iniciamos o trabalho de olhos fechados, entrando no espaço, na respiração, nos sons do afora e do dentro. Contato com o lugar, corpo completo. Centro imaginário. Caminhar pelo espaço.

Sentar-se e levantar-se a partir do centro do corpo. Escolher um lugar para ficar e trabalhar.

Fechamos os olhos e imaginamos um espaço da casa em que habitam nossos personagens. Como é o espaço que se mora, sentir e receber a atmosfera que o lugar oferece e não no sentido inverso, as sensações que se produzem a partir do lugar. Tentar identificar ao máximo possível os detalhes do lugar. A atriz Maritza Farías escolhe a cozinha. Uma cozinha antiga muito descuidada e repleta de coisas, obscura e bagunçada, com louça sem lavar.

Entramos na atmosfera da cozinha ou da que cada um escolheu e registramos que frase nos fala o espaço. Para Maritza, o lugar diz: *“Pode-me arrumar?”* A atmosfera tirada do espaço é uma atmosfera de brincadeira.

Movimentamo-nos dentro do lugar imaginário com a atmosfera estabelecida e dizendo as palavras que o espaço nos transmitiu.

Logo depois disso, registramos o estado da personagem que estamos criando, e nos movemos prestando atenção ao centro que ele vai ocupar como motor principal do movimento.

Antes, caminhávamos pelo espaço experimentando os quatro sentimentos: facilidade, forma, beleza e totalidade.

A nossa atriz indicou que o centro que se acordou nela foi localizado nas coxas, tendo relação com a agilidade e a rapidez nas pernas.

Nesse momento, fica evidente a importância da consciência dividida. Qual é o estado dessa pessoa, qual é seu centro e como é seu olhar? Depois, sentamo-nos nas cadeiras e registramos o que estava acontecendo no exterior e no interior, tocando nosso centro escolhido.

Irradiação, corpo em chamas, cria-se a imagem do corpo envolvido em fogo para irradiar a partir da respiração forte e sonora. Jogar o corpo para baixo, respirar e regressar ao espaço.

Podemos registrar que se revela um estado brincalhão na atriz, não tão grave e terrível como na sequência anterior. É a atriz quem dá a pauta de densidade em seu trabalho, podendo acrescentar também uma qualidade mais leve, para não fechar a história da família na ideia de menina abusada e maltratada pela “mãe”.

Sexto encontro com os atores.

Improvisação: ensaio de nova sequência

Entrada no espaço, estado neutro, centro imaginário no peito, corpo normal. Cada ator se situa em um lugar. Ingresso na atmosfera. Ligar o centro imaginário da personagem que estão criando e acordar a consciência dividida.

Fala-se tecnicamente da atmosfera, do centro, da irradiação e vão se movimentar a partir do centro e dentro da atmosfera.

A atriz começa a descrever o espaço e faz a primeira ação com qualidade de raiva, e logo realiza a segunda ação com qualidade de resignação. Ela toma a decisão de varrer. Ação com qualidades: varrer cuidadosamente, e enquanto ela vai varrendo, vai falando também dos sentimentos de facilidade, beleza, totalidade e forma, além do registro consciente e a consciência dividida. Continua a ação do varrer, mas dessa vez a qualidade definida é obsessão. Paralelamente, Patrícia se move até a parede e faz a ação de abrir a janela com a qualidade de amor, e Miguel faz a ação da fotografia com qualidade de curiosidade. Então, Maritza chega pertíssimo de Patrícia, fala sobre o registro emotivo que traz a ação de carícia. A qualidade da carícia é a ternura que aos poucos é transformada em puxada de cabelo, pois

ambas deixam suspendida a ação no tempo. Ação com qualidade de indignação. Patrícia irradia para a cena e Maritza recepciona essa irradiação.

Puxada de cabelo com indignação, gritando: *Papá!* Até que as duas atrizes chegam onde está o ator e ele detém Patrícia, ele interrompe sua ação. Tira a mão de Patrícia com a qualidade de preocupação. Então, Maritza olha para eles da perspectiva do chão, levanta-se e fica de frente a Patrícia. Esta lhe dá uma bofetada com a qualidade de raiva, as atrizes fazem todo o processo da ação lentamente e aparece o sangue. O ator faz a ação de cobrir o rosto com a qualidade de impotência e Patrícia volta para seu lugar. Maritza fala novamente e menciona a necessidade de se recompor, pelo estado e pela recepção da atmosfera criados pela situação. Continua varrendo. Ação com qualidade de brincar, ela faz giros com a vassoura e varre grande. Varre por ultima vez, com a qualidade de se esconder. O ator entra em ação com a máscara, ela o vê, não gosta dele e sente medo. Ação com medo de trazer a vassoura para seu corpo, a atriz ocupa o texto falado a partir do seu centro, texto falado com a qualidade de medo, cuidadosamente: *"Sai fora. Já não é a primeira vez. Você sabe o que está fazendo?"*. Ele não vai embora, então é ela quem decide sair. Continua varrendo com a qualidade de suspeita. Percebe que ele segue ali, não pode continuar e decide encarar, mas desta vez com a qualidade de enfrentamento: *"Sai fora. Já não é a primeira vez. Você sabe o que está fazendo?"*. O ator deixa a situação e vem o momento da transformação; abaixo o short, sobe a blusa, barriga para fora, põe a vassoura entre as coxas, braço pendurado e diz: "É a imagem que a menina tem do pai". Som gutural.

Ações de cada um dos atores em solidão. Patrícia vai buscar o balde com qualidade de determinação. Miguel vai buscar a cadeira, qualidade de tranquilidade. Maritza tira o short, tira os sapatos e faz xixi. Perversão.

Patrícia fica olhando a água, coloca o balde no chão, senta-se e olha a água. Miguel sentado na cadeira. Maritza vai para onde ele está e senta no seu colo.

A "mãe" começa se afogar. O "pai" balança a perna. A "filha" olha a "mãe".

A "mãe" continua se afogando. O "pai" vá até onde estão os sapatos. A "filha" vai para o sangue.

A "mãe" segue se afogando. O "pai" entra nos sapatos, calça-os. A "filha" coloca sangue na boca e inicia o ruído.

A "mãe" se afoga finalmente, morre. O "pai" nos sapatos. A "filha" grita: *Mamá!*

Fora luz.

* VÍDEO 4. Mostra de recortes espetaculares do CEPECA. 23 de setembro 2011. (Vídeo disponível em DVD e Internet: http://www.youtube.com/watch?v=zetG9ygPMdo).

Dificuldades que surgiram:

Até aqui, o relato de pesquisa prática e a descrição dos procedimentos utilizados compreende um período de tempo de sete meses, a partir do mês de março até setembro de 2011. Trabalhou-se paralelamente na pesquisa teórica e na pesquisa experimental, apresentando-se nesse momento uma dificuldade que tem permeado o trabalho total, fazendo-o crescer em alguns momentos, assim como em outras ocasiões, perdendo interessantes descobertas cênicas.

Um processo experimental de criação artística sempre se mantém vivo, pulsante. São características que diferenciam o teatro das outras linguagens artísticas. Portanto, é preciso ser capaz de enfrentar as dificuldades e torná-las parte do mesmo processo, analisando o caminho que as fez surgir e identificando todas as fases que compõem uma pesquisa que se inicia na prática teatral para logo refletir e teorizar sobre a mesma. Esta pesquisa é uma inquietude de uma atriz-pesquisadora que não concebe a pesquisa em teatro sem que aconteça o teatro.

Por realizar uma pesquisa teórico-prática que não só implica o investimento de tempo na leitura e na procura de bibliografia, existe também um processo de estudo prévio aos ensaios, a preparação dos mesmos e o registro dos experimentos e descobertas realizadas. O fato de trabalhar com outros atores é um procedimento delicado. No início da pesquisa experimental, a atriz-pesquisadora executava a cena sozinha. No segundo passo, a pesquisa passa a incluir dois atores com os quais se trabalhou uma primeira etapa de transmissão de conceitos e de registro da apropriação, alcançando resultados satisfatórios tanto no produto cênico quanto no processo criativo. Porém, no transcurso do tempo, a atriz Patrícia Noronha teve que sair por motivos de saúde, perdendo assim, o valor de sua presença, que formava parte da criação geral, pois o exercício cênico tinha sido criado a partir do processo de apropriação e descobrimento dos atores com respeito à temática tratada. Com os dois atores que permaneceram no processo, refizemos e aprofundamos a pesquisa.

b) Começar de novo. Novos rumos. (setembro, outubro, novembro e dezembro de 2011).

Como afrontar um novo processo de criação que abra possibilidades às cenas que já foram descobertas, tentando não fazer mais do mesmo, mas procurando outros universos que ampliem e aportem com um grau maior de profundidade as ideias já concebidas?

A partir do mês de outubro de 2011, os atores Miguel Murúa e Maritza Farías deram início a uma nova etapa de treinamento, mergulhando nos princípios de Michael Chekhov que já lhes eram familiares, tentando perceber e registrar o fato de que alguma ação ou sequência que brotasse nos ensaios indicaria qual seria o melhor caminho para seguir. Os princípios mais aprofundados foram: ação com qualidades, caracterização, corpo e centros imaginários, além da caracterização do próprio texto. Assim, na procura do ensaio, surgiu a ação de dançar com diferentes qualidades, o que provocava diversas sensações, emoções e pensamentos nos atores. Enquanto os atores dançavam, a atriz percebeu que a dança era uma ação controlada pelo homem, pelo "pai", e nela, a "filha", surgia uma má vontade, uma recusa ao ato de dançar. Foi assim que encontraram uma primeira ação que os juntava, propondo levar a dança até o extremo na procura de sublimar essa ação. Então, se transformaria em outra, chegando a perder o sentido inicial, espalhando os significados possíveis de leitura no espectador a partir da cena.

Outro material que se queria colocar em tensão na cena era o ingresso do texto, estudando a peça "*A Intrusa*" de Maurice Maeterlinck. Além disso, procurava-se investir no principio de caracterização e o trabalho dos centros como elementos chaves na criação de personagens.

Novos rumos

1°: Seleção de textos da peça "*A Intrusa*", que ressoam nos corpos dos atores em relação à temática escolhida anteriormente.

Miguel Murúa: "Pela primeira vez eu me sinto à vontade entre os meus"

Maritza Farías: "Vai você, veja se ele dorme sossegado".

2°: Leitura do texto, tentando perceber as atmosferas propostas por este.

3°: Seleção do texto da cena.

4°: Deitados no chão, os atores identificam os estados atuais: Miguel, contorção. Maritza, satisfação. Movimentam-se pelo espaço, levando esse estado para todo o corpo, estremando-o

e percebendo como vai se modificando. Importante registrar que emoções começam a aparecer no corpo a partir desses movimentos: Miguel sentia dor; Maritza, alegria.

