

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO/USP
ESCOLA DE ARTES E COMUNICAÇÕES/ECA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

RODRIGO SEVERO DOS SANTOS

A presença cênica nos processos de preparação e criação do ator desenvolvidos
por Antonio Januzelli.

São Paulo
2015

RODRIGO SEVERO DOS SANTOS

A presença cênica nos processos de preparação e criação do ator desenvolvidos
por Antonio Januzelli.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Orientação: Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins.

São Paulo
2015

Nome: SANTOS, Rodrigo Severo dos.

Título: A Presença Cênica Nos Processos De Preparação E Criação Do Ator Desenvolvidos Por Antonio Januzelli.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em: São Paulo, ____ de _____ 2015.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões (orientador). Instituição: ECA/USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A Capes/ CNPq.

Aos meus pais, irmãos e sobrinhos.

As minhas três eternas crianças, Otto, Gaia, Jonhny.

A Paulo Edson pela atenção, companheirismo e confiança.

A Antonio Januzelli (Janô), mestre, sábio, generoso e simples.

Ao prof. Marcos Bulhões (USP), meu orientador, pela acolhida, confiança e estímulo durante o percurso da pesquisa.

Ao ator Henrique Schafer, pela forma atenciosa com que me recebeu durante as entrevistas.

Ao Desvio coletivo, em especial a Marcelo Prudente, Chai Rodrigues e Thomas Fessel.

A Hênri Aomori por toda ajuda e amizade.

Aos amigos que mesmo longo estavam presentes, em especial, Janile Arruda, Fábio Andrade, Ilana Santos.

A André Bezerra, pela amizade, carinho e correção do texto.

A Patrícia Bertucci, pelo carinho e pelos esquemas.

A Evaldo Mocarzel, pela amizade e pelas conversas sobre o trabalho de Janô.

A professora Beth Lopes (USP) pela generosidade e pelas observações que tornaram o trabalho mais preciso.

Ao professor José Manuel (UNESP) pela pessoa que é e pelas contribuições que tornaram o trabalho possível.

A Alberto Eloy e a Carol Pizan pelas impressões sobre os laboratórios de Januzelli.

O homem só aprende através de exercícios, da ação. Existe um caminho para aquilo que eu quero ser. E eu tenho que trabalhar para isso. Esse trabalho é ação, são exercícios que eu tenho que fazer. Quais são os exercícios para trabalhar o homem? O trabalho é em cima do homem. Ator é uma função, é um ofício. A tônica da preparação é trabalhar o “estar” do indivíduo ator. Normalmente às vezes a gente vê trabalhando o sujeito, trabalhando o ator dele, mas não trabalhando o homem. Então o exercício é em cima do homem. E uma das coisas fundamentais é trabalhar o nosso animal, nossa potência [...] Estar em cena? É o ator estar centrado em si mesmo. Ele não pode artificializar nada, mas ele tem que presentificar a si mesmo no aqui e agora imprimindo uma marca no seu observador.

Antonio Januzelli

RESUMO

SANTOS, R. S. dos. **A Presença Cênica Nos Processos De Preparação E Criação Do Ator Desenvolvidos Por Antonio Januzelli**. 2015. 207 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

A presente pesquisa, de natureza empírica, visa estudar, nos processos de preparação e criação cênica de Antonio Januzelli, princípios metodológicos que podem contribuir para potencializar a presença do ator. O diretor e professor Antonio Januzelli desenvolve um trabalho contínuo de pesquisa de aproximadamente cinco décadas dedicado à prática e a formação do ator organizado por ele em dissertação, tese e artigos. Parto do pressuposto que o desenvolvimento do seu laboratório de ator nos últimos dez anos, ainda não sistematizado, apresenta princípios e práticas que podem contribuir para a formação do ator do teatro performativo (FÉRAL, 2008), principalmente no que diz respeito à ideia de presença. O estudo enfoca a observação, o registro e a análise dos workshops orientados por Januzelli no Grupo Desvio Coletivo (2012-2013), complementados por entrevistas com os atuantes, assim como por descrições de ensaios dos espetáculos “O Sósia” (2014) e “A Hora e a Vez” (2014), e por reflexão sobre o processo de criação de “O Porco” (2004-2013) através da observação do espetáculo e da realização de entrevistas com o diretor e com o ator Henrique Schafer. No primeiro capítulo reflito sobre como a noção de presença cênica tem aparecido na teoria e na prática de Januzelli, bem como nos estudos teatrais. No segundo capítulo analiso algumas de suas práticas e princípios de preparação e criação para o ator, tendo em vista a formação do ator performativo. No terceiro capítulo destaco como seus princípios podem colaborar para que o ator potencialize a performatividade de sua presença na encenação a partir do texto, tomando como base a criação da realização cênica “O Porco”. No quarto capítulo investigo como seus princípios de trabalho contribuíram para desenvolver a presença cênica do ator na ação performativa que não parte de um texto, refletindo sobre minha experiência de atuante no espetáculo “Pulsão”. Os princípios e práticas estudados apontam para uma presentificação de si mesmo, na qual a presença aparece como uma qualidade do ator de estar fisicamente e mentalmente no presente (FISCHER-LICHTE, 2011) que se contrapõe a um personagem ficcional. Os resultados obtidos pretendem contribuir para o debate sobre a preparação e criação do ator no teatro performativo podendo interessar a *performers*, atores, encenadores e professores.

Palavras-chave: Antonio Januzelli. Processos de Preparação. Presença cênica do ator.

ABSTRACT

SANTOS, R. S. dos. **A Presença Cênica Nos Processos De Preparação E Criação Do Ator Desenvolvidos Por Antonio Januzelli**. 2015. 207 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This empirical research purpose is to study methodology principles in the preparation and scene creation processes by Antonio Januzelli, which can contribute to strengthen the actor's presence. The director and professor Antonio Januzelli develops a fifty-year continuous work of research dedicated to practice and formation of actor organized by him in dissertation, thesis and articles. I work on the assumption that the development of his actor laboratory in the last ten years, not yet systematized, presents principles and practices that can contribute to the formation of performative theater actor (FÉRAL, 2008), mainly concerning the idea of presence. The study focuses on the observation, record and analysis of workshops organized by Januzelli in Desvio Coletivo Theater Group (2012-2013). It is completed by interviews with the actors, as well as descriptions of rehearsals for the theater productions "O Sósia" ("The Double", 2014) and "A Hora e a Vez" ("The Hour and Turn", 2014). And also by reflection on the creation process of "O Porco" ("The Pig", 2004-2013), whose performance was observed and interviews were conducted with the director and actor Henrique Schafer. In the first chapter, I analyse how the notion of scene presence has been present in theory and practice of Januzelli's works, as well as in the theater studies. In the second chapter, I analyse some of his practices, principles of preparation and creation for the actor, in view of the formation of performative actor. In the third chapter, I highlight how his principles can collaborate to strengthen the performativity of the actor's presence in staging from text, taking as a base the creation of scenes for the production "O Porco". In the fourth chapter, I investigate how his work principles contributed to the development of the actor's scene presence in performative action, which doesn't start with a text, reflecting about my own experience as a performer in the production "Pulsão". The principles and studied practices indicate a presentification of self, in which presence is shown as a quality of the actor for being mental and physically in the present (FISCHER-LICHTE, 2011). This contrasts with a fictional character. The obtained results intend to contribute to the debate on the preparation and creation of actor in performative theater. This could interest performers, actors, stage directors and professors.

KEYWORDS: Antonio Januzelli. Preparation Processes. Actor's scene presence.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. CAPÍTULO I - A PRESENÇA CÊNICA DO ATOR EM ANTONIO JANUZELLI	19
2.1 Janô, o Homem	20
2.2 Janô, dos mestres	25
2.3 O ator segundo Janô	33
2.4 A presença do ator em Janô	39
2.5 A presença cênica do ator na teoria do teatro	44
3. CAPÍTULO II - A PREPARAÇÃO PARA A PRESENÇA CÊNICA DO ATOR	66
3.1 Laboratórios	68
3.2 Ritualização	75
3.3 Movimentar-se	79
3.4 Potência do silêncio	84
3.5 Dilatação do tempo	90
3.6 Tornar-se presente	96
3.7 Construção de intimidades	106
3.8 Desnudar-se	113
3.9 Do corpo sonoro à palavra	120
4. CAPÍTULO III - A PRESENÇA CÊNICA EM AÇÃO: A EXPERIÊNCIA TEATRAL “O PORCO”	126
4.1 A experiência	128
4.2 O encontro	137
4.3 O Jogo	142
4.4 O anticlímax	152
5. CAPÍTULO IV - A PRESENÇA CÊNICA EM AÇÃO: ESPETÁCULO PERFORMATIVO “PULSÃO”	156
5.1. A cena relacional: Trajetória/consultório/Investigação	157
5.2. O confessional: Identidade	172
5.3 Coralidade performativas: Coro Médico/ Rizoma/ Corpo Liberto	178
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
REFERÊNCIAS	202

1. INTRODUÇÃO

*A arte é o último refúgio do homem. Onde o homem pode se conectar e estabelecer um encontro verdadeiro com um semelhante.*¹

Como o ator desenvolve uma presença cênica que não esteja vinculada a uma noção tradicional de representação? É possível pensar na preparação de um ator que não tem mais que constituir um personagem, mas que deve se situar no imediatismo do presente da cena? Como o ator pode desenvolver sua presença a partir de uma prática? Como o ator desenvolve um processo de atuação em que as ações não têm por finalidade interpretar um personagem? Quais poderiam ser as contribuições do professor e diretor Antonio Januzelli para preparar um ator embasado na performatividade? Estas perguntas guiaram a investigação apresentada a seguir.

Este trabalho é fruto de atravessamentos artísticos e acadêmicos. Durante quinze anos dedicados ao teatro tive a oportunidade de entrar em contato com experiências e pesquisas acadêmicas que criaram em mim o interesse sobre a noção de presença do ator.

Iniciei no teatro amador no ano de 1999, por meio de oficinas e cursos livres de preparação que resultavam sempre em uma montagem teatral. Em um dos ensaios finais, a professora de teatro exclamou em alto e bom tom a seguinte frase: “Mais presença, por favor! Tenham firmeza em cena! Estejam decididos”. Aquele momento me afetou a tal ponto que a partir daquele dia toda que vez que eu ia assistir a qualquer tipo de trabalho artístico que se utilizava do corpo, era sobre a presença do artista que meu olhar se concentrava. Porque ela pode até não ser definida de forma pragmática, mas certamente é sentida e percebida pelo espectador. Nesta época, eu não tinha conhecimento sobre sua importância na teoria do teatro. Então fui buscar outras fontes que alimentassem minha curiosidade sobre ela.

O contato como o diretor e ator mineiro Amir Haddad me abriu através da dança e da música outras possibilidades de entender a presença. Em 2000, passei a participar do Grupo Brincarte de Teatro onde permaneci por quase uma década. O foco do grupo sempre foi o processo criativo do ator, passando de três a quatro horas de trabalho diário dedicado a preparação corporal dos atores. O grupo buscava sempre fontes que pudessem alimentar o trabalho do ator; conhecimentos como, por exemplo, a participação em oficinas realizadas

¹ JANUZELLI, 2013, p.17.

pelo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (LUME) onde participei dos *workshops* Da Energia à Ação (Naomi Silman), Treinamento Técnico do Ator (Jesser de Souza), Corpo Multifacetado (Cristina Colla), Mímesis Corpórea (Raquel Scotti Hirson).

A problemática da presença do ator era constantemente tocada pelos integrantes do Brincarte, mas o conhecimento sobre ela acontecia primeiro pela ação do corpo para depois entrar nas explicações verbais sobre ela. Neste grupo participei com frequência de treinamentos do ator que tomavam por base a matriz epistêmica da Antropologia Teatral, segundo a orientação dos professores de teatro Makários Maia Barbosa (UFRN) e Weid Souza.

Em 2007, como aluno da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio grande do Norte (UFRN), durante a organização de um seminário do curso “Elementos de Treinamento Pré-expressivo”, ministrado pela professora Andrea Copeliovitch, tive contato com a obra “A Aprendizagem do Ator” (1992) do professor e ator Antonio Januzelli. Para o desenvolvimento do trabalho, o material foi de grande valia, porque ele reunia as propostas de autores do teatro, por exemplo, Constantin Stanislávski, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Joseph Chaikin, sendo alguns destes investigados durante o curso de teatro.

Como professor de Teatro durante três anos (2008-2010) lecionei um curso permanente de teatro no Instituto Federal de Educação Tecnológica (IFRN-Zona Norte). Iniciei um processo de formação com quinze jovens alunos do Instituto, resultando na criação do “Grupo de Teatro Atos e Entreatos” em que procurei dar preferência à descoberta de um corpo em “estado incandescente”², tomando como preceito os estudos da Antropologia Teatral do Lume Grupo de Teatro, os treinamentos ritualísticos do ator em Andrea Copeliovitch, os jogos e práticas performativas dos professores Marcos Bulhões e Naira Ciotti e meus conhecimentos prévios como ator.

Em 2012 me mudei para a cidade de São Paulo. Neste mesmo ano passei a integrar a rede de criadores Desvio Coletivo, que atuava desde agosto de 2011 vinculada ao Laboratório de Práticas Performativas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), apoiada pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Naquele momento a rede estava em processo de criação desde sua origem, tomando como base de suas pesquisas o neoconcretismo de Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, a estética relacional

² JANUZELLI, 1992, p. 69.

de Nicolas Bourriaud e o teatro ambiental (*environmental theatre*) a partir da concepção de Richard Schechner.

Ainda em 2012, Antonio Januzelli³ foi convidado pela direção do Desvio Coletivo para ministrar *workshops* para seus atuantes; as proposições dele sempre enfatizaram princípios que contribuía para o que ator pudesse desenvolver sua presença do ponto de vista prático. Seus exercícios apontavam caminhos muito peculiares para que o ator instaurasse uma potência performativa, direcionando-o para uma noção de “presentificação de si mesmo”, uma questão fundamental no processo de criação do espetáculo performativo “Pulsão”⁴.

Dessa forma, fui atravessado novamente pela noção de presença que nascia da experiência de fazer os laboratórios de Januzelli, de participar e de observar como ele fazia para deixar o ator em estado de atenção, ao mesmo tempo eliminando a ansiedade deste processo. Além disso, também observei suas orientações práticas durante os ensaios de cenas específicas do acontecimento “Pulsão”, quando ele direcionava os atuantes a chegar a um determinado estado, refazendo a cena a partir de suas colocações.

Após conversar sobre as possíveis contribuições que Januzelli poderia trazer para o entendimento da noção de presença cênica dos atores do “Pulsão”, tendo como interlocutores alguns atuantes que participaram dos *workshops* e o professor e diretor cênico Marcos Bulhões, decidi elaborar um projeto de pesquisa para investigar, do ponto de vista prático, como a presença cênica é trabalhada nos laboratórios do ator que Antonio Januzelli desenvolveu nas últimas décadas.

A teórica alemã Erika Fischer-Lichte (2011) trata o conceito de presença exclusivamente relacionada ao “corpo fenomênico do ator”, o próprio corpo real do ator, o seu estar-no-mundo corporal, e não ao seu “corpo semiótico”, percebido como um personagem particular, uma figura dramática em si.

Conforme pode ter sido entendida na segunda metade do século XVIII no teatro alemão, essa noção de “corpo semiótico” apontava que a tarefa do ator se limitava a transmitir para ao público os significados que o autor havia expressado em seu texto por meios

³ Diretor teatral e professor aposentado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde passou mais de três décadas ministrando aulas de teatro na graduação em Artes Cênicas, realizando pesquisas com enfoque nos processos de aprendizagem e criação do ator.

⁴ Espetáculo de teatro relacional criado pelo Grupo Desvio Coletivo que tem como ponto de partida o tema da motivação de viver diante do risco de morte. As narrativas giram em torno da internação hospitalar e do enfrentamento de uma doença grave.

linguísticos: “el arte de la actuación en su performatividad no debía producir significados nuevos, propios, sino que tenía que limitarse a darles expresión a los que el autor había hallado o inventado em su texto⁵”.

Este teatro é também baseado na evolução de uma arte da atuação realista-psicológica, que defendia insistentemente que o espectador deveria perceber o corpo do ator unicamente como o corpo do personagem, pela expressividade da figura dramática. É neste sentido que, segundo Fischer-Lichte, “a presença não é uma qualidade expressiva, mas puramente performática”⁶ gerada por meio de processos específicos de corporificação com os quais o ator coloca seu corpo fenomênico enquanto dominador do espaço e aglutinador da atenção dos espectadores.

A pesquisadora distinguiu ainda três graus⁷ de presença: fraca, forte e radical. Todos os graus estão vinculados ao próprio corpo real do ator transformado em “corpo energético”, no qual a individualidade e a especificidade do ator não são apagadas em detrimento de uma figura dramática de base literária; neles a presença aparece precisamente pela materialidade do corpo do ator, do seu organismo vivo, no qual não existiriam mais dicotomias entre corpo e mente, entre corpo e consciência, entre matéria e espírito.

É sob esta perspectiva que Fischer-Lichte afirma que o tipo de presença estudada por ela não poderia ser aplicado aos meios técnicos e eletrônicos que produzem a aparência de atualidade do corpo humano: “uma estética do performativo é neste sentido uma estética da presença, não dos efeitos-presença, uma ‘estética do aparecer’, não de uma estética da aparência”⁸.

Em “Além dos limites: teoria e prática do teatro” Josette Féral⁹ (2015) coloca a noção de performatividade no centro das práticas cênicas contemporâneas para redefinir uma grande parte do teatro atual.

A estudiosa franco-canadense das artes da cena, fala da perspectiva de duas visões no campo do teatro: uma primeira que rompe com a tradição e se inspira na performance concebida como forma artística (*performance art*), que “valoriza a ação em si, mais que seu

⁵ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 160.

⁶ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 197.

⁷ Veremos mais detalhadamente no tópico **Laboratórios**, p.68.

⁸ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 208.

⁹ A pesquisadora canadense Josette Féral (2008), para construir sua noção de performatividade faz uso de duas visões dos estudos da performance. A primeira, direcionada ao âmbito cultural e antropológico, na linha de estudos de Richard Schechner (2007). A segunda visão é relacionada ao campo artístico/estético, tendo como fonte originária os estudos da *performance art*, com os quais suas análises estariam em consonância.

valor de representação, no sentido mimético do termo”¹⁰; e uma segunda que permanece com uma visão mais clássica da cena teatral ligado a todos os aspectos da representação como texto, narrativa, personagens, jogo, cenografia no qual “o espetáculo nele segue uma narrativa, uma ficção. Ele projeta ali um sentido, um significado”¹¹.

Destas duas vias, suas análises privilegiam a primeira, lançando o conceito de “teatro performativo”. Para Féral (2015), alguns elementos que constituem e caracterizam este teatro poderiam ser “a transformação do ator em *performer*, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, o espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto”¹² dentre outros.

Neste tipo de teatro, onde “uma **estética da presença** se instaura”¹³, o ator é chamado a “fazer”, a “estar presente”, a assumir os riscos e a “mostrar o fazer”, ao afirmar a performatividade do processo. Isto talvez possa apontar para a necessidade de um novo modo de formação do artista da cena.

Esta denominação de teatro performativo cunhado por Féral perpassa os trabalhos de artistas como Robert Wilson, Ariane Mnouchkine, Jan Fabre, Elizabeth Lecompte, Jan Lauwers, Romeo Castellucci, como também em uma série artistas e grupos brasileiros, por exemplo, Renato Cohen, Beth Lopes, Enrique Diaz, Michel Melamed e Christiane Jatahy, Teatro da Vertigem, Teatro Oficina, Cia. Hiato, dentre outros. O teatro performativo talvez possibilite pensar o teatro de outra maneira e, por sua vez, remete a aspectos diferenciados para a formação do artista.

Neste sentido, me aproximo de práticas e de princípios de trabalhos centrados no contato físico entre atores e espectadores, a ênfase dada ao momento presente, o desnudamento, o silêncio, o confessional, a dilatação do tempo, dentre outras características que permeiam algumas formas artísticas contemporâneas e que são abordadas nos processos de preparação e criação cênica de Antonio Januzelli, para tentar verificar como esses podem ajudar nos caminhos formativos do ator, contribuindo para que ele possa desenvolver sua presença, entendida por Januzelli como a “digital do ator, o registro pessoal do ser, a marca de expressão do sujeito sem artificialismo”¹⁴.

Interessa-me, do ponto de vista prático, analisar como estes princípios colocados

¹⁰ FERAL, 2015, p.118.

¹¹ Ibid., p.118.

¹² Ibid., p.114.

¹³ Ibid., p.131, grifo do autor.

¹⁴ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

acima poderiam descolocar o sujeito mais para o campo da presentificação (corpo energético, corpo fenomênico do ator com as suas características particulares) do que para a representação (mimese, figura dramática, imitação, interpretação de um personagem ficcional). No entanto, é pertinente esclarecer que minha intenção não é de enquadrar os trabalhos artísticos de Januzelli numa estética performativa, porque talvez o performativo esteja intrínseco, esteja no interior dos seus processos. Meu intuito é o de compreender de que maneiras alguns dos seus princípios de trabalho, como os já mencionados, poderiam possibilitar contribuições para formação de um ator de base performativa.

Embora o limite e a definição de ator performativo sejam um pouco poroso, neste trabalho o considero como um tipo de artista híbrido que não está diretamente ligado ao drama, às estruturas narrativas, a mimese, à ficção e à ilusão cênica que o distanciaria de seu corpo real, do seu “corpo fenomênico”, como dirá Erika Fischer-Lichte (2011). Este ator que estou pensando aqui apresenta uma “vivacidade” pela sua presença fortemente afirmada em cena.

Antonio Januzelli não está preocupado diretamente com a realização cênica teatral em si, mas se concentra em torno do processo que o homem faz para se tornar ator. A noção de processo para ele é bem mais potencializada do que a de produto, pois o resultado artístico é apenas consequência do caminho percorrido pelo artista.

Em seu pensamento pode-se falar de um teatro que não se insere na lógica da comercialização da arte, do teatro-espetáculo, pois é um teatro de base artesanal que requer tempo de decantação e reverberação para que se possa maturar um território de sensibilidades no corpo ator. No tipo de trabalho conduzido por Januzelli seria quase impossível chegar a um resultado artístico de três à quatro meses, como é o tempo estimulado de criação e preparação de alguns grupos e companhias do teatro comercial. Tratar-se de um fazer teatral que vai à contramão da lógica de um circuito produtivista teatral, ou seja, ele pode ser visto como uma fuga das imposições da indústria do teatro, como um manifesto artístico. Porque dedicar-se a viver de três a quatro anos em processo de criação é uma atitude política em que camadas de suas práticas e de seus princípios estão possivelmente absorvidas no trabalho do ator em cena.

Em uma investigação bibliográfica sobre seus os processos de atuação, evidencia-se que no âmbito acadêmico não existem reflexões ou registros sobre as pesquisas do ator desenvolvidas por Januzelli identificadas por um olhar externo. Apesar disso foi possível encontrar uma bibliografia composta de dissertação, tese, artigos e ensaios produzidos pelo

próprio Januzelli sobre o processo de formação do ator. O que é possível encontrar de terceiros sobre suas práticas artísticas são críticas de seus trabalhos dos últimos dez anos até o momento presente, ressaltando, aqui e ali, que o foco do seu trabalho é centrado no ator e na sua presença, na teatralidade, no espaço cênico, na noção de teatro mínimo, dentre outros.

Em minha busca descobri que em sua dissertação¹⁵ de mestrado de 1984 e sua tese¹⁶ de doutorado de 1992, ele já abordava princípios de preparação que pudessem deixar o ator em “estado de incandescência”¹⁷ Percebi que do ponto de vista de sua prática há uma revisão dos métodos e técnicas, na busca de melhores caminhos para o ator, evitando estagnação ao se questionar até mesmo sobre a noção de “técnica” ou “método” como “modelo único e homogêneo”¹⁸. Ele sempre se renovou, mas não conseguiu fazer uma revisão da sua bibliografia. Em meu ponto de vista, seu trabalho atual aponta para um amadurecimento artístico que não está sistematizado e que me instigou a lançar olhares sobre ele.

Apesar do livro “A Aprendizagem do Ator” (1992), eu considero que suas pesquisas sobre o ator ainda são desconhecidas, ou pouco difundidas pelos atores e pesquisadores das artes cênicas. Por isso tentarei sistematizar suas formas de pensar a arte do ator que ainda não foram organizadas nem publicadas.

Nesse sentido, a escolha por tal tema de pesquisa, para além do interesse teórico, decorreu principalmente da necessidade de realizar uma reflexão e um registro atualizado seus laboratórios específicos¹⁹, como fonte de pesquisa viva que agencia um conhecimento acumulado pelas suas experiências de ator, professor, diretor durante quase cinco décadas de trabalho contínuo dedicado aos processos de preparação e criação do ator.

O estudo de natureza empírica se apoia em princípios fenomenológicos²⁰ (MERLAU-PONTY, 1999), elegendo os seguintes procedimentos de investigação: (1) entrevistas realizadas com Januzelli comentando seu trabalho com o ator Henrique Schafer,

¹⁵ JANUZELLI, Antonio. **Princípios Básicos da Preparação do Ator para o Espetáculo Teatral**. 1984. 168f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

¹⁶ JANUZELLI, Antonio. **O ofício do ator e o estágio das transparências**. 1992. 303 f. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, 1992.

¹⁷ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

¹⁸ Como será visto no início do segundo capítulo, no qual abordaremos alguns princípios que podem contribuir para intensificar a presença do ator nos processos de aprendizagem de Januzelli.

¹⁹ Esta é a terceira parte dos processos de preparação de Antonio Januzelli que não se enquadra nem nos jogos e nem nas improvisações, mas ao um trabalho sobre a expressão do ator. Explico detalhadamente no segundo capítulo do estudo.

²⁰ Por considerar-me também mergulhados corporalmente dentro do objeto a ser pesquisado, porque vivenciei com intensidade alguns de seus laboratórios na rede de criadores Desvio Coletivo, como também em seu espaço de trabalho.

com alguns atores do Desvio Coletivo; (2) cadernos de observação e registros de áudios de Januzelli ministrando laboratórios e dando orientações artísticas aos atores do Desvio Coletivo para ativar uma qualidade de presença cênica direcionada às cenas relacionais do espetáculo “Pulsão” (2013), cadernos de observações da realização cênica “O Porco” e de Januzelli ministrando laboratórios em sua residência; (3) consulta de materiais escritos por Januzelli, por exemplo, sua dissertação, “Princípios Básicos da Preparação do Ator para o Espetáculo Teatral” (1984), o livro “A Aprendizagem do Ator” (1992), sua tese “O ofício do ator e o estágio das transparências” (1992), e os artigos “Mas enfim, o quê é teatro?” (1996), “O caminho do homem ao ator e o retorno” (2009) e “O laboratório dramático do ator” (2011).

Em 2013, no decorrer da pesquisa, passei a acompanhar Januzelli em alguns dos seus processos artísticos. Fui assistir às preparações de Henrique Schafer antes de iniciar a realização cênica²¹ “O Porco” (2004), nestas tive a oportunidade de observar alguns elementos que estão presente em sua preparação para entrar em cena. Assisti o trabalho por diversas vezes com foco em observar o ator em estado de latência, fazendo anotações de alguns aspectos do trabalho que podem contribuir para uma maior intensificação da presença deste. Tive ainda a oportunidade de entrevistá-lo²² sobre o processo de estudo do ator desta realização cênica, que durou quatro anos, tendo como preparador e diretor Antonio Januzelli.

No segundo semestre de 2013, também observei por diversas vezes, os ensaios abertos do espetáculo “A Hora e Vez”²³, que é fruto de um processo de criação dirigido por Januzelli desde 2010, com Rui Ricardo Diaz.

Em 2014 também acompanhei alguns dos laboratórios desenvolvidos na residência de Januzelli com os atores Geraldo Rodrigues, Lucas Valadares, Eduardo Mossri, para criação de um trabalho com título provisório “Os sócias”. Neste mesmo período, comecei a fazer um levantamento de entrevistas, programas e críticas sobre o trabalho “O Porco” (2004) e, ao analisar este material, pude perceber que a dimensão da presença do ator é quase sempre

²¹ No percurso da minha pesquisa constatei que Januzelli não usa o termo “espetáculo” em seus trabalhos artísticos, porque tal termo estaria associado à noção de show, de algo grandioso e notável, então adotei a expressão “realização cênica” usada pela autora Erika Fischer-Lichte (2011) para analisar os trabalhos artísticos de Abrámovic, Beuys, Nitsch, Schleef, Schechner, Castorf, dentre outros.

²² A maioria das entrevistas foram gravadas em áudios e serão utilizadas no decorrer da pesquisa na discussão das modalidades de exercícios utilizados por Januzelli que realizo segundo e terceiro capítulos, ao abordar aspectos do ator na realização cênica “O Porco” (2004).

²³ Realização cênica teatral adaptada a partir da obra “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, resultado de uma pesquisa desenvolvida pelo ator Rui Ricardo Diaz com o diretor Antonio Januzelli no Laboratório Dramático do Ator (2014).

mencionada pelos críticos.

Neste percurso de investigação, tive acesso por meio de Antonio Januzelli a um memorial escrito para o Concurso de Professor Assistente junto ao Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo de 1993, no qual ele trazia aspectos de sua formação artística e experiências pedagógicas que de maneira implícita, ou explicitamente, contribuíram na criação de seus princípios e procedimentos de trabalho.

É com base nesse percurso de investigação e acompanhamento dos diferentes estágios de criação de Januzelli, observando e analisando atentamente as proposições e procedimentos para o ator desenvolvidos por ele, que desenvolvo a dissertação que se segue.

No primeiro capítulo levanto, de forma sucinta, alguns aspectos da vida pessoal e o percurso da formação artística de Antonio Januzelli, abordando alguns dos princípios que estão no interior de seus procedimentos de trabalho. Este é o pano de fundo para tentar compreender qual tipo de ator ele quer preparar, avançando para possíveis compreensões de como a presença pode ser pensada por ele. Consequente a isto, tento entender a partir de alguns pesquisadores e teóricos como a noção de presença tem aparecido na teoria do teatro.

No segundo capítulo apresento o que é um laboratório do ator para Januzelli, situando que meu olhar nos seus laboratórios específicos e entendendo como a noção de ritual pode estar presente em seus processos; destaco e analiso as principais modalidades de procedimentos abordados por ele, tendo como pano de fundo os registros e as observações dos seus laboratórios e suas orientações artísticas desenvolvidas com os atuantes do Desvio Coletivo²⁴ durante o processo de criação do “Pulsão”, dos aquecimentos e ensaios abertos dos processos de criação das realizações cênicas “O Porco” e “A Hora e Vez”, dos laboratórios que foram realizados em sua residência com alguns atores, além de depoimentos e entrevistas realizadas com alguns atuantes do Desvio Coletivo, com ator Henrique Schafer e com o

²⁴ O Desvio Coletivo é uma rede de artistas de diferentes áreas – teatro, arte relacional, *performance*, dança e audiovisual – que visa a criação de espetáculos de teatro performativos e relacionais, assim como instalações cênicas/multimídia, intervenções artísticas em espaços específicos (*site specifics*), acontecimentos (*hapennings*), performances urbanas, ações na Internet e experimentos videográficos, além de inscrever-se nas áreas da ação cultural e da pedagogia em artes. Ele surgiu a partir do curso de extensão “Experimentos em Performance”, realizado entre agosto e dezembro de 2011 pelo *Grupo de Estudos em Performance e Pedagogia* da UNESP em parceria com o *Laboratório de Práticas Performativas da USP*; este curso foi coordenado pelos professores Marcos Bulhões, Marcelo Denny, Carmina Mendes André e José Manuel. O processo de criação e os resultados da ação cultural realizada pelo Desvio são analisados em pesquisas acadêmicas que pretendem sistematizar os princípios e procedimentos de aprendizagem e criação da cena performativa, desenvolvendo investigações práticas relacionadas aos conceitos de ação performativa, coralidade, ação relacional, jogo performativo e dramaturgia cênica. Integro esta rede desde 2012. Para mais ver: <http://www.desviocoletivo.com/>

próprio Januzelli falando sobre seu trabalho e comentando aspectos que foram trabalhados com estes artistas.

O terceiro capítulo aborda como os princípios de trabalho de Antonio Januzelli podem contribuir para que o ator desenvolva sua presença cênica em relação com o texto teatral. Tomo como análise o trabalho do ator na realização cênica “O Porco”, que é resultado de um processo de criação que durou aproximadamente quatro anos entre o diretor e professor Januzelli e o ator Henrique Schafer. Recorro ao processo de criação do trabalho e à alguns aspectos da realização cênica que podem colaborar para uma intensificação da presença do ator.