Caminham pelo espaço apenas ficando com a emoção, sem o corpo imbuído na ação. Aos poucos, vai entrando o texto, sendo levado ao extremo, falando até eliminar completamente o movimento, e ficam frente a frente. Dizem-se o texto um a um a partir da emoção que cada um trabalhou.

Todos os ensaios anteriores foram para seguir construindo a relação entre ambos, entre a figura do "pai" e da "filha", tentando arrumar a sequência que já existia, mas decidiu-se começar da conformação da relação entre eles, do estado atual, mas de querer reproduzir o que já se tinha feito com a atriz Patrícia Noronha.

Ações propostas que foram experimentadas:

- Bailar
- Sentar
- Deambular

Experimento datado dezembro 2011

Primeiro movimento. Princípio trabalhado: "caracterização". Construção do corpo e centro imaginário. A atriz se caracteriza, veste-se com os elementos que trazem a cena a personagem da "mãe": sangue, peruca, saltos, unhas, além do estado agônico de um corpo que está morrendo. Também intervêm os centros já definidos desse novo corpo que a atriz propõe: ombro direito para baixo, tensão no joelho direito e uma espécie de qualidade de cuidado elegante com as unhas das mãos.

Imagem 13: Registro fotográfico da pesquisa, correspondente ao trabalho do principio caracterização. Sala 22 Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, dezembro 2011.

Uma vez caracterizada, é o texto que sai da atriz, falado com qualidades. *"Aconteceu alguma coisa aqui em casa, agora é que começo a compreender. Pensavam que eu não desconfiaria, algumas vezes sou menos cega do que vocês ouviram? Esta noite não me atrevo dizer o que eu sei. Eu não desconhecia a verdade apenas esperei que vocês a dissessem, mas há muito tempo que eu sei".*

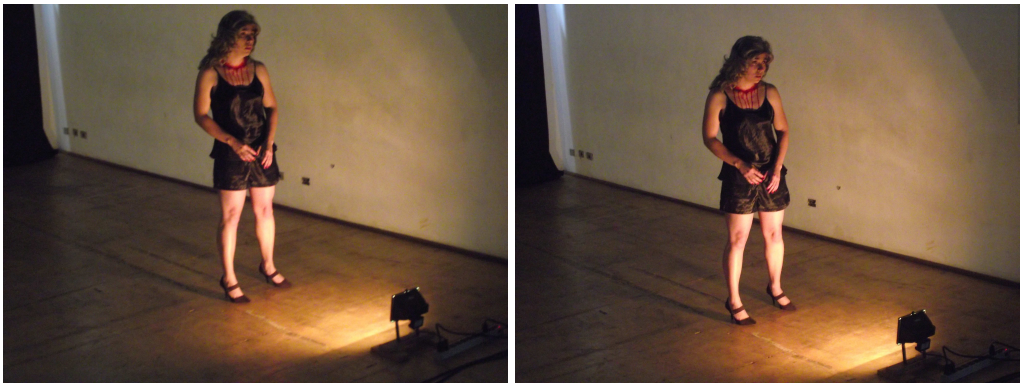


Imagem 14. Registro fotográfico da pesquisa correspondente ao momento do texto caracterizado. Sala 22 Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, dezembro 2011.

Na continuação, o homem, o "pai", vai até onde ela está, levando-a até o centro do palco para começar uma dança macabra que demorará a acabar.

Imagem 15. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente ao momento de dança com qualidades. Sala 22 Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, dezembro 2011.

Durante o tempo que a dança transcorre, ela não quer dançar, e é ele quem dirige a ação, mudando as qualidades, os ritmos, os tempos, fazendo contrastes e silêncios. O ator lança a atriz cada vez que esta se nega a dançar, caindo no chão perdendo a peruca. No instante que a peruca sai da cabeça da atriz, ela corre até o cabelo, colocando-o novamente e se joga rapidamente nos braços do homem para continuar a dança tortuosa. Muitas qualidades diferentes aparecem no improviso, outorgando ao espectador uma ampla gama de significados, convertendo a ação dançar em outro tipo de ação. O sangue que foi colocado no pescoço da atriz vai ficando colado na camisa do ator, construindo outra imagem a decifrar.

Imagem 16. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente à sequencia da "dança macabra". Sala 22 Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, dezembro 2011.

As imagens seguintes mostram um resultado de tentativa de experimentação com uma cena do texto "*A Intrusa*", cujo texto foi adaptado para nossa temática e para a situação jogada:

Imagem 17. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente ao trabalho do texto com a peça “A Intrusa”. Sala 22 Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, dezembro 2011.

Dessa sequência/tentativa de fazer entrar o texto em nosso experimento, ficariam apenas três ações: a caracterização, o texto inicial caracterizado e a dança.

c) Tentativas com o texto. (janeiro, fevereiro, março e abril de 2012).

Nessa fase, colocou-se a ênfase no intuito de aprofundar as relações cênicas com o texto de "*A Intrusa*" e de configurar o experimento na junção das diferentes cenas já criadas tendo como materiais:

a) Varridas e transformação da vassoura: explicação de procedimentos, emoções e corpo.

b) Urinar-se nos sapatos: imagem, trágico cotidiano encarnado na ação.

c) Caracterizar-se: procedimentos de caracterização e texto caracterizado.

d) Dançar sublimado: ação com qualidades e como vai mudando.

e) Parte do texto selecionado: cena empregada e patrão.

*VÍDEO 5. Tentativas com o Texto. 8 de março de 2012. (Vídeo disponível em DVD e Internet: http://www.youtube.com/watch?v=0vWFmwAuBF4).

Uma ação vai se transformando e abrindo infinitas possibilidades de leituras: a sublimação de uma ação. Partir do ponto *x* e se transformar, chegando a se evaporar e converter, mudando para *b*. Pode-se levar ao extremo, ao máximo possível, para experimentar o que acontece em vários níveis: atoral, interpretação, história/ficção, corporal/biológico. Como por meio da experimentação do tempo, da dilatação do estar, da permanência, como experimentar isso pode nos conduzir para outros caminhos inesperados de criação. Ao colocar o corpo em situação, este responde de maneira "real", de "verdade", e pode se dar uma possibilidade de vivência, de experiência, não entendendo apenas com o raciocínio, senão que por meio da ação e do corpo. Então, começam registrar as emoções que vão surgindo, unindo ao pensamento que vai se abrindo naquele momento.

Quando a atriz Maritza Farías estava em cena, lhe sucederam novas experiências que surgiram graças ao fato de ela se permitir aprofundar e se procurar em cada ação que fazia. No começo, com a vassoura, ela registrou uma dificuldade em entrar no que estava propondo ao ir falando de costas. Pensou que estava fora e colocou sua vontade a serviço de se entregar com todo o corpo, o pensamento e a emoção no que estava fazendo. Assim, ela entrou em seu próprio jogo. A sensibilidade e as emoções estavam absolutamente vulneráveis. Descobriu novas relações cênicas. Quando recebeu os elementos para se caracterizar como "mãe", ela acomodou seu corpo aos elementos, ao "recepcionar" o que este lhe irradiava. Esses elementos eram os sapatos, o sangue no pescoço, sendo que este último trouxe consigo uma

imagem concreta a trabalhar enquanto gesto psicológico: o degolamento, trabalhando-a imediatamente a partir da respiração e o som de garganta. Logo falou em "caracterização" e caminhou para a outra esquina. Aqui, foi o momento do ingresso de um vídeo que sublinhava a importância da família. Ela, de pé dizendo o texto, moribunda, trabalhando na forma de dizer, após, o som dos saltos. O ator Miguel Murúa vai até onde ela está para iniciar a dança. Situam-se no centro: ação com qualidades. Envolvida no fazer, quando a peruca caiu pela primeira vez, a atriz falou: "eu sou a mãe", e voltava a botar a peruca na sua cabeça. Isso se repetiu cada vez que a peruca voava. A proteção ante o "pai" surgia depressa, e assim foi inúmeras vezes até que ele se cansou. A "mãe" o buscava. Acabou-se a brincadeira. A atriz despoja-se dos elementos. Intervenção do texto da empregada da casa com o "pai", que fala sobre algo oculto e da ação que não pode ser vista por ela. Uma vez que ela sai da cena, a "filha" senta nas pernas do "pai", falando novamente "ação com qualidades", contando acerca do registro da emoção, da contradição, enquanto o "pai" balançava a perna. Ela passou a mão em seu pescoço manchado de vermelho e espalhou a cor para o nariz e a boca. Olhava os elementos que ficaram no chão, trazendo para ela a imagem de sua "mãe", até que pouco a pouco um grito travado no seu interior e afogado desde os inícios saiu de seu interior: Mamá!

*VÍDEO 6. Apresentação no Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP. Mostra Experimentos [23], 21 de marco de 2012. (Vídeo disponível só em Internet: http://www.youtube.com/watch?v=8v4p9zk964Y).

Importante descobrimento: Dentro do trajeto de criação do experimento, os atores realizaram periodicamente apresentações no CEPECA, bem como mostras abertas para público geral. Foi por meio de uma sessão de fotos solicitada pelo TUSP, para divulgação, que os atores descobriram e perceberam como o fato de só colocar a peruca e parte do

[23] A *Mostra Experimentos* é uma ação continuada do Teatro da Universidade de São Paulo TUSP, cujo objetivo é oferecer uma pequena amostragem da produção das escolas de formação em teatro – em nível superior e/ou técnico – do estado de São Paulo. A cada edição da Mostra, são experimentados novos desdobramentos– tais como *workshops*, sessões comentadas de espetáculos e diálogos após as apresentações –, sem nunca perder de vista seu papel de divulgação da produção dessas escolas.
O Teatro da Universidade de São Paulo oferece, desde 1996, uma rica programação teatral, programas especiais e mostras que tem por principal objetivo dar visibilidade à pesquisa e produção teatrais de natureza universitária. Ligado à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, o TUSP atua como polo gerador de cultura, provocando o surgimento de novas ideias, suscitando o debate e despertando a reflexão sobre as questões do fazer teatral no Brasil.

figurino já mudava o corpo, o estado, a disposição e a atitude. A caracterização ajudava a indagar e descobrir mais vida interna daquele homem e daquela mulher. Uma sessão de fotos não é só uma simples atividade banal; pode-se converter em uma situação inspiradora que convida à criatividade, que a convoca. Foi assim que a atriz Maritza Farías encontrou o gesto da abertura da boca, um sorriso só com os dentes de baixo, a contração e a expansão dos músculos da face, o olhar e a importância do globo ocular, a parte branca.