O quarto capítulo aborda como os princípios de Antonio Januzelli podem contribuir para que o ator desenvolva sua presença cênica para uma cena performativa. Dessa forma, procuro dar relevância ao processo de criação do acontecimento²⁵ cênico “Pulsão” usando minha experiência de atuante deste trabalho. Para tanto, tomo como base a análise de cinco cenas, na qual discorro sobre processo de criação do ator e quais foram os desafios propostos pela dramaturgia e pela direção, as dificuldades, os riscos, os limites e as minhas próprias impressões como artista propositor. Procuro verificar, por meio desta retomada, quais as possíveis contribuições de Januzelli para que o ator possa desenvolver sua presença nestas cenas e como seus princípios de trabalho podem ter colaborado nas ações performativas e relacionais desenvolvida pelos atuantes.

Este estudo se dirige aos performers, atores, estudantes e professores de teatro que estejam interessados na preparação do ator para um teatro performativo é que valoriza o corpo como elemento fundante da presença cênica.

²⁵ A representação teatral, considerada não no aspecto ficcional de sua fábula, mas em sua realidade de prática artística que dá origem a uma troca entre ator e espectador. (PAVIS, 2008).

2. CAPÍTULO I

A PRESENÇA CÊNICA EM ANTONIO JANUZELLI

*A arte de ator é a arte presente, viva, de expor-se inteiro*²⁶

Quem é Antonio Januzelli? Quais os princípios que poderiam estar no interior dos seus processos de preparação e criação cênica? O que é o ator para ele? O que ele diz sobre a presença? Como a presença cênica tem aparecido para alguns pesquisadores do teatro? Estas perguntas irão me guiar no seguinte capítulo.

O *corpus* desta pesquisa se concentra na noção prática da presença do ator nos laboratórios específicos de Antonio Januzelli. Para ele, a base para o aprendizado do ator contemporâneo constitui-se por meios dos processos de preparação que não devem sofrer interrupção, pois eles são considerados como veículos de criação e maturação da arte do ator. Iniciarei descrevendo traços de sua vida pessoal, revelando experiências e influências artísticas que direta, ou indiretamente, contribuíram para o desenvolvimento de seus estudos sobre o ator. Em seguida, tentarei analisar aspectos relacionados a seu entendimento sobre o teatro e o ator. Destacarei ainda o que é a presença para Januzelli e como ela vem sendo tratada em seus processos.

Finalizando, me concentrarei em examinar como a noção de presença do ator tem sido entendida na teoria do teatro a partir do discurso e das pesquisas de diversos autores, como por exemplo, Constantin Stanislavski, Vsevolod E. Meyerhold, Peter Brook, Joseph Chaikin, Josette Féral, Erika Fischer-Lichte dentre outros.

²⁶ JANUZELLI, 1998, p. 22.

2.1 Janô²⁷, o Homem.

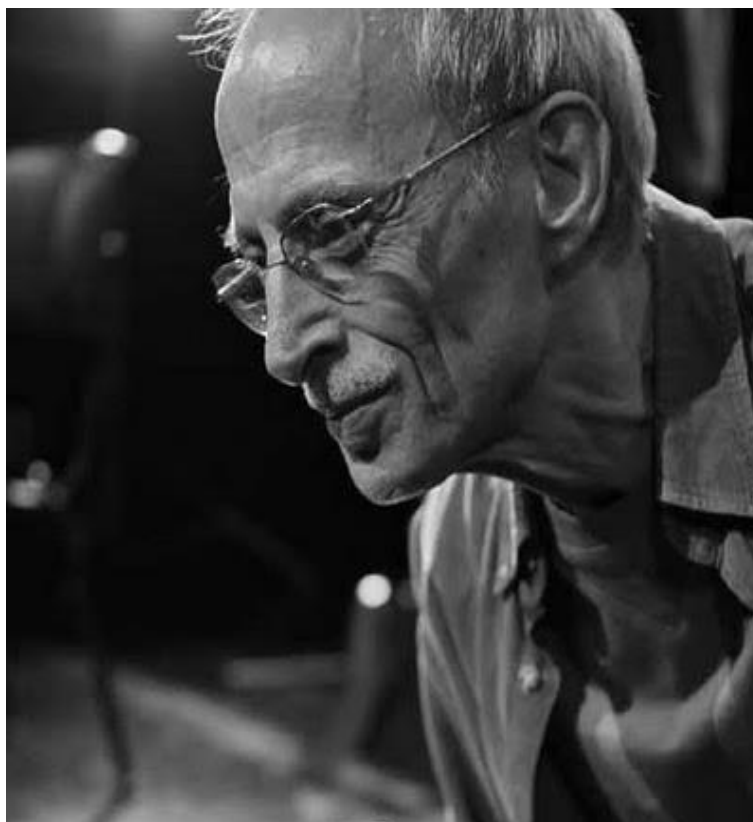


Figura 1 - Antonio Januzelli.

Antonio Luiz Dias Januzelli nasceu em Águas da Prata, Estado de São Paulo em catorze de julho de 1940, filho de Angelo Januzelli e Julia Dias de Carvalho. O diretor, ator e professor do Departamento de Artes Cênicas e da Escola de Arte Dramática, ambos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), apresenta quase cinco décadas de trabalhos dedicados ao teatro, realizando pesquisas que enfocam os processos de preparação e criação do ator.

O circo-teatro foi sua primeira grande paixão ainda na infância, quando em São João da Boa Vista, perto de sua casa, em um enorme terreno, presenciava a instalação de circos e ficava maravilhado nas apresentações destes com as habilidades dos diversos artistas e com as peças encenadas.

Em Campinas (São Paulo), para onde sua família se transferiu quando ele tinha nove anos, no porão da sua casa, roteirizava e encenava os filmes que via no cinema com os seus

²⁷ Janô é o *pseudônimo* pelo qual Antonio Januzelli é conhecido pela maioria dos alunos e dos artistas de teatro. Durante a pesquisa irei assumir o pseudônimo Janô.

amigos da vizinhança. Entre os catorze e vinte anos estudou piano e também enveredou pelos caminhos da pintura, do desenho e da poesia, o que demonstrava sua sensibilidade para o campo artístico. Aos dezesseis anos decide procurar um grupo de teatro que lhe proporcionasse experiências como ator.

Entre 1958 e 1966, no Teatro do Estudante Campinas (TEC), fundado em 1948 por Paschoal Carlos Magno, ele teve oficialmente contato com o teatro enquanto linguagem artística. No TEC sua estreia nos palcos consumou-se com o espetáculo “A Bruxinha que era boa” (1958), de Maria Clara Machado, dirigido por Cândida Teixeira, professora da (EAD).

Como integrante do grupo ainda atuou em seis espetáculos no decorrer dos anos de 1959, 1960, 1962, 1963 e 1965. Entre 1962 e 1966, diplomou-se como bacharel em Direito pela Faculdade de Direito da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, mas nunca exerceu a profissão, trocando-a pelo teatro. Entre 1967 e 1968, quando participou por mais de um ano da montagem de O & A, do TUCA- Teatro da Universidade Católica de São Paulo, com dramaturgia de Roberto Freire e direção de Silney Siqueira, teve contato com o trabalho corporal e com o teatro experimental. Surgiram ali seus primeiros interesses em investigar processos de atuação envolvidos na preparação cotidiana do ator:

Pela primeira vez eu participava de um trabalho onde o ator colaborava também, sob um certo aspecto, da definição do espetáculo como um todo; era a primeira vez que me debruçava sobre uma encenação em que entrava a preparação corporal como base da linguagem cênica, e o laboratório dramático do ator como instrumento para criação das cenas (informação pessoal)²⁸.

Segundo ele, o espetáculo foi criado sem palavras devido à repressão que se vivia no período da ditadura militar no Brasil (entre 1964 e 1985). Foi uma experiência intensa e instigante de trabalho corporal expressivo conduzido pela professora Maria Esther Stockler.

O interesse por este tipo de investigação corporal reforçou-se ainda mais em 1968 quando Januzelli entrou na Escola de Arte Dramática (EAD) e foi convidado para dar aulas de teatro na Escola Estadual Dom Pedro I, em São Miguel Paulista, e para dirigir um grupo de alunas no Colégio Assumpção, em São Paulo. Essas duas atividades trariam um norte para sua

²⁸JANUZELLI, Antonio. **Memorial descritivo**. Memorial para Concurso de Professor Assistente junto ao Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1993. p. 11.

vida artística nas décadas vindouras, resultando em princípios e exercícios para trabalhar o ator.

Tanto nas aulas como nos ensaios, eu, sem experiência nenhuma nessas duas funções, tinha que me virar com o que houvesse à mão. Foi um início quase solitário. Por um lado desesperador, por outro, me possibilitava um campo enorme de liberdade em buscar saídas para que os alunos não debandassem das aulas, ou ensaios. Dessas experiências floresce o que vai se delineando como um processo empírico de trabalhar a expressão humana²⁹.

Em 1967, no Teatro de Arena de São Paulo, ele teve a oportunidade de participar de aulas com Eugenio Kusnet (1898-1975), que foi professor de uma geração de atores nas décadas de 1960 e 1970 - tendo papel de destaque na difusão brasileira da formação do ator com base nos estudos de Stanislávski. Sobre essa experiência ele diz: “com Kusnet, era como se eu tivesse vivenciando uma dessas aulas no Teatro de Arte de Moscou (informação pessoal)³⁰”.

No mesmo ano, ainda no Teatro de Arena de São Paulo, ao participar de um curso de formação sobre interpretação para o ator, ele teve contato com Cecília Thumin, esposa do teatrólogo e diretor Augusto Boal, que foi um dos responsáveis pela renovação do teatro brasileiro nas décadas de 1950 e 1960.

Em 1986, na turnê América Latina no Cone Sul, Antonio Januzelli teve a experiência única de assistir ao dançarino japonês mundialmente conhecido, Kazuo Ohno, e de depois ouvi-lo falar sobre seus exercícios ancestrais de Dança Butoh, pouco conhecida no Brasil naquele período. Presenciou ainda nessa ocasião a oficina de sonoplastia e de preparação de Ohno antes de entrar em cena.

Da arte do teatro Kabuki, quando presenciei a sua oficina de sonoplastia e de preparação para entrar em cena, irradiando a partir de cada um de seus componentes a compenetração densa que perpassa todo o seu andamento; o trabalho dos onogatas, confirmando-me que a “materialidade” do feminino/masculino é questão de fluidez espiritual e não de trejeitos corporais (informação pessoal)³¹.

²⁹ JANUZELLI, 2009, p. 38.

³⁰ JANUZELLI, Antonio. **Memorial descritivo**. Memorial para Concurso de Professor Assistente junto ao Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1993. p. 22.

³¹ JANUZELLI, Antonio. **Memorial descritivo**. Memorial para Concurso de Professor Assistente junto ao Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1993. p. 22.

Em 1971, o Living Theatre, companhia de teatro norte-americana *off-Broadway*, fundada em 1947 (Nova York) pela diretora e atriz Judith Malina e pelo cenógrafo e diretor Julian Beck, esteve no Brasil por intermédio do Teatro Oficina de São Paulo, promovendo ações.

O contato de Januzelli com o Living Theatre foi por meio de curso intitulado “Encontros de vivências com o Living Theatre” que aconteceu no espaço do Teatro Oficina. A experiência dele com a companhia o propiciou vivenciar um pouco da filosofia anarquista do grupo que no início da década de 1970 lutava pela dissolução das fronteiras entre arte e vida, palco e plateia, espectador e ator, chamando a audiência para participar ativamente dos seus acontecimentos teatrais: “O breve contato com o Living Theatre em sua passagem pelo Brasil me fez experimentar um pouquinho o que é uma tribo nômade de teatro radical em pleno início da década de 70(informação pessoal)”³².

De 1974 até 1978 foi professor titular do curso de “Técnicas de Teatro e Dança” junto ao Departamento de Educação Artística do Instituto de Artes e Comunicações da Pontifícia Universidade Católica de Campinas-SP. Nesse período foi ainda professor titular do curso de “Formas de Expressão e Comunicação Artística- Teatro”, no curso de Educação Artística da Escola de Belas Artes de São Paulo.

Em São Paulo, no ano de 1975 começou a dar aulas de teatro no Centro de Estudos Macunaíma, criado por Silvio Zilber, Roberto Freire e por Miriam Muniz, tendo, com esta última, diversas experiências como ator. Neste mesmo ano e com outros profissionais da área de teatro (professores, atores, dramaturgos) fundou o Grupo Exercício de Teatro Experimental de São Paulo- GETESP, no qual tanto atuou como professor, quanto como diretor e também ator.

Em 1977 iniciou sua docência na Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD) e no Curso de Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde começou a resgatar os processos de preparação e criação do ator, firmando-os como *corpus* de sua pesquisa. Permaneceu até o ano de 2009 como professor de Teatro na EAD, quando se aposentou. No entanto, sua investigação sobre o ator não sofreu interrupção, tendo prosseguimento até os dias atuais, em que Janô segue tomando tal tema como projeto de vida artística.

³² JANUZELLI, Antonio. **Memorial descritivo**. Memorial para Concurso de Professor Assistente junto ao Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1993. p. 28.

A busca de informações sobre procedimentos do ator o levou a fazer qualificações fora do território brasileiro. Entre 1978 e 1979, em Nova Iorque (Estados Unidos), realizou estágios no Actor's Studio, de Lee Strasberg; Julliard School of Drama, American Mime Theatre e no Junior High School.

No estágio do Actor's Studio de Lee Strasberg, Janô teve a oportunidade de observar atores de várias idades, de notoriedade internacional e iniciantes, mostrando cenas que eram preparadas por eles mesmos para que suas atuações fossem analisadas pelos membros do instituto e pelos estagiários. Na atitude de observar as práticas de formação do estúdio, o que mais chamou a atenção de Januzelli foram as questões de generosidade, humildade e ética desenvolvidas em tais práticas.

No final da década de 1970 e início de 1980, Janô teve a experiência de assistir em alguns festivais internacionais de teatro na cidade de São Paulo obras notórias de dança de coreógrafos como Alwin Nicolais, Maurice Bejart, Alvin Ailey, Pina Bausch e Martha Graham. Tais experiências, consciente ou inconsciente, deflagraram nele uma aproximação com a dança contemporânea devida a pesquisa de formas inovadora de expressão da dança, a exploração estética do espaço cênico e o nível de presença dos bailarinos.

Os festivais internacionais de teatro que pude acompanhar nesse período em São Paulo forjaram em mim uma grande abertura de possibilidades de criação, tanto em um nível de exploração estética do espaço, quanto da qualidade de interpretação do ator. Nesse sentido também a experiência como espectador das obras de grupos notórios de dança que incursionavam para um trabalho mais teatral [...] ³³.

Baseando-se nos escritos de autores como Ouspenski e Gurdjieff ele consolidou o que intuía sobre o “ser” e “estar” em cena, tanto na vida quanto no palco, “a partir do resgate da presença integral do sujeito em cada coisa que pensa ou realiza, que ele intitulou “presença de si” (informação pessoal) ³⁴.

Através deste breve histórico, é possível localizar uma relação inominável da “presença” de pessoas que cruzaram o caminho de Januzelli ao longo da segunda metade do século XX, quer seja pelo contato direto ou indireto, o levando a sinalizar seus processos de

³³ JANUZELLI, Antonio. **Memorial descritivo**. Memorial para Concurso de Professor Assistente junto ao Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1993. p. 29.

³⁴ JANUZELLI, Antonio. **Memorial descritivo**. Memorial para Concurso de Professor Assistente junto ao Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1993. p. 29.

preparação e criação para o ator. Contrariamente a muitos diretores e atores, o trabalho dele está constantemente preocupado em investigar primeiro o “ser-corpo”³⁵, o corpo fenomênico do ator e os caminhos que o levam a transformá-lo em um corpo energético, corpo incandescente.

Sob essa perspectiva, Januzelli desenvolveu um longo processo de criação com o ator Henrique Schafer, o que deu origem a realização cênica “O Porco” (2004). Esse trabalho artístico pode ser considerado como um marco de amadurecimento das pesquisas artísticas desenvolvidas por Janô, pela repercussão e desdobramento no universo artístico, proporcionando a Henrique Schafer inclusive uma indicação de Melhor Ator no Prêmio Shell 2005. Neste trabalho, ele pôde testar e experimentar mais efetivamente seus processos de preparação e criação para o ator, o que pode ter provocado a emergência de alguns princípios para intensificar aquilo que chamo aqui de presença.

2.2 Janô, dos mestres.

O teatro é, por excelência, a arte do encontro. Em junho de 1967, no Canadá, Jerzy Grotowski participou de um simpósio internacional de teatro em Montreal; durante sua estadia ele foi entrevistado por Nairn Kattan (1967), para a revista *Arts et Lettres, Le Devoir*. Ao ser questionado na entrevista sobre o lugar conferido ao texto no desenvolvimento de sua arte, Grotowski disse que a coisa mais importante em seu teatro é o encontro, o cerne de seu trabalho se dá a partir de tal noção: “a essência do teatro é o encontro”³⁶.

O teatro para Januzelli pode ser definido como a arte do encontro de corpos, do chamamento integral do indivíduo no aqui e agora sem efeitos artificiais, ou afetações, no sentido negativo dos termos. Ao tocar os sentimentos e as emoções, o fenômeno do teatro está associado ao ato de reencontrar a nós mesmos, alterando nossa capacidade sensitiva, perceptiva e expressiva para que “estejamos sempre ‘presentes’ em nosso corpo”³⁷. Neste sentido, o teatro se mostra como possibilidade de um **encontro** desencadeado pela intensidade da expressão do ator em **contato** com os espectadores, ambos partilhando do momento presente.

³⁵ FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

³⁶ GROTOWSKI, 2011, p. 44.

³⁷ JANUZELLI, 1992, p. 17.

Nas reflexões de Janô sobre o teatro, o dramático não é entendido no sentido restrito de gênero, ou seja, ele não está associado ao drama³⁸ psicológico, ou a um texto escrito para diferentes papéis de acordo com uma ação conflituosa (PAVIS, 2008) como imediatamente se poderia associar, mas a um processo de liberação e de autoconhecimento de nossas emoções que é anterior até ao pensamento racional: “a emoção está em todo lugar – somos... quase que em essência – por isso que ela tem que ser liberada”³⁹.

Ele está interessado em explorar as possibilidades do indivíduo a partir de um mergulho nas próprias “raízes primitivas” como reestabelecimento do contato consigo⁴⁰ mesmo, pois como ele mesmo diz “só existe contato se eu estou comigo mesmo. O trabalho é voltar-se para si”⁴¹

Embasado na filosofia do autoconhecimento profundo advinda dos estudos do mestre espiritual greco-armênio George Ivanovich Gurdjieff (1866-1949), Janô cita que “o grande problema do homem é ele ter **esquecido de si**”⁴². Este vai ser um dos fundamentos dos seus laboratórios perpassados por uma noção de encontro/contato que diz respeito a investigação do processo íntimo do ator. Quando perguntei o que é o teatro e o que o tornaria único em seu ponto de vista, Januzelli respondeu:

É um encontro de corpos, em primeiro lugar. De corpos em exercícios dramáticos, porque qualquer relação humana frente à frente é dramática. E, é dramática por quê? Porque, em essência, somos seres emocionais e sentimentais, antes de mentais. Porque a gente não se debruça mais para criar essa escuta, que são as reações, essa coisa que vem antes da “fala falada”. Antes de o pensamento formular o verbo, uma conversa, uma palestra. Então **ele (o encontro) é único por esse motivo, porque são corpos presentes no desenrolar de expressões dramáticas. Isto é, seja lá o que o ator estiver fazendo, ele está exalando emoção**, pela presença do corpo, pela “vaporizidade” dele e pela fala. A nossa fala vem imbuída dessa substância de sentimentos e emoções.⁴³

E ainda responde que:

O teatro para mim é a possibilidade de um encontro desencadeada por uma intensidade da expressão do ator que atua naquele momento e por uma entrega do espectador, que é convidado, mesmo pagando, para presenciar àquele

³⁸ PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

³⁹ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁴⁰ Veremos como tal encontro ocorre a partir do segundo capítulo quando descreveremos alguns de seus procedimentos de atuação.

⁴¹ Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁴² JANUZELLI, Antonio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013. grifo nosso.

⁴³ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

momento. Para mim, o teatro é [...] **o exercício de uma intensidade de alguém, que é o ator sendo presenciado, um exercício de expressividade, de expressão intensa, em que ele se expõe.** Por isso que o representar para mim, no sentido de artificializar, não faz parte do que a gente propõe como preparação de ator⁴⁴.

A ideia de encontro como uma experiência singular que envolve nossa totalidade é tão latente em seu teatro que seus processos vão deslizar para uma noção de “contato” como autoconhecimento, a partir da autopercepção de si (pesquisa si próprio) e do outro, pois só “estudando os elementos do contato, o ator descobrirá o que está dentro dele”⁴⁵.

Em uma crítica de quatro de abril de 2006, no Digestivo Cultural, a partir do processo do “O Porco”, ele afirma a importância do encontro no seu teatro.

“Enxergo o teatro fundamentalmente como o encontro com o outro”, diz. “A interpretação deve ser o mais limpa e ‘de dentro’ possível, para que o ator se coloque a serviço desse encontro, para que ele realmente chegue e toque o público”⁴⁶.

Em textos de Jerzy Grotowski, como “O Discurso De Skara” (1966) e “O Encontro Americano” (1967), o termo “contato” vai aparecer como uma noção central que transformou inúmeras práticas do seu Teatro Laboratório: “o contato é uma das coisas mais essenciais. Muitas vezes quando um ator de contato, ou pensa em contato, ele acredita que se trata de olhar fixamente. Mas isso não é contato. [...] Contato não é encarar, e sim enxergar⁴⁷”. Motta Lima (2012), em seus estudos sobre o diretor polonês, discute que existem várias camadas de compreensão deste conceito, mas aponta “que, de forma geral, estar em contato significava estar em relação com”⁴⁸.

Esta perspectiva destacada por Motta Lima não se ligaria a um nível superficial de relação e nem muito menos a um trabalho para si mesmo, no sentido introspectivo, como uma espécie de **narcisismo emocional**⁴⁹. Estar “em relação com” se conectaria à investigação com o outro a partir de um ato concreto de tocar, perceber e reagir com todo o corpo, o que, como bem colocou Motta Lima, deslocaria a terminologia de “autopenetração” a um penetrar na

⁴⁴ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013. 1 arquivo .mp3 (XX min.). grifo nosso.

⁴⁵ GROTOWSKI, 2011, p. 190.

⁴⁶ CONTE, Guilherme. **A Essência Da Expressão Dramática**. Portal Eletrônico Digestivo Cultural. Disponível em:

http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1906&titulo=A_essencia_da_expressao_dramatica. Acessado em: 20 de abr. 2014.

⁴⁷ GROTOWSKI, 2011, p. 177.

⁴⁸ MOTA LIMA, 2012, p. 191.

⁴⁹ GROTOWSKI, 2011, P. 177. grifo nosso.

relação com o outro (ator) e também no espaço onde ocorre essa relação, intitulada pelo diretor polonês de **parceiro imaginário**⁵⁰. Em outras palavras, “estar em contato significava, concomitantemente, perceber o outro e reagir intimamente de acordo com essa percepção”⁵¹.

Interessa-me esta noção, porque todos os procedimentos de atuação de Janô são atravessados por ela. Até mesmo a forma com que ele conduz seus laboratórios são marcados por ela, pois, como destacarei no segundo capítulo, ele estimula os participantes por meio do contato físico, tocando o participante em partes íntimas e no rosto, corrigindo sua postura, andando em torno dele, massageando pontos específicos do seu corpo, deixando seu corpo cair sobre o corpo do aluno. Sua própria emissão vocal, através de frases e sugestões que estimulam o participante a desenvolver um segurança sobre si próprio, está ligada a essa noção e é essencial entre os participantes para que a partir da relação entre os corpos (corpos relacionais) a experiência aconteça. O contato aqui também pode ser entendido a partir do silêncio e do ritual como discutirei em capítulos posteriores.

Comentado sobre o contato ele coloca:

“[...] Meu corpo é um campo vibratório e se você está aqui (na cabeça) ele não vibra, ele fica amortecido. Por isso o contato comigo mesmo se torna mecânico, porque eu não estou junto de mim mesmo. **O contato entre eu e você não é um contato real, um contato de pele, porque esse nosso pensamento deriva para outras instâncias, esquecendo-se desse momento presente**”⁵².

No trabalho de Januzelli as referências mais fortes se constroem sobre uma arte do ator que pode ser interpretada como processo pessoal e íntimo, na qual “o trabalho do ator começa com a investigação sobre a sua própria natureza”⁵³. Sua pesquisa assim, como diz Grotowski, não pretende “ensinar ao ator uma série de habilidades ou repertório de truques”⁵⁴, mas a descoberta de um corpo incandescente [transparente] do artista.

Em sua aprendizagem prática, o ator vai conquistando um conhecimento sobre seu corpo a partir da consciência de si, por isso ele diz que “é essencial que tudo venha do corpo e através dele, desenvolvendo-se uma anatomia especial, gerada pela eliminação de toda resistência corporal [...]”⁵⁵. A noção de um corpo perpassado em seus processos não é dual e

⁵⁰ Ibid., p. 177, grifo nosso.

⁵¹ MOTA LIMA, 2012, p. 193.

⁵² JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013, grifo nosso.

⁵³ JANUZELLI, 1992, p. 82.

⁵⁴ GROTOWSKI, 2007, p. 16.

⁵⁵ JANUZELLI, 1984, p. 147.

não diz respeito à dominação, ao controle, à disciplina, ou ao adestramento dele, mas ao reconhecimento e a superação de bloqueios, vícios e tensões em busca de um *Eu* mais presentificado.

Sua maneira de abordar o corpo do artista está mais alinhada com a proposta de Grotowski (2007) de “desafiá-lo” (corpo liberto) do que a de “domá-lo” (corpo domesticado). Neste sentido, o encenador polonês ressalta no texto “Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo”, que é possível resolver o problema da obediência do corpo por dois pontos de vista:

Uma primeira abordagem é colocar o corpo em estado de obediência domando-o. É possível fazer uma comparação com a abordagem no balé clássico, ou em certos tipos de “atletismo”. O perigo dessa abordagem é que o corpo se desenvolva como uma entidade muscular e, portanto, não bastante flexível, “vazio” para ser o canal para as energias.⁵⁶

Nessa perspectiva pode-se perceber que, além dos problemas levados em conta na citação acima, existe outro, ainda maior, que seria o reforço à dualidade, que Grotowski define como “a separação entre a cabeça que dirige e o corpo, que se torna uma marionete manobrada”⁵⁷. Partindo desse ponto de vista, além de desenvolver no sujeito somente determinados músculos e zonas específicas da força e da agilidade, alguns artistas poderiam estar próximos da metáfora intitulada por ele “brabanação”⁵⁸, que seria uma espécie de cavalo muito pesado com músculos atléticos. Talvez essa concepção não seja usada por Grotowski porque não trabalharia na linha de impulsos vivos, da consciência orgânica e mental do ator. Observe-se a outra concepção:

A outra abordagem é desafiar o corpo. Desafiá-lo dando-lhe tarefas, objetivos que parecem ultrapassar as capacidades do corpo. Trata-se de convidar o corpo ao “impossível”, de fazê-lo descobrir que se pode decompor o “impossível” em pequenos pedaços e tornar possível⁵⁹.

Na segunda abordagem, na qual o autor revela que sempre esteve mais interessado, o corpo também se torna obediente sem saber que deve ser obediente porque ele “tornar-se um canal aberto para às energias e encontra a conjunção entre o rigor dos elementos e o fluxo da

⁵⁶ GROTOWSKI, 2007, p. 238.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 238.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 238.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 238

vida (‘espontaneidade’)⁶⁰. O corpo será tratado como unidade indissociável e não se sentirá um animal domesticado ou adestrado, e sim “um animal selvagem e digno”⁶¹. Como já apontei acima, o trabalho sobre o corpo do ator em Januzelli estaria em consonância com a segunda abordagem de Grotowski, porque seus laboratórios podem ser interpretados como processos de desbloqueio e liberação dos impulsos vivos do artista para que ele se torne um canal disponível de energias: “nós somos impulsos vivos”⁶². Por isso que a noção de corpo no trabalho de Januzelli entraria como uma “possibilidade de viver e de ser irradiante, de ser pessoal”⁶³.

Dessa forma, a materialidade do corpo vivo é a base constituinte de descoberta e de intensificação da presença do ator. Todavia, ele só pode ser estudado e investigado quando considerado como unidade indissociável do ponto de vista fenomenológico. Uma vez que “para um ator de nada serve trabalhar o corpo, se ele não se constituir num meio pelo qual pode entrar em contato consigo mesmo e com o espectador”⁶⁴.

Reportando-se ainda às questões relacionadas ao corpo, Janô diz que:

“[...] as pessoas em geral não sabem como utilizar o seu físico, não se preocupam em desenvolvê-lo nem em mantê-lo em ordem; postura desleixada e músculos flácidos, além de outros graves problemas demonstram insuficiência de exercícios e inadequação no uso desse equipamento, ignorando a anatomia e o sistema dos músculos locomotores, e esquecendo-se de que a pele é o barômetro sensível que sempre reage às imperceptíveis mudanças interiores”⁶⁵.

É neste sentido que Grotowski afirma que não é fácil para o ator aceitar o seu próprio corpo. Porque ele tanto pode funcionar como algo precioso como também uma espécie de inimigo íntimo, ao levar em consideração que todas as derrotas e imperfeições são projetadas sobre ele. Os atores têm numerosos bloqueios, não somente no plano físico, mas, muito mais, no plano de sua atitude em relação ao seu próprio corpo. Sobre isso ele diz:

“A existência de vocês é constantemente dividida entre “mim” e o “meu corpo” – como duas coisas diversas. A muitos atores o corpo não dá um sentido de segurança. Com o corpo, com a carne não estão à vontade, estão antes em perigo. Há uma falta de confiança no corpo, que é, na realidade, uma falta de confiança em si mesmos. É

⁶⁰ Ibid., p. 238

⁶¹ Ibid., p. 238

⁶² JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁶³ GROTOWSKI, 2007, p. 170.

⁶⁴ BURNIER, 2001, p. 24.

⁶⁵ JANUZELLI, 1992, p. 13.

isso que divide o ser”⁶⁶.

No entendimento de presença em Januzelli resiste a possibilidade do ator como um ser uno e integral, no qual os elementos mentais e corporais estão em perfeita harmonia e são ditos como indissociáveis. Para ele, o estar dividido parece um caminho perigoso, porque poderia limitar a capacidade expressiva do ator por não se aceitar enquanto unidade. Afinal, como coloca Grotowski (2010): “não estar dividido: é não somente a semente da criatividade do ator, mas é também a semente a vida, da possível inteireza”⁶⁷.

Dessa feita, o ator que está dividido, mal preparado, corre o risco de enrijecer seu físico, suas emoções e seus pensamentos, o que seria limitador e inaceitável como a metáfora de um instrumento musical que não alcança as notas, ou desafina naquelas mais altas, ou baixas, da escala. É neste sentido que Brook diz:

“Um corpo destreinado é como um instrumento musical desafinado, em cuja caixa de ressonância há uma barulheira confusa e dissonante de ruídos inúteis, impedindo a audição da verdadeira melodia. Quando o instrumento do ator, seu corpo, é afinado pelos exercícios, desaparecem as tensões e os hábitos desnecessários”⁶⁸.

A questão de considerar o corpo enquanto unidade somada a confiança em si mesmo é fundamental para se entender a ideia de presença do ator em Janô, para quem o homem-ator, nesse sentido, só está com sua presença ativada quando ele está completo e pleno em cena, isto é, quando o corpo emana uma qualidade de segurança e domínio do espaço e quando os elementos corporais e mentais do ator se fundem em um só. Essa perspectiva se aproxima do “conceito radical de presença”⁶⁹ investigado pela teórica alemã Erika Fischer-Lichte (2011), como discutirei mais adiante.

A presença dos ensinamentos de Georges Ivanovitch Gurdjieff constitui-se um dos eixos fundamentais nos processos de preparação e criação cênica desenvolvidos por Janô: “um dos meus mestres, que eu sempre falo, é o Gurdjieff [...]. E ele fala da figura do ator lá em um trecho de seus textos. Ele fala: ‘qual é a diferença do homem comum, que não é ator, do homem ator?’” Ele diz que o homem ator faz tudo mais in-ten-sa-mente. Para mim, foi uma revelação, eu já fazia aquilo. Eu já trabalhava na perspectiva de uma intensificação

⁶⁶ GROTOWSKI, 2010, p. 175.

⁶⁷ GROTOWSKI, 2010, p. 175.

⁶⁸ BROOK, 2010, p. 18.

⁶⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

energética do homem-ator [...]”⁷⁰.