A caracterização dispõe os atores ao jogo, chama à criatividade quando eles não estão "inspirados". Isso nos indica que o teatro pode surgir em qualquer lugar, qualquer momento, só "invocando" certos elementos. A sala de nossa casa pode se transformar em um palco.

Imagem 18. Registro fotográfico da pesquisa correspondente à sessão de fotos para o TUSP. Condomínio Residencial Jaguaré São Paulo, fevereiro 2012.

d) Encontros e desencontros. Compondo o trajeto final. (maio, junho, julho e agosto de 2012).

Na busca de uma cena que aponte a encenação do trágico cotidiano tal como é descrito por Maeterlinck – sem a imposição das palavras e, quando essas aparecem, que correspondam a outro lugar, que abram algum outro tipo de espaço ou concedam indícios de algo que não está sendo encenado – decide-se sacar do experimento a cena entre a empregada e o patrão do texto "*A Intrusa*", já que não fez nenhuma contribuição nem à temática nem às relações

cênicas. Nenhuma tentativa de introduzir o texto na aplicação “clássica” deu resultado, portanto elimina-se da possível estrutura final.

Agora se pensa principalmente na relação pai-filha, com a representação da mãe morta, a família como espaço formador principal e castrador do caráter. Todos os pais desejam fazê-lo bem sem saber realmente se está fazendo bem ou não, como essas ações e ensinos repercutirão nesse ser humano que se cria baixo esse teto. A família é uma microssociedade, é uma representação a menor escada.

Reflete-se em torno das famílias em que tanto os problemas quanto as alegrias não se compartilham, das famílias com existências vazias. Tudo o que pode chegar a ocorrer em uma casa.

A semelhança entre o pai e a filha é outro elemento a interpretar, o jogo de representação da mãe morta com o pai. A violação das regras do pai. Educação/formação/modelar.

E o porquê do incesto do pai? Talvez não exista incesto, talvez seja só um desejo que pulsa e palpita, mas permanece oculto, como nos sonhos em que intimamos com nossos pais. A dúvida de se isso realmente ocorreu ou não. Quiçá é apenas a rigidez de um pai que deve criar sozinho sua filha, a educação que ele lhe oferece, a sobre proteção, e nós somos, como espectadores, os que lhe entregamos outro olhar, assim como quando vemos com perversão ou moléstia os pais balançando nas pernas suas filhas.

É interessante deixar cadeados abertos, para que o espectador possa os fechar e sejam eles os que criem suas próprias histórias acerca do que assistem, trazendo à tona os princípios do Simbolismo selecionados para esta pesquisa.

<u>Anotações:</u>

- A morte da mãe, a falta da mãe, a ausência da mãe.
- Rito, segredo, família, casa, cerimônia, o sagrado, amor e morte, sensação de angustia, prazer triste, o espírito humano, atmosfera estranha e turbadora.
- Importância da família, o segredo, o fascismo do pai, a mãe, outro lugar.
- O privado perverso – A filha com o desejo de ser a mãe.
- As atmosferas do afora, como modificam e aportam ao corpo do ator para dizer os textos ou para se mover.
- A permanência, o estar.

- A ação que nasça a partir da ação mesma, sem contradição previamente instalada, que começa a suceder no corpo e a fluir a perversão.

Princípios como “ação com qualidades” e “atmosfera”, entre outros, foram os elementos norteadores da pesquisa prática. A experimentação com eles ia apresentando a sublimação das escolhas selecionadas, que por sua vez iam se transformando em outras ações que ampliavam os significados que o espectador podia associar à cena. As ações, situações, imagens e objetos trabalhados foram tirados da compreensão do conceito “trágico cotidiano” de Maeterlinck. Foram escolhidos eventos marcantes, imagens e situações que habitavam a individualidade da atriz gestora desta pesquisa, que pertencem ao que poderíamos definir como “trauma”, pois habitam o seu interior carregando com eles diariamente, uma tragédia cotidiana que forma parte dela e que leva consigo sempre. Esse material se transformou em um primeiro material criativo, assim como as imagens da urina nos sapatos de um homem e a vassoura utilizada como pênis são imagens que compõem sua própria tragédia cotidiana, são os eventos que deixaram o trauma marcado no seu corpo e na sua mente. Criamos, portanto, quatro cenas/ações:

1- Varrer e transformação da vassoura

2- Urinar-se nos sapatos de um alguém

3- Caracterizar-se

4- Dançar sublimado

Fez-se uma análise do que se estava transpassando ao espectador. Não apenas se tratava de procedimentos técnicos colocados a serviço da tragédia cotidiana como material criativo, como provocação da concepção do trabalho, mas o espectador olhava uma “história” com “personagens” que delimitavam o campo de significados que ele podia outorgar, existindo as possibilidades de acordo com as formas contemporâneas de criar e conceber a cena teatral. Tudo se limitava a uma relação pai-filha-mãe, que escondia um segredo, que pulsava, que latia e palpitava na cena.

Para que este trabalho tomasse novos rumos quanto a significações, tendo em conta que esta pesquisa se trata da descrição de um processo criativo em que o resultado é um experimento cênico que deve, como toda cena, ser completada pelo espectador, e não apenas ficando em um experimento hermético ou dirigido, não podemos esquecer as linhas de estudo e análises que a encenação contemporânea propõe.

Dedicamo-nos à procura de mais materiais que pudessem nos fornecer outras perspectivas de como abrir a temática do “incesto” para uma temática social que fosse capaz de conter em seu interior o segredo, a respiração do “incesto”. Analisaram-se três textos: o romance *“Os Cenci”* de Henry Marie Beyle Stendhal, a dramaturgia de Antonin Artaud baseada no romance e *“El peso de la pureza”* do dramaturgo chileno Mauricio Barría Jara.

O tema foi encontrado, tentando ir mais a fundo no porquê do “pai” incestuoso. Encontramos a resposta na “educação”, na instrução de um corpo que deve afrontar sozinho. Só existe ele e ela, e ele deve instruir ela nas ações cotidianas da vida; ele deve inculcar a formação nesse corpo que se deve preparar para ser uma boa mulher. Assim, propõe-se a família como a primeira instituição que modela o indivíduo. O que acontece dentro de uma casa pertence às próprias regras dela, e como uma microssociedade, define as normas e condutas que sucedem dentro dela. A casa se apresenta como um espaço fora do tempo e do lugar comum a todas as pessoas, como um lugar onde ninguém sabe o que acontece, só quando se está dentro.

Assim foi que se pensou na possibilidade de experimentar o que aconteceria ao criar uma cena em que fosse um corpo notoriamente mais frágil que outro. Experimentar duas situações/ações nas quais fosse uma criança real que as vivenciara cenicamente, falando assim acerca da disciplina e da formação de uma menina para se converter em uma boa mulher dentro dos cânones sociais. Experimentando na cena, para olhar se realmente aconteceria no espectador o porquê de estar trabalhando com ela.

Chegamos a Samara, uma menina de 10 anos que assiste à oficina de teatro no circo escola da comunidade São Remo. Junto com sua mãe, Jordânia, assistiram a uma reunião com a pesquisadora, em que explicou o trabalho, a pesquisa e em que consistiria a participação dela. Foi falado que primeiro experimentaríamos nos ensaios as ações, e só então se determinaria se produzia o que procurávamos. Os ensaios aconteceram do mesmo modo que nos processos anteriores. Começava-se com o treino, demonstrando alguns procedimentos para que Samara se familiarizasse com nosso vocabulário, e estabelecendo laços de confiança. Durante todos os ensaios, Jordânia, sua mãe, sempre esteve presente.

Trabalhamos em três ensaios duas ações/situações:

1- Cortar as unhas.

2- Ensinar a varrer.

Imagem 19. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente à ação de cortas as unhas.
Sala 22 Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, agosto 2012.

No decorrer dos ensaios, foi acontecendo o esperado: a cena ganhava peso, densidade e estranheza, dando conta somente de uma instrução, de uma formação de um corpo. Foi assim que se decidiu incorporar essas novas ações ao trabalho já existente, acrescentando à atmosfera cênica o som e a iluminação como materialidades que encaixaram também com os outros componentes do experimento cênico.

Para nós, é absolutamente necessário manter e desenvolver o caráter de "experimento cênico" durante todo o processo, mesmo pouco tempo antes da defesa do mestrado, pois se trata de uma proposta de criação para o ator, para que ele identifique e reflita sobre sua própria poética e também para que torne consciente todos os processos que se colocam em movimento, cada vez que sua criação se apresenta ante um publico diferente.

O passo seguinte é trabalhar as seis ações que compõem nosso experimento: varrer e transformação da vassoura, urinar-se nos sapatos, caracterizar-se, dançar sublimado, corte de unhas e ensinar a varrer. Aponta-se à temática desenvolvida como dramaturgia cênica, mas que foque na criação de personagens e relatos de histórias fixas. O que fica deve ser uma experiência cênica que o espectador tem que desvendar, fazendo exercitar seu pensamento nos significados que ele queira outorgar e não na importância da fábula.

O caráter experimental da pesquisa permite abrir o processo e continuamente repensá-lo, pois sempre temos dois materiais fixos a partir dos quais se propõe a criação de cena, como uma possibilidade que apóie a concepção do ator/artista, do ator/criador de nosso tempo.

*VÍDEO 7. Encontros e desencontros, apresentação no CEPECA. 16 de agosto de 2012. (Vídeo disponível só em Internet: http://www.youtube.com/watch?v=tpwtG8XWacU).

Ensaio I: Primeira parte

Treinamento.

Os atores Maritza Farías e Miguel Murúa iniciam o treinamento fechando os olhos e centrando a atenção na respiração. Trabalho do principio de preparação e sustentação com a respiração.

1° inspiram, sustentam e expiram.

2° inspiram, sustentam com ação e expiram.

3° inspiram, sustentam com ação e expiram com ação.

4° inspiram com ação, sustentam com ação e expiram com ação.

Essa sequência se faz primeiramente com movimento abstrato, logo, com um movimento mínimo para terminar em uma ação concreta. Após explorar esse exercício, eles caminham pelo espaço olhando as linhas retas e as formas circulares. Trabalham pouco a pouco a incorporação dos movimentos.

1° movimento de modelado (imagem de se mover dentro de argila)

2° movimento de fluidez

3° movimento de vôo

4° movimento de irradiação

Todos os movimentos foram abstratos e feitos com o corpo todo. Depois de explorar um a um, os atores caminham pelo espaço e se detêm para terminar.

Ensaio I - segunda parte: experimentação de cena

O ator Miguel Murúa fará a ação de varrer com diferentes qualidades, que irão lhe entregando diversos estados e modelando seu corpo de acordo ao fazer.