Um dos trabalhos proposto por Gurdjieff que é intrínseco aos laboratórios de Janô é a noção de “centros humanos”. Ouspensky (1985) ao comentar sobre eles aponta três principais centros básicos: motor, emocional e intelectual; somam-se a estes mais dois centros subordinados: instintivo e sexual. Sob esta perspectiva, Ouspensky aponta que se o homem deseja estudar e observar a si mesmo, ele deve não somente trabalhar o caminho correto dos **seus centros**, mas também o incorreto, sendo ambos necessários para o conhecimento de si, pois “sem conhecer as próprias imperfeições e defeitos, é impossível conhecer-se. E, além dos defeitos comuns a todos, cada um de nós tem seus defeitos particulares, próprios só de si mesmos, que devem ser estudados no momento oportuno”⁷¹. O trabalho sobre os centros humanos é uma tentativa de cessar a ausência de unidade do homem, dele “lembrar-se de si mesmo”⁷² para que a partir do funcionamento completo e harmonioso dos seus centros, o homem possa atingir seu desenvolvimento integral. Como Gurdjieff (1993) coloca:

“[...] a essência de um trabalho correto para o homem é o trabalho simultâneo dos três centros: motor, emocional e intelectual. Quando os três trabalham juntos e realizam juntos uma ação, isso será o trabalho de um homem”⁷³.

Sob meu ponto de vista, os **centros humanos** nos laboratórios de Janô entram como uma tentativa do homem a partir da auto-observação e da ruptura de hábitos automáticos possa desenvolver a sua individualidade e tornar-se consciente de si.

[...] o esclarecimento dado por Gurdjieff sobre três dos centros que comandam a conduta humana, explicitou aspectos que vínhamos pesquisando em nossas vivências com atores e não-atores. O Centro Motor/Físico, o Centro Emocional e o Centro Mental. Sua revelação de que **se um homem quiser saber e compreender mais do que sabe e compreende hoje, ele deve lembrar-se de que este novo saber e esta nova compreensão virão a ele através do centro emocional, e não através do intelecto**⁷⁴.

Do ponto de vista prático, os fundamentos dos centros, ficam mais evidente quando ele lança práticas e princípios para tentar liberar o ator de uma atitude muito intelectualizada

⁷⁰ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013. grifo nosso.

⁷¹ OUSPENKY, 2012, p. 43.

⁷² OUSPENKY, 1985, p. 123.

⁷³ GURDJIEFF, 1993, p. 110.

⁷⁴ JANUZELLI, 2009, p.34, grifo do autor.

como, por exemplo, o olho no olho, o despir-se, o silêncio, o choque, ou quando durante o exercício ele toca fisicamente em partes específicas (rosto, plexo solar, ombros, coluna, etc.) do corpo do participante para que este tome “consciência de si mesmo”, como apontarei em algumas das suas preparações no segundo capítulo deste trabalho.

2.3 O ator segundo Janô.



Figura 2 – Esquema desenvolvido por Januzelli para explicar que o percurso do seu trabalho vai do Homem ao Ator.

Para Janô, a função do artista não se resume a aquela do “imitar”, do “representar”, do “simular”. Deve-se através da ação, e não da teorização, se livrar de uma série de “cascas” como, por exemplo, as certezas, os preconceitos, as convenções artísticas, as soluções fáceis, a ansiedade e as vaidades do universo teatral para se descobrir o que o sujeito é em si, sua expressão real, sua “pessoalidade enquanto marca digital, o registro pessoal do ser”. A caminhada a ser percorrida vai do homem ao ator, na qual este deve estar íntegro no momento presente: “‘estar presente’ é o meu corpo ‘estar aqui’, o meu coração ‘estar aqui’ e a minha mente ‘estar aqui’”⁷⁵. Eis aí uma grande questão que perpassa seu trabalho referente a ideia de representação:

O termo representação ainda está, para nós, associado à ideia de uma expressão mais estereotipada, formal. [...] Nosso trabalho na formação do ator está voltado para a consciência, localização e limpeza dos seus condicionamentos/courças expressivos como ponto de partida para qualquer criação cênica, seja a composição de uma personagem, ou uma cena desvinculada desse parâmetro clássico. [...] O termo representar, ou imitar, não serve, porque através deste nosso trabalho a gente vai conseguindo aprofundar e desenvolver uma outra ligação com a capacidade de produzir estados, imagens e situações através do corpo e não da representação, no

⁷⁵ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013. grifo nosso.

sentido mais clássico. O resultado apresentado é sempre produto direto das energias, dos contatos e da ampliação do campo expressivo do ator.⁷⁶

Para Janô o teatro é centrado no ator, mas não qualquer tipo de ator. Ele fala da perspectiva de um ator vivo e disponível: “[...] Em busca de um teatro vivo! Para nós, o teatro é o ator. Para um teatro vivo, um ator vivo. À busca de um ator vivo”⁷⁷. O artista para ele deve estar em constante aprimoramento de si, disposto a qualquer sacrifício para atingir momentos de criatividade.

Nas ideias de Januzelli (1992) esse ator deve procurar um estado de disponibilidade, assim como diz Chaikin “tem que se permitir – tem que estar disponível a si mesmo - tem de ser capaz de descobrir e demandar de si mesmo - e ele também tem que dirigir-se e guiar o seu próprio processo”⁷⁸. Por isso que a ênfase recai sobre a preparação para se gestar um “corpo iluminado” em relação com outros corpos, objetivando-se prender a atenção do espectador.

O ator precisa preparar-se primeiro para o “Estar em Cena”: gestar um corpo iluminado, elétrico, que interaja com o outro e que possua carga para se projetar até a plateia, provocando e prendendo a atenção de cada espectador, formando um campo magnetizado de trocas.⁷⁹

Do ponto de vista do ator deste tipo de teatro, uma das primeiras experiências é o esvaziamento de si como condutor de descobertas: “[...] você tem que esvaziar. Quais os exercícios levam para o esvaziar?”⁸⁰. Esvaziamento que diz respeito principalmente ao centro emocional, isto é, a liberação das emoções, para que a partir do reconhecimento do seu organismo sensível o ator possa ser capaz de responder a estímulos imediatos e de estar presente em seu corpo e em sua voz. Sobre isso Januzelli diz: “o encher-se com experiências emocionais diversas barra a existência desse espaço vazio, que é o verdadeiro condutor da descoberta; o ator emocionalmente ‘preparado’ está sobrecarregando esse espaço”⁸¹.

Em sua compreensão, se o ator entra em cena trazendo seu passado na bagagem, ou prevendo o futuro, sabendo onde ele vai chegar, então ele é um ator morto, isto é, ele já entra

⁷⁶ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013. grifo nosso.

⁷⁷ JANUZELLI, 1992, p. 80.

⁷⁸ CHAIKIN, 1979, p. 22.

⁷⁹ JANUZELLI, 1992, p.78.

⁸⁰ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013. grifo nosso.

⁸¹ JANUZELLI, 1992, p. 36.

morto em cena, pois não é nem a premeditação nem o automatismo dos gestos que interessa, mas o estado de disponibilidade do artista.

Essa visão se aproxima da explicação de Barba quando este diz que “o ator sabe o que está por fazer, mas não deve antecipá-lo. [...] o dom do ator consiste em saber repetir o espetáculo de tal maneira que a ação brote tão decidida como pela primeira vez”⁸².

O ator para Januzelli deve estar livre dos automatismos, dos condicionamentos, de gestos e atitudes mecânicas e estereotipadas, o que implica no esvaziamento de certas representações cristalizadas e tonificadas no interior do corpo, próximo a noção de **corpo-sem-órgãos** em Antonin Artaud.

A construção do corpo sem órgãos implicaria, portanto, em lidar com essas representações sedimentadas e cristalizadas das nossas experiências primeiras, das sensações, dos afetos, dos impulsos, dos desejos. Significa também viver o corpo como realidade parcialmente construída, ainda não estabilizada e mapeada. [...] A dificuldade de conexão com este “corpo instável” advém também do fato de que ele coloca em xeque também as nossas representações de um ‘eu’ unitário e solidamente construído.⁸³

Este ator passaria por um processo de limpeza física e mental, adentrando em camadas mais profundas para que, no reconhecimento de suas fraquezas e fragilidades, ele possa emergir mais potente. É um processo alquímico no qual o ator sai *de si* para que através da experiência do corpo emerja um novo homem.

O corpo nesse percurso é materialidade sagrada, não no sentido de intocável, de sacralizado, mas no sentido de escavação, universo interior. É sagrado também, porque é preciso se ligar às forças xamânicas e às heranças ancestrais para se recuperar através do autoconhecimento do corpo uma energia ritual no sentido primitivo e arcaico. Como coloca Motta Lima no tocante ao ‘sagrado’ ou ‘espiritual’ na obra de Grotowski:

Temos, então, um santo como aquele homem que, preocupado com sua alma (autoconhecimento), busca a verdade rebelando-se contra Deus e suas leis. Ele renega também os conhecimentos acumulados nas ciências que, poderíamos dizer, tomaram a questão da alma para si e parte a procura de outro lugar. Uma pergunta de Grotowski registrada em um filme do período e feita em tom de blague revela exatamente esse ponto. Após afirmar que o problema principal de seu teatro tinha se tornado a vida interior do homem, ele completava: “Nós colocamos os espectadores diante da seguinte questão: Se Deus existe, então, ele cuida da nossa vida espiritual, mas, e se ele não existe?”. A vida espiritual do homem, sua alma, o conhecimento que pode ter de si mesmo é, para Grotowski, “*affair*” do próprio homem⁸⁴.

⁸² BARBA, 2009, p. 96.

⁸³ QUILICI, 2004, p. 200.

⁸⁴ MOTTA LIMA, 2012, p.103.

O ator de Janô deve “romper a linguagem para tocar na vida e fazer ou refazer o teatro”⁸⁵, deve dissolver possíveis máscaras sociais para chegar à ideia de uma ação verdadeira, pois para ele “a arte de ator não é uma representação da vida, mas a intensificação desta, o que permite uma conexão direta com a dimensão mais espiritual do homem”⁸⁶.

Em “Um Atletismo Afetivo”, Antonin Artaud acreditava que o ator fosse um “atleta afetivo”, “um atleta do coração”⁸⁷. Ao contrário de um atleta que visa dominar seu corpo de maneira física e biológica, apontando para o desenvolvimento capacidade muscular em direção ao movimento exterior, “para o ator o sentido do movimento é o inverso, mergulha no interior”⁸⁸. O seu trabalho diz respeito ao universo interior, na qual o organismo físico do atleta corresponde ao organismo afetivo do ator.

Quilici (2004), analisando o texto supracitado, levanta possíveis contribuições de Artaud para o surgimento de um novo ator. Uma destas é a de que o campo do ator é o dos “afetos” e outra é que o modo de se lidar com as emoções deve ser físico, plástico, e não psicológico. Em Artaud, segundo Quilici, a palavra “afeto” está relacionada ao “poder de afetar”, “uma força que atua no e através do corpo do ator, e depois em relação ao espectador”⁸⁹, tendo a capacidade de desencadear dinâmicas afetivas. Em relação ao trabalho físico e plástico das emoções, ele seria constituído por uma espécie de duplo, isto é, à existência de um organismo afetivo, paralelo ao organismo físico, no qual a dimensão física e exterior da ação estaria amparada por uma vida interior. O trabalho sobre a respiração se torna ponto de apoio e de sustentação dessa vida no corpo e “só ela lhe permitirá modelar intensidades afetivas, a partir do controle voluntário dos ritmos orgânicos”⁹⁰.

Em Janô a arte do ator estaria embasada no “campo sensorial”⁹¹ em que é preciso sensibilizar o corpo, destencioná-lo, deixá-lo permeável, disponível, receptivo para que a partir do contato consigo mesmo possam emergir afetos, fluxos, energias, forças e intensidades como destaca Lyotard na metáfora de um teatro energético. Os laboratórios tocam justamente na questão de um “corpo físico” e de um “corpo sensível” para se atingir um “corpo sutil”, presente, ativo, projetivo, de um contato mais intenso. Este ator precisa refinar sua musculatura física e afetiva para que esteja preparado para o palco.

⁸⁵ ARTAUD, 1985, p. 22.

⁸⁶ JANUZELLI, 1998, p. 23

⁸⁷ ARTAUD 1985, p. 162.

⁸⁸ ARANTES, 1998, p. 50

⁸⁹ QUILICI, 2004, p. 1398.

⁹⁰ QUILICI, 2004, p. 139.

⁹¹ JANUZELLI, Antonio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

A partir deste enfoque, para Janô o trabalho sobre a respiração é élan, amina, vida interior que permite ao ator localizar pontos corporais específicos, possibilitando profundidade e densidade da ação. Nesse sentido, a espiritualidade não é entendida como algo sobrenatural, celestial, intocável e inatingível, mas como algo tangível, por ser também corpo.

Conhecendo e dominando o físico, qualquer ator pode conseguir uma expressão plena, pois é no impulso físico secreto que a criação cênica tem sua origem e expressão. Ao ator cabe então desenvolver uma espécie de **musculatura afetiva**, localizando em seu organismo os lugares dos sentimentos e treinando a exacerbação desses centros de magnetismo nervoso, aumentando-lhes a densidade interna e o volume dos próprios sentimentos. O esforço, a tensão e a respiração são alguns dos meios que levam o ator a reconhecer e localizar tais centros⁹²

A tensão é uma das categorias fundamentais para entender este ator em Januzelli. Para ele a tensão exacerbada “aprisiona a energia latente tanto física quanto mental do ator, limitando possibilidades e ocultando alternativas”⁹³. Ou seja, o excesso pode causar limitações para o desenvolvimento da natureza criativa do artista, porque a tensão ensejaria mais fechamento do que abertura para determinadas escolhas e descobertas.

Dessa forma, a tensão desnecessária é um caminho de desestabilização da concentração física e mental, o que impediria o ator de fluir como uma teia de energia canalizada para a cena, levando à perda de confiança em si mesmo e à dispersão do seu campo energético. Essa proposição encontra ressonância em Chaikin (1979) quando afirma:

Pouco antes de uma *performance* (atuação, representação) o ator geralmente tem energia adicional/extra energia, como um campo elétrico. Trata-se de um espaço/local suspenso aquele no qual o ator se encontra (neste momento). Se o ator se torna, de algum modo, tenso, ele está se utilizando desta energia não utilizada de modo a segurá-la/mantê-la (enquanto tensão) – como alguém que segura uma mala. A tensão se formará no corpo do ator assim como na sua mente. A questão da tensão é fundamental. Eu sei que a oportunidade de estar presente com uma determinada audiência é apenas uma (acontece apenas uma vez, cada vez), e eu quero estar lá, disponível à ocasião. Sinto-me desconfortável e tensionado quando isto não é o intencional⁹⁴.

Outro aspecto muito recorrente em seu teatro é a noção de **homem-ator**, que diz respeito a algo muito peculiar no trabalho de Januzelli. Em suas práticas ele não está preocupado com o ator, pois este para ele é uma função, seu foco é o ser humano: “somos

⁹² JANUZELLI, 1992, p. 79, grifo do autor.

⁹³ Ibid., p. 36.

⁹⁴ CHAIKIN, 1979, p. 21-22. tradução nossa.

homens procurando o caminho para ser ator” (informação verbal)⁹⁵. Sua investigação fundamentalmente é a partir do homem, do seu corpo fenomênico, porque tudo é perpassado por ele.

O percurso vai do homem ao ator e não do ator ao homem, ou seja, é necessário primeiro descobrir traços, vestígios, reminiscências e animalidade enquanto atitude alicerçada nos instintos do homem, para depois descobrir o ator: “Nosso animal, aquela base que nos anima, nossas forças primitivas, estão entrincheiradas”⁹⁶.

Em sua perspectiva, o que vai diferenciar o homem comum do homem-ator é que este faz tudo intensamente ativando a partir do seu **corpo fenomênico** um corpo energético, próximo das ideias de um teatro energético de Jean- François- Lyotard, cujo foco recai sobre “forças, intensidades, afetos presentes”⁹⁷. A ênfase recai sobre os caminhos que levam o homem a tornar-se ator que serão fomentados pela dimensão laboratorial (exercícios) a partir do reconhecimento de que o material de trabalho do homem é seu próprio organismo.

[...] O trabalho é em cima do homem. Ator é uma função. Normalmente a gente vê o sujeito trabalhando o ator dele, mas não trabalhando ainda o homem. O exercício é em cima do homem. [...] **Uma das coisas fundamentais é trabalhar o nosso animal. [...] Por isso a gente é humano, a gente tem esse outro lado. Trabalhar o animal é trabalhar nossa potência, nossas forças primitivas, nosso anima. [...] o laboratório do ator é trabalhar nesse sentido. [...] Um dos objetivos é despersonalizar-se, tirar as personalidades.** Isso não é um espaço de terapia, é um trabalho prático⁹⁸.

Neste sentido, é que ele recorre à perspectiva de trabalhar o animal do homem, sua potência instintiva, adentrando em energias primitivas e desconhecidas para que o corpo possa conquistar o animal dentro de si, a partir de um mergulho dentro de si mesmo. É deste modo, que os laboratórios *a priori* não se direcionam a criação de personagens, mas, ao contrário, em despersonalizar-se, revelar mundos secretos do homem.

⁹⁵: Informação fornecida por Januzelli em aula ministrada para a rede de performance Desvio Coletivo em março de 2012.

⁹⁶ JANUZELLI, 1992, p.69.

⁹⁷ LYOTARD; SUEYOSHI; TOLEDO, 2011, p. 145

⁹⁸ Informação fornecida por Januzelli em aula ministrada para a rede de performance Desvio Coletivo em março de 2012. Grifo nosso.

2.4 A presença do ator em Janô.

A presença é foco dos processos de preparação e criação do ator de Januzelli; ela pode ser compreendida como um conceito operador nas práticas dele ao propor reflexões e experiências corporais que “centram-se na presença energética desse ator, sem maneirismos, sem arroubos, sem artificializar a expressão, sem querer mostrar-se, despido de vaidades”⁹⁹. Janô não trabalha com a noção de virtuosismo, ou conquista puramente técnica de habilidades específicas para o ator, o trabalho dele está direcionado para descoberta do que o sujeito é em si, da sua impressão digital, para que ele possa estar no palco enquanto pessoa:

[...] na prática vou trabalhar a partir da presença, da pessoalidade. Então a expressão é ele (o ator) não artificializar, por isso que digo pessoalidade. O trabalho sobre a pessoalidade é a presentificação de si mesmo do sujeito, é a sua marca, a sua digital, a sua expressão. [...] Eu acredito que aqueles que estão fazendo um trabalho de investigação são, dentro desta perspectiva, indivíduos que são a cena [...]. A busca pela pessoalidade, a marca de expressão do sujeito. Às vezes o ator artificializa, ele compõe muito e o fluxo dele mesmo enquanto indivíduo, que é um material para essa presença, fica de escanteio. É a busca da pessoalidade do ator, a marca da sua expressão, sem artificialismo, sem clichês. Por isso que é muito delicado. Eu não posso mexer na transparência da expressão do sujeito, eu ajudo, eu colaboro, eu proponho exercícios e laboratórios, sempre neste sentido. Então a presença é a pessoalidade, a “autenticidade”, a intensidade. O que é intensidade?! É aquela luz que tem na hora que o sujeito está presente, se transfigurando naquilo que a cena pede. Essa transfiguração não muda, é sempre ele (o ator) brincando de ser outro ¹⁰⁰.

Nas preparações de Janô é possível localizar uma noção de presença que se diferencia de outras, porque ela não está diretamente vinculada à representação, a um personagem fictício, mas ao corpo real do ator. Ela é a “presentificação de si mesmo”¹⁰¹ que está para além da postura cotidiana, porque o sujeito está centrado em si; emanando uma qualidade de estado que se intensifica *hic et nunc* na cena, imprimindo uma marca no receptor:

No teatro, interessa-nos o ator. O ator é o teatro. Ele é a linguagem. Seu corpo em cena, transpirando interioridades sem afetação nem artifícios. No momento em que o indivíduo consegue realmente se concentrar – co-centrar-se/entrar dentro de si – ele se torna uma figura cênica. Já estabelece uma presença que imprime uma marca em seu observador. Essa **presença** é desenvolvida para **além** da nossa postura cotidiana¹⁰².

Quando Januzelli fala da presença, ele está chamando a atenção para a descoberta de

⁹⁹ JANUZELLI, 2011, p. 326.

¹⁰⁰ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013, grifo nosso.

¹⁰¹ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013, grifo nosso.

¹⁰² JANUZELLI, 2011, p. 326. Grifo nosso

um corpo cênico que tem uma chama individual, um fogo que pode ser intensificado a partir dos laboratórios, mas que só é possível quando o pensar e o fazer estão conectados como unidades indissociáveis:

[...] o pensar, se desligado do fazer e do conjunto das coisas, é estreito e limitado, roubando a magia do fazer/comungar [...]. Se não estivermos inteiros no que fazemos, em cada coisa, a percepção mais profunda da existência não se configura, não se firma, não se torna uma substância mágica¹⁰³.

A presença cênica aparece como uma qualidade de estar fisicamente e mentalmente no presente, no aqui e agora da cena: “é preciso que estejamos sempre ‘presentes’ em nosso corpo. Ter a consciência inteira de nosso corpo, de suas ações, movimentos, intenções, reações e explorar toda sua potencialidade”¹⁰⁴.

Em Januzelli há uma sabedoria do corpo rigorosamente cultivada e construída, pois sua investigação valoriza um **conhecimento** que nasce do **fazer**. A ação é mais forte do que o entendimento mental e doutrinário desvinculado das experiências práticas. Para ele, o tempo e a experiência vivenciados pelo ator são determinantes para moldar mentalidades sobre o corpo, em que o “conhecimento de si” do ator é construído por rastros, vestígios e reminiscências vividas por ele.

No trabalho de Januzelli, calcado no conhecimento empírico, não se fala em treinamento técnico, mas em “estudos” ou “laboratórios”, nos quais é necessário tempo para que o ator possa se desenvolver. Nessa proposta laboratorial o ator abandonaria o canal do cotidiano para desenvolver outro corpo, “o corpo sutil”¹⁰⁵, da escuta ativa em que a presença aparece como “chamamento de si”¹⁰⁶, de estar consigo mesmo no aqui e agora.

A presença em Janô também remete a uma qualidade de segurança do ator em estar no aqui e agora, tendo domínio e plenitude em cada ação que realiza. O que, por sua vez, se liga a uma integridade do corpo no diálogo entre interioridade e exterioridade. Como colocou Luiz Otávio Burnier:

Existem duas realidades que caminham juntas: uma material, objetiva e operativa, e outra subjetiva, do interior da pessoa, de suas energias e vibrações. Essa realidade do universo interior e humano deve se relacionar com a realidade material, operativa e técnica. Essa relação é **fundamental**. Uma é como se fosse o **fluxo de energia** que põe a outra, a **máquina**, para funcionar. Esse **fluxo de energia** pode ter qualidades muito distintas. É um dos fatores determinantes, no nosso entender, do que se chama

¹⁰³ JANUZELLI, 1992, p. 17.

¹⁰⁴ JANUZELLI, 1992, p. 17.

¹⁰⁵ JANUZELLI, 2009. p. 35.

¹⁰⁶ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

de **presença do ator**. Essas duas realidades estão misturadas, *intermingled*; a relação entre elas é de tal maneira dinâmica que uma depende da outra¹⁰⁷.

Em Januzelli talvez se possa chegar à imagem da presença do ator próximo a do reflexo de um espelho esférico, que é côncavo e convexo. Côncavo para receber e convexo para projetar. É por essa capacidade que ela consegue afetar e ser afetada, pois existe um diálogo constante entre o universo interior e exterior.

Sobre este ponto, Quilici (2004) baseando-se no princípio explicitado pelo teatro Nô, na qual a ação interior deve ser sempre mais intensa do que a ação exterior, chama a atenção para o fato de que “a descontinuidade entre dinâmica interna e externa nos remete (sic) mais à uma ideia de uma justaposição geradora de tensão, que potencializa e intensifica a presença cênica”¹⁰⁸. É nesse sentido que a presença no trabalho de Januzelli nasce da potencialização do interno (centrar em si mesmo), mas se enraíza no externo (ação, relação, espaço), isto é, ela nunca estará na superfície, mas em diálogo/tensão com as camadas mais internas do corpo.

Nos processos de preparação e criação do ator em Janô é possível identificar alguns dos pontos fundamentais que colaboram para que se acione a presença, como abordarei adiante no desenvolvimento da pesquisa, dentre eles cito primeiramente o princípio de **Limpeza** que diz respeito ao desbloqueio físico e emocional do sujeito: “o primeiro passo é a liberação da musculatura psíquica e afetiva do indivíduo. Ele precisa estar livre de obstáculos”¹⁰⁹. Sob esta perspectiva, tal princípio também é um retorno a si, ao contato com as próprias energias interiores, que fica claro quando Janô afirma que em seu trabalho “cada um se apresenta como realmente é, resgatando experiências das quais nos afastamos, pulsões adormecidas de nossos contatos primeiros”¹¹⁰. Aqui o ator é alguém que precisa esvaziar a si mesmo para se descobrir e então ele “renasce não só como ator, mas como ser humano”¹¹¹:

O trabalho é de limpeza, limpar tudo que não é. Não é de acumular, porque o homem “se entupiu”, ou “entupiram ele”. Então vamos tirar os “entupimentos”, tudo o que não é do sujeito. Eu acho que o laboratório do ator é um espaço para isso, porque sua base é o corpo do indivíduo, a redescoberta do humano, do contato comigo mesmo. É foda, é o embate de “mim comigo

¹⁰⁷ BURNIER, 2001, p. 58, grifos do autor.

¹⁰⁸ QUILICI, Cassiano Sydom. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, p. 139-140.

¹⁰⁹ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013, grifo nosso.

¹¹⁰ JANUZELLI, 1992, p.81

¹¹¹ GROTOWSKI, 2011, p. 20.

mesmo”. O primeiro embate é: eu com meu ego. Como eles me veem é muito mais aquilo que eu sou do que aquilo que eu imagino que eu sou. [...] **Eu acho que um dos grandes exercícios é o “se perceber”, o escutar sem pensar**, o corpo respondendo ao mundo sem qualquer intelectualização nisso. O problema é o monólogo automático do pensamento. **O lixo da mente**. Ele enlouquece. [...] A gente precisa desse automatismo no dia-a-dia para a sobrevivência do corpo físico. Mas os outros corpos, eles não podem entrar no automático. Um dos objetivos dos laboratórios é desmecanizar as ações. Para mim, laboratório e exercício são a mesma coisa.¹¹²

O perceber, compreender por meio dos sentidos, diz respeito à capacidade do ator se relacionar com os impulsos nascidos do corpo e jogar com eles, encontrando mecanismos que o façam entrar nesse “estado” sem precisar passar por todo processo inicial. Perceber com o corpo durante o processo do agir, não pensando no antes e nem no depois, e sim compreendendo o ato durante a sua própria execução, pois é no processo do perceber que o ator investiga as reminiscências da sua presença. Isso significa assumir uma percepção do corpo relacionada à dimensão da intuição como “o conhecimento humano que advém sem passar pelo crivo do racional”¹¹³.

A intuição é um termo advindo do latim *intueri*, que está relacionado a ver interiormente, contemplar. A noção de potencial intuitivo é bastante requisitada nos laboratórios de Januzelli. A intuição é também considerada como um processo de conhecimento que está dentro de nós e que é necessário para ver interiormente, agir, ou seja, explorar a sabedoria e o conhecimento (episteme) que temos dentro de nós mesmos, sem mediação de um julgamento, sem avaliação. Isso porque a intuição é uma função irracional em que o pensamento racional discursivo não domina, o que possibilita a geração de uma inteligência intuitiva com respostas inovadoras e não dogmáticas, uma vez que estas são dimensões próprias de uma sabedoria interna do corpo, como fonte de energia interior e potencial para o desenvolvimento expressivo do ator.

O segundo princípio que gostaria de discutir é a **Energização**, que diz respeito ao despertar um estado energético no corpo do ator. Energia é um termo de origem grega *energon* (*en*= entrar, dentro + *ergon* = trabalho, ação), normalmente traduzido como “em trabalho”, “em ação”, “em movimento”, “ativo”. Para Januzelli (2009) a energia pode estar relacionada a estados do corpo, “a uma temperatura-intensidade pessoal, que o ator pode

¹¹² JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013, grifo nosso.

¹¹³ JANUZELLI, 2009, p. 37.

individualar, despertar e modelar”¹¹⁴. Cabe ao sujeito, considerado por Januzelli como “matéria vibratória”, trabalhar no refinamento de sua energia, do seu corpo, e na intensificação de seus canais perceptivos.

Trabalhar sobre a materialidade da energia, que é nosso corpo, o corpo do outro, nossas relações, não é uma tarefa obscura, pois a nossa “materialidade” é palpável, objetiva até certo ponto; é uma tarefa simplesmente delicada. É dessa “matéria” vibratória que é nossa corporalidade que temos que começar, e não de algo intocável ou desconhecido [...] ¹¹⁵.

Ao abordar seus processos de preparação e criação, Januzelli afirma que “o trabalho está direcionado para uma ativação, uma sustentação e uma irradiação da energia do ator, na qual tudo se compõe para que o sujeito apareça como um ser uno”¹¹⁶. Para ele a energia diz respeito a algo íntimo e perceptível (corpo sutil), que não deve ser associada ao mecânico, mas a temperatura-intensidade individual na qual até o silêncio e a imobilidade da ação podem pulsar. Desse modo, seu pensamento sobre a energia estaria próximo ao de Barba quando ele afirma que:

Em nível perceptível, parece que trabalha com o corpo e com a voz. Na verdade, trabalha sobre algo invisível, a energia. O ator experiente aprende a não associá-la mecanicamente ao excesso de atividade muscular e nervosa, ao ímpeto e ao grito, mas a algo íntimo, que pulsa e pensa na imobilidade e no silêncio, uma força-pensamento contida, que pode desenvolver-se no tempo sem desdobrar-se no espaço ¹¹⁷.

A energia para ele também pode ser pensada como prolongamento, fluxo, vibração: “somos energia em perpétuo movimento”¹¹⁸. Durante um exercício, ao ativar no corpo do ator certo tipo de energia diferenciada do cotidiano, Janô orienta o participante para que ele se perceba, se flagre, se conecte consigo mesmo, mas não perca o contato com os demais participantes e nem o contato com o espaço. Esse ponto de vista encontra ressonância em Burnier quando ele diz que “outra maneira de se pensar a energia é como **fluxo**; [...] ou então como radiação, ou seja, **vibração**, algo que se propaga pelo espaço”¹¹⁹.

¹¹⁴ BARBA, 2009, p. 103.

¹¹⁵ JANUZELLI, 1992, p.18.

¹¹⁶ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013, grifo nosso.

¹¹⁷ BARBA, 2009, p. 103.

¹¹⁸ JANUZELLI, 1992, p.18.

¹¹⁹ BURNIER, 2001, p. 50.

E, por fim, abordo o princípio do **Ponto Neutro Elétrico**¹²⁰ que diz respeito a um estado de prontidão total em que o sujeito se encontra alerta e disponível para receber tudo. Nele o ator atinge uma expressão real ao despir-se das representações do eu na vida cotidiana (GOFFMAN, 2011), dos diversos papéis que exerce no teatro para chegar a uma dimensão mais próxima de si. Como uma espécie de liberação ou aceitação do próprio homem, próximo da expressão “mostra-me o teu homem¹²¹”.

Comentando sobre o **ponto neutro elétrico** Janô coloca:

Estar acordado, relaxado, sem um movimento sequer; prontidão total, senso reflexo agudo, visão 360°, se projetando imóvel no espaço, nos objetos e nos outros. Localizar e liberar cada canto da couraça muscular, conscientizar e dissolver as tensões até então inconscientes; colocar-se em ponto neutro quando o outro comentar sobre você. **É um estado energético de prontidão total, permeado pelo relaxamento muscular integral. Ponto zero elétrico- repouso lúcido ativo. Estágio da sensação pura** – de estar no mundo - a esfera do movimento ininterrupto de aparência imóvel. O espaço da recuperação das sensações esquecidas, adormecidas, entorpecidas. A região primeira onde é possível ser revelada sua condição de objeto único.¹²²

Este seria um estado energético de prontidão do total, mas paradoxalmente também se refere a um estado de repouso, com a mente tranquila e o corpo sereno, pois “só quando esse estado de ser se instala é que percebemos a singularidade do ser”¹²³. Esse último princípio entra, portanto, para o ator desenvolver um estado de escuta e de alargamento das suas percepções, para estar mais aberto aos atravessamentos do seu corpo, pois “quando conseguimos atingir a proximidade do Ponto Neutro, o ego se torna rarefeito, nossos canais de percepção se tornam mais intensos, e a sinceridade orgânica se estabelece facilmente”¹²⁴.

2.5 A presença do ator na teoria do teatro.

A ideia de presença no teatro é sempre polêmica, porque ela pode apontar para sentidos opostos: se para uns ela está associada à existência de talento enquanto qualidade

¹²⁰ Essa terminologia foi encontrada nos estudos de Januzelli de 1992, mas é possível encontrar em seus estudos de 1984 uma outra intitulada de **ponto neutro**, e também **ponto zero elétrico**. Ao analisá-las, percebemos que elas têm o mesmo sentido, são equivalentes, então no estudo decidimos usar ponto neutro elétrico porque esta sempre foi citada por ele em nossas conversas de 2012 a 2015.

¹²¹ GROTOWSKI, 2010.