- Varrer com tristeza: rosto que oculta a tristeza, gesto com a cabeça para baixo, a ação fala por si mesma. Mais espesso, tem mais consistência, mais resistente. Respiração passiva, tranquila. Tristeza em lugar de nostalgia, movimento mais interno, caminhar lento, similitude com o temor, a tristeza surge na cabeça e no peso do varrer. A ação fala e não um estado definido a priori.

- Varrer com tranquilidade: concentração no varrer, cansaço, respiração se agita, velocidade e sua face é visível.

- Varrer com raiva: agitação, modificação da respiração, toda a moléstia é carregada na vassoura. Estado desconfortável, cabeça volta para baixo, músculos faciais surgem pela tensão.
- Varrer com positivismo: estado mais ativo, leve, controle sobre a vassoura, ágil, aparece a diversão, movimento suave e o seu olhar se expande.

Depois de experimentar o varrer com as quatro qualidades, ele as une para terminar com a vassoura entre as pernas. Começa varrendo com raiva, logo positivismo, depois tristeza e finalmente tranquilidade.

Segunda vez que fará a sequência sem pausas entre uma e outra qualidade: não existem psicologismos para passar de uma a outra qualidade; o ator não se deve deter para pensar, pois se volta uma ação justificada pela psicologia. O ator Miguel Murúa fez uma pausa num momento e continuou, mas a qualidade da ação deve ser mudada a partir do físico.

O ator escolhe livremente suas formas de varrer o espaço, sua individualidade criativa se manifesta na toma de decisões cênicas. Seu corpo narra claramente as ações e qualidades. A seguinte estrutura foi repetida quatro vezes com diferentes qualidades:

1° definir a qualidade.

2° acionar por alguns momentos, registrando o que começa a suceder nele.

3° ir falando seus registros em voz alta.

É muito interessante o que acontece, porque se vê no corpo do ator quando ele faz realmente a ação com qualidades e não a partir de uma formalidade, nem pensando em dar uma justificativa lógica e psicológica. O trabalho necessita de concentração máxima, se não o ator é delatado pelo seu próprio corpo.

Ensaio II

Para esse ensaio, selecionam-se duas ações que falem sobre disciplinar e educar o corpo. Temos a ação de varrer, que é ensinar a varrer e, cortar as unhas.

O treinamento para os atores Samara e Miguel inicia-se com exercícios de atmosfera, respiração, densidade, imaginação e criação de imagens. Depois, passamos à improvisação de varrer.

A menina situa-se no meio do palco, sentada em uma cadeira. O ator faz para ela as ações com qualidades feitas no ensaio passado, e vai falando sobre o que acontece com o seu corpo. A menina o segue com olhar atento para logo ser ela quem toma a vassoura e começa a

fazer a mesma sequência do ator. O que se transpassa para o olhar externo é um homem tentando ensinar a varrer a uma menina lhe contando o passo a passo do que ela sentirá ao momento de fazer. Quando ele está envolvido na ação, ela começa a fazer perguntas sobre o estado de seu corpo e o homem vai respondendo ao interrogatório da menina.

Ensaio III

Improvisação baseada no som das unhas de mulher. Imagem em que a menina tortura o homem com esse som.

Imagem 20. Registro fotográfico da pesquisa correspondente ao ensinar a varrer.
Sala 22 Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, agosto 2012.

Imagem 21. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente ao objetivo de disciplinar o corpo. Sala 22 Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, agosto 2012.

Escuro. Ela sentada na cadeira. O “pai” ao lado direito, molhado, completamente transpirando. Ela ilumina a figura com sua lanterna, o “pai” goteja. Apaga. O “pai” caminha até sua posição, frente a ela. Deixa o chão molhado. Ela ilumina o rastro. Inicia o som da unha, os sapatos de mulher estão ao seu lado. Som da unha e ele avançando. Em algum momento para o som, suspende-se e volta a fazer. Sequência da unha/gota. O “pai” chega até ela, ajoelha-se, ela se gira (deveria ter a boca cheia de batom, maquiada como mulher grande).

Ele corta suas unhas falsas, de uma mão e da outra. A menina chora. Ele tira sua jaqueta e a pendura na cadeira, toma a vassoura e começa a varrer. Varre até um determinado ponto e ela pergunta: “raiva?” ele responde. Continua varrendo, ela pergunta “onde está a tensão?”. Ele continua varrendo, ela pergunta “brincadeira?” e depois pergunta “como está sua coluna?”, ele muda de qualidade e ela pergunta “tranquilidade?”, ele responde. Ela pergunta “sua respiração é pela boca ou pelo nariz?”, ele responde. Troca de qualidade; ela pergunta “tristeza?”, ele responde. Ela pergunta “como é seu olhar?”, ele responde. Termina de varrer, vai até onde ela ajoelha-se e coloca-lhe os sapatos, passa-lhe a vassoura e lhe diz: “Vá você!”. Ela se situa e diz: “tranquilidade”, varre. Logo troca de qualidade, fala “brincadeira” e varre. Depois “tristeza”, varre. Muda de qualidade, “raiva”, varre. Termina e olha para ele. Ele não a olha, ela o observa. Escuro.

*VÍDEO 8. Exame de qualificação. 30 de agosto de 2012. (Vídeo disponível só em Internet: http://www.youtube.com/watch?v=Jt2k0PJigSc).

e) Amarrando o experimento

Posteriormente a essa fase de trabalho com a menina, definiu-se que ela não faria mais parte da cena, dando passo à demarcação final do experimento cênico. Como este capítulo trata de relatar o percurso, é importante assinalar que entre os meses de setembro e outubro do ano de 2012 a pesquisadora Maritza Farías viajou para os Estados Unidos a fim de realizar um estágio no Chekhov Studio International, o que contribuiu com uma maior clareza na hora dos conceitos serem levados à prática e na explicação dos mesmos. Por exemplo, o princípio de “gesto psicológico” foi compreendido em uma abertura maior, pois este não significa apenas a execução de um gesto, significa também toda interpretação do ator com respeito ao mundo, sendo levado e traduzido para a linguagem do corpo. Tudo pode ser transformado em gesto psicológico, só depende da imaginação e criatividade do ator, portanto o conceito “som psicológico” que a pesquisadora elaborou em um determinado momento de experimentação é uma apropriação e proposta da nossa pesquisa e não surgida de Michael Chekhov.

O estágio realizado semeia na pesquisa prática outro foco de experimentação. Surge a ideia de ampliar a pesquisa na prática e se considera a possibilidade de fazer uma experiência com pessoas que não sejam atores profissionais. Essa ideia nasce de um desejo de

compartilhar e transmitir para outros o objetivo da pesquisa, que consiste na busca da individualidade criativa e na colocação em cena da interpretação do conceito de trágico cotidiano. Pensa-se que a pesquisa não estaria completa se não se abrisse para ser experimentada por não atores que transitem pelos dois materiais que a pesquisa abarca, dando como resultado uma cena criada a partir de sua individualidade criativa.

Ao voltar da viagem, a pesquisadora e o ator Miguel Murúa fizeram uma série de apresentações do experimento amarrando as situações/ações já criadas, entre as que destaca a VI Mostra de Recortes Espetaculares do CEPECA realizada em parceria com a Faculdade Paulista de Arte FPA durante outubro de 2012 no Teatro Ruth Escobar.

*VÍDEO 9. Mostra de Recortes Espetaculares do CEPECA. 23 de outubro 2012. (Vídeo disponível só na Internet: http://www.youtube.com/watch?v=dggyUoQWOfM).

Finalmente, os atores realizaram uma ultima ação cênica em maio de 2013 viajando para a cidade de Lisboa numa viagem de intercâmbio com o CEPECA e a Escola Superior de Teatro e Cinema. Foi nessa viagem que o experimento apresentou sua estrutura final, aprofundando na dança ao criar uma coreografia que circulasse por diversos ritmos, para que assim, na repetição da sequência com diferentes qualidades, aparecesse o estado e a emoção do corpo colocado em um esforço real, provocando o afloramento do mundo interior dos atores como resultado da ação.

*VÍDEO 10. Apresentação da pesquisa na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, Portugal. 8 de maio de 2013. (Vídeo disponível em DVD e em Internet: http://www.youtube.com/watch?v=Ds0PTM6qwtk).

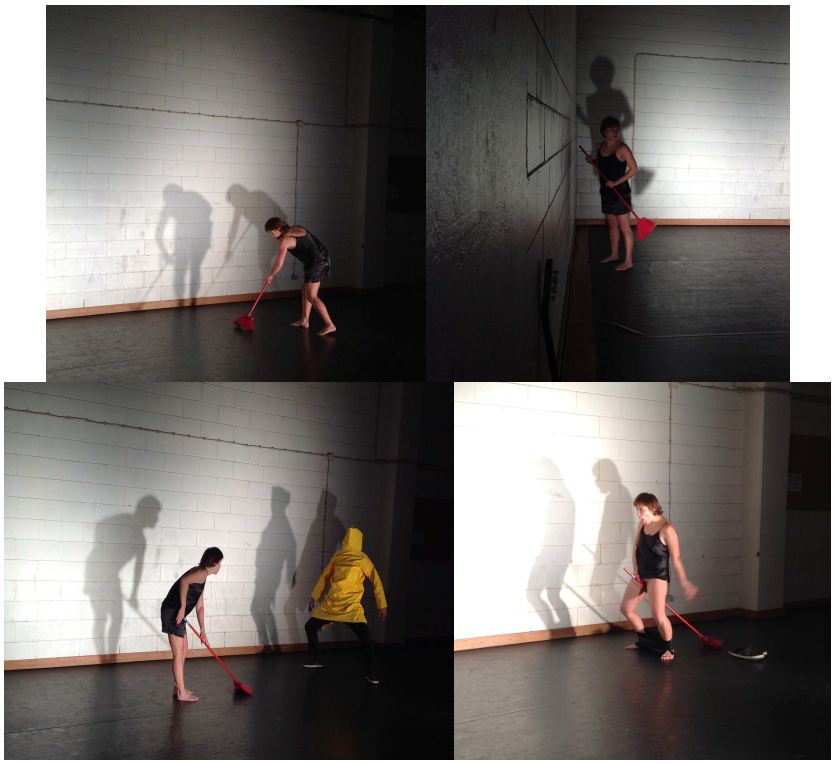


Imagem 22. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente ao 1° movimento cênico: Atrás. Iluminação traseira. Procedimentos. Varrer. Entrada do ator. Saída dele. Transformação. Sala prática Escola Superior de Teatro e Cinema ESTC Lisboa-Portugal, maio 2013.

Imagem 23. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente ao 2° movimento cênico: Atrás. Iluminação traseira. Urinar-se. Sala prática Escola Superior de Teatro e Cinema ESTC Lisboa-Portugal, maio 2013.