¹²² JANUZELLI, 1984, p.127.

¹²³ JANUZELLI, 1992, p.52.

¹²⁴ Ibid., p. 53.

inata, dom, ou qualidade natural do ser ao personagem representado, mas para outros, ela está relacionada a uma qualidade de estado, ou capacidade expressiva do ator, no decorrer de processos de aprendizagem e criação. Para minha pesquisa, a segunda opção é mais significativa, uma vez que ela também será tratada como uma qualidade performativa do ator, da consciência do estar no presente, que pode ser apreendida ou conquistada a partir de processos de preparação e criação cênica.

A presença enquanto conceito foi se atualizando constantemente à medida que uma boa parte da cena teatral foi se transformando, negando qualquer tipo de representação convencional, de artificialismo, destruindo alguns paradigmas para o trabalho do ator.

Erika Fischer-Lichte (2011) coloca a presença como um atributo do corpo fenomênico do ator. Ela situa que durante a segunda metade do século XVIII na alemã, alguns intelectuais burgueses, para acabar com a hegemonia do ator no teatro, tiveram como objetivo elevar o texto do dramaturgo como a instância de controle do teatro. Neste teatro de base literária, quanto mais o ator estivesse escondido por atrás da personagem, com suas individualidades e suas especificidades apagadas, mais real seria sua atuação no palco.

Tal questão seria fortemente combatida tanto pelos teóricos do teatro como pelos artistas teatrais ao século XX¹²⁵ ao proclamar o teatro como arte autônoma, que não se conforma em apenas expressar signos previamente dados por em uma literatura dramática, resultando numa nova concepção de atuação como atividade corporal e criativa.

Em algumas formas do teatro contemporâneo atual se problematiza uma performatividade do ator que escapa da representação mimética de um personagem, chamando sua presença real para a cena. Nesta outra configuração, o ator, por não tentar cessar as características próprias do seu corpo em detrimento de uma figura dramática em si, estaria mais próximo da atuação de um personagem de si mesmo.

O pesquisador Patrice Pavis afirma que “[...] ‘ter presença’ é um jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um ‘quê’ que provoca imediatamente a **identificação** do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente¹²⁶”. A presença estaria associada a uma direta comunicação corporal entre o ator e a audiência, por isso que, segundo o ensaísta, o primeiro trabalho do ator “é o de estar presente, o de situar-se aqui e agora para o público, como um ser vivo que se dá

¹²⁵ Ver Corporización/ Embodiment em: FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011, p. 159-190.

¹²⁶ PAVIS, 2008, p. 305, grifo do autor.

‘diretamente’, ‘ao vivo’, sem intermediários¹²⁷’. Nesse sentido, presença entraria como uma marca do ator para ser percebido como “objeto” real, materialidade corporal, anterior ao universo ficcional ou personagem imaginário representada.

No que se refere à presença do ator Constantin Stanislavski (1997), ao analisar a atuação dos grandes artistas, afirma que há sempre uma inspiração criadora que está estreitamente conectada a capacidade expansiva da concentração. O encantamento, ou magnetismo cênico nos processos de atuação do diretor russo, estaria associado a técnicas que proporcionam uma larga extensão da concentração, como, por exemplo, o uso dos círculos de concentração para treinar seus atores.

Um ator deve ter um ponto de atenção, e esse (...) não deve estar na plateia. Quanto mais atraente for o objeto, mais nossa atenção se concentrará nele. Na vida real, sempre há (...) um objeto que prende nossa atenção, mas no teatro as condições são diferentes, e provocam interferências na vida normal do ator, de tal forma que **um esforço** se faz necessário para fixar a atenção, (...) para reaprendermos a olhar as coisas no palco, e **vê-las**.¹²⁸

Sobre a concentração no que se refere ao trabalho do ator ele cita:

Ao dominar o processo e aprender a concentrar todos os poderes do seu organismo em algum ponto particular dele, você aprende ao mesmo tempo a arte de transformar o seu pensamento numa bola de fogo, por assim dizer. O seu pensamento, reforçado por sua atenção e articulado em palavras, num ritmo definido, irá, contanto que seja falado por você num estado de concentração total, irromper através de todas as situações convencionais do palco com as quais você tenha de lidar, e desse modo, irá encontrar o seu caminho direto ao coração do espectador.¹²⁹

Nesses trechos pode-se demarcar que o encenador russo evoca uma qualidade magnética que se dá pelo grau de concentração do ator. É nesse sentido que Stanislavski afirma que “os verdadeiros atores eram movidos continuamente por uma espécie de carga elétrica interna; por algo que os mantinha constantemente no grau de energia desejado, que impedia essa energia ampliada de recair”¹³⁰.

Assim, seguindo a linha de pensamento de Stanislavski, é como se o ator, mesmo antes de entrar em cena, tivesse que ativar em si mesmo um ponto de atenção, uma espécie de motor interior, que “exige a completa concentração de toda a natureza física e interior [do ator], e a participação de todas as suas faculdades físicas e interiores”¹³¹. Essa talvez seja uma

¹²⁷ PAVIS, 1996, p.53.

¹²⁸ STANISLAVSKI, 1997, p. 18

¹²⁹ STANISLAVSKI, 1936 apud OLSEN, 2004, p. 23.

¹³⁰ STANISLAVSKI, ANO apud DUSIGNE, 2011, p. 15.

¹³¹ STANISLAVSKI, 1997, p.19.

chave para se entender a ideia de presença cênica nos processos de atuação do encenador russo.

Nos escritos de Meierhold é possível encontrar a noção de “corpo cênico” que talvez possa estar relacionado à presença do ator. A pesquisadora e professora Maria Thais (2009) coloca que nas investigações empreendidas pelo encenador russo Meierhold (1874-1940), no Estúdio da Rua Borondiskaia, entre 1913 e 1916, o corpo do ator foi descoberto como um instrumento e um lugar de criação, como um meio ativo, formalmente elaborado, que não se restringia a reproduzir ações cotidianas, apoiando-se no movimento para expressar não só os traços exteriores, mas também a essência interna.

O trabalho sobre o movimento em Meierhold “tinha como meta descobrir a motivação cênica do comportamento do ator no palco, visto que a expressividade da técnica do ator poderia constituir o meio da relação com o público”¹³².

A ideia de movimento cênico de Meierhold parece apontar para a noção de *corpo cênico* que esteja realmente presente em cena, o que nos remete a tentar compreender que na poética cênica meierholdiana essa presença está intrinsecamente vinculada ao conceito de “corpo cênico”: “[...] a noção de **corpo cênico** decorreu, na obra meierholdiana, do desejo de descobrir a natureza própria do teatro, de libertá-lo do domínio exclusivo da palavra, e de transformar a relação da cena com o espectador”¹³³.

Ao contrário do teatro tradicional russo, em Meierhold as palavras não dizem tudo e por isso é necessário que o ator construa um vocabulário gestual e expressivo para ordenar seu discurso cênico para prender a atenção do público: “[...] é necessário **um desenho dos movimentos** que possa colocar o espectador na situação de observador perspicaz”¹³⁴, possibilitando a este um material palpável que o ajude a decifrar as emoções das personagens.

No “Teatro de Convenção” o objetivo meierholdiano era concentrar o ponto de atenção do espectador sobre o movimento plástico como um meio de expressão primordial, e é por isso que para o ator, a **estatuária plástica** deve ser fundamental.

Nesse sentido, a presença cênica do ator é canalizada no refinamento e na maestria do movimento corporal expressivo, que no contato face a face com o público faz surgir uma chama de autenticidade que convida e direciona à imaginação criadora do espectador.

¹³² SOLOVIOV, 1914 apud LIMA, 2009, p. 145.

¹³³ LIMA, 2009, p. 159, grifo do autor.

¹³⁴ Ibid., p. 229, grifo do autor.

Dessa forma, no projeto cênico meierholdiano a presença talvez seja ordenada a partir da precisão e da organicidade do movimento cênico do ator, da composição cênica gestual do intérprete. É por isso que Meierhold vai desenvolver procedimentos cênicos que sirvam de instrumentos para dilatação da ação do ator no espaço de atuação.

A prática concretizada por Meierhold, como o sistema da biomecânica e do grotesco, intervém nos processos de percepção do ator e do espectador, devido a isso a aplicação prática dos conceitos mencionados acima tem por objetivo o desenvolvimento de um estado de prontidão do ator presente na cena. Tais aspectos desenvolvem, por sua vez, novos elementos para a cena e para a presença do ator.

O encenador de teatro e diretor de cinema britânico Peter Brook (1925), constantemente se refere à terminologia "centelha de vida"¹³⁵, fazendo referência a um teatro com fortes qualidades expressivas que tem capacidade de prender a atenção do espectador, ou seja, no qual é possível estabelecer fios conectivos que prendem e direcionam a percepção do espectador.

Em relação ao trabalho do ator, Brook frequentemente cita que o principal elemento determinante de toda a sua qualidade de presença está no fato de existir, ou não, "vida" no ato de representar. Nos relatos de trabalho, nos livros e nas entrevistas, Brook usa o termo "verdade" como uma qualidade expressiva essencial ao trabalho do ator. É a ideia de que na atuação do ator "existe uma faísca, uma pequena centelha que acende e dá intensidade a esse momento comprimido e destilado"¹³⁶ durante a realização cênica teatral.

De acordo com Brook a "centelha de vida" deve estar presente a todo instante no fenômeno teatral. Ela entra na perspectiva de uma capacidade irradiativa que chama a atenção do público para a luminosidade do ator. A "centelha de vida" pode ser considerada como pista da presença cênica em Peter Brook.

Em "*The Presence Of The Actor*"¹³⁷ Joseph Chaikin (1935-2003) coloca a "presença" como uma qualidade do palco dada a alguns e ausente a outros, para ele "toda a história do teatro refere-se aos atores que possuem essa 'presença'"¹³⁸.

Para Chaikin a presença pode ser uma qualidade que faz com que o espectador, independente do lugar que esteja posicionado, experimente o ator, isto é, uma sensação de

¹³⁵ BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

¹³⁶ BROOK, 2010, p. 10.

¹³⁷ CHAIKIN, Joseph. **The presence of the actor**. New York. Atheneum, 1979, tradução nossa.

¹³⁸ Ibid., p. 20.

proximidade física com o artista. Para este autor tal noção pode aparecer como entrega, ou profundo desejo, que o ator reserva para o público, mesmo que este seja desconhecido. O que talvez possa apontá-la como algo que aciona uma intimidade entre o ator e o público.

É uma qualidade que faz você se sentir como se você estivesse precisamente ao lado do ator, não importando em qual local do teatro você esteja. No *Berliner Ensemble* Ekkehard Schall possui tal qualidade. Alguns outros atores, com abordagens muito diferentes da qual Schall possui, são Ryszard Cieslak, Kim Stanley, Ruth Branco, e Gloria Foster. Pode não haver vestígio de tal qualidade fora do palco ou em qualquer outra circunstância na vida de um ator como estes. Esta (presença) é uma espécie de profunda entrega libidinal que o performer reserva para sua audiência anônima¹³⁹.

Em “A Experiência da Não-Forma”¹⁴⁰, Cassiano Quilici (2006), embasado nos últimos escritos de Antonin Artaud, levanta a problemática da reconstrução do corpo para se pensar em modos de compreender a presença; segundo Quilici, no teatro moderno e contemporâneo várias pedagogias do ator propõem a reconstrução do “corpo cotidiano” enquanto estratégia fundamental para a elaboração da “presença” cênica. Em seu texto a presença é entendida como uma qualidade energética e comunicativa, que antecede a interpretação e afeta a audiência por canais sensoriais: “[...] espera-se dessa ‘presença’ uma espécie de eficácia comunicativa que é anterior, do ponto de vista lógico, ao ato de interpretar um papel ou comunicar uma história”¹⁴¹.

Nessa perspectiva, a presença atuaria como uma zona comunicativa sensível que:

[...] pauta-se então numa atitude desarmada, num corpo que não se defende dos fluxos que o atravessam, surgindo e desaparecendo incessantemente. A ação pode nascer sem negar essa dimensão obscura e ilimitada de onde ela mesma provém¹⁴².

A visão de Da Costa (2009) sobre a presença cênica do ator na cena contemporânea brasileira apresenta duas concepções distintas e opositoras. Por um lado ela é aplicada pelos fazedores de teatro para falar da máscara representacional, da capacidade do intérprete fazer desaparecer seu ser individual e privado, seus sentimentos e seus maneirismos pessoais, para fazer adentrar em cena o personagem ficcional que apresenta gestos de atitudes coerentes com um determinado contexto dramático, com a linha das ações físicas da personagem; nessa perspectiva representacional há uma anulação da corporeidade real do ator para que emerja a

¹³⁹ Idem, p. 20, tradução nossa.

¹⁴⁰ QUILICI, Cassiano S. *A Experiência da ‘Não-Forma’ e o Trabalho do Ator*. São Paulo: PUC-SP – UNICAMP, 2006.

¹⁴¹ QUILICI, 2006, p. 1.

¹⁴² QUILICI, 2006, p. 4.

presença real da personagem em cena.

Partindo dessa primeira concepção, é interessante observar que se a própria constituição ontológica do fenômeno teatral acontece por meio de corpos reais, em um tempo real, mas se propõe a compor um tempo imaginário, então, se pode entender que essa concepção de presença parece compor uma visão em que quanto mais o ator estiver escondido por trás da representação, mais verdadeiro ele é, mais verossímil, mais próximo da mimese, da tradicional identificação aristotélica entre personagem e espectador, na qual o segundo sente-se presentificado, representado pela atuação do primeiro. Pensar a presença nessa concepção é vê-la como efeito, ou artifício cênico.

Por outro lado, também surge uma concepção de presença vinculada ao rompimento das estruturas ilusórias, que não é narrativa, com foco na consciência da materialidade corpórea do ator. Nessa noção a presença aparece com a energia e a capacidade performativa do intérprete (DA COSTA, 2009).

Nesse sentido, todo um teatro tradicional associa, frequentemente, a produção de presença a um efeito de real ou de pessoa, no sentido do esforço para que a personagem seja vista como individualidade não só densa, mas também coerente consigo mesma e com o contexto representado. [...] a noção de presença está, em grande parte, ligada à de naturalidade e à de verdade cênica, à tendência de estabilização do referente ficcional e ao efeito de pessoa produzido pelo modo de representação da personagem escolhido pelos artistas.¹⁴³

Nesse sentido, Da Costa identifica a noção de presença como pensamento potencializador, associada a uma perspectiva crítica e problemática que é desconstrutivista, antimetafísica, antiessencialista, antimimética, mas estaria ligada aos aspectos da teatralidade e da performatividade, vinculada à “força performativa do acontecimento e da atuação teatral”¹⁴⁴.

Em “*De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux*”¹⁴⁵, Josette Féral, ao realizar entrevistas com diferentes diretores como Robert Wilson, Richard Foreman, Elisabeth Lecompte, Robert Lapage, Anne Bogard, Anatoli Vassiliev, Eugenio Barba, Richard Schechner, assinala a diversidade de percepções em torno da definição de presença. A presença é percebida pela maioria desses diretores em termos genéricos e abstratos, associada a expressões e termos como “em alerta”, “aura”, “confiança” “eventualidade”, “qualidade

¹⁴³ DA COSTA, 2009, p. 122.

¹⁴⁴ Ibid., p. 122-123.

¹⁴⁵ FÉRAL, Josette. **Body remix**. Quebec: Presses De l’Université du Québec, 2012.

animal”, “capacidade de seduzir”, “confiança em si mesmo”, “carisma”, “fogo sagrado”, “magnetismo” etc. Dessa forma, a presença chega a ser percebida por pontos de vistas opostos, o que apontada para a sua complexidade e a impossibilidade de defini-la a partir de um único parâmetro. Dessa forma, não há uma definição exata sobre o conceito de presença do ator.

Proponho a leitura de algumas das definições.

Eugenio Barba: O que é a presença? É o que age sobre o espectador. A partir daí, podemos nos perguntar se existe uma técnica que permita a qualquer ator agir sobre os espectadores. Então, é preciso se voltar para os gêneros performativos codificados. Se olharmos, por exemplo, para um dançarino clássico, mesmo que ele não seja um grande dançarino, que ele não seja Nouréiev, mesmo no início de sua carreira, a maneira como ele se move, como ele se desloca em cena, vai atrair nossa atenção mais intensamente que uma pessoa, sem técnica, que experimenta simplesmente caminhar. [...] Nós percebemos então que essa presença que o dançarino construiu é uma presença artificial. Nós percebemos que ele construiu um corpo artístico, ou seja, artificial, uma vez que arte e artifício são complementares. Ao mesmo tempo em que ele construiu esse corpo artificial, ele reconstruiu certas leis fundamentais da organicidade, do que é vivo. Toda a técnica da presença, todas as bases sobre a maneira de recriar a vida em cena, de maneira a tocar o sistema nervoso do espectador [...]¹⁴⁶.

Num olhar mais assertivo sobre o termo presença tem-se:

Anne Bogart: É uma velha palavra que não significa mais nada. As palavras que utilizo são “desperto”, “em alerta”, “violentamente acordado”. O sentido é mais forte, pois há menos subentendidos relacionados a esse termo. No entanto, mesmo que esse termo seja desgastado, podemos observar a diferença existente entre os atores que têm presença e aqueles que não têm. Um bom ator é capaz de se envolver profunda e energeticamente na situação e na temporalidade da ficção. Ele está apto a traduzir essa ficção em ações e a criar os espaços onde ele se encontra. Ele sabe também criar nuances entre o momento presente e aquele que o sucede, enquanto que para um ator medíocre, todos os momentos parecem idênticos. De fato, os bons atores conseguem constantemente diferenciar cada instante¹⁴⁷.

¹⁴⁶ FÉRAL, 2012, p.28-29, tradução nossa. “**Eugenio Barba:** *Qu’est-ce que la présence? C’est ce qui agit sur le spectateur. À partir de là, on peut se demander s’il existe une technique qui permette à n’importe quel acteur d’agir sur les spectateurs [...]. Là, il faut s’orienter sur les genres performatifs codifiés. Si l’on regarde par exemple un danseur classique, même s’il n’est pas une grande étoile, s’il n’est pas Nouréiev, même au début de sa carrière, la manière dont il bouge, dont il se déplace sur scène va attirer notre attention beaucoup plus qu’une personne qui, sans technique, essaie juste d’y marcher. [...] Nous nous rendons compte alors que cette présence que le danseur a bâtie est une présence artifi cialisée. Nous nous rendons compte qu’il a bâti un corps artistique, c’est-à-dire artifi ciel, puisque art et artifi ce sont complémentaires. En même temps qu’il a bâti ce corps artifi ciel, il a reconstruit certaines lois fondamentales de l’organicité, de ce qui est vivant. Toute la technique de la présence, toutes les bases sur la manière de recréer la vie sur scène, de manière à toucher le système nerveux du spectateur [...]*”.

¹⁴⁷ FÉRAL, 2012, p.29, tradução nossa. “**Anne Bogart:** *C’est un vieux mot qui ne signifi e plus rien, désormais. Les mots que j’utilise sont « éveillé », « en éveil », « violemment éveillé ». Le sens en est plus fort parce qu’il y a moins de sous-entendus reliés à ce terme. [...] Toutefois, même si ce terme est galvaudé, nous pouvons observer la différence qu’il y a entre les acteurs qui ont une présence et ceux qui n’en ont pas. [...] Un bon acteur est capable de s’impliquer profon- dément et énergiquement dans la situation et la temporalité de la fi ction. Il est apte à traduire cette fi ction en actions et à créer les espaces où il se trouve. Il sait aussi nuancer le moment*

Numa perspectiva de qualidade animal da presença:

Richard Foreman: A presença é uma qualidade animal, como o *sex-appeal*. É provavelmente *sex-appeal*. [...] Creio que se trata de fato de um resultado estatístico. Na essência, trata-se de um nariz, de algo que faz lembrar nossa mãe, de um brilho nos olhos. Estatisticamente, algumas pessoas possuem suficientemente alguns desses elementos capazes de atrair muitos de nós. Acredito que ela [a presença] seja ligada à arrogância do ator, ao que o faz dizer: “Eu ocupo o meu espaço, meu espaço físico e eu não quero que ninguém o controle além de mim. Eu domino o meu espaço espiritual”. Preciso admitir que algumas pessoas pensam dessa maneira e, no entanto, elas não têm nenhuma presença¹⁴⁸.

Há ainda o olhar sobre a presença enquanto qualidade sedutora, mas que também se relaciona a uma inocência:

Jacques Lassalle: Está presente o ator que, sem que ele saiba, impõe aos espectadores seu próprio ritmo cardíaco, seu próprio ritmo respiratório. [...] A presença, tecnicamente, é uma espécie de adesão extraordinária, coincidência de um corpo, um gesto, um deslocamento, um dizer com o espaço e o tempo da representação. É também, às vezes, uma forma de ausência, de distração interior. [...] Muito francamente, creio que é um dom. Isso pode se desenvolver, mas não é preciso que se saiba. Um ator consciente de sua sedução, do poder que exerce, já é um ator consideravelmente alterado. O importante é que ele não saiba muito, pois a presença da qual falamos é também inocência, é uma infância preservada. É a arte de ser o que não sei que sou, [...]. A estratégia de sedução consciente, para o ator, leva frequentemente ao pior dos impasses¹⁴⁹.

Outros fatores como a eventualidade e mudança são também considerados por esses diretores:

Richard Schechner: Há realmente algo que se chama a presença do ator vivo.

présent par rapport à celui qui lui succède, alors que pour un acteur médiocre, tous les moments semblent identiques. En fait, les bons acteurs réussissent constamment à différencier [...] chaque instant”.

¹⁴⁸ FÉRAL, 2012, p.31, tradução nossa. “**Richard Foreman:** *La présence est une qualité animale, comme le sex-appeal. C’est probablement du sex-appeal. [...] Je crois qu’il s’agit en fait d’un résultat statistique. À la base, il s’agit d’un nez, de quelque chose qui nous rappelle notre mère, d’une lumière dans le regard. Statistiquement, certaines personnes possèdent suffisamment de ces éléments pour attirer beaucoup d’entre nous. Je crois qu’elle est liée (la présence) à l’arrogance de l’acteur, à ce qui lui fait dire : « J’habite mon espace, mon espace psychique, et je veux que personne ne le contrôle à part moi. Je contrôle mon espace spirituel. » Il me faut admettre toutefois que certaines personnes pensent de cette façon et qu’elles n’ont aucune présence”.*

¹⁴⁹ FÉRAL, 2012, p.32-33, tradução nossa. “**Jacques Lassalle:** *Est présent l’acteur qui, sans qu’il le sache, impose son propre rythme cardiaque, son propre rythme respiratoire aux spectateurs. [...] C’est l’acteur auquel on s’abandonne et c’est en même temps l’acteur qui vous donne les moyens de vous reprendre et de vous tenir à distance. C’est une dialectique très serrée. Si on n’est que distance au théâtre, si on n’est que retrait, il ne se passe rien. La présence, techniquement, c’est cette espèce d’extraordinaire adhésion, coïncidence d’un corps, d’un geste, d’un déplacement et d’un dire avec l’espace et le temps de la représentation. C’est aussi parfois une manière d’absence, de distraction intérieure. [...] Très franchement, je crois que c’est un don. Cela peut se développer, mais il ne faut pas que cela se sache. Un acteur conscient de sa séduction, du pouvoir qu’il exerce, est un acteur déjà considérablement altéré. L’important est qu’il ne le sache pas trop, car la présence dont nous parlons c’est aussi l’innocence, c’est une enfance préservée. C’est l’art d’être ce que je ne sais pas que je suis, [...]. La stratégie de séduction consciente, chez l’acteur, mène souvent à la pire des impasses”.*

Penso que essa presença tem a ver com a noção de eventualidade. Em outras palavras, quando o espectador percebe que o ator pode não somente mudar o que está fazendo, mas que ele pode também ser o senhor dessa mudança, que ele não tem que mudar, mas pode eventualmente; nesse momento, o ator tem presença. Em contrapartida, se o espectador sente que diante de toda mudança, o ator se assusta e corre o risco de destruir a representação, não há presença. De fato, o ator joga com o risco e é o risco que ele gera que cria a presença¹⁵⁰.

Por fim, cito a qualidade indecifrável que Robert Wilson atribui a presença.

Robert Wilson: Trata-se de ter confiança no que se faz, de conhecer seu corpo, sua voz, o que é único em você. Tudo isso promove certa presença [...]. Mas é difícil falar sobre isso, e eu não acredito que seja possível ensiná-la ou torná-la um produto de massa; é algo misterioso¹⁵¹.

Em “Erguendo um Monumento ao Efêmero: Encontros com Ariane Mnouchkine”¹⁵², Féral (2010) argumenta que a presença do ator é uma noção muito difícil de discernir, mas, como espectador, pode-se identificar um ator que tem presença em relação a outro que não tem, pois às vezes o corpo do ator está presente na cena, mas não o vemos, vemos apenas sua falta, ou seja, ele está vazio.

Féral cita que no trabalho desenvolvido por Ariane Mnouchkine “o ator concentra-se não no que vai acontecer no palco, ou no que aconteceu, mas no que acontece naquele instante, ou seja, na instantaneidade do momento: “Mnouchkine exige que o ator esteja inteiramente, absolutamente, **no presente**”¹⁵³.

Quando Féral pergunta sobre a noção de presença para Ariane Mnouchkine, a encenadora cita que em seus processos criativos não aborda a terminologia presença, mas solicita que o ator esteja sempre no presente ao realizar sua ação, apontando também a presença como a capacidade de desnudamento do ator:

A presença é, com efeito, alguma coisa que se constata, mas nunca trabalhei com essa noção. Eu não saberia como dizer a um ator para estar presente. No entanto, o

¹⁵⁰ FÉRAL, 2012, p.37, tradução nossa. “**Richard Schechner:** *Il y a bel et bien quelque chose qui s'appelle la présence de l'acteur vivant. Je pense que cette présence a à voir avec la notion d'éventualité. En d'autres mots, quand le spectateur réalise que l'acteur peut non seulement changer ce qu'il est en train de faire, mais qu'il peut aussi être le maître de ce changement, qu'il n'a pas à changer, mais peut éventuellement le faire, à ce moment-là l'acteur a de la présence. Par contre, si le spectateur sent que tout changement effraie l'acteur et risque de détruire la représentation, il n'y a pas de présence. En fait, l'acteur joue avec le danger, et c'est le danger qu'il génère qui crée la présence*”.

¹⁵¹ FÉRAL, 2012, p. 40, tradução nossa. “**Robert Wilson:** *Il s'agit d'avoir confié en ce que l'on fait, de connaître son corps, sa voix, de connaître ce qui est unique en soi. Tout cela donne une sorte de présence [...]. Mais il est difficile d'en parler, et je ne crois pas qu'on puisse forcément l'enseigner ou en faire un produit de masse; c'est quelque chose de mystérieux*”.

¹⁵² FÉRAL, Josette. **Erguendo um Monumento ao Efêmero: Encontros com Ariane Mnouchkine**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010.

¹⁵³ FÉRAL, 2010, p. 45.

que sei é que tento fazer com que o ator esteja no presente em sua ação, em sua emoção, em seu estado e na versatilidade da vida também [...]. Quanto ao próprio conceito de presença do ator, aí... há atores que são presentes e outros menos. Um bom ator está presente. Isso tem a ver com o dom. Não há mau ator que tenha presença ou, então, trata-se de uma má presença. A presença progride com a capacidade de desnudar-se de um ator.¹⁵⁴

Para pesquisadora Erika Fischer-Lichte (2011), umas das características da estética performativa é exatamente a dissolução de dicotomias entre o teatral e o performativo, pois esses conceitos estão inter-relacionados: “o teatral é sempre performativo. Não consigo pensar em nada que seja teatral e não seja performativo, porque o teatral sempre executa aquilo que indica, e produz essa realidade de teatro que significa o que realiza”¹⁵⁵.

A teórica alemã, ao reconhecer a posição central exercida pelo corpo como material estético nas teorias do teatro e na arte da performance, lança mão da diferenciação de dois conceitos de corpo, que são fundamentais para entender os três graus do conceito de presença (fraca, forte, radical) que ela definira nas suas análises. Em primeiro lugar, estaria o que ela chama de “corpo semiótico”¹⁵⁶, associado a um personagem ficcional muito diferente do ator, a uma figura dramática em si; esse corpo estaria do nível do simbólico, tudo que é percebido e decodificado pelo espectador, cumprindo uma função dramaturgica na constituição da obra.

Em segundo lugar, tem-se o que ela chama de “corpo fenomênico”¹⁵⁷, que é o próprio corpo do ator, a materialidade do corpo, o seu estar-no-mundo corporal, visto como dado fenomenológico que destoaria do universo ficcional. O que levaria o espectador a centrar sua atenção para a individualidade e a particularidade específica do corpo real do ator. Este talvez esteja próximo de uma performatividade do ator. Sua segunda visão de corpo está baseada nas ideias fenomenológicas do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty.

Em “Presença”¹⁵⁸ Fischer-Lichte (2011) inicia o texto produzindo uma série de questionamentos sobre o conceito de presença, dentre os quais: se quando abordamos a presença estamos nos referindo à mera comparecência (*Anwesenheit*) do corpo, sem levar em conta os processos de corporificação específicos que levam a uma condição de constante devir? Ou quando falamos de presença estamos aludindo a processos de corporificação bem concretos, processos de corporificação do ser-corpo?. Em seguida ela ainda questiona: por que a presença poderia cumprir uma promessa de felicidade?

¹⁵⁴ FÉRAL, 2010, p. 76.

¹⁵⁵ FISCHER-LICHTE apud BONFITTO 2013, p. 132.

¹⁵⁶ FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

¹⁵⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

¹⁵⁸ FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

Para a ensaísta alemã, no discurso acadêmico atual no campo da estética, a presença é considerada uma qualidade estética específica não só atribuída ao corpo humano, mas, sobretudo, quando não exclusivamente, aos objetos de nosso entorno e, em parte também, no sentido de efeitos-presença (*Präsenz-Effekten*), aos produtos dos meios técnicos e eletrônicos.

Fischer-Lichte delimita em suas análises, o conceito de presença exclusivamente relacionado ao corpo do ator, para depois analisar se este conceito poderia também ser empregado aos objetos no nosso entorno e aos produtos dos meios técnicos e eletrônicos.

Para tal investigação, a autora relaciona diretamente os conceitos de presença e de atualidade (*Gegenwärtigkeit*), por ser uma qualidade que acompanha o momento presente, visto que, para os estudos da estética geral, os conceitos de presença e de atualidade não tenham ganhado uma posição acentuada a não ser nas últimas décadas: “esses conceitos, ou seus correspondentes equivalentes históricos, foram determinantes nos debates sobre a teoria do teatro desde seu início, sobretudo nas teses dos ‘*Padres de La Iglesia*’ e nos que participaram da chamada ‘*Querelle de la moralité du théâtre*’ [Querela da moralidade do teatro] no séc. XVII”¹⁵⁹.

Fischer-Lichte (2011) insiste no binômio atualidade-presença para dizer que o teatro sempre acontece no *aqui-e-agora*, no momento presente, exatamente diante dos olhos dos espectadores que percebem e se convertem em suas testemunhas, pois “o que os espectadores veem e ouvem em uma realização cênica é, nesse sentido, sempre atual”¹⁶⁰. Atual, porque os corpos são percebidos como ser-corpo (corpo fenomênico) em que o teatro tem a capacidade de produzir efeitos sensíveis nos espectadores, despertando nestes sentimentos, emoções e sensações intensos no contato mediato, ou imediato, com a materialidade do corpo do ator. Nesse ambiente, o teatro é entendido como perigosamente contagioso pelo seu poder transformação dos espectadores, como afirma a pesquisadora alemã:

O contágio tem lugar por meio da percepção do corpo do ator como que atual por parte do espectador, igualmente atual. Somente pela atualidade dos atores e dos acontecimentos é possível este contágio, quer dizer, que é a co-presença física de atores e espectadores a que o faz possível. Nisso concordam os defensores e os detratores do teatro, independentemente de que entendam a ativação das paixões como uma catarse terapêutica ou – como foi o caso de Rousseau ainda na segunda metade do séc. XVIII - como um dos efeitos mais profundamente prejudiciais para o homem, um transtorno, que o aparta de si mesmo e de Deus. Ambos põem em evidência que a atualidade do teatro tem como consequência uma transformação do

¹⁵⁹ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 1992, tradução nossa.

¹⁶⁰ Ibid., p. 193, tradução nossa.

espectador.¹⁶¹

Se reportando ao contexto da mencionada “Querela de Moralidade do Teatro” no século XVII¹⁶², a ensaísta afirma que os detratores localizavam a atualidade diretamente no corpo do ator, independentemente do papel representado e das ações realizadas pelo atuator, pois “tomavam por ponto passivo que eram as características corporais de uma atriz, ou de um ator, as que exerciam no espectador do sexo oposto, em cada caso, uma força de atração erótica que despertava neles sentimentos de apetite insano, que lhes incitava inclusive ao adultério, que os pervertia”¹⁶³.

É a partir dessa questão, que os detratores distinguiram entre dois tipos de atualidade no teatro: uma direcionada ao corpo semiótico, ligado ao campo da representação, ao personagem vivenciado pelo ator, o “ter-corpo” que exerce uma força de contágio sobre a audiência, e a outra relacionada ao “ser-corpo”, ao corpo fenomênico que consegue o mesmo efeito com uma força de atração erótica pelas características reais do corpo, pela materialidade física conferida ao ator. A esse segundo conceito, no qual a atualidade se dá pela comparecência do ser-corpo do ator, a teórica alemã intitulou de conceito fraco de presença:

[...] a atualidade que cria e possibilita o corpo semiótico do ator ao interpretar as ações apaixonadas de um personagem e a atualidade como só a pode gerar o corpo fenomênico do ator com seu mero comparecimento. Enquanto o corpo semiótico exerce uma força de contágio sobre o espectador, o corpo fenomênico consegue o mesmo efeito com a força de atração erótica que lhe conferem suas características específicas. Denominarei a referência ao tipo de atualidade que se dá com o mero comparecimento do corpo fenomênico do ator **conceito fraco de presença**.¹⁶⁴

Tomando por base o conceito de teatro literário¹⁶⁵ e de encarnação, predominantemente vigente no decorrer do século XIX e em boa parte o século XX, que defendia o procedimento artístico de que o ator deveria desaparecer atrás do corpo da personagem com o objetivo de que a audiência criar uma empatia total e absoluta com o personagem dramático, o que Fischer-Lichte (2011) observa é um modelo de atuação enraizado na dicotomia entre o corpo e a mente.

Ao abordar essa incongruência a pesquisadora defende que os detratores do teatro

¹⁶¹ Ibid., p. 194.

¹⁶² Diz respeito à questão do poder que teria a cena teatral de aperfeiçoar/educar moralmente os homens.

¹⁶³ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 194-195, tradução nossa.

¹⁶⁴ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 195, tradução nossa, grifo da autora.

¹⁶⁵ Ver o FISCHER-LICHTE, Erika. Capítulo VI - Sobre la producción performativa de la materialidade. In. FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

deram mostras de clarividência muito maior que seus defensores. Uma vez que os teóricos do século XVIII, em sua forma de entender o teatro, queriam que houvesse um deslocamento de eixo do corpo fenomênico para o corpo semiótico do ator, ou melhor, que o corpo fenomênico do ator se diluísse integralmente em seu semiótico, pois o contágio deveria ser percebido pela personagem interpretada, o que seria um equívoco ao tentar descrever o conceito de presença apenas em termos semióticos, como se tentou fazer no século XVII ao buscar anular a corporalidade real do ator.

O “contágio” por meio do corpo semiótico, pelo personagem interpretado por ele, tinha que conservar, embora modificado, o singular atrativo do ator, mas tinha, isso sim, que deixar de exercer atração erótica sobre o corpo do espectador. O contágio tinha que ser percebido como força de atração do personagem, sem dúvida erótica também, de maneira tal que o desejo do espectador se orientasse ao personagem, não ao ator¹⁶⁶.

A segunda noção de presença pontuada pela autora parece esclarecer que a noção de atualidade está direcionada exclusivamente ao corpo fenomênico do ator sem deixar dúvida de que a atualidade poderia ser localizada no corpo semiótico do ator. Baseando-se nas críticas que foram escritas entre 1922 e 1962 sobre a atuação do ator Gustaf Gründgens, Fischer-Lichte localizou uma série de referências que apontam que a atenção dos críticos e da audiência sobre as atuações deste ator não estava concentrada na personagem, mas concentrada em primeira instância na atualidade do ator. Segundo a teórica alemã esse movimento acontecia por meio de um procedimento duplo:

[...] primeiro pela ocupação, o domínio quase diríamos, do espaço. Assim, em uma das primeiras críticas sobre o Marinelli interpretado por Gründgens em Emilia Galotti, no Stadttheater de Kiel em 1922, se diz: “A maneira pela qual de imediato domina o espaço, com uma liberdade de movimentos própria de um bailarino! Sim, certamente, isso era o que primeiro ficava na memória. Surpreendia de tal maneira que se poderia esquecer completamente de pensar que (papel) ele interpretava.”¹⁶⁷

Nessa primeira crítica pode-se identificar que a presença torna-se atualidade pela capacidade do ator ocupar e dominar o espaço cênico, mesmo antes que este tenha a chance de mostrar suas qualidades para representar, sem ter a mediação da figura dramática como foi localizado na atuação de Gustaf Gründgens.

Assim, no trabalho desse ator foi identificado que ele se apoderava do espaço no instante momento em que pisava no palco e que esse domínio e ocupação do espaço exercia

¹⁶⁶ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 195, tradução nossa.

¹⁶⁷ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 196, tradução nossa.

um efeito enorme sobre os espectadores, muito antes que eles pudessem formar uma opinião sobre a interpretação do personagem (FISCHER-LICHTE, 2011). Essa capacidade de presentificação foi também percebida em diversos trabalhos de Gustaf Gründgens ao longo de sua vida no teatro.

A segunda qualidade encontrada no trabalho deste ator que é citada pela crítica reside no fato de que ele exercia o poder de fazer com que toda a plateia centrasse a atenção no corpo dele.

O ator conseguia não só dominar o cenário, mas também o teatro inteiro. O dominava ao afetar – de uma maneira misteriosa, “mágica” – aos espectadores, ao fazer com que voltassem toda a sua atenção nele. Este parece ser o segundo dos marcantes procedimentos com que Gründgens se fazia presente ao espectador.¹⁶⁸

Assim, é como se a corporalidade real do ator tivesse a capacidade de projetar/emanar uma veemência performativa que mantinha a atenção do espectador centrada sobre a fonte de energia gerada pelo seu corpo, independentemente do que poderia ser considerado como figura dramática. A produção dessa qualidade performativa tem sua origem em processos específicos de corporização/corporificação em que o ator não gera seu corpo semiótico, mas sim, de modo específico, seu corpo fenomênico.

Estes processos estão na perspectiva do “ser-corpo” e não do “ter-corpo”, com o objetivo de considerar o corpo fenomênico do ator enquanto dominador do espaço e aglutinador da atenção da audiência. Nesse sentido, o que me chama a atenção é que, geralmente, quando se fala sobre a presença do ator, ela está associada a uma qualidade expressiva¹⁶⁹, entretanto, para a ensaísta, ela não é uma competência expressiva relacionada à figura dramática, mas uma qualidade performativa conquistada a partir de técnicas e práticas para o ator tornar-se presente. Dessa forma, é partindo das críticas sobre a atuação de Gustaf Gründgens que Fischer-Lichte delimitou o segundo conceito de presença¹⁷⁰:

Um conceito que se refira ao corpo fenomênico do ator, não ao seu corpo semiótico. A presença não é uma qualidade expressiva, mas puramente performática. É gerada por meio de processos específicos de corporização com os quais o ator engendra seu corpo fenomênico enquanto dominador do espaço e aglutinador da atenção dos espectadores. Cabe supor que o ator deve a sua capacidade de presença a

¹⁶⁸ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 197, tradução nossa.

¹⁶⁹ Em minha compreensão, a autora está querendo chamar a atenção para o corpo fenomênico enquanto gerador da atualidade, da presença, o que para ela não estaria associado em primeira instância a noção de representação (corpo semiótico) e por isso ela não o localiza como uma dimensão expressiva, mas como uma dimensão performativa, por ser única para cada indivíduo.

¹⁷⁰ De acordo com a autora, tal definição ainda se encontra em estado embrionário, porque não leva em conta o *desvio performativo* da década de 1960 e seu desenvolvimento posterior (FISCHER-LICHTE, 2011).

determinadas técnicas que emprega para dar a impressão de presença quando quer e para fazer os espectadores se mostrem receptivos – seja desde a primeira aparição em cena e depois durante toda a realização cênica, ou seja, somente em momentos específicos. Para o espectador que sente tal presença, ou melhor, para o espectador a que essa presença atravessa como um raio, “como corrente de magia”, aparece de maneira imprevista, não de maneira violenta, incompreensível, mas extremamente comovente. O espectador sente a força que provém do ator, uma força que o obriga a concentrar toda sua atenção exclusivamente nele, uma força que, no entanto, não chega a submetê-lo. Ele a experimenta como uma fonte de força. Os espectadores sentem a incomum atualidade do ator, que confere a eles a capacidade de se sentirem atuais eles mesmos também de maneira incomumente intensa. A presença acontece para eles na forma de intensa experiência do agora. Chamarei ao domínio do espaço por parte do ator e a sua capacidade para concentrar a atenção em si como **conceito forte de presença**.¹⁷¹

Para terceira definição do conceito de presença, Fischer-Lichte vai recorrer à velha oposição entre presença e representação/atuação que tanto apareceu desde década de 1970 para os artistas de teatro, da arte da ação e da performance, partindo do princípio de uma “oposição radical entre presença e representação/atuação que permitia a eles isolar o fenômeno da presença e, por assim dizer, ‘intensificá-lo’”¹⁷².

As recém-surgidas artes da ação e da performance travaram veementemente uma longa batalha para se liberar das artes do ilusionismo e do artificialismo (GLUSBERG, 2011) se opondo à comercialização da arte, ao caráter mercadológico da obra de arte e as convenções do teatro, como linguagem responsável por representar mundos fictícios preexistentes numa obra literária:

Este tipo de teatro se considerava o protótipo da representação, de sua atualidade meramente fingida, do “como se”. A ele os artistas de ações e de performance opunham uma atualidade “real”: o que acontecia em uma ação ou em uma performance acontecia sempre *hic et nunc*, em absoluta atualidade¹⁷³

Como consequência desse movimento os reformadores e os pensadores do teatro consumaram a oposição entre representação e presença, propondo diversos procedimentos artísticos que tentavam separar o ator do personagem, chegando a tal ponto que a noção de personagem desapareceu completamente. Essa premissa não só redefiniu o conceito de encarnação, transformado em corporificação, como submeteu o fenômeno da presença a uma análise exaustiva.

¹⁷¹ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 197-198, tradução nossa, grifo da autora.

¹⁷² FISCHER-LICHTE, 2011, p. 199, tradução nossa.

¹⁷³ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 200, tradução nossa.

Para abordar os processos de corporificação¹⁷⁴, Fischer-Lichte (2011) encontra como ressonância os estudos do diretor Eugenio Barba, que localiza o trabalho do ator entre os níveis pré-expressivo (apresentação da atualidade do ator) e o expressivo (representação de algo), localizando a presença no segundo nível. Barba ao partir do estudo das formas teatrais próprias da Índia e do Extremo-Oriente e da observação de técnicas e práticas empregada por professores do oriente para o ator mostra-se presente, chegou à conclusão de que estas têm por objetivo gerar energia no ator para transmiti-la ao espectador. Dessa forma, estes processos de corporificação qualificam o ator para gerar seu próprio corpo fenomênico como corpo energético, possibilitando produzir uma energia intensa que teria efeitos sobre os espectadores. Assim, o corpo energético do ator estimula o espectador a se sentir ele próprio como corpo energético.

Nos processos de corporificação há algo muito mais importante, o feito de que geram energia, quer dizer, de que engendram o próprio corpo como energético. O ator emprega certas técnicas e práticas de corporificação com as que consegue gerar energia que circula entre ele e os espectadores e que tem um efeito direto sobre eles. Assim, pois, a “magia” da presença consiste na extraordinária capacidade do ator para gerar energia de tal modo que o espectador possa sentir que circula por toda a sala e que o afeta, que inclusive o atinge. Esta energia é a força proveniente do ator. Na mesma linha se anima também aos espectadores a gerarem, eles mesmos, energia, para que sintam o ator como fonte de força para si mesmos, uma fonte de força que surge súbita e inesperadamente, que se derrama entre atores e espectadores e que é capaz de transformá-los.¹⁷⁵

¹⁷⁴ São métodos específicos de treinamento que permitem ao ator gerar energia.

¹⁷⁵ Ibid., p. 201-202, tradução nossa.

**Processos de Corporificação:
(Técnicas e Práticas)**

Corpo Fenomênico



Corpo Energético



Produção de Presença



**Mentas Corporificadas
(Atores e Público)**

Figura 3 – Fluxograma baseado nos estudos de presença de Erika Fischer-Lichte.

Adentrando na terceira definição, o conceito radical de presença, Fischer-Lichte (2011) coloca que a noção de presença, no campo do teatro, da performance, da arte da ação e na teoria estética, está claramente determinada pela dicotomia corpo/mente preponderante na tradição ocidental.

Segundo Fischer-Lichte, o fascínio do fenômeno da presença acontece quando os elementos físicos e mentais do ator combinam e interagem de forma muito específica no palco, o que faz surgir o aparecimento de uma unidade psicofísica do ator gerando o corpo-vida grotowskiano, que é sentido pelo espectador numa comunicação sensível, física, mas que também é mental.

O fascinante do fenômeno da presença é que os elementos corporais e mentais se combinam e interatuam nele de maneira muito específica. Consequentemente, já foi dito várias vezes que no caso da presença, mesmo que tenha efeitos através do corpo do ator e seja experimentada fisicamente pelo espectador, “não se trata primordialmente de um fenômeno físico, mas mental.”¹⁷⁶

¹⁷⁶ Ibid., 2011, p. 203, tradução nossa.

Nesta perspectiva, o conceito de presença de Fischer-Lichte está associado a epistemologia do corpo como unidade perceptiva. A noção de corpo para o ocidente cristão é herdeira do pensamento grego no que diz respeito a instauração de dicotomias centradas na polarização entre o corpo e a alma, o que apontou durante muito tempo para uma oposição entre percepção e ação, corpo e mente.

A ideia de racionalismo do corpo, como aponta Terezinha Petrúcia da Nóbrega (2010), vai se intensificar ainda mais na filosofia de René Descartes (1596-1650), inaugurando a modernidade do pensamento, distinguindo radicalmente a substância pensante (*res cogitans*) da extensa (*res extensa*). Tratando ainda sobre a fragmentação do corpo, Nóbrega destaca que “a racionalidade moderna produziu um saber fragmentado sobre o corpo, muitas camadas superpostas em formas de discursos variados que tentaram silenciar a sabedoria do corpo e sua linguagem sensível”¹⁷⁷.

Esse dualismo cartesiano entre a razão e o corpo, a lógica e o sensível, aparece como um ponto nevrálgico da cultura ocidental que incide sobre o conceito de presença. É por isso que a Fischer-Lichte (2011), como já mencionado, defende a tese de que a presença é um tipo de fenômeno que de maneira nenhuma poderia recorrer às categorias dicotômicas mente/corpo, corpo/consciência, uma vez que ela só pode ser compreendida a partir da unidade psicofísica do ator, na qual o corpo fenomênico produz o corpo energético que faz com que essas dicotomias desapareçam na cena.

Para citar essa unidade na composição da presença, a ensaísta alemã lança o conceito de *embodied mind*¹⁷⁸ (mente corporificada)¹⁷⁹. Nessa perspectiva o ator gera seu corpo fenomênico enquanto corpo energético, produzindo a presença que aparece como “mente corporificada”, ou melhor, como um ser em que o corpo e a mente estão unidos e são absolutamente inseparáveis. É desta maneira que a teórica alemã defende a tese de que:

[...]a presença é um tipo de fenômeno de que nenhum modo se pode dar conta recorrendo às categorias da dicotomia corpo/mente ou corpo/consciência; faz, pelo contrário, que ela desmorone, a suprime. Quando o ator gera seu corpo fenomênico enquanto que energético e produz assim presença ele mesmo aparece como **mente corporificada**, ou seja, como um ser em que corpo e mente, ou consciência, são absolutamente inseparáveis, um ser no que ambos estão dados de antemão como

¹⁷⁷ NÓBREGA, 2010, p. 90.

¹⁷⁸ FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

¹⁷⁹ A expressão *embodied mind* pode ser traduzida literalmente como “mente encarnada”, mas em nossa pesquisa optamos por adotar a expressão “mente corporificada”, por entender que esta expressão está mais próxima de uma unidade de corpo-mente como entendida pela autora.

um.¹⁸⁰

É sob a perspectiva de diluição das fronteiras existentes entre corpo e mente que Fischer-Lichte classificará o terceiro conceito de presença, no qual, através da presença do ator, o espectador experimenta a ambos, ao ator e a ele mesmo, como *mente corporificada*:

Isto não só vale para os atores/bailarinos orientais com cuja atuação Eugenio Barba experimentou a presença de um modo especialmente intenso, ou para o ator “santo” Ryszard Cieslak. Pode ser que em sua presença, particularmente potente e intensa, sejam mais patentes a supressão da oposição entre corpo e mente, ou consciência, e a aparição do corpo fenomênico dos atores como *mente corporificada*. No entanto, isto é extensível a todos os atores aos quais atribuímos presença. Na presença do ator o espectador experimenta, sente o ator e, ao mesmo tempo, a si mesmo como *mente corporificada*, como seres em permanente devir; a energia circulante é percebida por ele como força transformadora e, pelo mesmo, como força vital. Chamarei a isto **conceito radical de presença**.¹⁸¹

O conceito radical de presença explica de forma imediata em que sentido se cumpre na presença do ator a promessa de felicidade. É dessa forma que a questão levantada por Fischer-Lichte, sobre a relação entre a presença do ator e a *promesse de bonheur* (promessa de felicidade), é elucidada pela nova experiência de presença vivenciada pelo espectador.

Historicamente percebe-se que o processo de civilização ocidental se ergueu sobre o antagonismo entre o corpo e a mente. A visão dualista e racionalista do corpo perpassou toda a evolução da sociedade ocidental, principalmente na perspectiva científica da realidade, que posteriormente sofreu desdobramentos em nossa forma de compreender e ter uma experiência em arte, e especificamente na fruição e recepção do teatro.

Os estudos tradicionais do teatro ocidental, desenvolvidos ao longo da história, normalmente levavam em consideração a evolução do teatro embasado no caráter eurocêntrico, em que a relação palco-plateia quase sempre é distanciada, até mesmo como consequência da arquitetura teatral¹⁸². Essa questão parece ser uma lei vigente no enquadramento teatral de algumas realizações cênicas, o que aponta para uma relação antagônica entre atores e espectadores, com uma dialógica de corpos que materializam a ação e corpos que pensam/refletem sobre elas, ligando-se também ao campo dicotômico entre o corpo e a mente.

¹⁸⁰ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 203-204, tradução nossa, grifo da autora.

¹⁸¹ Ibid., p. 204, tradução nossa, grifo da autora.

¹⁸² ROUBINE, Jean-Jacques: **A linguagem da Encenação Teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

No entendimento de que não há separação entre os conceitos de corpo e de mente no conceito radical de presença, Fischer-Lichte (2011) sustenta a tese de que a presença do ator cumpre a promessa de felicidade no momento em que é anulado o antagonismo excludente entre o corpo e a mente, em que efetiva-se a “mente corporificada”, na qual o espectador também tenha a oportunidade de vivenciar e experimentar tanto o ator como a si mesmo como “mentes corporificadas”, pois “não há mente sem corpo, a mente se articula no corpo e como corpo”¹⁸³.

Para autora, considerar esse fator acarreta implicações na percepção da experiência de presença, tanto do ator quanto do espectador, uma vez que ela se articula como motor contínuo em constante processo de retroalimentação no momento presente da cena.

Devido a sua tradição cultural, o espectador ocidental está acostumado a dar razão de si a partir da dicotomia entre corpo e mente, a projetar a supressão dessa dicotomia em um futuro distante ou a entendê-la como uma graça rara que podem compartilhar uns poucos eleitos aqui e agora em virtude de um giro vital, na maioria dos casos de natureza religiosa. Quando o espectador sente a presença do ator, quando o experimenta como **mente corporificada** e quando juntamente com ele gera a si mesmo como **mente corporificada**, e o sente assim, o vive como um momento de felicidade que não pode transferir para sua vida cotidiana. Para fazer surgir de novo, precisa de uma nova experiência de presença. Esses raros instantes de felicidade, que só pode lhe oferecer a presença do ator, podem chegar a criar vício no espectador.¹⁸⁴

É possível verificar que Fischer-Lichte localiza o conceito radical de presença como uma força transformadora temporária, pela qual o espectador vivencia momentos de felicidade gerados pelo corpo energético do ator no aqui e agora da cena. É neste sentido que tal noção para a pesquisadora alemã não poderia ser vinculada aos efeitos de presença, porque na presença o corpo aparece em sua atualidade, enquanto materialidade corporal, organismo vivo e atuante, na qual mente e corpo são indissociáveis.

Já os efeitos de presença são produzidos por meios técnicos e eletrônicos, que geram a aparência da atualidade do corpo, o que talvez se aproxime do simulacro, do ilusório, das dicotomias e dualidades ao fazer aparecer como real uma coisa que não o é:

Os meios técnicos e eletrônicos buscam cumprir a *promesse de bonheur* (promessa de felicidade) do processo de civilização também por este caminho. Também eles aspiram à supressão da dicotomia entre corpo e consciência, entre matéria e espírito. O caminho a que recorrem é, no entanto, diametralmente oposto ao da presença. Enquanto que na presença o corpo humano aparece precisamente em sua materialidade, também em sua materialidade, como corpo energético, como

¹⁸³ FISCHER-LICHTE, 2011, p.205, tradução nossa, grifo da autora.

¹⁸⁴ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 205, tradução nossa, grifo da autora.

organismo vivo, os meios técnicos e eletrônicos produzem a aparência de atualidade dos corpos humanos ao desmaterializá-los, ao tirar sua corporalidade. Quanto mais eficazmente alcançam a supressão da materialidade dos corpos humanos, das coisas, das paisagens, quanto mais os aniquilam, mais intensa e esmagadora é a condição aparente de sua atualidade. Com esta aparência seus produtos podem sem dúvida, como o fazia o teatro do séc. XVIII, comover o espectador até as lágrimas, assustá-lo, atemorizá-lo de tal maneira que se corte sua respiração, comece a suar e se acelere seus batimentos cardíacos. Frequentemente a ilusão que criam é mais eficaz inclusive que a do teatro ilusionista na hora de suscitar no espectador intensas reações psicológicas, afetivas, energéticas e motoras. Não obstante, não é capaz de que o corpo fenomênico do ator apareça como atual, não o faz aparecer como *embodied mind*. Os efeitos de presença e a aparência de atualidade cumprem a promessa do processo de civilização sobre tudo na medida em que, seguindo a lógica deste processo, imaterializam a corporalidade real dos atores, os descorporalizam e permitem experimentar sua atualidade exclusivamente como aparência estética, completamente cindidos (anulados) de sua corporalidade real, material¹⁸⁵.

Por mais que a presença e os efeitos de presença possam ser entendidos como tentativas de cumprir a promessa de felicidade implícita no processo de civilização, Fischer-Lichte (2011) afirma que “enquanto os efeitos de presença dos meios técnicos e eletrônicos seguem nisso a lógica do processo de civilização, na realização cênica a presença é capaz de subverter essa lógica, de acabar com ela e revelar suas carências precisamente porque não a reconhece”¹⁸⁶.

É neste sentido que a estética performativa é uma estética da presença e não dos efeitos de presença, pois ela se foca no aparecer, no aqui e agora de corpos reais e atuais, e não numa estética da aparência que pelo jogo de ilusões provoca sensações, sentimentos e percepções a partir de corpos e objetos que não aparecem reais em sua atualidade.

Conclui-se, portanto, que os conceitos de presença, empreendidos por Fischer-Lichte (2011), não podem ser aplicados aos efeitos de presença gerados por equipamentos midiáticos e tecnológicos que produzem mundos simulacros com finalidade de gerar a presença pela ausência desta em sua materialidade corporal. Sendo assim, os estudos de presença em Fischer-Lichte ampliam o seu potencial de exploração e de aplicação, que por sua vez, está em sintonia com os pressupostos delineados na minha pesquisa.

Dessa feita, utilizarei os três conceitos de presença na análise da presença do ator nos espetáculos “O Porco” e “Pulsão” no terceiro e quarto capítulo da pesquisa.

¹⁸⁵ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 207-208, tradução nossa.

¹⁸⁶ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 208, tradução nossa.

3. CAPÍTULO II

A PREPARAÇÃO PARA A PRESENÇA

*Somos homens procurando o caminho para ser ator*¹⁸⁷

O que são laboratórios em Antonio Januzelli? Qual poderia ser sua ligação com a noção de ritual? Por que a falta de comunicação verbal em seus laboratórios poderia se ligar ao retorno de si do sujeito? Como a noção de presentificação de si mesmo pode ser entendida a partir de suas práticas? Como preparar o artista para uma cena de nudez e de proximidade física com o espectador? Que importância poderia ter o tempo em suas práticas? Estas questões nortearam a construção deste capítulo.

A civilização contemporânea é marcada pelo ritmo da urgência, do discurso, da fragmentação do homem que busca soluções efetivas para os problemas atuais, por isso organizamos muitas informações e realizamos atividades com o maior grau de rapidez e eficiência possível, ou seja, uma atmosfera de extrema agitação que não nos percebemos: “[...] O ser humano expressa com excessiva rapidez muitas das emoções que ele experimenta, a ponto de não se poder percebê-las com clareza. Entretanto, nós nos comunicamos nesse nível, ainda que inconscientemente”¹⁸⁸, como diz Galizia.

Iniciamos com este apontamento, porque ele atravessa todo e qualquer tipo de processo de criação e de fruição artística, neste momento do estudo, irei descrever e analisar alguns princípios de trabalho nos quais o tempo não é considerado de forma quantificada, mecanizada, mas assumido enquanto contrafluxo, transição, dilatação, ou como “experiência do tempo”¹⁸⁹.

O inverter a tipologia real do tempo está no núcleo dos laboratórios de Janô, que lança princípios para deslocar o atuante do tempo cotidiano para o tempo da experiência, desencadeando uma percepção mais aguçada de si em que qualidades de estados podem emergir.

Pousar em si próprio! Estar aberto para viver as emoções e atento às mensagens transmitidas pelo nosso corpo. **Desacelerar, ir contra a vertigem da velocidade**

¹⁸⁷ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013, grifo nosso.

¹⁸⁸ GALIZIA, 2011, p. 108.

¹⁸⁹ LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

deste nosso século eletrônico, tendo como meta atingir a experiência direta que é o acesso à realidade desmitificada.¹⁹⁰

Tendo em vista o fato de que transito entre o universo do pesquisador e do artista, buscarei neste momento mesclar a análise de dados com experiência vivida em seus processos de preparação. Dessa forma, é que primeiro experimentei em meu corpo alguns dos princípios investigados e descritos a seguir, para que depois pudesse encontrar algumas referências bibliográficas sobre eles, na dissertação de mestrado de Janô¹⁹¹ e sua tese de doutorado¹⁹². Os estudos apresentavam registros de suas preparações e criações iniciadas desde 1968.

Ao me deparar com tais investigações, observei que seus princípios de trabalho dentro de sua prática atual ganharam um amadurecimento e um tratamento que ainda não tinham sido registrados, tanto por ele quanto por outro pesquisador. Além disso, verifiquei o surgimento de outros princípios que não estão registrados em suas respectivas pesquisas de 1984 e de 1992. Porque, como ele mesmo disse em conversas e entrevistas, tudo parte do *fazer*, da experiência¹⁹³, do calor do momento. É justamente este novo olhar sobre sua prática e na forma de conduzir alguns exercícios, que me interessa em analisar e descrever nesta parte do estudo.

Meu conhecimento a respeito de seus processos de preparação se deu por algumas vias como, por exemplo, observações, leituras, entrevistas e da participação de alguns de seus laboratórios específicos. É interessante ressaltarmos que nesse estudo não me interessa dissecar todas as práticas do ator estudadas por Antonio Januzelli, porque, como bem explicarei a seguir, elas estão divididas em etapas. Meu foco é o de lançar olhares investigativos sobre alguns de seus princípios que apontam para uma noção prática de “presentificação de si mesmo” que, na minha perspectiva, podem estar em consonância com algumas experiências do teatro contemporâneo.

¹⁹⁰ JANUZELLI, 1992, p.291.

¹⁹¹ JANUZELLI, Antonio. **Princípios Básicos da Preparação do Ator para o Espetáculo Teatral**. 1984. 168 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

¹⁹² JANUZELLI, Antonio. **O ofício do ator e o estágio das transparências**. 1992. 303 f. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, 1992.

¹⁹³ Em qualquer um dos seus laboratórios é constantemente possível encontrá-lo próximo de um caderno fazendo anotações sobre como o trabalho reverberou no corpo do participante, o que deu certo, ou que deu errado, e o poderia ser explorado num segundo momento.

3.1 Os laboratórios.

Para entender qualquer tipo de procedimento, ou prática, desenvolvidos por Antonio Januzelli, faz-se necessário compreender o que ele chama de laboratório, pois tal dimensão perpassa todos os seus princípios de trabalho.

Em 1984, ao sistematizar algumas de suas práticas e procedimentos, dividiu o que intitulou **laboratório dramático** em três aspectos: (1) os jogos, dentre os quais teríamos os livres (válvulas de aquecimento e integração grupal) e os dirigidos (treinamento e superação de carências individuais e grupais); (2) a improvisação, que também se divide entre livre (fluência da ação mental, gestual e oral) e dirigida (articulação dos eixos da ideia e da expressão); (3) os laboratórios específicos, compostos por exercícios aplicados a determinados entraves da expressão, que fogem ao âmbito dos jogos e das improvisações.

Como é possível compreender detalhadamente no esquema abaixo:

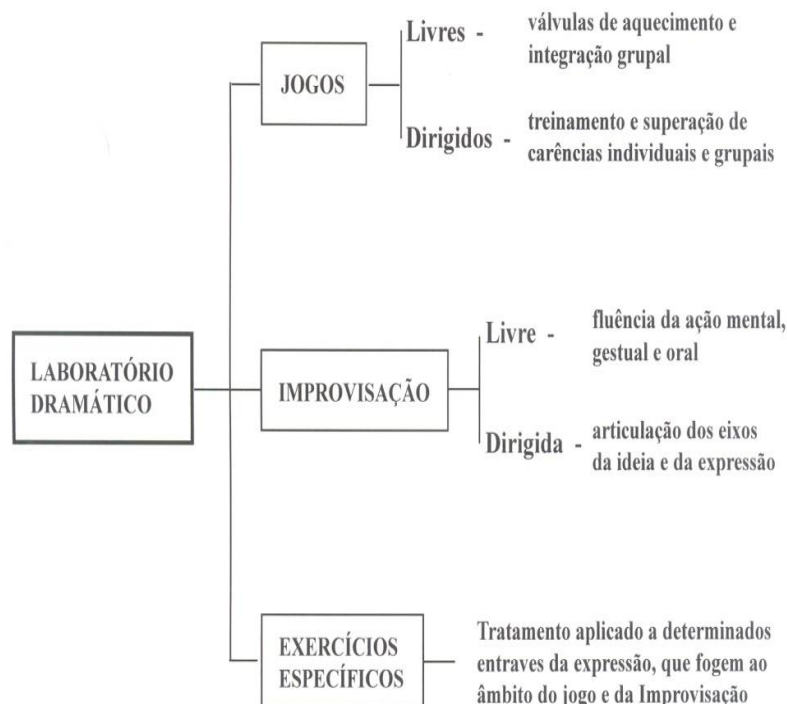


Figura 4 – O laboratório dramático do ator

Os laboratórios são subdivididos de forma didática em uma dupla polaridade, intituladas por Januzelli como “Grito Primal e Silêncio Abissal”¹⁹⁴. A primeira polaridade seria constituída de exercícios mais intensos, como as brincadeiras, os jogos, as improvisações e a segunda destinada a procedimentos de extrema sensibilidade como, por exemplo, as massagens, o silêncio, a nudez, o toque, o desacelerar. Para ele, ambas teriam como objetivo tocar na **Escala Dramática do Ator**, em que, como já vimos na primeira parte do estudo, o termo dramático não estaria associado ao gênero drama, mas relacionado aos sentimentos, as emoções e as energias mais primitivas do atuante.

Apesar da especificidade de cada polaridade, elas não podem ser vistas de forma distanciada, ou isoladas, mas como dimensões complementares dentro de um ponto de vista mais orgânico que integra, ao invés de separar, com procedimentos que transitam entre ambas, como, por exemplo, o toque, o olhar: “[...] essa ideia é uma forma de organizar os laboratórios, mas dentro do processo, elas se tocam e se completam, apesar de terem uma ordem de complexidade”¹⁹⁵.



Figura 5 - Zona de polaridade e de interseção dos laboratórios

Minha pesquisa se concentra, sobretudo, na investigação dos princípios e dos exercícios próximos do “Silêncio Abissal”, porque estes foram mais experienciados no

¹⁹⁴ Essa dupla polaridade dos laboratórios não fica clara em seus estudos de 1984 e de 1992. Elas ficam mais evidentes, no meu ponto de vista, na sua etapa de trabalho atual. Essa informação só foi possível de ser compreendida a partir de nossas conversas sobre a ideia de laboratório para ele.