Imagem 24. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente ao 3° movimento cênico: A atriz vá até onde o ator, veste peruca, saltos, sangue, caracterização, corpo e centro imaginário. Texto. Sons de saltos. O ator vá até onde a atriz e caminham até o centro do palco. Sala prática Escola Superior de Teatro e Cinema ESTC Lisboa-Portugal, maio 2013.

Imagem 25. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente ao 4° movimento cênico: coreografia de diferentes ritmos. Repetição da coreografia sem parar. Fora luz. Sala prática Escola Superior de Teatro e Cinema ESTC Lisboa-Portugal, maio 2013.

Imagem 26. Registro fotográfico da pesquisa correspondente ao 5° movimento cênico: arrastar da cadeira. Lanterna. Passos. Som unhas. Corte de unhas. Sala prática Escola Superior de Teatro e Cinema ESTC Lisboa-Portugal, maio 2013.

Imagem 27. Registro fotográfico da pesquisa correspondente ao 6° movimento cênico: lanterna ator. Olhar dos sapatos mijados. Varrida das unhas arrancadas. Sala prática Escola Superior de Teatro e Cinema ESTC Lisboa-Portugal, maio 2013.

Últimas reflexões

Revisando o caminho andado, os acertos e erros do processo, repassando o registro audiovisual da pesquisa, notamos uma importante variação entre os vídeos do início e o último registro feito em maio de 2013, que é importante de assinalar e pode ser observado no DVD anexo ao presente texto.

No começo da experimentação, pode-se notar que o envolvimento e o compromisso da atriz-pesquisadora estava focado na interpretação de uma ficção, em dar força e credibilidade à atuação propriamente tal, se valendo das ferramentas técnicas exploradas, enfatizando a criação de atmosferas e a densidade no trabalho como atriz. A descoberta estava sendo feito a partir da figura dela como atriz, e sua aproximação se deu como trabalhadora da cena,

tentando experimentar na atuação as variações que podiam surgir, prestando atenção às respostas de seu corpo e de suas emoções.

Paulatinamente, a atriz vai tomando distância do próprio trabalho, deixando cada vez mais de se envolver emotivamente, isto é, tendo maior domínio da busca da pesquisa e de seu corpo como objeto de estudo. No último registro em vídeo, o “acionar” da atriz-pesquisadora está visivelmente mais dissociado. As partes em que ela está envolvida como atriz e também como pesquisadora estão muito mais esclarecidas, pois os princípios que nela operam são drasticamente trabalhados e demonstrados, alcançando contrastes que são recepcionados pelo publico. A consciência dividida da atriz foi desenvolvendo-se no decorrer dos ensaios e das apresentações em público, já que a atenção e concentração dos espectadores também era um ponto que chegou a ser alcançado pela consciência e pelo “acionar” da pesquisadora.

O corpo do tempo dos inícios da pesquisa era um corpo afetado e comprometido na busca de ampliar as possibilidades de expressão da atriz, era um corpo que em todo momento registrava o que ia acontecendo sem perder a intenção de transmitir uma ideia por meio da cena. O corpo da atriz no final da pesquisa é um corpo que transita livremente entre os procedimentos técnicos e as emoções que surgem de ações orgânicas, é um corpo que maneja tanto a visibilidade dos princípios trabalhados na cena quanto a comunicação com os espectadores e os estados emotivos que nela aparecem.

A cena pode se tornar mais fria em termos emocionais, mas, como experimento cênico, ficam mais intensos os procedimentos pelos quais a atriz circula metodologicamente, tanto quanto as decisões tiradas dos elementos simbolistas, o que lhe permite ter cada vez mais uma maior consciência dos diferentes papéis que cumpre na cena: pesquisadora, atriz, narradora, encenadora e objeto de estudo.

3.3 Processo Criativo com objetivos pedagógicos: A comprovação do experimento.

A essa altura do desenvolvimento da pesquisa prática, em que já se tem resultados visíveis, e com os quais se pode demonstrar que o objetivo proposto pela pesquisa, em que se buscava resultados positivos que se concretizaram na elaboração do primeiro experimento cênico com objetivos artísticos, pensou-se ainda em dar um passo mais.

Tendo esse resultado em mão, propusemo-nos a verificação dos procedimentos metodológicos realizados, para testar o modelo em outro campo de aplicação e com objetivo

diferente. Dessa vez, em um processo de experimentação criativo muito mais reduzido em termos temporais, 12 sessões espalhadas entre os meses de dezembro de 2012, março e abril de 2013, e com um objetivo principalmente pedagógico.

Levou-se a cabo uma oficina de experimentação teatral no Condomínio Residencial Jaguaré, na cidade de São Paulo, dirigida a adultos acima de 40 anos que tivessem interesse em participar.

Prezados Vizinhos, por favor, preciso de sua atenção um momento.

Estou procurando mulheres e homens acima de 40 anos que tenham interesse e gostariam de participar de uma oficina de teatro gratuita, que reunirá técnicas teatrais e experiências de vida. Para cursar a oficina, você não precisa ter nenhum tipo de experiência teatral previa, só precisa ter tempo disponível e muitas ganas.

Peço para quem estiver interessado, assistir uma reunião explicativa **segunda-feira 5 de novembro às 19.30 horas** no apartamento 11 do Bloco Dália. Por favor, eu agradeceria muito se pudessem confirmar sua assistência ou se tiver alguma dúvida, escrever para o e-mail: marifacer@gmail.com, ou ligar 98629-2834, ou também pelo interfone.

Muito obrigada desde já, aguardo por vocês! Afetuosamente, Maritza Farías Cerpa.

Imagem 28. Texto de chamado de participação para os vizinhos, colocado em 520 caixas de correio correspondentes aos apartamentos que conformam o Condomínio Residencial Jaguaré na cidade de São Paulo, novembro 2012.

No mês de novembro de 2012, convocaram-se os vizinhos do Condomínio, tendo respondido ao chamado um grupo de seis interessados, cinco mulheres e um homem, mais duas participantes que foram convidadas por outra integrante e que moravam fora do condomínio, mas no mesmo bairro.

A oficina foi iniciada em 24 de novembro de 2012, no salão de eventos do Bloco Dália do condomínio, cedido gratuitamente pelos síndicos por se tratar de uma atividade sem custos para os integrantes. O conteúdo das atividades foi estruturado em duas grandes etapas, que consideravam a colocação em prática de alguns dos princípios da metodologia do Michael Chekhov que foram selecionados para essa fase; e a assimilação, e posterior encenação do conceito de trágico cotidiano.

O objetivo fundamental da oficina foi estimular a individualidade criativa de cada integrante, por meio de um processo de experimentação pessoal baseado no uso da imaginação, nas ferramentas da metodologia de Michael Chekhov e na apropriação e interpretação do conceito “trágico cotidiano”, na procura de uma criação cênica individual que entregaria as primeiras luzes de uma poética pessoal.

Nome	**Idade**	**Profissão ou ofício**
Ana Lúcia da Silva Souza	47 anos	Professora
Ana Maria Cabral Costa de Oliveira	48 anos	Cabeleireira
Cândida Figueirêdo Docha	47 anos	Psicanalista, reikiana e terapeuta floral
Dalva Menezes	52 anos	Professora aposentada
Maria Helena de Jesus	58 anos	Professora fundamental I – aposentada
Sergio Mute Ferrer	66 anos	Arquiteto aposentado
Silvia Martins	52 anos	Professora de arte
Solange Munhoz	45 anos	Professora universitária

Imagem 29. Lista de dados dos participantes da oficina durante a realização da primeira etapa.

Primeira etapa: Descobrindo a partir do corpo.

Duração: 18 horas de trabalho divididas em seis encontros de três horas cada um, durante o mês de novembro e dezembro de 2012.

Conteúdos selecionados:

- Ação com qualidades
- Atmosfera
- Pausa – silêncio
- Gesto psicológico
- Caracterização: corpo e centro imaginário.

Descrição: cada sessão começava com um relaxamento e a busca de uma conexão entre o corpo e o espaço, situando-os no aqui e agora, fazendo questão no trabalho de consciência corporal, concentração e imaginação do interior do corpo humano. Após esse período de conscientização e nivelação do estado físico, entrávamos na experimentação dos princípios técnicos.

Por meio de exercícios que serão listados a seguir, os participantes da oficina se familiarizaram com os termos na proposta de uma linguagem de ensaio e de trabalho, desenvolvendo também o olhar crítico na hora de se deparar ante o trabalho de seus colegas a partir de limites definidos, propondo ir muito além de “eu gosto” ou “não gosto”.

Finalmente, realizava-se uma roda de conversação e compartilhamento de experiências em torno do investigado na sessão, espaço que foi criado como uma necessidade do grupo,

que preferiu partilhar ao vivo o que tinha acontecido com cada um e como fluíam suas emoções e pensamentos em torno das atividades propostas. Inicialmente, a ideia era que cada um fizesse o registro de cada sessão de forma escrita, mas todos manifestaram o desejo de abrir suas descobertas e também interesse em saber o que ia acontecendo com os outros.

Treinos explorados

1. Gestos arquetípicos

a. Empurrar

b. Puxar, tirar

c. Romper (força para baixo)

d. Levantar

e. Reunir-coletar-juntar

f. Jogar, lançar

g. Rasgar, romper, despedaçar

h. Arrastar, arrastar-se, ser arrastado

i. Penetrar, permear

j. Alcançar, pegar

2. Qualidades de movimento (graus de resistência)

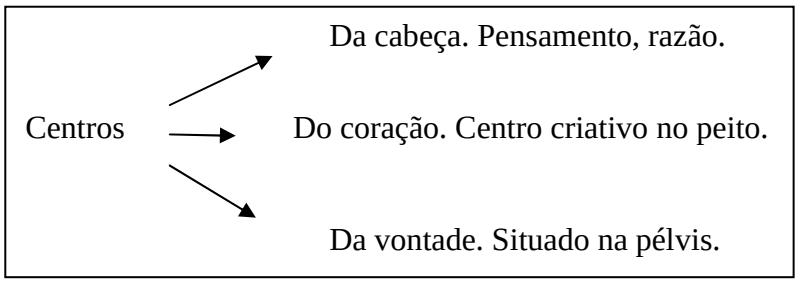
Modelado (terra)

Fluidez (água)

Vôo (ar)

Irradiação (fogo)

3. Conscientização dos centros:



4. Trabalho com direções na importância do principio e final de um movimento.

Direita

Esquerda

Acima, para cima, arriba.

Abaixo

Adiante, para diante.

Detrás

5. Exercícios de expansão e contração

6. Exercício de passado, presente e futuro.

7. Exercícios de visualização. Coração e cérebro.

8. Exercícios de consciência do espaço de trás. Recepcionar, entregar e irradiar.

9. Exercícios de atmosferas. Atmosfera geral da situação, do espaço, pessoal e do outro.

10. Identificar o gesto psicológico na natureza, nas coisas e em seres humanos.

11. Sentido de composição de uma ação na atuação:

Preparação, ação, sustentação.