¹⁹⁵ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013. . grifo nosso.

processo de preparação e criação da encenação “O Porco” (2004), como também em diferentes workshops desenvolvidos com os atuentes do Desvio Coletivo no processo de criação do “Pulsão” (2013) e na observação de suas preparações ministradas em sua residência (2013-2014).

Na minha perspectiva, a terceira etapa de seus laboratórios, ao longo de quase cinco décadas, ganhou um tipo de amadurecimento que ultrapassa os limites de uma visão clássica de representação, porque requer que o atuante se dispa de suas **representações do eu**¹⁹⁶, dos papéis exercidos no teatro e na vida social, tocando em sua subjetividade e requerendo seu engajamento total na ação para poder refletir sobre o seu está em cena. Como Januzelli coloca: “[...] chamo de exercícios específicos (laboratórios específicos), o que está assim no aprimorar a sua presença enquanto indivíduo. Um indivíduo que está sempre presente dentro do seu corpo, está sempre presente onde ele estiver [...]”¹⁹⁷.

Em Januzelli a noção de laboratório tem o mesmo sentido de exercício, apesar de reconhecer que ela teria um sentido mais amplo em seus processos¹⁹⁸. Os “laboratórios teatrais” (oficinas, *atelier*, *workshops*) são frutos do que se convencionou chamar de Grande Reforma¹⁹⁹ (Arte teatral moderna, berço do diretor ou novo teatro) que aconteceu nas primeiras três décadas do século XX. Eles foram considerados uma inovação no campo do Teatro Europeu, porque são espaços de transmissão e construção de conhecimento ligados ao fazer independente da realização cênica teatral em si; nos laboratórios a criação pode ser uma tarefa intrínseca, orgânica, labiríntica, oposta ao de um processo linear.

A partir desta perspectiva, Odette Aslan (2010) argumenta que diante da emergência de novos modos de formação para trabalhar as deficiências para ensino do ator, todos os homens de teatro tiveram a mesma reação, qual seja, a de criar um grupo de trabalho para experimentar em seu âmbito métodos de reeducação teatral, estão entre eles, por exemplo, a Escola do Vieux-Colombier de Jacques Copeau, o Estúdio de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou e, mais tarde, o Laboratório de Grotowski em Opole. Esses espaços “surgiram do mesmo desgosto em relação aos modos de formação existentes, do mesmo desejo de retirar-se

¹⁹⁶ GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis, Vozes: 2011.

¹⁹⁷ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

¹⁹⁸ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

¹⁹⁹ É possível verificar o nascimento do teatro moderno e de como a figura do encenador configurado como gerador da unidade estética e orgânica, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica teatral foi responsável pela Grande Reforma no teatro (1900) nas seguintes obras: (1) ASLAN, Odette. **O ator no século XX: evolução da técnica/problemática da ética**. São Paulo: Perspectiva, 2010. (2) ROUBINE, Jean-Jacques: **A linguagem da Encenação Teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

momentaneamente para dedicar-se à pesquisa, da mesma necessidade de refugiar-se em um falanstério para evitar as más ambições”²⁰⁰.

Considerando a especificidade de cada prática, Mirella Schino (2012) explica que para ser constituído como laboratório teatral é preciso levar em consideração quatro termos que constantemente circundam esta expressão: (1) a noção de treinamento (*training*) que é “uma atividade permanente realizada pelo ator, independentemente dos períodos dedicados aos ensaios de uma performance”²⁰¹; (2) o conceito de corpo (*body*), “que significa expressão física. É geralmente combinado com a importância de uma linguagem simbólica”²⁰², na tentativa de desenvolver o corpo como linguagem a partir do autoconhecimento, da cultura corporal; (3) a noção de pedagogia “que deve ser vista como um processo autônomo de treinamento básico para o ator e também - no caso de teatros mais maduros - um desejo de transmitir conhecimento”²⁰³, na qual o ensino não é construído através da teorização de conceitos e ideias, mas o conhecimento está ligado ao princípio do *fazer* e ao compartilhamento de experiências; (4) o conceito de ciência, “mais especificamente o de ciência teatral”²⁰⁴, que refere-se a uma ciência que brota de processos alquímicos, porque diferentemente do científico, o laboratório teatral implica numa transmutação interna do próprio pesquisador.

Dessa feita, como disse Leszek KolanKiewicz²⁰⁵, professor da Universidade Varsóvia, na conferência de Aarhus em 2004, ao falar sobre o trabalho do mestre polonês Jerzy Grotowski: “a primeira transformação que ocorre num laboratório é a que o alquimista realiza sobre si mesmo”²⁰⁶.

É neste sentido que os laboratórios em Januzelli podem ser vistos como lugar de experimentações não condicionadas diretamente a necessidade de montar um espetáculo, mas a processos de desmecanização física e mental do atuante, objetivando-se diminuir uma racionalização excessiva para potencializar uma escuta de si enquanto indivíduo. São processos formativos permanentes em que a dimensão cotidiana e extra-codiana se misturam

²⁰⁰ ASLAN, 2010, p. 47.

²⁰¹ SCHINO, 2012, p IX.

²⁰² Ibid., p. IX-X.

²⁰³ Ibid., p. X.

²⁰⁴ Ibid., p. X.

²⁰⁵ Estudou com Jerzy Grotowski e assistiu muitas de suas últimas produções. Também colaborou intimamente com o pesquisador polonês no período do Parateatral e no projeto Teatro das Fontes, como possível é verificar aqui: SCHINO, Mirella. **Alquimistas do Palco**: os laboratórios teatrais na Europa. Tradução de Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012.

²⁰⁶ KOLANKIEWICZ, 2004 apud SCHINO, 2012, p 45.

e se fundem para tentar adquirir o que ele intitula “transparências”²⁰⁷.

Essa “qualidade transparente”, em meu modo de observar, se refere mais especificamente a presentificação de si mesmo do sujeito, porque o foco dos seus laboratórios recai sempre sobre o “corpo fenomênico” ou “corpo orgânico do ator”²⁰⁸.

O laboratório [...] tem um sentido que vai além do ser só um treinamento da expressão do ator - é uma fusão entre o profissional e o existencial. Uma de suas marcas é a atenção à característica do tempo de cada pessoa, de cada grupo, do caminhar passo a passo, que vai relaxando as pressões e abrindo outros horizontes através de sensações mais refinadas.²⁰⁹

Os seus laboratórios estão mais próximos do que Grotowski (1971) chamava de “técnica indutiva, (isto é, uma técnica de eliminação)”²¹⁰ do que uma “técnica dedutiva, (isto é, um acúmulo de habilidades)”²¹¹, porque Januzelli lança mão de princípios que visam o esvaziamento dos vícios e dos artifícios do atuante, ou melhor:

“[...] o trabalho é um trabalho de limpeza, limpar tudo que não é. Não é de acumular porque o homem se entupiu ou entupiram ele. Então vamos tirar os entupimentos. Eu acho que o espaço do laboratório do ator é um espaço para isso porque é em cima do corpo do indivíduo. [...] é o embate de mim comigo mesmo. O primeiro embate é: eu com meu ego. Como eles me veem, é muito mais aquilo que eu sou do que aquilo que eu imagino que eu sou” (informação verbal)²¹².

Os laboratórios de Januzelli são lugares de pesquisa íntima do atuante e não estão preocupados com o acúmulo, ou o aperfeiçoamento, de habilidades, o foco é o desbloqueio do corpo e da voz do atuante. Em outras palavras, eles são o lugar de uma constante busca por um atuante livre de automatismos, usando ferramentas do teatro e partindo do corpo numa combinação indissociável entre o trabalho físico e mental. Como já mencionei anteriormente, algumas palavras-chaves como treinamento, corpo, pedagogia e ciência (alquimia- ciência-sensível) são intrínsecas na construção desse fazer laboratorial.

Mas, por que para ele o atuante constantemente deve experienciar os laboratórios?

Para acordar os corpos, os espíritos, as relações. Para retomar o elo perdido de toda uma estrutura de aprendizagem e re-aprendizagem. Para se permitir manusear a

²⁰⁷ No terceiro capítulo falarei sobre a ideia de transparência no trabalho do ator na encenação “O Porco”.

²⁰⁸ FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

²⁰⁹ JANUZELLI, 1992, p. 99.

²¹⁰ GROTOWSKI, 1971, p. 19-20.

²¹¹ Ibid., p. 19-20.

²¹² Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em outubro de 2012.

própria vida através de seu principal instrumento, o orgânico, sensitivo-orgânico por natureza. Perdeu-se grande parte dessa dimensão do viver.²¹³

É possível demarcar seus laboratórios como espaço de aprendizado e de suspensão do tempo comum para que qualidades latentes do sujeito possam florescer. É neste sentido que, segundo ele, os laboratórios lembram “operações, corte, incisão, experimentação, curiosidade, exame, toque, transformação, mistura, absorção, separação, ruptura, junção; descoberta de mundos presentes, mas velados”²¹⁴.

Uma das características desses laboratórios é que eles estão ligados às ações, ao fazer, à performatividade do ator, às instâncias que escapam à obrigação mimética da representação. Eles, ao “valorizar a ação em si”²¹⁵, estariam ligados com as três operações que permeiam a noção de performatividade em Richard Schechner tal qual descrita Josette Féral (2015), que todo artista pode identificar ao demarcar seu processo de criação: “1. Ser/ estar, ou seja, se comportar; 2. Fazer. É a atividade de tudo o que existe, dos *quarks* aos seres humanos; 3. Mostrar o que se faz (ligado à natureza dos comportamentos humanos). Esse consiste em apresentar-se como espetáculo, a mostrar (ou se mostrar)”²¹⁶.

Dessa forma, os laboratórios de Janô estariam ligados a ações como, por exemplo, o desacelerar, o desnudar, o silenciar, o tocar, o olhar, o escutar, o observar e o flagrar-se dentre outros. Neles o corpo, tratado em sua materialidade, é dito como elemento fundante da experiência sensível. Se vistos por um público, eles já podem ser considerados como ações performativas em si, porque neles o corpo está imerso na experiência potencializando a presença cênica do atuante. Como o próprio Januzelli diz: “o sujeito centrado para mim já é cênico”²¹⁷.

Em “Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo”, artigo baseado nas transcrições das conferências de outubro 1989, em Moderno (Itália), e de maio de 1999 na Universidade da Califórnia, em Irvine (EUA), o polonês Jerzy Grotowski abordou a sua última etapa de trabalho, desenvolvido junto ao *Workcenter* de Pontedera, na Itália, e que foi denominada por Peter Brook de “Arte como Veículo”, na qual o teatro será visto como instrumento de acesso espiritual do atuante.

²¹³ JANUZELLI, 1992, p. 50.

²¹⁴ JANUZELLI, 1984, p. 99.

²¹⁵ FERAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução J. Guinsburg ...[et al.]. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

²¹⁶ Ibid., p.118.

²¹⁷ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

Neste artigo, Grotowski, ao analisar seu percurso, identifica dois tipos de arte: Arte como Apresentação e Arte como Veículo. Para ele, o primeiro tipo pressupõe que toda a montagem seja pensada para atingir a percepção do público, para lhes dizer algo, “um efeito, uma visão, uma história; em certo grau, o espetáculo não aparece no palco, mas na percepção do espectador”²¹⁸. Já o segundo tipo, ligado a aspectos ritualísticos²¹⁹, “busca criar a montagem *não* na percepção dos espectadores, mas **nos artistas que agem**: ‘os atuantes’”²²⁰.

Para aproximar-se dessa qualidade ritualística, Grotowski aponta que há a necessidade de se explorar e descobrir as possibilidades dos atuantes que não estariam submetidas às leis e as dependências do receptor. Nessa exploração o foco recairia sobre a criação de um lugar de pesquisa íntima, “produtor ou revelador de experiências novas e rememoradas”²²¹.

Os laboratórios de Janô se adequam perfeitamente a essa característica, porque eles podem ser vistos como veículos de acesso às experiências humanas, que possibilitariam aos atuantes descobertas de si, de suas limitações e das possibilidades do corpo. A espiritualidade²²² nestas práticas, assim como nos diz Motta Lima (2012), não está ligada a nenhuma religião, a nenhuma seita, mas sim à pesquisa do que é humano, ou do que é o ser humano, ou de quais são as possibilidades reais dos seres humanos. Neste sentido é que Januzelli diz que “a arte de ator não é uma representação da vida, mas a intensificação desta, o que permite uma conexão direta com a dimensão mais espiritual do homem”²²³.

Sobre suas práticas Janô diz ainda que:

[...] o Grotowski fala do teatro como veículo. Eu digo assim: as práticas do ator como veículo para uma apreensão do real. Do eu propriedade de mim mesmo para poder, só assim, concretamente ter o contato com você. Essas práticas tem um poder transformador, por isso que elas vão além. Essas práticas são um veículo para o humano. Eu tenho uma crença absoluta que as práticas do ator seriam neste sentido, nesse caminho, não de decorar texto, não de compor artificialmente um personagem, mas no sentido de ser o indivíduo sujeito de si.²²⁴

²¹⁸ GROTOWSKI, 2012, p. 134.

²¹⁹ Para Jerzy Grotowski a arte como veículo está ligada aos seus interesses mais antigos, as suas etapas anteriores de trabalho, como por exemplo, o Parateatro e o Teatro das Fontes que estão próximos da objetividade das artes rituais, como é possível verificar no texto “Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo (1989-1999) presente na seguinte referência: RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

²²⁰ GROTOWSKI, p. 134.

²²¹ MOTTA LIMA, 2012, p.101.

²²² Durante o estudo toda vez que falar na palavra espiritualidade estarei associando-a a ideia de autoconhecimento do sujeito, como é possível encontrar nos estudos de Tatiana Motta Lima (2012) e Eugenio Barba (2009).

²²³ JANUZELLI, 1998, p. 23.

²²⁴ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013, grifo nosso.

Portanto, para ele os laboratórios estão ligados diretamente ao conhecimento sobre o indivíduo, da consciência de si associada com o ato de desmecanização dos centros motor, emocional e mental para uma maior percepção de si e do outro, expandindo sua capacidade expressiva. Tudo para que o ator possa centrar-se em si, possa estar no aqui e agora, sem maneirismos, sem muletas, sem anteparos, sem amortecedores, sem ilusionismo.

Dessa forma, é assim que Januzelli coloca os laboratórios específicos na possibilidade de uma “antitécnica” ou de um “antiexercício”, porque eles estão direcionados para o campo de provocação de experiência ao tocar na subjetividade do sujeito, requerendo, como diz Féral (2015), “um engajamento total do artista”²²⁵.

Tal perspectiva aponta para as categorias performativas de risco e de imprevisibilidade da experiência, que nestes laboratórios vão depender do quanto o artista está aberto e disponível a passar por tais experiências: “sempre pretendemos que os exercícios sejam experiências mais orgânicas e vivenciais do que meramente técnicas”²²⁶.

3.2 Processos ritualizados.

A noção de “ritual” é característica em quase todas as sociedades humanas, mas seu desenvolvimento enquanto conceito vai acontecer com o avançar dos estudos culturais e das ciências sociais no começo do século XX.

Em “Antonin Artaud: teatro e ritual” (2004), Cassiano Quilici considera que o conceito de ritual ganhou grande amplitude de significação nos estudos culturais, podendo ser utilizado para descrever os fenômenos mais variados possíveis, sejam das culturas tradicionais, ou das culturas modernas, em decorrência da expansão semântica do termo.

Quilici ressalta que a palavra “rito” não se encontra mais necessariamente vinculada a uma conotação mítica ou metafísica, “podendo também nomear atitudes automáticas, nas quais está ausente a concentração que normalmente caracteriza as atitudes diante do sagrado”²²⁷, o que possibilitou certa homogeneização e banalização do conceito, retirando seu teor de sagrado, misterioso e mágico.

²²⁵ FERAL, 2015, p.128.

²²⁶ JANUZELLI, 1992, p. 194.

²²⁷ QUILICI, 2004, p. 36.

Já “rito” no seu sentido arcaico, designava sempre um modo distinto de agir, que se contrapunha ao comportamento distraído e rotineiro, intensificando a experiência do momento presente e possibilitando o afloramento de outros estados de ser. Desse modo, a ritualização opunha-se ao agir profano, difuso e dispersivo²²⁸

No sentido primitivo e arcaico, a noção de rito sempre estará orientada para um tipo de ruptura da vida cotidiana e rotineira, ligada ao campo específico do sagrado. Com relação a Antonin Artaud, Quilici observa um movimento de afirmação no sentido sagrado do ritual, que deverá contaminar, por sua vez, a ação teatral como “necessidade de reaproximação entre o teatro e os rituais primitivos, enfatizando o caráter mágico e religioso que deveria ser **recriado** pelas artes cênicas”²²⁹. Essa aproximação não significa abordar no teatro temas de âmbito religioso, uma vez que o teatro sagrado não é aquele que necessariamente trabalha com temas religiosos.

É possível identificarmos diretores como, por exemplo, Grotowski, Peter Brook, Jean Genet, José Celso, dentre outros, que trabalham com o princípio do ritual na busca do sagrado através de temáticas que nada tem de religioso, ou são explicitamente profanas. Isto é, mais do que falar sobre conteúdos religiosos, Artaud pretendia propiciar uma **experiência do sagrado**²³⁰ no sentido primitivo, arcaico, um retorno as raízes da palavra.

Esta noção nos interessa para refletirmos sobre como as preparações de Januzelli apresentam características e ações rituais capazes de desencadear experiências singulares no atuante, a partir de princípios como o tocar, o olhar, o silenciar-se, o escutar, o observar, o flagrar-se, o desnudar-se dentre outros, como tentativa do ator retornar para si, para suas “energias interiores e profundas”²³¹.

O ritual também foi uma categoria abordada no Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. Em Conferência realizada em 18 de outubro de 1968 na sede parisiense da Acadêmica Polonesa das Ciências, que resultou no texto “Teatro e Ritual”, Grotowski (1968) discute inúmeras noções/práticas do sagrado experimentado no Teatro Laboratório entre os anos de 1959 e 1968. Ele mostra como sua abordagem prática e teórica do termo “ritual” foi paulatinamente modificando-se.

Em sua exploração sobre o tema, Grotowski ressaltava que a busca pelo um teatro ritual sempre esteve presente em seus processos de criação, mas que para adentrar com

²²⁸ Ibid., p. 37.

²²⁹ Ibid., p. 37.

²³⁰ QUILICI, Cassiano Sydom. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

²³¹ JANUZELLI, 1998, p. 21.

profundidade neste aspecto foi necessário abandonar a lógica do teatro ritual para centrar todos os esforços teatrais no ator. O diretor polonês ressalta que na tentativa de ressuscitar o ritual no teatro “apelamos para a espontaneidade desordenada, histérica, semelhante ao rolar no chão, às convulsões, ao caos, etc., a coisas tão estúpidas quanto sem sentido”²³², objetivando-se a coparticipação do público no espetáculo.

Ao abandonar essa perspectiva e caminhar em direção a outra extremidade da cadeia do ritual, Grotowski (2007), centrará seu foco de pesquisa no processo criativo ator: “começamos a concentrar toda a nossa atenção e todas as formas da nossa atividade, sobretudo em torno da arte de ator”²³³. Ou seja, das possibilidades do atuante como fonte geradora do ato total, capaz de “renovar o ritual, o ritual teatral, não religioso, mas humano: através do ato, não através da fé”²³⁴.

Assim, é no processo criativo do ator, “em contato com as fontes do seu ser”²³⁵, penetrando nos territórios da sua própria existência com o seu corpo e com sua voz, que Grotowski enxerga a possibilidade reencontrar o ritual no teatro.

É neste sentido que os processos de preparação em Januzelli remetem para o campo de provocação de experiências incomuns, que podem levar o atuante a romper com o tempo ordinário para que este se perceba interconectado na tríade sentir-agir-pensar, como tentativa de reconstrução de si ou de “reapropriação de si”, como ele diz.

Trata-se, assim como em Grotowski, de abordar o ritual como uma categoria associada à investigação sobre si mesmo através de vivências singulares, na qual o foco recai sobre a presença do ator. Dessa maneira é que, segundo Januzelli, assumir uma postura ritualística no trabalho “fornece tempo hábil para se desembaraçar obstáculos e instalar um estado de ‘presença de espírito’”²³⁶. A qualidade do trabalho depende da qualidade de quem o prepara: “as preparações são feitas de atos de rituais, como, por exemplo, a postura como sujeito se coloca no trabalho”²³⁷.

É dessa forma que sua postura durante os laboratórios é sempre muito ritualizada para preparar o território (o espaço) para que o atuante possa se desenvolver, possa ter a acesso a

²³² Grotowski, 2007, p. 127.

²³³ Ibid., p. 129.

²³⁴ Ibid., p. 135.

²³⁵ Ibid., p. 134.

²³⁶ JANUZELLI, 1992, p. 19.

²³⁷ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

experiências do sagrado do ponto de vista artaudiano. Sobre tal noção em seus processos de preparação, alguns atuantes que já o experienciaram refletem:

[...] Não adianta tanto explicar, porque uma aula de Janô (Januzelli) é ritualística. O que a gente precisa é vivenciar uma aula do Janô, para daí entender por quê ela é ritualística [...]. Eu diria que a presença do Janô em aula é uma presença ritual. Eu sinto que isso se faz “presente pela presença”, se faz presente pelo silêncio, pelos lugares que ele te faz acessar com signos muito simples, com perguntas muito simples.²³⁸

Acho que o ritual em Janô está relacionado com a conexão. Eu acho que ele estabelece qualidades de ambiente, que abre espaço entre as pessoas para que elas se percebam, a si e ao outro. Então nesse espaço de conexão consigo e com os outros é que se cria o espaço ritual.²³⁹

Observei que a ritualização já pode ser percebida no momento inicial dos laboratórios em que todos estão em silêncio fazendo seu aquecimento/alongamento indivíduo, mas buscando uma conexão corporal diferente da comunicação cotidiana, o que já aponta para um grau de respeito com o trabalho proposto. Uma vez iniciado o aquecimento respeita-se o silêncio, evitando conversas desnecessárias. Em um dos seus diferentes *workshops* no Desvio Coletivo, no qual assumi a função de atuante-pesquisador, registrei as seguintes impressões:

Janô nos seus laboratórios não tocou na palavra ritual, mas seu trabalho é todo ritualizado. Tanto a sua forma de conduzir os laboratórios como a sua forma de falar como o ator. Ele falou baixinho e sorrateiro no meu ouvindo: “esteja aqui comigo, abra estes olhos, levanta um pouco sua cabeça. Eu estou como você, mas você estar comigo?”. Confesso que algumas vezes tive medo e passei por momentos caóticos nesta vivência. [...] Acho que não só eu, mas muitos dos atuantes que vivenciaram as experiências. [...] São experiências até simples, mas que desestabilizam nossa percepção, porque nos deslocam para outro tempo. Tem sido enriquecedor, porque a forma como Janô conduz o processo nos direciona para qualidade de presença que talvez possa ser abordado na cena de nossas trajetórias como em diversas cenas dentro do espetáculo.²⁴⁰

Outra característica também explorada por Januzelli diz respeito à ritualização de atos cotidianos. Ele lança algumas propostas para que os atuantes façam durante suas atividades cotidianas. Ele orienta que estes experimentem beber água, tomar banho, caminhar, comer, sentar e levantar, vestir-se e despir-se a partir do princípio do **anti-impulso** (desacelerado).

²³⁸ PIZAN, Carol. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

²³⁹ PIZAN, Carol. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

²⁴⁰ SEVERO, Rodrigo. **Caderno de campo das vivências nos laboratórios específicos de Antonio Januzelli com o grupo Desvio Coletivo**. São Paulo: 2012.

Ele solicita que o ator reserve quinze minutos do seu cotidiano para observar como as pessoas agem, gesticulam, conversam, movimentam-se no espaço urbano, sem deixar que o transeunte perceba que está sendo observado.

Janô lança também propostas para que dentro de uma determinada situação do cotidiano o sujeito tente flagrar-se (duplo ato de flagrar-se sem sair de si), como seu corpo reage em momentos de felicidade, de raiva, de surpresa, de tédio dentre outros: “O que é o estudo do ator? Se flagrar e flagrar os outros, eu sugiro um exercício para todo mundo, não tem pensamentos, [...] eu me perceber, sem me comentar, sem me avaliar, é a coisa do ver-se” (informação verbal)²⁴¹. Estes atos fora da sala habitual de preparação também podem ser um caminho de “densidade do corpo” e abertura de seus canais perceptivos, porque proporcionam um “conhecimento sobre si” que será retomado dentro de seus processos de atuação.

3.3 Movimentar-se.

Em “Qual é o corpo que dança?” Jussara Miller (2012) propõe reflexões sobre a criação de um corpo cênico contemporâneo, tomando como base a técnica Klaus Viana. A autora em sua pesquisa destaca que “o foco está no corpo cênico, olhar comum nas artes do corpo ao vivo, como a dança, o teatro e a *performance*, entendido aqui como soma. O corpo que dança, portanto, não é apenas do bailarino, mas também do ator²⁴²”. A construção deste corpo cênico sobre o qual reflete Miller é consequência de uma prática de trabalho através de diversas estratégias e procedimentos diferenciados, cuja premissa, como ressalta a própria autora, “é a escuta do corpo”. É sobre a possibilidade de uma escuta de si e da criação de um estado de integridade do corpo que o **movimentar-se** entra como um dos princípios dos laboratórios de Janô.

O aquecimento²⁴³ é para ele canal de abertura que direciona o atuante para uma atitude ativa com o trabalho, o que não está relacionado com pressa, dureza, rapidez, mas com uma

²⁴¹ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em junho de 2012.

²⁴² MILLER, 2012, p. 45.

²⁴³ Este é apenas um tipo de descrição de aquecimento proposto por Januzelli, mas não necessariamente ele começa sempre desta forma. Esta estrutura de aquecimento foi observada tanto no Desvio Coletivo (2012) como também nos aquecimentos de Henrique Schafer para realização do fenômeno cênico “O Porco” (2013) e no aquecimento de Ruiz Ricardo Diaz para realização do trabalho “A Hora e Vez”, acompanhado pelo pesquisador

qualidade de estado, uma latência de vida, onde inicia-se um mapeamento físico e energético do corpo.

Conforme salienta Janô, neste momento inicial deve-se apontar para um “estado de incandescência”²⁴⁴ como tentativa de abolir a cisão entre corpo e mente, para que o sujeito possa emergir enquanto unidade perceptiva. Embora seja importante aquecer, no entanto, para o atuante de nada serve essa ação se as dimensões físico-mecânica e interior não estão implicadas nela, numa tentativa de desvencilhar-se da energia cotidiana na perspectiva de produzir outro fluxo energético para o trabalho.

Não adianta aquecer o físico quando a mente o sobrevoa, porque, como o próprio Janô destaca, “o corpo só pode ser compreendido enquanto unidade cujo aquecer deve apontar para uma integridade do corpo”²⁴⁵.

Ele orienta que durante o aquecimento é preciso ter consciência de duas questões. Em primeiro lugar, acordar o corpo para o trabalho físico e criativo. Neste contexto, o aquecimento não é um relaxamento muscular que visa o adormecimento físico e psicológico do indivíduo, mas sair da dimensão cotidiana ao despertar territórios de sensibilidade do corpo, em que não se deve perder a consciência do estar na realidade do **aqui e agora**, do momento presente, ativando um tipo de estado para o trabalho.

Em segundo lugar, o aquecimento não é só físico, mas também mental e emocional, no qual o universo interior do sujeito deve ser contemplado. Dessa feita, os aspectos fisiológicos, sensíveis, imagéticos e energéticos já devem ser levados em consideração no ato do aquecer. Essa especificidade estaria próxima da metáfora de um “atleta afetivo”, como queria Artaud (1999). Para Januzelli, é neste momento que se deve começar uma auto-observação (escuta de si) e do outro.

O laboratório começa com os atuantes distribuídos pelo espaço do palco, cada um encontra inicialmente uma região mais confortável, alguns deitados e outros de pé, para pôr-se em movimento. Os atuantes devem manter os olhos sempre abertos, de modos a não se chocarem um com os outros. Percebendo o espaço cênico disponível, tentando preenchê-lo completamente.

entre 2013 a 2015, assim como nos workshops observados na residência de Antonio Januzelli (2014). Tais observações foram feitas integralmente na cidade de São Paulo.

²⁴⁴ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

²⁴⁵ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

Aos poucos passam a mexer as pequenas e depois as grandes articulações, tentando deixar o corpo pensar durante “o próprio processo do fazer”²⁴⁶. Inicia-se uma dança livre e idiossincrática que inclui traços íntimos do participante, na qual “o corpo que dança é o que se permite um estado de dança que é diferente para cada um”²⁴⁷.

As instruções dadas são: movimentar levemente as articulações variando as velocidades; não tenha pressa; estejam cada um no seu tempo; perceba a música gerada do interior do seu corpo; a partir do movimentar-se trabalhe os planos alto, médio e baixo; passe de um plano para outro sempre em movimentação; acelerar, desacelerar, inserir tempos de suspensão, pausas; “é você consigo mesmo!”; não existe estímulo externo, mas o pôr-se em movimentação é o próprio estímulo; explore movimentos que você nunca fez antes; em seguida entre em contato com o outro pela movimentação corporal e pelo olhar nos olhos; ao movimentar-se convide o outro a entrar na sua dança. O laboratório é realizado sem estímulo de trilha sonora, objetivando-se descobrir os ritmos próprios de cada um, pois assim como afirma Galízia (2011) “é preciso estimular, no outro, a descoberta de padrões próprios de movimentos”²⁴⁸.

O princípio fundamental deste laboratório é o “movimentar-se”, sem querer demonstrar nada, ou tentar representar movimentos de um bailarino, pois a preocupação não é com a estética do movimento, mas com o desconstruir formas, posturas e posições codificadas no cotidiano; estimula-se o dançar de cada corpo.

Aqui, como nos diz Miller (2012), “há dança onde se vê dança”²⁴⁹. Através do diálogo entre universo interno e externo, o corpo do participante é introduzido numa dimensão mais fluída, orgânica, sem existência de forma preestabelecida, fixada, premeditada. Os espíritos dionisíaco e apolíneo são tidos como complementares e postos em constante dinâmica, dando origem a novas criações.

Neste mesmo percurso, Janô orienta que os sujeitos caminhem pela sala, tentando não fazer barulhos, observando uns aos outros e, principalmente, a si próprios. O foco recai sobre o olhar e o equilíbrio do espaço, os participantes andam com consciência e se entreolham para tentar chegar em nível de comunicação não verbal, apenas pelo olhar.

²⁴⁶ RICHARDS, 2012, p.16.

²⁴⁷ MILLER, 2012, p. 149.

²⁴⁸ GALIZIA, 2011, p. 104.

²⁴⁹ MILLER, 2012, p. 149.

O corpo aqui está sempre em “autocontato”, em relação, e nunca apenas abandonado no espaço. O laboratório não visa ultrapassar o esgotamento físico (exaustão) e também não é um treinamento energético, do ponto de vista das pesquisas de ator desenvolvidas pelo Lume Grupo de Teatro, mas uma dança que busca explorar formas diferenciadas de articular o corpo, de ouvir-se, de “dar ao corpo uma possibilidade”²⁵⁰ de existência, de viver, de ser irradiante, de ser pessoal.

Dando continuidade, Januzelli enfoca que os participantes formem um círculo e pede para que eles apenas olhem uns aos outros, potencializando a atmosfera singular construída desde o início do trabalho. Em seguida, ele entra no círculo com um cilindro de espuma, e sem explicar nada, lança o objeto em direção a um dos participantes. A única coisa que ele instrui é: “ela não pode cair, tenham cuidado com ela, percebam sua qualidade” (informação verbal)²⁵¹. O procedimento consiste nos participantes jogarem uns para os outros a espuma e não deixá-la cair no chão. Eles não devem segurar o objeto, mas apenas tocar e repassá-lo uns para os outros para que ele se mantivesse suspenso no ar.

Este pode ser entendido como um exercício de prontidão e concentração, uma vez que os integrantes devem estar em conexão para que os objetos não caiam. Coisa que, na ocasião da realização desta prática com os integrantes do Desvio Coletivo, não aconteceu. Observei nessa ocasião que o grupo não conseguia manter o objeto suspenso no ar por mais de três minutos, porque eles não estavam conectados uns com os outros. Não havia uma escuta mais refinada entre eles. Alguns participantes eram muito ansiosos, o que dificultou o fluxo do jogo. Observei também que o grupo não conseguiu atingir o objetivo do exercício, possível de ser compreendido no depoimento de um dos participantes:

[...] a gente não conseguia num simples jogo manter a espuma sem deixá-la cair. Eu me lembro desse jogo, que eu achei muito legal e que feito com a espuma é diferente da bolinha, por exemplo, porque a bolinha você joga de qualquer jeito né (sic)?! A pessoa pega de qualquer jeito, a espuma não dava para fazer isso. [...] Acho que a ansiedade do grupo atrapalhou muito no desenvolvimento do jogo.²⁵²

Nestes laboratórios Janô não só estava conduzindo, mas também participando ativamente. A comunicação no aquecimento não se concentra no conteúdo de sua fala, mas no

²⁵⁰ GROTOWSKI, Jerzy; POLASTRELLI, Carla; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Editora Perspectiva, 2007.