Contrastes – oposições

Tempo – stacatto e legatto

Pausa.

12. Caracterização: corpo e centros imaginários.

Imagem 30. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente ao espaço onde se realizou a oficina. Condomínio Residencial Jaguaré São Paulo, dezembro 2012.

Imagem 31. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente ao grupo original de participantes da oficina. De esquerda para direita. Ana Lúcia, Maria Helena, Silvia, Sérgio, Solange, Cândida, Ana e Dalva. Condomínio Residencial Jaguaré São Paulo, dezembro 2012.

Essa primeira etapa de oficina foi uma experiência enriquecedora, que fez compreender ainda mais o sentido dos exercícios e os objetivos criativos implícitos em cada um deles. Cada encontro foi desenvolvendo mais liberdade nas ações, o respeito desenvolvido pelo trabalho do outro, a concentração e o grau de compromisso do grupo, todos entregues e maravilhados com as descobertas de cada um. As impressões iam desde sentir uma melhora nos corpos, sentindo-se mais leves, contentes e agradecidos com o aparelho que os sustenta diariamente, até dizer que a essa altura da vida estavam olhando o mundo e as coisas com outra perspectiva. Eles apontavam que o trabalho de consciência dividida era transversal a suas vidas, e que o que eles estavam fazendo na oficina não servia apenas para o teatro como ferramentas de trabalho, mas também auxiliava no descobrimento deles mesmos, de seus corpos, situando-os em um tempo dedicado só para eles e protegidos pela embalagem do teatro.

Segunda etapa: criação cênica individual

Duração: 18 horas de trabalho divididas em seis encontros de três horas cada um, durante o mês de março e abril de 2013.

Essa segunda fase apresentou três baixas nos participantes. Maria Helena, Dalva e Sérgio não puderam continuar por problemas de saúde e trabalho, ficando o grupo com cinco mulheres: Solange, Silvia, Cândida, Ana e Ana Lúcia. A oficina iniciou-se com uma conversação acerca do que significa o conceito "trágico cotidiano", conversa baseada nos temas propostos no segundo capítulo desta dissertação. Assistimos vídeos, olhamos fotografias e imagens e analisamos situações que exemplificavam o ponto de vista para tocar fundo nas visões de cada uma. No próximo encontro, todas deveriam trazer uma proposta de situação e tema para discutir e colocar na roda por meio da encenação do seu trágico cotidiano (lembremos o primeiro passo do experimento cênico anterior).

A ideia geral dessa segunda etapa de oficina era a realização de uma cena individual criada a partir da tragédia cotidiana como material ideológico a ser refletido pelo espectador. Isso significava que cada atriz/encenadora proporia uma reflexão a partir da imagem cênica criada, abarcando também a instalação prática dos procedimentos técnicos correspondentes ao desenvolvimento de atmosfera pessoal e da situação; caracterização em sua composição de corpo e centro imaginário na hora de se posicionar como personagens; a ação com qualidades dentro da cena; e a importância de situar a pausa e o silêncio como componentes fundamentais do estabelecimento da própria linguagem cênica.

Sem nos propor uma ideia comum que enlaçasse todas as situações/cenas, as cinco atrizes tocaram temas concernentes à temática da mulher em diferentes aspectos. A mãe solteira trabalhadora, a dona de casa dedicada ao cuidado de sua família, a mulher em relação ao amor, a violência contra a mulher e as contradições da mulher bem sucedida, mas vulnerável.

É muito importante apontar que o trabalho da pesquisadora que conduzia a oficina não cabe dentro de nenhuma concepção de trabalho de direção de cenas, pois isso significaria uma traição à busca que tem como objetivo geral este experimento. O importante é o desenvolvimento e identificação de cada individualidade criativa, portanto as cenas não podem ser oriundas das decisões cênicas, mas sim a partir de uma estética comum e dentro dos limites propostos pela visão do Simbolismo tratada nesta pesquisa.

No decorrer do processo criativo das cenas, realizaram-se uma série de exercícios focados na descoberta dos princípios técnicos acima nomeados, para que as participantes da oficina descobrissem, na prática, os materiais que contribuiriam no crescimento de suas cenas.

Seguindo o modelo do experimento cênico com fins artísticos, pediu-se a elas que trouxessem um objeto que constituísse parte da situação escolhida, sendo esse o primeiro exercício de aproximação à cena.

Imagem 32. Registro fotográfico da pesquisa, correspondente ao trabalho de aproximação ao objeto e ao trabalho de algumas cenas “Atitude”, “Carne de Vaca” e “Ai que saudades de Amélia”.
Condomínio Residencial Jaguaré São Paulo, dezembro 2012.

Cada conceito de trabalho da metodologia proposta por Chekhov foi desenvolvido nas práticas que ocorriam em paralelo às apresentações das cenas e cujos resultados podem ser apreciados na composição final de cada experimento em particular. Foi assim que obtivemos cinco experimentos cênicos de uma duração aproximada de cinco minutos cada, acrescentados ao nosso primeiro experimento, que, juntos, dão conta de um processo de investigação de quase três anos.

A realização da oficina foi completamente necessária para dar um fechamento a esse período de pesquisa. Os resultados indicaram que a proposta pode ser aplicada não apenas em atores profissionais na procura do desenvolvimento de sua própria linguagem cênica, mas também pode ser aproveitada em outros contextos, como foi o nosso caso ao trabalhar com adultos não atores.

A escolha de trabalhar com adultos acima de 40 anos não foi uma decisão arbitrária: respondeu à necessidade de trabalhar com pessoas com experiências de vida. A bagagem de uma jovem de vinte poucos anos é muito diferente do experimentado por alguém de cinquenta. Os corpos são completamente distintos. Para indagar no “trágico cotidiano”, precisava-se de pessoas com olhar mais vivido, mais sábio. Seus corpos carregam a história,

as penas e alegrias de suas vidas. Seus corpos podem fazer intuir suas tragédias cotidianas. Foi por isso que a pesquisadora se apaixonou por elas, tentando ingressar em suas vidas e puxar a riqueza de seu interior.

O trágico cotidiano se fez carne com a experiência da oficina e os procedimentos de Michael Chekhov deixaram de existir só na possibilidade de ampliar as ferramentas para o trabalho do ator, torna-se uma experiência que pode mexer com todo tipo de criatividades, outorgando às pessoas uma instância de criação e de expressão por meio do reconhecimento de suas próprias vivências.

*VÍDEO 11. Entrevistas com as participantes da oficina. Abril de 2013. (Vídeo disponível só em DVD).

Mal acontece a desgraça, e já temos a estranha sensação de haver obedecido a uma lei eterna; e não sei que alivio misterioso, no seio das maiores dores, nos galardoa a nossa obediência.

Nunca nos pertencemos mais intimamente do que no dia seguinte a uma catástrofe irreparável. Parece que nos reencontramos e reconquistamos uma parte desconhecida e necessária de nosso ser. Sentimos uma calma singular.

Já de dias, e enquanto ainda podíamos sorrir às flores, as potencias rebeldes de nossa alma lutavam terrivelmente à borda do abismo – e agora que estamos no fundo tudo respira livremente.

Maurice Maeterlinck

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos à última parte deste texto, que dá conta da pesquisa realizada durante dois anos e meio. Da mesma maneira que na introdução, utilizar-se-á a primeira pessoa para esta escrita, porquanto nos parece mais próximo para o que se quer narrar.

Um dos objetivos propostos para a investigação foi que todo o material detalhado nos capítulos anteriores se convertesse, para o ator, em uma possibilidade de descobrir e desenvolver sua própria linguagem cênica, além de expandir suas capacidades técnicas por meio do conhecimento da metodologia desenvolvida por Michael Chekhov. Para isso, se realizaram dois experimentos cênicos com objetivos distintos e que apresentaram resultados possíveis de analisar.

O experimento cênico com fins artísticos e levado a cabo por dois atores profissionais apontou para a organização e sistematização de um processo criativo, além de encenar uma temática gerada pela experimentação de conceitos. Foi assim que surgiu: estúdio, experimentação, ações-situações derivadas da experimentação e imagens trabalhadas e permeadas pelos princípios e procedimentos de Michael Chekhov. Graças a esse resultado, obtiveram-se os materiais a serem trabalhados e transmitidos em outra instância, sem esquecer que o olhar de escolha e seleção foi feito sempre a partir da “tragédia cotidiana”.

O experimento cênico com fins pedagógicos foi proposto a um grupo de mulheres adultas não atrizes que demonstrou, segundo os objetivos desta pesquisa, que a metodologia gerada pode orientar um caminho para o descobrimento da individualidade criativa e também outorgar ferramentas concretas de atuação que possam ser apreciadas nas encenações de cada uma das participantes. Todos os princípios metodológicos foram praticados em uma primeira etapa de trabalho, em que o grupo tinha que aproximar a linguagem do ensaio às suas próprias linguagens e formas de compreensão. Posteriormente, houve o momento de encontrar e se submergir nas tragédias cotidianas pessoais, ou as que fossem identificáveis na sociedade e que mexeram com elas. Cada participante da oficina criou uma situação cênica em que estão presentes tanto os princípios da metodologia de Chekhov quanto a filosofia por detrás do trágico cotidiano, como consta no segundo capítulo. O que elas fizeram é visível, portanto podemos nos aventurar em dizer que a proposta desta pesquisa desenvolve qualidades cênicas tanto em não atores quanto em atores profissionais que adquirem um conhecimento conscientizado de uma metodologia destinada ao ator.