²⁵¹ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em junho de 2012.

²⁵² PRUDENTE, Marcelo. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

modo como ele se expressa, sempre olhando diretamente nos olhos dos participantes, como se não existissem barreiras corporais, sempre conservando um tom de voz reconfortante e tranquilizador. Ele é um grande observador e estabelece facilmente uma comunicação por meio de uma variedade de maneiras paralelas à comunicação verbal, pois o contato corporal é mais intensificado lançando mão de dispositivos para que o ator experimente outra atitude corporal e mental, através de procedimentos que podem ser muito simples, mas que revelam uma vasta gama de complexidade quando experimentados.

Ao observar Henrique Schafer na preparação antes entrar em cena²⁵³ percebi como o **movimentar-se** se encontra presente. Ele fez uma dança articulando seu corpo no tempo-espço como uma tentativa de estabelecer uma conexão com o trabalho. Em sua dança, Schafer inseria textos, partituras físicas, tempos de silêncio, sussurros, gemidos, gritos, o que já aponta para um grau de sofisticação e refinamento da partitura corporal e vocal do atuante. A totalidade do fenômeno teatral é posta em um movimento fluído, orgânico, vivo que integra ao invés de separar, ativando diferentes fluxos energéticos, intensidades, vibrações e pulsões de vida cênica. A alma da realização cênica é despertada pela dimensão do movimento, do agir, do dançar. Depois que Schafer faz o aquecimento ele diminui a comunicação verbal com a equipe técnica, pois sua energia estará ativada e canalizada para o **encontro/contato** com o público.

Nessa ocasião pude ainda notar que seu aquecimento foi mais sofisticado do que o tipo de laboratório proposto com os atuantes do Desvio Coletivo, no qual havia a busca por um caminho para ativar energias, do individual para o coletivo, pois este trabalho, apesar de focar na performatividade de cada atuante, estava também centrado na noção de coralidade performativa. Então verifiquei que as preparações descritas e analisadas serviram como forma dos integrantes buscarem um nível de conexão fundamental para o desenvolvimento do trabalho.

²⁵³ Observações feitas durante a temporada que aconteceu entre 15 de maio a 06 de junho de 2013, no centro internacional de teatro Ecum. São Paulo.

3.4 Potência do silêncio.

Em “A Estética do Silêncio”²⁵⁴, Susan Sontag (1987) assinala uma mudança radical nas diversas concepções que envolvem a arte, caminhando, segundo ela, em direção ao silêncio. Para Sontag “a maioria da arte de valor de nosso tempo tem sido experimentada pelo público como um movimento em direção ao silêncio (ou à ininteligibilidade, à invisibilidade, à inaudibilidade)”²⁵⁵. O silêncio, nesse sentido, poderia entrar como um procedimento artístico que vai além do discursivo, do conhecimento, da palavra, de uma leitura racional da arte, como uma opção do artista para se estabelecer outras vias de comunicação, objetivando-se “a substituição da intenção pelo acaso é a busca do silêncio”²⁵⁶.

Esse ponto de vista encontra ressonância no ensaio “Teatros do Silêncio”²⁵⁷, de Cassiano Quilici (2005). Neste ensaio o autor discute que o silêncio adquiriu prestígio em diversos projetos artísticos modernos e contemporâneos, e argumenta que o modo como ele aparece na arte e no teatro atual tem diversas peculiaridades.

Para Quilici as “estratégias do silêncio” da arte recente “estão ligadas frequentemente, à constatação de uma geração da linguagem cotidiana”²⁵⁸, colocando que o recurso a tais estratégias torna-se um tema recorrente, não somente para denunciar situações-político-sociais e expressar dilemas existenciais, mas “também para propor uma terapêutica da linguagem e da percepção humana”²⁵⁹.

Assim, o silêncio impõe-se como uma fuga da comunicação direta e da compreensão fácil, que como coloca Quilici, “se justificaria na medida em que os signos predominantes na vida social estariam irreversivelmente contaminados pelos clichês e pela banalização”²⁶⁰.

Entrei nesta questão, porque interessa-me refletir sobre como, no interior dos processos de preparação de Janô, a “experiência do silêncio” pode possibilitar momentos de desestabilização e abrir fissuras na percepção dos sujeitos. O silêncio é um dos princípios constantemente requisitados por ele. Por isso, partirei da observação de como este é tratado em seus laboratórios, que em meu ponto de vista, desloca o atuante para uma **experiência do**

²⁵⁴ SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: _____. **A vontade radical**: estilos. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-40.

²⁵⁵ SONTAG, 1987, p. 15.

²⁵⁶ Ibid., p. 28.

²⁵⁷ QUILICI, Cassiano Sydow. Teatros do silêncio. **Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 69-77, nov. 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57265/60247>. Acesso em: 25 Mar. 2015.

²⁵⁸ Ibid., p. 69.

²⁵⁹ Ibid., p. 69.

²⁶⁰ Ibid., p. 69.

sagrado²⁶¹.

Me deterei novamente aos laboratórios de Janô desenvolvidos com os atuantes do Desvio Coletivo. Para início da preparação ele não explicou absolutamente nada, mas desestabilizou fisicamente e emocionalmente os participantes porque os apresentou a “experiência do silêncio”.

Observei que quando Janô chegou os atuantes já estavam presentes. A maioria ao tirar os sapatos e pôr a roupa de trabalho conversava sobre situações da vida cotidiana de forma bem agitada. Ele ao entrar no espaço, já com roupa de trabalho, tirou o calçado, tirou os seus óculos, deixou seus demais pertences na arquibancada do teatro. Não estabeleceu comunicação-verbal com nenhum dos participantes, caminhou até o meio do palco, sentou-se no chão com as pernas confortavelmente cruzadas, a cabeça e espinha eretas sem deixar seus ombros descaídos. Suas mãos estavam relaxadas sobre as pernas. Seus olhos estavam abertos em direção ao horizonte, com a boca entreaberta respirava com calma pelas vias nasais em total estado de silêncio. Ficou em estado de meditação profunda, qualquer tipo de barulho não atrapalhava sua concentração, mas estava extremamente consciente do momento presente (ver a figura 06).

Os atuantes não sabiam que o laboratório havia iniciado. Quando eles o viram naquela posição não sabiam o que fazer, pois não tinham nenhum tipo de indicação de nada e nem de ninguém. Todos eles ficaram constrangidos e perdidos durante um bom tempo, porque não sabiam como lidar com aquela situação, desestabilizando-os, colocando-os em um estado de liminaridade, através de uma experiência totalmente nova e perturbadora, próximo da fase do umbral, ou da transformação²⁶², “ em que o sujeito que vai sofrer a transformação é levado a um estado ‘entre’ todos os âmbitos possíveis, o que lhe proporciona experiências totalmente novas e, em alguns casos, perturbadoras”²⁶³.

²⁶¹ QUILICI, Cassiano Sydom. **Antonin Artaud**: Teatro e Ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

²⁶² Segundo Fischer- Lichte (2011), o estudo “Os ritos de passagem” (1909) de Arnold van Gennep demonstra que o ritual está interconectado a uma experiência do limite e de passagem de grande carga simbólica. Estes ritos de passagem dividem-se em três fases. 1. - Fase da separação, em que o sujeito que vai sofrer a transformação é apartado (afastado) da sua vida cotidiana e distanciado de seu entorno social. 2. - Fase do umbral ou da transformação, em que o sujeito que vai sofrer a transformação é levado a um estado “entre” todos os âmbitos possíveis, o que lhe proporciona experiências totalmente novas e, em alguns casos, perturbadoras. 3. - Fase de incorporação, em que o sujeito já transformado é reintegrado na comunidade e é aceito com seu novo *status* e sua identidade modificada.

²⁶³ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em junho de 2012.

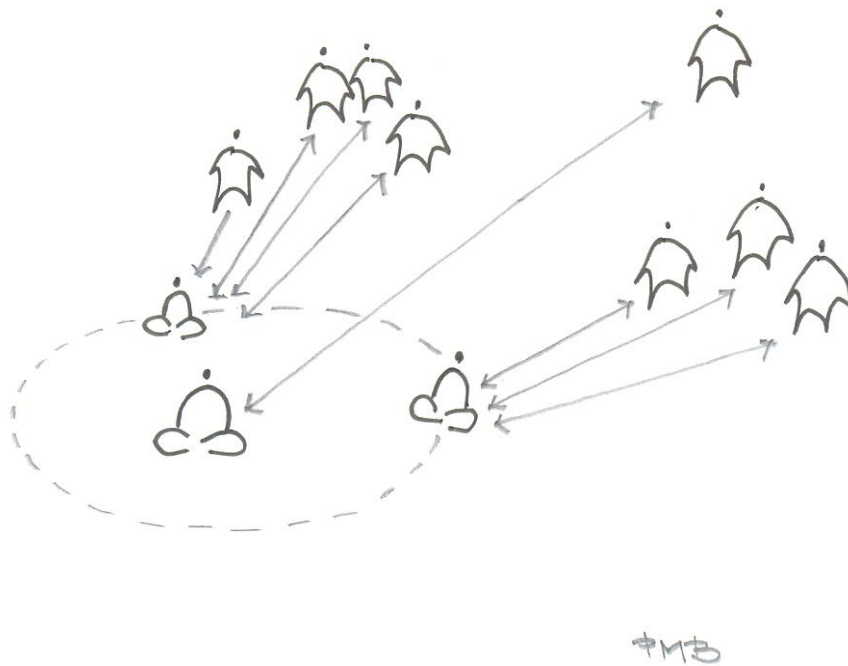


Figura 6 – O laboratório do silêncio

Neste exercício, após o choque inicial, os participantes ainda meio que perdidos, cada um no seu tempo, foi formando um grande círculo em torno dele. Cada um foi parando a comunicação verbal e escolhendo uma posição mais confortável para sentar e ficar em estado de silêncio. A experiência durou entorno de trinta minutos e não havia público externo. Todo o choque, a ansiedade e o caos foram aos poucos silenciados, conduzindo os participantes para um estado meditativo.

Percebi que a maioria dos atuantes estava concentrada e mergulhada na experiência, a ponto de saber quanto tempo ela duraria, mas naquele momento isso já não mais os interessava. Passados os trinta minutos, ainda num tempo muito lento, Janô olhou profundamente para cada um dos participantes e disse “(con)centrar-se, eu estar comigo mesmo. Eu estar no meu centro. Quem conseguiu estar no seu centro esse tempo todo? Estava aqui ou estava em si mesmo?” (informação verbal)²⁶⁴.

Eles começaram a se entreolhar com um semblante muito calmo e tranquilo. A experiência havia deslocado os participantes para outra região, outro estado, outro tempo.

Observei que nesta experiência, assim como nas demais, o participante não deve

²⁶⁴ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em junho de 2012.

perder a consciência. Ele deve estar presente em seu corpo, consciente do momento, tentando silenciar seus pensamentos, suas inquietações, suas ansiedades e observando a si sem verbalizar.

O performer deve aprender a agir e ao mesmo tempo a observar-se, mas sem verbalizar mentalmente essa observação. O exercício deste tipo refinado de atenção silenciosa, abriria as portas para um outro modo de percepção do corpo, das ações e de si mesmo²⁶⁵.

Para Janô o ator deve aprender a silenciar, porque a partir do esvaziamento de si ele descobrirá um novo fluxo que está fora do tempo cotidiano²⁶⁶. Neste sentido, o silêncio em seus laboratórios trata-se de uma experiência que não necessariamente é possível de ser apreensível pelo discurso verbal, mas que afeta diretamente as emoções e o físico do participante ativando seu universo interior.

Todo verdadeiro sentimento é na verdade intraduzível. [...] Todo sentimento forte provoca em nós a ideia de vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar tem mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises das palavras²⁶⁷.

Um dos pontos interessantes a se observar neste laboratório é que o silêncio não foi entendido do ponto de vista negativo, como sinal de repressão, abafamento, trágico, pessimista, tedioso, mas como processo de esvaziamento em que foram criadas condições para emergência de outro tipo de comunicação, revigorada pela imersão do silêncio, como uma possibilidade de ouvir-se, “em que o silêncio é, ao mesmo tempo, motor de uma ascese e condição para emergência de uma experiência do sagrado”²⁶⁸. Em Januzelli a experiência do silêncio tem o seguinte objetivo:

O silêncio é para o ator autocentrar-se, para ele desenvolver uma escuta de si sem a perturbação do pensamento, encontrar seu centro pelo silêncio. A pessoa está ligada com o entorno, mas ela não se deixa abalar por ele. O silêncio é para o ator desenvolver uma auto-escuta, um auto-contato. Para isso ele necessita esvaziar o máximo possível a mente, cessar com o monólogo automático do pensamento. Só na hora que o sujeito está centrado em si é que ele tem a possibilidade de contatos mais profundos com os outros.²⁶⁹

²⁶⁵ QUILICI, Cassiano Sydow. Teatros do silêncio. **Sala Preta**, São Paulo, v. 5, nov. 2005, p.74. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57265/60247>. Acesso em: 25 Mar. 2015.

²⁶⁶ SEVERO, Rodrigo. **Caderno de campo das vivências nos laboratórios específicos de Antonio Januzelli com o grupo Desvio Coletivo**. São Paulo: 2012.

²⁶⁷ ARTAUD, 1999, p. 79.

²⁶⁸ QUILICI, Cassiano Sydow. Teatros do silêncio. **Sala Preta**, São Paulo, v. 5, nov., 2005, p.70. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57265/60247>. Acesso em: 25 Mar. 2015.

²⁶⁹ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

Verifiquei que a experiência mostrou aos participantes que o silenciar é tão importante quanto o expressar, porque ele foi entendido como porta de entrada para o retorno de si, para o seu centro, para o encontro com as emoções e sentimentos deles mesmos. Esse silêncio e a ação provocada também podem ser compreendidos como tentativa de reorganizar os sujeitos a partir do autoconhecimento, proporcionando uma experiência emocional muito profunda para eles pela ausência de uma comunicação verbal.

O silêncio foi algo tão intimidador, porque os atuantes não estavam preparados para enfrentá-lo. Devido a isso ele causou um efeito de choque na percepção dos participantes, a ponto de temporariamente não saberem como se comportar diante daquela situação. O choque proporcionado pela experiência do silêncio em Januzelli, assim como nos estudos de Gurdjierff (1993), é uma tentativa de despertar o homem do seu estado de dormência, de acordá-lo dos automatismos e dos condicionamentos físicos e mentais para instalar uma nova ordem, uma nova escuta.

No depoimento de alguns participantes que já vivenciaram este laboratório é possível ter uma percepção de como o silêncio pode ser entendido:

[...] o silêncio em Janô está associado a um choque, porque provoca no outro fisicamente uma reação, [...] há uma perturbação para se instalar uma nova ordem, um novo tempo, um novo olhar, uma nova escuta. Evidentemente isto é um procedimento [...].²⁷⁰

[...] o silêncio traz o espelho do eu, o espelho de si mesmo, do homem. Você pode fugir disso, procurar isso, ver mais, mas a sensação é de que é um espelho. Aí você olha para ele, ou não olha, mas ele aparece, o silêncio. Todas as respostas do eu estão em você.²⁷¹

[...] com seu silêncio ele me mostrou minhas ansiedades, ele me mostrou as minhas expectativas, ele me mostrou como eu estava ligado a uma necessidade superficial de compreender alguma técnica, ou de compreender a atuação. Ele me mostrou que nada daquilo servia se eu antes não silenciasse, se eu antes não abrisse meu interior para tudo que é vazio, para tudo que é o não saber, para tudo o que é o silêncio. Para daí começar a conhecer alguma coisa.²⁷²

[...]é um estado de suspensão. Ele levanta uma atmosfera tal que a gente consegue... interromper um monte dos nossos processos, interromper um monte dos nossos hábitos e práticas, venham eles de onde vierem, para que haja essa reapropriação

²⁷⁰ SCHAFFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schaffer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

²⁷¹ MANUEL, José. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2012. 1

²⁷² PIZAN, Carol. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

daquilo que a gente está vivendo.²⁷³

[...] Eu lembro que ele ficou em silêncio, mas com muita presença instaurada. [...] Sou uma pessoa muito inquieta e fiquei bastante tempo assim também, conversando, dando risada. [...] Eu acho que foi um ótimo exemplo para falar sobre presença sem falar de presença.²⁷⁴

Encontrei o silêncio como um princípio explorado por Janô, tanto no interior dos seus laboratórios, como também na estética da cena. No processo de criação da encenação “O Porco” (2004), em alguns dos ensaios, ele sentava-se silenciosamente por um longo tempo, para apenas observar e fazer anotações em seu caderno de trabalho. O ator realizava suas ações durante o tempo que achasse necessário sem que ele o conduzisse, ou fizesse interferência no processo. Quando o ator terminava o trabalho, Janô, ainda em total estado de silêncio fechava seu caderno e não falava absolutamente nada. Isso também acontecia no processo de preparação e criação da encenação “A Hora e Vez” com o ator Rui Ricardo Diaz.

Este exercício é constituído da seguinte forma: alguém que faz, desenvolve ações, improvisa e alguém que observa em silêncio. Para os atores, essa condução baseada no silêncio e na observação é desesperadora, porque sempre se espera que o observador faça colocações e pontue aspectos do material observado. Entra aqui a categoria de “ator-observador”.

Neste caso, talvez o silêncio possa entrar como possibilidade do sujeito ter suas próprias respostas pelo tempo de maturação e decantação de suas ações. Já na realização cênica propriamente dita, tal aspecto é absorvido em diferentes camadas que resultam no que ele intitula “anti-clímax”, como veremos no terceiro capítulo da pesquisa.

²⁷³ FESSEL, Thomas. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

²⁷⁴ PRUDENTE, Marcelo. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2015.

3.5 Dilatação do tempo.

*O tempo da criação é o da lentidão.*²⁷⁵

Em “Teatro pós-dramático” Hans-Thies Lehmann (2007) assinala o tratamento do tempo como um traço predominante em diversas realizações cênicas teatrais da atualidade, destacando-se especialmente os trabalhos de “Jan Fabre, Einar Schleeff, Klaus Michael, Gruber e Cristof Marthaler, mas também em muitas montagens nas quais a imobilidade, pausas extensas e a duração da encenação são absolutamente valorizadas como tais”²⁷⁶. Embasado no “teatro da lentidão” de Robert Wilson, Lehmann diz que “entre as imagens corporais que podem ser sintomáticas do teatro pos-dramático se insere a técnica do movimento em câmara lenta, que é encontrada em toda parte como desdobramento de Wilson”²⁷⁷.

Em “Os Processos Criativos de Robert Wilson”, Roberto Galizía (2011), ao analisar os procedimentos do encenador em questão, coloca o conceito da **câmara lenta** como norteador da estética de cena de Wilson, sendo esta resultante do interesse dele “por níveis subliminares de comunicação, difíceis de serem detectados em condições normais”²⁷⁸. Em decorrência disto, muitos exercícios físicos desenvolvidos em seus laboratórios afirmam diretamente este conceito, como caminho para o participante “‘levar um tempo extra’ para realizar um movimento, que normalmente, é apressado”²⁷⁹. Tendo por objetivo “ajudar a relaxar quem o fazia e concentrar-se na variedade de pensamentos que lhe vinham à mente, quando se proporciona ao corpo um tempo a mais para movimentar-se”²⁸⁰.

Antonio Januzelli, desde 1984, incutiu no interior de suas preparações e criações, um princípio de imanente extensão do tempo, intitulado “anti-impulso”. Sendo este constantemente requisitado em seus laboratórios ao propor exercícios que apontam nesta perspectiva.

Se nos espetáculos do encenador Robert Wilson, como por exemplo, *Quartet* (2009), “Ópera de Três Vinténs” (2012), “Lulu” (2012), “A Dama do Mar” (2013), *The Old Woman* (2014), todos apresentados no palco do Teatro Paulo Autran, no SESC Pinheiros, a **câmara**

²⁷⁵ FERAL, 2015, p. 326.

²⁷⁶ LEHMANN, 2007, p. 306.

²⁷⁷ Ibid., p. 307.

²⁷⁸ GALIZIA, 2011, p. 108.

²⁷⁹ Ibid., p. 109.

²⁸⁰ Ibid., p. 109.

lenta é direcionada para uma dimensão estética, por ser um procedimento visivelmente assumido em cena, nos trabalhos de Januzelli o “anti-impulso” pode não está diretamente associado à estética, não de forma a ser rapidamente percebido pelo espectador, mas em pequenos níveis de sutileza no trabalho do ator²⁸¹, como, por exemplo, na encenação “O Porco”.

Não estando em camadas externas, na estética da cena, mas em camadas intenas do processo, que proporcionam um grau de atenção e de percepção de tudo o que o sujeito realiza em cena, o “anti-impulso” seria usado como canal de escuta para se resgatar o estado de consciência da ação e de diminuição da energia ansiosa do atuante.

Para trabalhar este princípio nos laboratórios realizados com o Desvio Coletivo, Januzelli instruiu que os atuantes inicialmente dessem três pulos e em seguida que eles caminhassem de forma natural pela sala de trabalho, observando como o corpo se comportava nesta ação. Em seguida formou-se um círculo e Janô deu as seguintes orientações aos participantes, antes mesmo de trabalhar o “anti-impulso”: “estejam com as pernas e os pés paralelos, sentindo uma linha reta entre os pés e a parte superior da sua cabeça, os joelhos levemente flexionados, os olhos em direção ao horizonte, os braços relaxados ao longo do corpo e a boca entreaberta” (informação verbal)²⁸². Em seguida ele instruiu que todos caminhassem pelo espaço tentando reduzir a velocidade do caminhar.

Janô orientava aos participantes para que o caminhar não ficasse mêmcanico, pois a ideia era deixar o corpo relaxado e em movimentação contínua, quase numa dança de imobilidade em que os músculos trabalham de forma relaxada, mas muito pontente, como consequência do que se está acontecendo internamente. Neste sentido, Yoshi Oida destaca:

Essa não é uma imobilidade de rigidez ou esforço muscular; é uma imobilidade da liberdade trazida pelo relaxamento. O corpo está tranquilo; mesmo os órgãos internos estão calmos. Desse modo, pode-se facilmente caminhar uma longa distância sem que se fique cansado²⁸³.

Durante o exercício ele passava constantemente entre os atuantes os tocando fisicamente em partes como a cabeça, os ombros, os braços e o rosto, para que eles percebessem a falta de alinhamento postural, a boca fechada, o corpo fora do eixo, os braços

²⁸¹ Essa observação aqui está mais direcionada para a encenação **O Porco** (2013) dirigido por Januzelli, porque em **Pulsão** o ralentar é assumido do ponto de vista estético, influência dos diversos workshops desenvolvidos por ele nos anos de 2012 e de 2013 com os atuantes do grupo.

²⁸² Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em junho de 2012.

²⁸³ OIDA, 2007, p. 47.

balançando, o olhar para baixo. Observei que alguns participantes caíram na zona em que o princípio se transforma em algo mecânico, tentado representar algo, quando durante o exercício Janô estava: “não represente nada, não precisa! Apenas se deixe ser conduzido pelo movimento. Perceba o desacelerar, deixe sua musculatura respirar” (informação verbal)²⁸⁴.

Após esta experimentação inicial, ele dividiu os atuantes em dois grupos (ver a figura 7). Os comandos de Janô eram: “façam duas filas paralelas uma de frente para a outra. Cada grupo numa extremidade da sala. Fiquem ombro a ombro, mas com certa distância” (informação verbal)²⁸⁵. Com muita calma e percebendo o coletivo, os grupos deveriam iniciar a caminhada e cruzar uns com os outros, mantendo o princípio do anti-impulso até chegar à outra extremidade da sala. Sempre de forma desacelerada, ou seja, levando um tempo extra para realizar uma caminhada que normalmente é apressada, tendo como foco desenvolver uma consciência integral da ação do caminhar.

Sem que o participante parasse a movimentação, Januzelli se aproximava de alguns deles e orienta: “perceba o que o desacelerar proporciona a seu corpo. Se flagre. Se perceba. Não quebre o estado construído” (informação verbal)²⁸⁶. O sujeito deveria estar se percebendo em movimentação contínua e ao mesmo tempo conectado ao grupo. A travessia dos grupos de uma extremidade a outra foi repida por duas vezes. Ao final Janô sempre instruía que aos participantes mantivessem o estado construído.

Observei que no exercício, não existia um líder para que os participantes pudessem se orientar, mas uma escuta do coletivo. O trabalho que começou com velocidades diferentes, foi se desdobrando para uma escuta de si e do outro, em que a maioria do grupo chegou a uma velocidade desacelerada similar. Verifiquei também que alguns participantes se perderam no processo, a ponto de não perceber a conexão que havia se instaurado durante os quase trinta minutos de experiência. Se reportando sobre este tipo princípio ele coloca:

A ação retardada ao máximo no seu movimento de realização, visando à retomada do seu significado profundo ao nível do mecanismo psicofísico. Realiza-se com a subtração do impulso normal das ações, que sempre é veloz, e por isso mesmo automatiza rapidamente o gesto. É o exercício da quase imobilidade da ação

²⁸⁴ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em junho de 2012.

²⁸⁵ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em junho de 2012.

²⁸⁶ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em junho de 2012.

corporal²⁸⁷.

Pude perceber que o princípio entra como uma forma de desautomatizar ações, emoções e as normatizações irrefletidas do cotidiano, como uma tentativa de assegurar uma unidade harmônica entre o pensamento, o corpo e as sensações do sujeito. Isto é, uma tentativa de assegurar a integralidade do homem na experiência. Na execução deste exercício, Janô também orientava aos atuantes que se os pensamentos vinhessem, não os controlassem, não os reprimissem, não os estimulassem e, também, não os deixassem assentar, mas que eles atravessassem a experiência, o que apontava o princípio do “não-pensar”.²⁸⁸

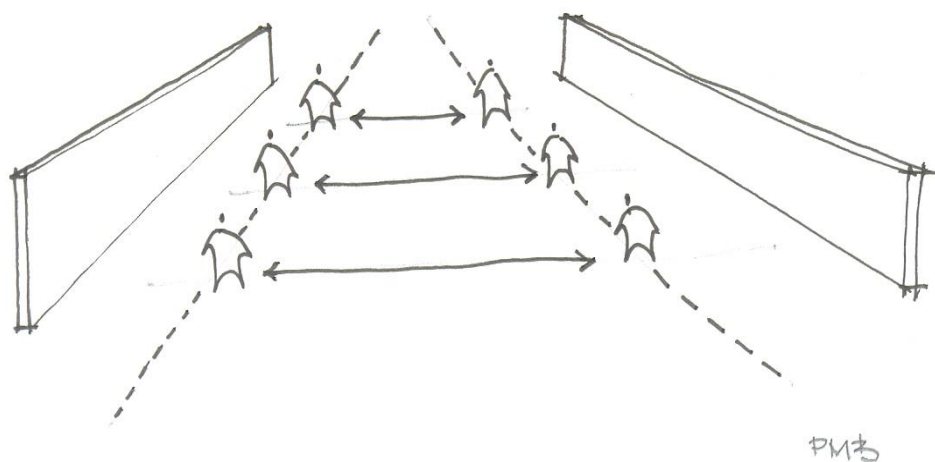


Figura 7 – Laboratório do Anti-impulso

Durante o laboratório Janô recomendava com frequência que os sujeitos percebessem o tempo construído pelo grupo; mesmo que a individualidade do sujeito fosse preservada, ele não deveria abandonar o coletivo. O resultado era um movimento quase coreográfico, no entanto, sem partitura nem sequências de movimento, e muito menos trilha sonora, tudo apenas através do princípio do “anti-impulso” como catalisador de uma dilatação temporal. Comentando sobre como este princípio foi desenvolvido com os atuantes, ele destaca:

[...]É um tempo mais elástico. É um trabalho com a motivação do anti-impulso, que é um dos objetivos deste: você se desprogramar, desmecanizar. Como a gente vive durante o dia muito através do pulso aqui e a ali, a gente vai perdendo o tempo de autopercepção. Então os exercícios que trabalham a partir do anti-impulso, servem

²⁸⁷ JANUZELLI, 1992, 68.

²⁸⁸ Este princípio diz respeito ao que ele classifica como “aquietar o monólogo automático do pensamento”. Significa não deixar apenas que o campo racional domine a experiência e a ação.

para dar aquele tempo para o ator se sentir enquanto indivíduo. Ele desautomatiza as suas ações físicas. Isso ajuda a desautomatizar também as suas emoções, ajuda-o a desautomatizar o pensamento, a mente. Então ele é assim mais lento para eu começar a ter uma posse de mim, das ações, dos gestos, do movimento e da respiração. Essa posse fica aleijada por se estar trabalhando permanentemente com o cerebral e não ter um contato diferenciado com nosso físico. O que avança esse trabalho é o fato de ser feito em conjunto[...], um trabalho em grupo, como é a natureza do teatro, pois o teatro é um ato coletivo.²⁸⁹

Verifiquei que o trabalho sobre a respiração associado ao princípio acima mencionado proporcionava estados de profunda concentração aos participantes, os ajudando a retardar ao máximo o movimento, assim como também a impulsioná-lo. O corpo do participante neste procedimento está sobre um jogo de forças opostas, que pelo aumento da tensão constrói um estado de alerta corporal, o que por si só pode gerar um tipo de atuação esvaziada de afetações pelo permanente estado de consciência de si e pelo fato do corpo estar exposto em sua materialidade. O que se aproxima das ideias de Lehamann (2007) quando fala do movimento em “câmara lenta” afirma:

Se o movimento do corpo é tão desacelerado que o tempo de seu decurso parece como que ampliado com uma lupa, também o corpo é forçosamente **exposto** em sua concretude, como que focado pela lente de aumento de um observador e ao mesmo tempo “recortado” do *continuum* espaço-temporal como objeto artístico. [...] À tensão corporal e mental do ator, que realiza movimentos muitos vagarosos, corresponde a tensão do observador, que se dedica a esse processo de percepção. As duas tensões juntas, fazem o corpo se tornar **manifestação**. [...] O ato de andar se decompõe em erguer um pé, dobrar a perna, deslocar o centro de gravidade, pousar cuidadosamente a sola do pé: a “ação” cênica de andar ganha a beleza do **gesto puro** [...] ²⁹⁰.

A ideia é que o atuante não seja impaciente, não tente representar nada, mas realize o movimento e aprenda a controlar o ritmo de suas ações, percebendo o caleidoscópio de sensações do seu íntimo geradas a partir do “desmecanizar-se”²⁹¹.

Constatei que o exercício, além de permitir uma maior concentração interior, levou os atuantes para um estado de menor nervosismo, isto é, de retenção da energia ansiosa, proporcionando a criação de uma atmosfera diferenciada do cotidiano entre eles. Percebi ainda que neste exercício, quando há uma entrega total na sua realização, o atuante aprende a dançar dentro da forma e ativar seu motor interior, o que já pode apontar para uma noção de **preenchimento** (vida interior), na qual o movimento nunca está esvaziado, mas sempre há

²⁸⁹ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

²⁹⁰ LEHMANN, 2007, p. 341-342.

²⁹¹ É um princípio que por meio de movimentos desacelerados, o atuator toma consciência das ações automáticas na vida e no palco.

uma latência de vida que implusiona a experiência da ação.

Nos depoimentos abaixo talvez seja possível refletir sobre algumas contribuições que o exercício do anti-impulso pode proporcionar para os atuantes.

Acho que neste desacelerar você vai desacelerando tudo. É quase um estado meditativo de você ir limpando tudo, a cabeça, os pensamentos, o tempo, os movimentos. Isso permite também que se crie outra atmosfera. Mostra-me que não precisa de muito pra (sic) se fazer muito, mas precisa de pouco. Mas um pouco que condensa o ar, a energia, as coisas e as pessoas. Aquilo vai formando outro estado²⁹².

Eu acho que é difícil para gente trabalhar nessa lentidão em todos os sentidos, porque nós somos ansiosos. O artista não pode ser ansioso de maneira nenhuma, [...] porque altera totalmente seu estado fisiológico, altera totalmente sua respiração, sua voz, sua presença por incrível que pareça. [...] Eu acho muito difícil fazer a câmara lenta de maneira que não pareça robô. [...] Ando em câmara lenta de uma maneira simples, respeitando a fisiologia do meu corpo, mas também que seja de um jeito que eu não esteja com a coluna desencaixada e sim com o corpo em estado de atenção²⁹³.

[...] É todo um tempo de você se perceber, assumindo toda a consciência do seu corpo: energia, força, musculatura para fazer algo simples, mas que instala outro estado no corpo²⁹⁴.

Encontrei que em “O Porco” este princípio, que foi utilizado em diversas camadas do processo de criação, como, por exemplo, no exercício para ralentar todas as ações físicas e vocais do atuante como campo de experimentações, ou no exercício que consistia no ator subir e descer degrau por degrau das escadas da sala de trabalho a partir do anti-impulso, e ainda em outro no qual o ator sentado numa cadeira com a coluna ereta, os braços e o ombros relaxados, as pernas e os pés alinhados no chão, deveria levantar e depois sentar usando este princípio.