Quando cheguei ao Brasil, no ano de 2011, vivenciei uma cena que me deixou perplexa. No hospital universitário, uma mulher caminhava na minha frente com sua filha na mão, uma criança de não mais de cinco anos. A menina, notoriamente doente, tinha uma marcada corcunda e mancava ao caminhar. A mãe, uma mulher alta e forte, carregava mais de três bolsas consigo: a bolsa dela, a mochila da filha e uma bolsa maior, que, imagino, era de roupa de emergência para a menina e objetos referentes à sua doença. Eu sentei-me para aguardar meu turno e elas se sentaram na fileira da frente. A mãe levantou-se para perguntar algo na mesa de atendimento geral e vi que a menina começou sangrar do nariz. A mulher correu e pegou ela no colo, o rosto da criança estava virado em minha direção e vi como a face dela se tornou pálida, com manchas vermelhas e as veias se assomando em pequenos derrames. A mãe tirou de uma das bolsas uma espécie de fralda para deter o sangramento e cobriu a face da menina até que finalmente a hemorragia parou. A camiseta da mulher tornou-se da cor do sangue e, quando a menina já estava composta, ela sacou da sua bolsa uma banana, que lhe deu carinhosamente. Nunca vi uma mulher tão serena, segura e prática. Ela nunca perdeu o controle, não teve nenhum arranque de paixão nem desespero. As lágrimas saíam espontaneamente de meus olhos, apesar de tentar esconder a dor que a cena me causava. Eu pensei: isto é o "trágico cotidiano". Esse era um exemplo da tragédia humana diária. Essa era a "tragédia cotidiana" dessa mulher e ela a carregaria com "*angst*" (angústia) até o ultimo de seus dias, porque os filhos são para sempre. Depois, pensei porque o que tinha presenciado me havia tocado tanto. O que tornava potente a cena era justamente a falta de paixão e catarses; não era o sentimento de resignação na pessoa da mãe, porque esse sentimento não existia em nenhuma parte do seu corpo. O que aconteceu foi que eu pude identificar o "trágico cotidiano", enquanto que, para essa mulher, essa era sua vida, era o que lhe calhou viver sem questionamentos. A força da mulher era impressionante, pois não andava pela vida como uma vítima das circunstâncias. Mas eu podia perceber o que havia por detrás da aparência, podia entender a dor de uma mãe que tem uma filha doente, ver e sentir a sua aflição que deve ter sentido, sem dúvida, em um começo muito duro. Mas, no decorrer dos anos, a amargura vai para segundo plano, e a pessoa deixa de sentir que sua vida é uma tragédia, incorporando-a em seu cotidiano. A tragédia cotidiana é isso, quando a pessoa deixa de sofrer pelo que lhe acontece e começa a viver normalmente com esse peso nas costas, absorvendo-o e assumindo-o como parte de sua vida. Já não sofre por ele, vive com ele.

A identificação do trágico cotidiano na vida diária é uma das óticas que esta pesquisa propôs. Quando falamos sobre o grupo de mulheres que formou parte do segundo

experimento cênico, era a isso que nos referíamos. Elas já transformaram suas dores em parte da sua vida, e seus corpos, como o da mulher descrita acima, falam e emanam história.

Dentro da reflexão final, gostaríamos de apontar uma ligação percebida entre Michael Chekhov e o movimento simbolista. No livro *"Michael Chekhov"*, de Franc Chamberlaine, se esboça uma simpatia de Chekhov pelo movimento, já que, por intermédio de Meyerhold, chegou a conhecer Maeterlinck e as propostas deste. Não podemos assegurar com certeza que Michael Chekhov tivesse alguma influência do Simbolismo nas suas propostas e na sua visão sobre a arte da atuação e o teatro, porque ele não assinala tal influência. Todavia, podemos inferir pelos escritos, pelas datas e pelas pessoas que rodearam sua vida na Rússia houve um alcance do movimento do inefável, que se desprende da formulação de sua prática e principalmente da sua relação com a euritmia e a antroposofia de Rudolf Steiner.

Muitos dos termos que aparecem no Simbolismo fazem pensar em uma incidência em Michael Chekhov, na sua procura da euritmia e das ciências ocultas, no mistério, na atmosfera, e na ideia de que o teatro devia mostrar o que não se veria aparentemente. Chekhov se manifestou contrário ao realismo psicológico de Stanislavski, assim como o Simbolismo foi contrário ao Realismo e ao Naturalismo, que dominavam as artes da época. O trabalho com o gesto psicológico nos faz pensar no processo que opera na "teoria das correspondências", achando relações entre as coisas, cores, natureza, e o ser humano que as recepciona. Agora, conhecendo em profundidade os princípios que compõem a metodologia de Michael Chekhov, penso que, em minha infância, fui presa da enorme "irradiação" que o ator Sergio Aguirre sabia exercer, quase como um superpoder (trazendo à tona a história narrada na introdução). Era a irradiação de um movimento que continha emoção e história em seu interior. Fui testemunha do que pode produzir a força do chamado "gesto psicológico", na metodologia de Michael Chekhov.

Pensamos que o período em que surgiu o Simbolismo tem alguma semelhança com o período que atualmente vivemos. Grandes avanços tecnológicos, o capitalismo como amo e senhor do mundo que domina as relações humanas, sem uma cuidada filosofia de fundo além do poder aquisitivo; tudo isso apresenta um panorama de que são cada vez menos os espaços para parar e refletir.

Aproveitamos para esclarecer nestas considerações finais que, na escrita do último capítulo, que dá conta dos processos criativos dos experimentos cênicos, optou-se pela descrição dos procedimentos na ordem em que foram surgindo no decorrer da prática. As escolhas e ideias que se experimentavam e desenvolviam pertenciam à cena, portanto foi um

tanto penoso colocar em palavras, na linguagem escrita, um processo que foi pensado e concebido na linguagem cênica, já que a cena em si é a que reflete suas propriedades. Por isso, acreditamos que é complexa a transcrição de uma linguagem para outra, pois os códigos e formatos são completamente diferentes. Para nós, todo o processo era importante, e por isso se decidiu não cortar nem pular nenhum passo. Um descobrimento foi levando a outro, e optou-se por organizar o desenvolvimento do trabalho de acordo com o decorrer do pensamento cênico. Por isso a importância de assistir ao registro audiovisual das diferentes etapas criativas. Porém, da mesma forma, a linguagem do vídeo não dá conta completamente da experiência cênica, por pertencer também a outra linguagem, mas pode-se ter uma apreciação geral do que acontecia no tempo presente e vivo do teatro.

Ao finalizar esse período de pesquisa, concluímos que "a individualidade criativa do ator no trágico cotidiano" concede uma possibilidade a mais no amplo caminho da criação teatral a partir da concepção da figura do ator como artista-criador. A pesquisa desenvolveu aprofundadamente duas linhas investigativas, que foram capazes de serem traduzidas para a linguagem cênica a partir de um exercício de pensamento dos atores-artistas que as experimentaram. Concluímos que esta pesquisa pode ser utilizada no campo oficial da formação do artista teatral, no trabalho com atores profissionais para a amplitude de seu repertorio pessoal, e também no que se refere à expressão artística dos seres humanos, apontando ao desenvolvimento do "ser humano criador" (citando a entrevista realizada com a professora de arte Silvia Martins, que fez parte da oficina experimental dirigida a não atores realizada nesta pesquisa, e cujo depoimento se encontra no vídeo n° 11 do DVD anexo).

Graças ao investigado nesta pesquisa, também quero mencionar que pude resolver uma questão pessoal. Antes, me definia como uma artista de ideias românticas. Identificava-me com o movimento das paixões desmedidas e dos sonhos sem realização. Mas, como era uma romântica que sabia que nada daquilo que eu desejava aconteceria, deveria morrer. Os verdadeiros românticos morriam, mas nunca renunciavam aos seus ideais. Como eu não queria morrer, decidi renunciar e, portanto, viver dia a dia com a angústia e a dor carregadas nas costas. Sou uma mulher de espírito decadente, que sofre pela consciência de que o mundo não vai melhorar, mas valho-me da minha dor e a transformo em criação, faço-a arte, sentindo que algo estou fazendo por uma mudança, mas no fundo de meu coração, sei quão inútil é minha empreitada. Vivo no trágico cotidiano, habito-o. Olho e percebo a vida a partir daqui. No meu espírito decadente, encontram-se todas as chaves de minhas obsessões, e a arte da atuação é a maior delas.

BIBLIOGRAFIA

APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Lisboa: Arcádia, s/d.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1985.

ASHPERGER, Cynthia. **Michael Chekhov Association´s Conferences 2000-2002**. Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies, University of Toronto. Disponível em: http://www.utoronto.ca/tsq/04/ashperger04.shtml. Acesso em: 18 maio. 2012.

_____. The Rhythm of Space and the Sound of Time: Michael Chekhov's Acting Technique in the 21st Century. New York: Editions Rodopi, 2008.

ASLAN, Odette. **Ator no Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. **Além das Ilhas Flutuantes**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia teatral.** São Paulo/Campinas: Hucitec - Editora da UNICAMP, 1995.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BARRIA, Mauricio. **El peso de la pureza seguida de Impudicia**. Santiago: Ciertopez, 2006.

BENEDETTI, Jean. **Stanislavsky**: **A biography**. London: Methuen, 1990.

BOLESLAVSKY Richard. **A Arte do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRANDÃO, Raúl. **Os pobres**. Paris Lisboa: Aillaud e Bertrand Porto: Chardron Rio de janeiro: F. Alves, 1925.

BRAUN, Edward. **El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski.** Buenos Aires: Galerna, 1992.

BYCLING, Liisa. **Michael Chekhov as Actor, Teacher and Director in the West**. Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies, University of Toronto. Disponível em: http://www.utoronto.ca/tsq/01/chekhovwest.shtml. Acesso em: 18 maio 2012.

_____. Artigo **Michael Chekhov´s Production of Twelfth Night at the habima Theatre** pp 53-74

CARLSON Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo: Fundação editora da UNESP, 1997.

CHADWICK, Charles. **O Simbolismo**. Tradução de Maria Leonor de Castro H. Telles. Lisboa: Lysia, 1975.

CHAMBERLAINE, Franc. **Michael Chekhov**. New York: Routledge, 2004.

_____. **Michael Chekhov on the Technique of Acting. Was Don Quixote true to life?** in Alison Hodge (ed). Twentieth-Century Actor Training, London: Routledge, pp. 79-97 2000

_____. **Michael Chekhov: Pedagogy, Spirituality, and the Occult**. Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies, University of Toronto. Disponível em: http://www.utoronto.ca/tsq/04/chamberlain04.shtml. Acesso em: 18 maio 2012.

CHEKHOV, Michael. **Lecciones para el Actor Profesional.** Barcelona: Alba Editorial Barcelona, 2006.

_____. The Path of the Actor. New York: Routledge, 2005.

_____. **To the Actor.** London: Routledge, 2002.

_____. **Sobre la Técnica de la Actuación**. Barcelona: Alba Editorial, 1999.

_____. **On the Technique of Acting**. New York: Harper Perennial, 1991.

_____. **Para o Ator**. São Paulo: Martin Fontes, 1986.

_____. **To the Director and Playwright.** New York: Limelight Editions, 1984.

CALLOW, Simon. **Foreword** in To the Actor 2001 pp. xi- xxiv

CORNEL, William Kenneth. **The Symbolist Moviment.** New Haven: Yale University Press, 1951.

CRAIG, Edward Gordon. **A arte do teatro**. Lisboa: Arcádia, 1911.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DUBATTI, Jorge. **Maurice Maeterlinck y el drama simbolista** (no Centenário da estreia mundial de "El Pájaro Azul"). A revista do CCC [on line]. Janeiro/Agosto 2009, n°5/6. [citado 2013-03-06]. Disponível na Internet: http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/100/. ISSN 1851-3263.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record 2007.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea**. Revista Repertório, Salvador n° 16, p. 11-23, 2011.

FERRACINI, Renato. **Café com Queijo**: Corpos em criação. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

GIBSON, Michael. **El Simbolismo**. Alemania: Taschen Koln.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O Simbolismo.** São Paulo: Ática, 1994.

_____. **A estética Simbolista: textos doutrinários comentados**. São Paulo: Cultrix, 1985.

GORDON, Mel. **The Stanislavski Technique**: Russia. A Workbook for Actors. New York: Applause Books, 1998.

_____. Introducción. In CHEKHOV, Michael. **Sobre La Técnica de La Actuación**. Barcelona: Alba Editorial, 1999.

GROTOWSKI, Jerzy. **Teatro Laboratório**. Barcelona: Tusquets, 1980.

_____. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GUINSBURG, J. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

HEIDEGGER, Martin. **Sobre o Humanismo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

HODGE, Alison. **Twentieth-Century Actor Training.** London: Routledge, 2000.

ICI. **Parnasianismo/Simbolismo**. Instituto Cultural Itaú. São Paulo: ICI, 1997.

KNAPP, Betina. **Maurice Maeterlinck**. Boston: Twayne Publishers, 1975.

KNÉBEL, Maria Osipovna. **El último Stanislavski**. Madrid: Ed. Fundamentos, 1996.

_____. **Poética de la pedagogía teatral**. México: Ed. Siglo Veintiuno, 1991.

KONRAD, Linn B. **Modern Drama as crisis**: the case of Maurice Maeterlinck. Frankfurt: Peter Lang, 1986.

LEACH, Robert. **When He Touches Your Heart…:** The Revolutionary Theatre of Vsevold Meyerhold and the Development of Michael Chekhov. Contemporary Theatre Review, 7: 1, 65-83. 1997. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1080/10486809708568447. Acesso em: 26 maio. 2012.

MAETERLINCK, Maurice. **A vida das Abelhas**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

_____. **La intrusa, Los ciegos, Pelléas y Mélisande, El pájaro azul**. Madrid: Cátedra, 2000.

_____. **Menu Propos: Un Théâtre d´Androïdes - 1890**. In: *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896) - textes réunis et commentés par Stefan Gross*. Bruxelles: Éditions Labor, 1985.

_____. **A Sabedoria e o Destino**. São Paulo: Pensamento, 1983.

_____. **Pássaro Azul**. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971.

_____. **A Intrusa**. Porto Alegre: Centro de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967.

_____. **El Tesoro de los Humildes**. Madrid: Ediciones Prometeo, 1966.

_____. **Teatro Completo**. Traducción y Prólogo de María Martínez Sierra. 2. Ed. México: Aguilar, 1961.

_____. O Tesouro dos Humildes. São Paulo: Pensamento, 1945.

MAROWITS, Charles. **The Other Chekhov:** A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director, and Theorist. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2004.

MARTÍNEZ, Maria. Prólogo. In MAETERLINCK, Maurice. **Teatro Completo**. México: Aguilar, 1961.

MASSAUD, Moisés. **A literatura brasileira: o simbolismo (1893-1902)**. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

MC GUINESS, Patrick. **Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

MEERZON, Yana. **Forgotten Hollywood**: Michael Chekhov´s Hollywood Film Practice viewed through Prague School Aesthetics. Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies University of Toronto. Disponível em: http://www.utoronto.ca/tsq/04/meerzon04.shtml. Acesso em: 18 maio. 2012.

MEICHES, Heno; FERNANDES Silvia. **Sobre o Trabalho do Ator**. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Teoría Teatral**. Madrid: Fundamentos, 1971.

_____. **Textos Teóricos**. Madrid: Alberto Corazón, 1970.

_____. **O Teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MOLER, Lara Biasoli. **Da palavra ao silêncio:** o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck. 2006. Tese (doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. **Uma leitura de Pelléas et Melisande, de Maurice Maeterlinck**. 2001. Dissertação (mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
MÜLLER, Heiner. Filoctetes Santiago

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PETIT, Lenard. **The Michael Chekhov Handbook**: For the Actor. New York: Routledge, 2010.

PITCHES, Jonathan. **Science and the Stanislavski Tradition of Acting**. New York Routledge 2006 Capítulo A delicate empiricism: Romantic science and the Michael Chekhov technique pp. 129-165

POWERS, Mala. The Past, Present and Future of Michael Chekhov. In CHEKHOV, Michael **To the Actor**. London: Routledge, pp. xxv-xlviii. 2002

_____. Michael Chekhov: On Theatre and the Art of Acting: The Five-Hour Master Class 4 CDs and Booklet. New York: Working Arts 2004

_____. Epílogo **Con Michael Chekhov en Hollywood: Para el actor de cine y televisión** in Sobre el Arte de la Actuación 1999

ROUBINE, Jean Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. 2° Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

SCHOPENHAUER, Artur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Edições e publicações Brasil, 1963.

SILVA, Armando Sergio da. **CEPECA Uma Oficina de PesquisAtores**. São Paulo: associação amigos da Praça, 2010.

_____. **Oficina do Teatro ao Te - Ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de la Encarnación**. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

_____. **Mi Vida en el Arte**. Buenos Aires: Quetzal, 1981.

_____. **El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de las Vivencias**. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

_____. **El Trabajo del Actor Sobre su Papel**. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

STEINER, Rudolf. **O Limiar do mundo espiritual**. Sao Paulo: Antroposófica, 2011.

_____. **Minha vida**. São Paulo: Antroposofica, 2006.

_____. **O Conhecimento dos mundos superiores**. São Paulo: Antroposófica, 2004.

STENDHAL, Henry Marie Beyle. **Los Cenci**. [S.I.]: E. Rei Argentina S.A, 19--.

STURGIS, Granville Forbes. **The psychology of Maeterlinck as shown in his dramas**. Boston: Rochard G. Badger, 1914.

SWEDENBORG, Emanuele. **Heaven and Hell**. Swedenborg Foundation Publishers, 2009

THE DRAMA REVIEW. **Michael Chekhov**. School of Arts, New York University. Cambridge: MIT, Volumen 27 Número 3 Otoño, 1983. Número especial. ISSN 0012-5962.

THOMAS, Edward. **Maurice Materlinck**. London: Methuen & Co., 1911.

UBIALI, Elizabeth. **Da cabana ao infinito:** uma viagem-sonho em "O Pássaro azul" de M. Maeterlinck. São Paulo: Anablume, 2002.

VAKHTANGOV, Evgeny. **Fantastic Realism**, in Toby Cole and Helen Krich Chinoy "Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre", London: Peter Owen, 1973, pp. 185-91.

VASSINA, Elena. **Teatro Russo:** Literatura e Espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

WHYMAN, Rose. **The Stanislavski system of acting** : legacy and influence in modern performance. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

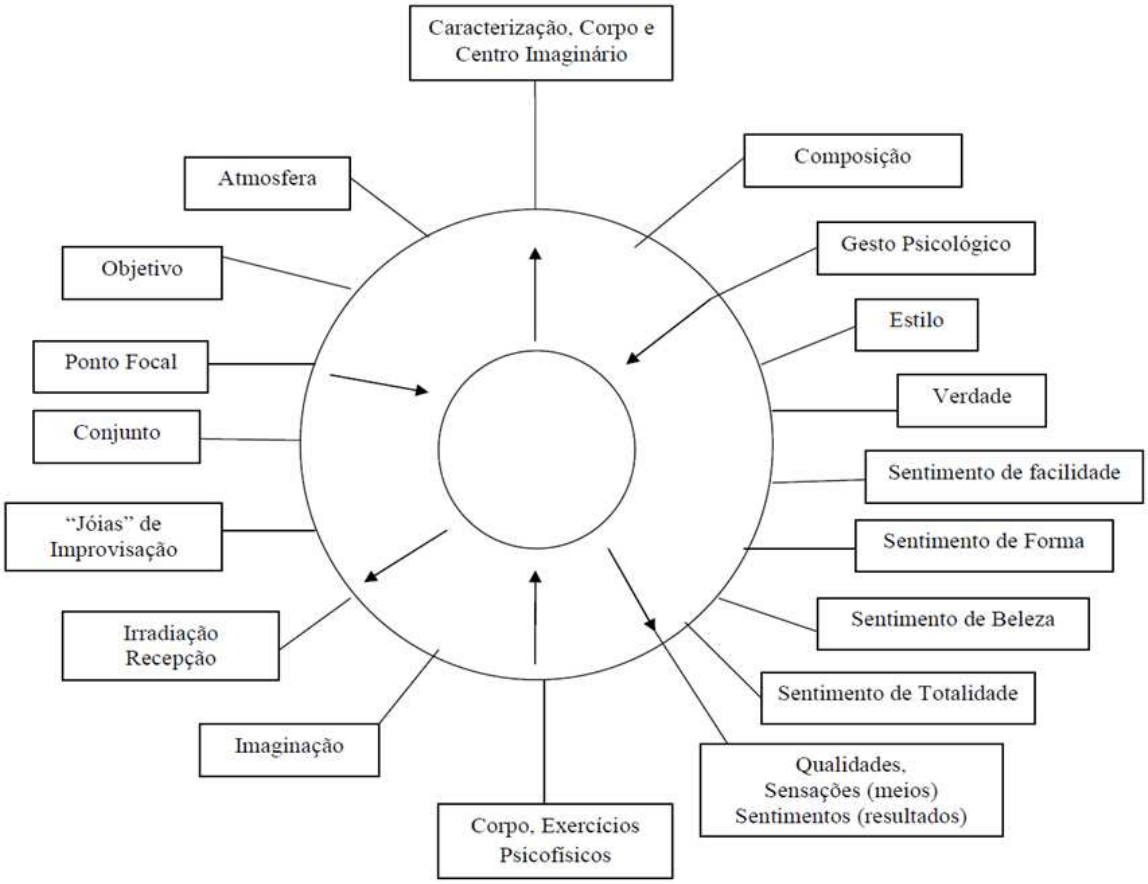
ZAMORA, Juan Guerrero. **Historia del Teatro Contemporáneo**. Barcelona: Juan Flors, 1961-1967.

Websites Consultados

http://www.michaelchekhov.org/index.htm
http://www.dartington.org/

ANEXOS

Mapa para uma atuação inspirada



Observação: Este mapa foi desenhado por Michael Chekhov e pode ser encontrado no livro *On the Technique of Acting* (1991) e na versão espanhola *Sobre la Técnica de la Actuación* (1999). A tradução para o português foi feito pela pesquisadora.