Assim como diz Josette Féral (2015) sobre a obra e a escritura cênica de Claude Régy, também afirmo sobre os processos de preparação e criação de Janô: “o alentececer dos gestos permite lutar contra o naturalismo e a representação. Ele ‘desrealiza’ o movimento e obriga o ator a sair do seu cotidiano até atingir um estado diferenciado. O raletamento acentua por si mesmo a presença no espaço, na duração, nos sons, nas percepções, colocando em suspenso o

²⁹² RODRIGUES, Chai. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2015.

²⁹³ PRUDENTE, Marcelo. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2015.

²⁹⁴ SCHAFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

imaginário do ator e do espectador”²⁹⁵.

Observei que a realização deste trabalho com os atuantes do Desvio Coletivo além de abrir para um exercício de escuta de si e de um estado diferenciado de criação, também acarretou na descoberta de um tempo do coletivo, possibilitando uma atmosfera unificadora pelo tipo de energia calma e pacífica gestada, que por sua vez, foi incorporada nas cenas²⁹⁶ de coralidade performativa de “Pulsão”.

3.6 Tornar-se presente.

*O teatro é o ator. O que diferencia o homem comum do ator é a potencialização da energia, sua capacidade expressiva, sua capacidade de projeção [...].*²⁹⁷

Em “Princípios Básicos da Preparação do Ator para o Espetáculo Teatral”²⁹⁸ e em “O Ofício do Ator e o Estágio das Transparências”²⁹⁹, respectivamente dos anos de 1984 e de 1992, Januzelli, ao descrever os laboratórios intitulados de **berlindas**, falava da perspectiva de um espaço convencionado entre ator-plateia. O procedimento consistia no participante levantar-se da plateia, observá-la, caminhar muito devagar até o palco, sempre olhando para quem está na plateia. Chegando ao palco o participante deveria continuar olhando para a plateia, nos olhos de cada indivíduo. Depois deste contato profundo de olhar para cada um, o participante deveria, com a mesma lentidão, retornar para o seu lugar inicial.

Em 2012, este exercício foi realizado de uma forma particular, porque todo exercício foi feito de forma circular e com uma maior proximidade física entre os participantes, o que reforçaria uma possível comunicação direta entre o ator e o público, quebrando a ilusão cênica gerada pelo distanciamento, porque o efeito de real deste procedimento não está associado ao ilusionismo, mas a uma atitude de proximidade física do corpo fenomênico do ator em contato com os atores-observadores.

²⁹⁵ FERAL, 2015, p.326.

²⁹⁶ Desenvolvi este tópico no quarto capítulo da pesquisa.

²⁹⁷ JANUZELLI, Antonio. **O ofício do ator e o estágio das transparências**. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, 1992.

²⁹⁸ JANUZELLI, Antonio. **Princípios Básicos da Preparação do Ator para o Espetáculo Teatral**. Dissertação (mestrado)- Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, 1984.

²⁹⁹ JANUZELLI, Antonio. **O ofício do ator e o estágio das transparências**. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, 1992.

Em minha observação, este procedimento foi realizado da seguinte forma: conduzidos por Janô, os atuantes formaram um círculo e em seguida ele orientou para que eles percebessem a respiração, o alinhamento postural, deixassem os pés aterrados no chão e se entreolhassem. Em seguida, instruí que um atuante caminhasse até o centro do círculo de forma natural. “Entra como você”, destacou ele. O atuante em pé, de olhos abertos, com o corpo completamente relaxado entrou na roda. Ele o orientou para andar no espaço do círculo de forma cotidiana, mas percebendo sua forma de andar: “não precisa olhar para ninguém, pois é você no seu cotidiano” (informação verbal)³⁰⁰.

Depois que o atuante, de forma aleatória, deu de três a quatro voltas pelo espaço do círculo, Januzelli orientou para que aos poucos ele fosse diminuindo o ritmo do caminhar, percebendo a si e aos outros: “isso, eu me dou esse tempo... percebe como você está totalmente dentro....sua expressão está fantástica porque ela está transparente...não tem nada artificial... você consegue ter essa percepção?...agora vamos deslocar pelo espaço....eu sustento...percebo o meu esvaziamento que não tem nenhum pensamento...eu sustento...eu escuto sem pensamento....eu dou um tempo...sem perder isso” (informação verbal)³⁰¹.

Em seguida Janô tocou fisicamente o participante e falou no seu ouvido: “Para onde estão voltados teus olhos? Olha para cada um deles neste estado que você se encontra” (informação verbal)³⁰². Com o mínimo de movimentação, o atuante deveria olhar profundo e calmo nos olhos de cada um dos integrantes do círculo. Sem tirar os olhos dos atores-observadores, sem perder o fio invisível que foi construído na relação, ou seja, sem perder o contato com os outros, conectando-se ao todo (ver a figura 8).

Então Janô conduziu o atuante para uma limpeza da sua expressão através da auto-observação de si, dando indicações e ajudando-o a perceber o alinhamento postural, a respiração, a diminuição da movimentação corporal, a falta de precisão do caminhar e a estar permanentemente consciência do momento presente. Todos estavam em estado de silêncio, observando a expressão do outro, observando a expressão do outro como espelhamento de si (ver a figura 8).

³⁰⁰ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em outubro de 2012.

³⁰¹ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em outubro de 2012.

³⁰² Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em outubro de 2012.

O participante do centro mantinha o estado construído sem quebrá-lo³⁰³. Com a voz calma e precisa, Januzelli tocou no rosto do atuante e orientou para ele deixar a boca entreaberta³⁰⁴, para relaxar os músculos faciais, deixando o rosto respirar. Em seguida, após a experiência de girar em torno do seu próprio eixo, mantendo o contato visual com cada um, o participante deveria sair do centro, retornando para seu lugar inicial, ainda com o andar desacelerado. Conseqüentemente entrava outro atuante para vivenciar a mesma (outra) experiência.

Para Janô este é um exercício do **antimágico**, do **anti-representar**, do contato direto entre o ator e os observadores, do pôr-se frente a frente para sentir profundamente a si mesmo, nele vê-se “o indivíduo agindo sem usar nenhum aparato que não seja seu próprio ser, corpo e alma”³⁰⁵. A ideia é que o participante vá “tomando consciência do comportamento do seu corpo, de cada parte, de cada gesto, de cada impulso”³⁰⁶. O importante neste exercício é a dilatação do tempo, pois este é um momento da autoconsciência, da autopercepção de si e do outro.

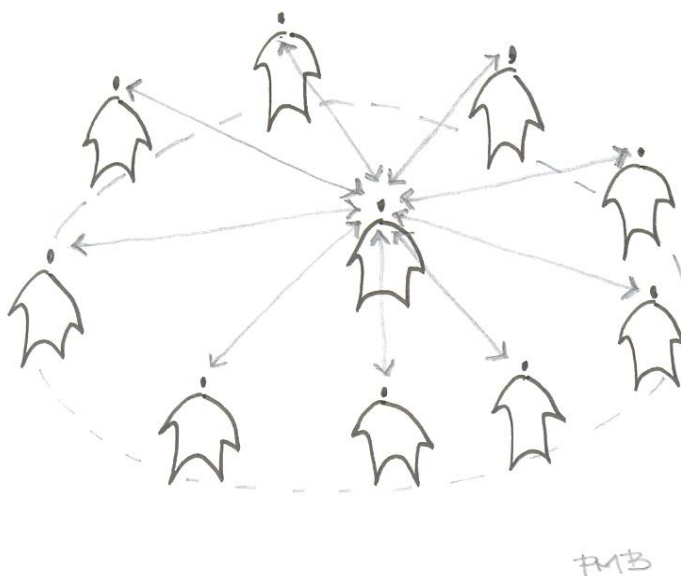


Figura 8 – Laboratórios das Berlindas

³⁰³ É um tipo de estado cênico que é atingido no desenvolvimento do laboratório e o participante não pode quebrar esse estado, mas se deixar ser conduzido por ele, deixa-lo conduzir suas relações.

³⁰⁴No decorrer da pesquisa descobri que “a boca entreaberta” do ator para Januzelli está associada à porta do espírito. Constantemente em seus laboratórios ele chama a atenção para essa delicadeza.

³⁰⁵ JANUZELLI, 1992, p. 165.

³⁰⁶ JANUZELLI, 1984, p. 133.

Ele pode ser considerado como laboratório do desconforto, porque é uma atividade do “estar em cena” que não está associado a uma representação teatral, mas ao desvelamento de si pelo olhar, no qual “nunca se deve perder o contato com o outro, com a plateia, e esse contato tem início com o olhar, procurar sempre estar com a autoconsciência de tudo que seu organismo estiver recebendo e acionando”³⁰⁷. Trata-se de um exercício para tentar eliminar qualquer atitude brusca ou intempestiva, tendo por finalidade desenvolver ações conscientes em contato direto com o público.

Interessante observar como neste exercício de extrema sensibilidade alguns atuantes conseguiram um estado de neutralidade da expressão, chegando a atingir pequenos momentos de plenitude, de integralidade, quase como na metáfora de uma folha em branco, em que inexistia qualquer rabisco, desenho, que apenas existe em sua materialidade.

Os rostos de alguns dos participantes da sessão que pude observar estavam neutros e relaxados, em estado de equilíbrio, propondo uma sensação física de calma e tranquilidade. Isso já apontava para uma noção de **ponto neutro elétrico** ou **ponto neutro**, como foi mencionado no primeiro capítulo. O exercício, de forma muito peculiar, se aproxima do estado da “máscara neutra” em Jacques Lecoq (2010), com uma diferença de que não existe um objeto externo a ser colocado no rosto do ator, mas a sua própria expressão facial atinge uma neutralidade.

A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito *neutro*, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta **o estado de neutralidade**, que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior.³⁰⁸

Verifiquei que a preparação vivenciada apresentou certo grau de dificuldade para o grupo, porque colocava os atuantes em contato direto uns com os outros, sem máscaras sociais, penetrando em camadas mais tensas de si. Até mesmo para aqueles que já atuavam como atores, ou performers, expressavam o medo, a vergonha, a ansiedade pela exposição de si. A ação de apenas olhar e de estar num estado de neutralidade tornar-se algo bem difícil neste caso, em que não deve existir nenhuma dimensão representacional, mas somente a presença do corpo exposto em sua materialidade, isto é, **corpo fenomênico** como dirá Fischer-Lichte (2011).

O olhar nos olhos entra como um ato de penetrar em si e no outro, e por isso durante

³⁰⁷ JANUZELLI, 1992, p. 161.

³⁰⁸ LECOQ, 2010, p. 69.

o exercício ele se aproximava com a voz baixa e calma, orientando para que o participante abrisse seus olhos e que realmente olhasse para cada uma das pessoas que estavam no círculo. O olhar aqui é algo tangível, como a metáfora de um arado que antes da sementeira revolve a terra, com o objetivo de descompactá-la, de melhorar o desenvolvimento das raízes da planta; o olhar desencadeou emoções tanto para quem estava no foco quanto para os que estavam no círculo, pois era possível ver alguns participantes extremamente tocados com este procedimento. No depoimento de alguns atuantes tem-se algumas impressões de como o exercício foi percebido:

Este exercício me marcou muito, porque foi uma maneira simples de conectar-se. De alguma maneira o exercício te obriga a conectar-se consigo mesmo sem construir máscara nenhuma, mas como você mesmo, como uma maneira de você estar ali consciente do momento. Eu acho que ele traz uma calma, vai trazendo você para seu eixo, vai te trazendo para o lugar de verdade, de que você está ali mesmo, presente. [...] O exercício te liga para o auto-perceber no momento presente, tipo (sic), como está minha respiração? Como é andar com todo mundo me observando nesse estado que ele me colocou? [...] Acho que o Janô tem coisas parecidas com o método do CPT, sobretudo nessa questão de você aprender a se ligar, a se conectar, a se observar de uma maneira tranquila, de uma maneira calma, sem muita firula, na simplicidade mesmo [...] ³⁰⁹.

[...] Tem toda uma condição de se trazer de um estado de ambiente corriqueiro para poder experimentar isso deslocado do cotidiano. [...] É muito bom quando ele vai decompondo o caminhar com você, [...] traz uma consciência muito interessante quando ele te propõe resgatar algo que você usa demais até, porque é o seu cotidiano! Ele decompõe isso com você, é muito pedagógico, didático, não sei! Mas é muito real, leva à um passo a passo de consciência ³¹⁰.

Pude reparar que, pelo nível de sensibilidade da experiência, ficava rapidamente visível quando alguém tentava se esconder através de artifícios, por exemplo, o riso, o excesso de movimentos corporais, ou de expressões faciais. A intenção talvez fosse a de revelar-se, ou melhor, uma tentativa de buscar uma expressão real do sujeito, do que talvez possamos ser em essência.

Outros pontos observados foram que neste procedimento os participantes com frequência “franziam a testa”, tencionando-a, assim como também aos olhos e à boca fechada. Isso foi eliminado no decorrer da experiência, quando Januzelli, com seu olhar clínico e preciso, foi direcionando o ator para a observação de si, refletindo na correção. Ele orientava ao participante para ter cuidado com as atitudes bruscas e intempestivas, que deveriam ser

³⁰⁹ PRUDENTE, Marcelo. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2015.

³¹⁰ FESSEL, Thomas. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

eliminadas pela autoconsciência do sujeito durante o tempo do trabalho. Cada participante realizou esta experiência por aproximadamente dez minutos, sem ter plena noção do tempo decorrido, pois eles estavam no tempo da experiência.

Interessante também foi observar como alguns participantes não tinham muita paciência com o trabalho, a linguagem corporal demonstrava a ansiedade que atrapalhava a realização da experiência, porque neste laboratório, assim como nos demais orientados por Januzelli, a ansiedade do ator deve ser abolida. Como já mencionado anteriormente, o próprio trabalho nos exercícios pode ser visto também como um caminho de diminuição a energia ansiosa do participante.

Encontrei que umas das características fundamentais deste procedimento assim como os demais, é a noção de “ator observador”. O que isto significa? Significa que quem observa o outro mergulhado na experiência não assume a função de um mero espectador descompromissado, ele deve estar ligado, atento consigo e com o outro alimentando a experiência do outro, pois este deve “está observando e penetrando o trabalho do companheiro (que é também o seu próprio trabalho)”³¹¹. As palmas são automaticamente eliminadas, uma vez que, o observador não é mero espectador. Isto ficou muito claro em todos os laboratórios que observamos.

Outro exercício orientado por Janô para trabalhar o olhar consistiu no seguinte: os atores ficam todos em pé em círculo, com os joelhos levemente flexionados, os pés enraizados no solo, a coluna ereta, como estivesse um fio imaginário que vai dos pés até o topo da cabeça, como uma forma do participante sustentar seu corpo; as partes do corpo não devem balançar, os braços estão estendidos ao longo do corpo, ombros relaxados e a musculatura da boca também relaxada, entreaberta.

Januzelli instruiu então para que os participantes olhassem uns para os outros por um longo tempo. Os participantes deveriam olhar nos olhos de cada pessoa que estava na roda, um olhar profundo, tranquilo e sereno (ver a figura 9). Ele enfoca: “olhe profundamente para cada uma das pessoas. Olhe sem querer parecer ser social, sem ser automático, sem ter juízo de valor, sem crítica, sem querer ter pensamentos sobre o que o outro está achando de você. É apenas o olhar que penetra no outro sem querer domá-lo” (informação verbal)³¹². A ação era apenas olhar realmente nos olhos de outra pessoa, sem julgamento, sem autocrítica, sem

³¹¹ JANUZELLI, 1992, p.89.

³¹² Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em novembro de 2012.

análise, sem racionalização, mas que também é voltado para dentro si, do centro do participante, buscando uma sinceridade na expressão.

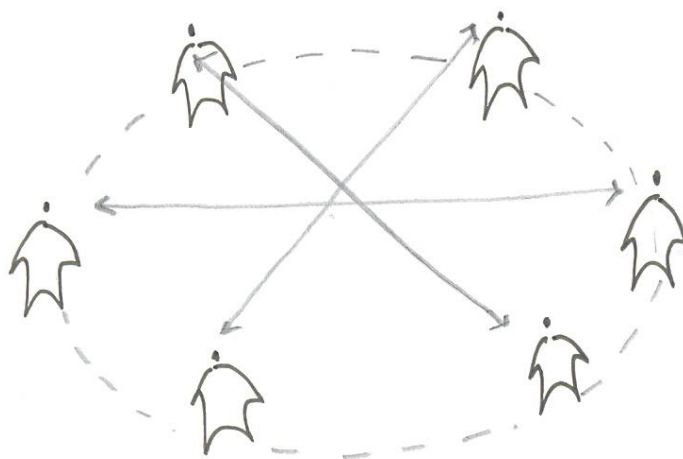


Figura 9- Exercício do olhar

Outro exercício também explorado por ele se chama “trabalhos dos eixos”. Antes de iniciar esta prática ele explicou aos atuantes que dentro do laboratório do ator existe a possibilidade de discernimento de três centros, eixos básicos que dizem respeito à consciência corporal e espacial que o participante deveria ter sobre si, sobre o **estar em cena**. O primeiro eixo é direcionado ao indivíduo no cotidiano (eu cotidiano), o segundo ao ator (eu ator) e o terceiro à figura dramática (eu personagem). Os participantes experimentaram os dois primeiros, sendo o segundo foi intitulado na ocasião de eixo da presença cênica.

[...] Aos eixos eu chamo de linhas, eu trabalho sobre as linhas. Parece que você pode desenvolver uma conexão em alto nível quando você trabalha a partir das linhas, isso à moda Janô [...]. Eu pego a coisa bem básica. É o que chamo de linhas corporais. A primeira delas é a do corpo estar limpo. Ele (o ator) não deve estar com o ombro tensionado, nem o pescoço e nem a cabeça tombada de um lado, ou de outro. Então o que são essas linhas do corpo? São ajustes corporais. A partir daí vai se desdobrando. Primeiro é preciso uma limpeza sobre as linhas para que o ator, a partir delas, possa se expressar. Para qualquer coisa que você quiser expressar você deve estar dentro deste alinhamento corporal. Se a gente não trabalhar dentro dessas linhas, sempre repetiremos condicionamentos, posturas corporais que foram gestadas na nossa vida cotidiana. Estes alinhamentos corporais são para o ator, para ele desenvolver uma consciência de si e da sua postura no palco. Não são para ele andar feito um robzinho. Nada disso! São para ele perceber a si mesmo.³¹³

³¹³ JANUZELLI, Antonio. **Depoimento sobre o trabalho nos laboratórios realizados em 2012 com o Desvio Coletivo**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

Para iniciar esta sessão do trabalho ele primeiro conduziu apenas um dos participantes, dando as seguintes instruções: “caminhe como se estivesse no cotidiano, na rua pela manhã. Olhando lojas ou indo para o escritório. Esteja bem soltinho anda um pouquinho. Fique dentro de você e não precisa olhar para mim. Anda para você perceber o eixo cotidiano, o mais espontâneo possível. Sentiu que está no seu eixo cotidiano volta para o meio e conserva esse eixo” (informação verbal)³¹⁴.

O participante caminhou pelo espaço e Janô orienta que ele diminuísse seu caminhar. Ele foi até o participante, passou a mão sobre seu rosto abrindo levemente sua boca, levantado um pouco seu queixo em direção ao horizonte, corrigiu a postura deste, abriu seus olhos, tocou nos seus ombros e nos seus braços e orientou: “caminhe com calma e aos poucos vá tentando transitar do seu eixo cotidiano para seu eixo do ator. Não tem expressão no rosto... é só o eixo... caminhe um pouco dentro do seu eixo de ator e olhe para cada um dos indivíduos” (informação verbal)³¹⁵. O participante seguiu a condução e Janô comandou: “agora transite para seu o eixo indivíduo cotidiano inicial... e mais uma vez transite para o eixo do ator, aquele que habita a cena... e transita mais uma vez para seu eixo cotidiano. O eixo do ator é o eixo da presença cênica” (informação verbal)³¹⁶.

Em seguida o sujeito seguiu caminhando no eixo do ator e Januzelli faz os seguintes questionamentos aos demais atuantes: “Qual a diferença entre eixo meu cotidiano e o eixo do eu ator? É possível perceber uma mínima diferença? Coisa pouca”³¹⁷. Posteriormente ele solicitou ao participante que retornasse para seu lugar de origem e fez o seguinte comentário: “o eixo do ator é uma experiência de cada um consigo mesmo, de como eu me percebo dentro deste eixo”³¹⁸.

Dessa feita, ele dividiu os participantes em dois grupos: uma parte ficou numa fila paralela em arraia numa extremidade da sala e a outra parte ficou de frente a esta primeira em outra extremidade da sala; o segundo grupo seriam os “atores-observadores” (ver a figura 10). Ele orientou para que todos os sujeitos do primeiro grupo caminhassem a partir do eixo

³¹⁴ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em novembro de 2012.

³¹⁵ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em novembro de 2012.

³¹⁶ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em novembro de 2012.

³¹⁷ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em novembro de 2012.

³¹⁸ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em novembro de 2012.

cotidiano e em seguida deu o seguinte comando: “agora vão transitando para o eixo do ator”. Durante a condução Januzelli fez o seguinte questionamento para o segundo grupo: “Veja se vocês conseguem perceber no outro a diferença do eixo cotidiano para o eixo do ator. É coisa mínima, uma pequena percepção. O sujeito concentrado já é cênico” (informação verbal)³¹⁹. Depois o jogo se inverteu.

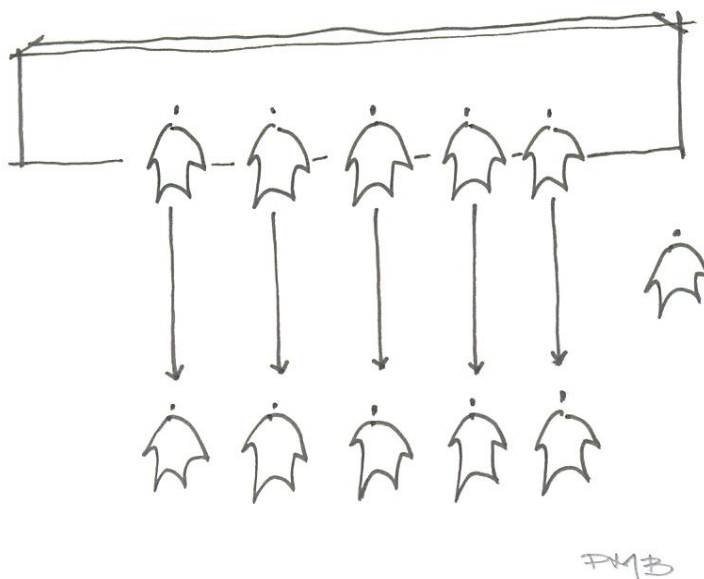


Figura 10 – Laboratório dos eixos

No depoimento de alguns atuantes é possível ter algumas impressões de como o trabalho dos eixos foi percebido:

Para mim, a minha busca [...] como indivíduo, como ator, como artista, é justamente quebrar esses pontos distantes. Eu sempre me percebo no cotidiano como se eu estivesse nessa prontidão que se requer um ator em cena.³²⁰

Essa sensação do ator é mais assim no sentido de foco e reverberação. Então quando eu foco em mim eu reverbero de dentro para fora.³²¹

Eu posso falar que senti duas qualidades: o estado de pedestre é mais desorganizado, enquanto o estado do ator tem uma organização. O pedestre é diluído, enquanto o

³¹⁹ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em junho de 2012.

³²⁰ ELOY, Alberto. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2012..

³²¹ ARAGÃO, Sylvia. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2012..

ator é centrado.³²²

Assim como nos depoimentos a cima, verifiquei neste procedimento que o eixo do ator correspondia ao centrar-se em si, tendo primeiro a consciência do alinhamento postural, da percepção do corpo no espaço e o estar conectado consigo mesmo. Assim este eixo para Januzelli foi considerado como o eixo da presença cênica, porque o sujeito torna-se presente no espaço, mobilizando sua atenção para o exato momento do aqui e agora, o que não era requisitado no seu eixo cotidiano.

Este exercício apresentou um nível de sutileza e refinamento da percepção que não foi conquistada por todos os participantes, pois algum até chegaram a cair no artificialismo da forma que não passou despercebido pelo seu olhar aguçado. O procedimento mostrou aos participantes que, independente da estética cênica que eles possam trabalhar, eles deveriam ter sempre consciência da noção dos eixos como elemento fundante da sua presença cênica, pois como mesmo destacava Januzelli: “o eixo do ator é aquele que habita a cena” (informação verbal)³²³.

Os exercícios eram bem simples, porém muito intensos, eles exigiam do participante uma dupla constituição entre o estar (con)centrado (estar no seu centro) e em relação com o outro, sendo que esta comunicação deveria ser mantida durante todo o exercício. O trabalho durou quase trinta minutos, sendo perceptível quando os participantes tentavam se esconder atrás de um sorriso, da “simpatia da relação social”³²⁴, de um levantar das sobrancelhas, de uma movimentação desnecessária, de um olhar para o chão rapidamente quebrando o contato, quando fechavam a boca, ou quando o olhar nos olhos dos outros tornava-se algo automático.

Observei que apenas a ação de olhar nos olhos de outro indivíduo foi percebida como algo muito íntimo. Além disso, pude notar a importância de não haver a comunicação verbal em certos momentos do laboratório, porque a fala pode esconder, enganar, dissimular, e sem ela foi possível levar os participantes a um contato mais profundo consigo mesmos através do outro.

³²² CATTON, Luciana. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

³²³ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em outubro de 2012.

³²⁴ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em junho de 2012.

3.7 Construção de intimidades.

*É necessário que você me toque para eu saber que sinto; é necessário que você me olhe para eu saber que existo*³²⁵.

Em “Estética do Performativo” Erika Fischer-Lichte (2011) analisa a dicotomia entre ver e tocar nas realizações cênicas. Para a autora o termo grego teatro foi concebido para designar o lugar de onde se vê o espetáculo, o espaço reservado ao público, “trata-se de um meio configurado para o sentido da visão, para ver”³²⁶ em que a reciprocidade do contato físico entre atores e os espectadores quase nunca foi permitido.

Para Fischer-Lichte uma das possíveis causas que poderia explicar tal dualidade consiste no fato de que “o teatro é considerado um meio público, e que o contato, pelo contrário, em muitos casos se costuma registrar na esfera íntima”³²⁷. Ela explica que o desenvolvimento do teatro ilusionista, do Teatro Burguês no século XVIII, proporcionou um motivo a mais para a exclusão do contato físico entre atores e espectadores, porque estabelecer tal contato levaria a quebra da ilusão teatral, a uma irrupção do real na ficção, direcionando o espectador para o corpo real do ator.

A proximidade física do ator, o contato direto com ele, faria com que o espectador centrara sua atenção no ator. Isto contrastaria com a ilusão e com todas as emoções relacionadas com o personagem, incluindo o desejo de tocá-lo produzido pelo olhar. Daí que o teatro ilusionista descarta um contato real, um contato físico direto entre atores e espectadores³²⁸.

Neste tipo de teatro, a proximidade física é prejudicial para ilusão porque a exclui. Já a experiência visual, o olhar distanciado, favorece a geração da ilusão desencadeando emoções no espectador a partir dos atributos do personagem da ficção e não do ator.

As categorias dicotômicas do “ver” e o “tocar” nas realizações cênicas para Fischer-Lichte (2011) estão vinculadas “a outra série de pares opostos: publicidade vs. privacidade/intimidade; distância vs. proximidade; ficção/ilusão vs. realidade. Todos eles fundamentam-se na oposição supostamente intransponível entre ver e tocar”³²⁹.

³²⁵ JANUZELLI, 1992, p. 161.

³²⁶ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 125.

³²⁷ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 125.

³²⁸ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 127.

³²⁹ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 128.

Como possibilidade de dissolução destas oposições desde o final dos anos 1970 algumas realizações cênicas têm se debruçado sobre a questão da proximidade física entre os atores e os espectadores. Cito como exemplo as cenas de carícias em “*Dionysus in 69*” (1971) dirigido por Richard Schechner, em que os atores aproximavam-se dos espectadores e os acariciavam. Seria possível ainda mencionar Joseph Beuys com a ação “*Celtic + ----*” (1971) como uma crítica direta à Igreja enquanto instituição religiosa na qual ele se apropria de símbolos e do ritual cristão e propõe a ação de lavar os pés dos espectadores como um ato simbólico.

A epítome do trabalho com essa proximidade está nos trabalhos de Marina Abramovic com as ações “*Lips of Thomas*” (1975), “*Rhythm 0*” (1974) e “*Imponderabilia*” (1977). Neste último, realizado em parceria com Ulay, ambos permaneciam desnudos e em pé, frente a frente, no vão da porta de entrada da *Galeria Comunale d’Arte Moderna de Bolonia* e os espectadores que quisessem passar pela porta inevitavelmente teriam que passar entre eles, entrando em contato físico com o corpo despido dos performers.

São vários os exemplos possíveis que estão alinhados com a diluição das dicotomias entre público e privado, ver e tocar, para oferecer possibilidades de novas experiências a partir do contato físico, no qual o íntimo se transforma em público.

O “ver” e o “tocar” são princípios bastante recorrentes no laboratório de Janô. Nos seus processos elas jamais podem ser entendidas como categorias opostas, mas, ao contrário, são congêneres. Interessa-me perceber como ele primeiro prepara o ator para que depois este possa proporcionar situações de proximidade física com o público, dissolvendo o jogo oposicionista entre público e privado, intimidade e distância entre o ator e o espectador.

É necessário que o ator desenvolva exercícios específicos de abordagem da platéia, que é para quem, em última instância, ele oferece todo o seu trabalho. [...] Alguns laboratórios dirigidos à interação mais profunda do ator com a plateia pode acelerar essa conquista que todo ator deve se propor. [...]. Jamais aqui é um exercício de invasão do espectador. Mas de sensibilização extremada do ator e aquiescência orgânica do espectador.³³⁰

Descreverei então um novo exercício que explora essa esfera multifacetada da intimidade e preparação dos atuantes para o contato aberto com os outros. Sob a condução de Janô os atuantes, após um rápido aquecimento de sintonia entre si, formaram um círculo. Ele olhou direto e profundamente para cada um deles, e em seguida caminhou em direção ao centro do círculo, mas não os explicou como seria o laboratório. Ele então exemplificou o

³³⁰ JANUZELLI, 1992, p. 210.

exercício, primeiro Janô olhou diretamente nos olhos de um atuante e o conduziu até o centro do círculo para em seguida massageá-lo, estabelecendo uma qualidade de ambiente em que a comunicação verbal foi suspensa.

Ao massageá-lo Janô não tem pudores, tocando em todas as partes do corpo do atuante porque percebeu que ele está disponível para o toque. Em seguida com voz calma e reconfortante ele orienta que os atuantes não se esquecessem de esquentar as mãos antes de tocar o corpo um do outro. Os comandos de Janô eram: em dupla, um conduzirá uma sequência de toques no corpo do outro. Um deita de costas e o outro massageia. Os toques devem ser firmes e em todas as partes do corpo. Quem está recebendo os toques não é apenas um participante, mas assume a função de **ator-observador**, percebendo o que o toque do outro provoca no seu corpo. Depois que ambos terminarem, entre si, eles podem fazer apontamentos para melhorar o trabalho um do outro. Janô destaca que a proximidade física deve iniciar primeira através do contato visual para depois se efetivar a proximidade física.

As duplas escolheram um determinado espaço da sala e se sentaram. Com pouca comunicação-verbal, um atuante ficava deitado primeiro de bruços e num segundo momento de costas para o chão, com os braços estendidos ao longo do corpo, enquanto isso o outro ficava sentado ao seu lado para iniciar uma sequência de toques suaves e firmes no corpo dele.

O participante que conduziria o toque energizava as mãos a partir da fricção destas, para em seguida entrar em contato com o corpo do outro. Quem estava recebendo o toque ficava com os olhos fechados, relaxado, mas atento ao toque do outro. Neste sentido, “tocar é um processo energético de contato. Através do toque, a energia flui de uma pessoa para outra. É por isso que o toque de algumas mãos tem um efeito de cura”³³¹. Janô acompanhou as duplas dando algumas instruções: “não tenha medo de tocar o corpo do outro, perceba a sua respiração e entre em conexão com a dele, pressione e massageie todos os músculos, desfaca a contração muscular” (informação verbal)³³².

No laboratório, o contato físico não acontecia só pelas mãos, mas também por outras partes do corpo, como braços, queixo, cotovelos, cabeça, pernas, pés dentre outros. Durante o trabalho, ele enfatizava cada dupla dizendo: “o toque não deve ser superficial e nem de ponta dos dedos, mas um toque de preenchimento, uma penetração através do tocar” (informação

³³¹ LOWEN, 1985, p. 172.

³³² Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em novembro de 2012.

verbal)³³³. Nessa abordagem o toque é algo profundo e firme em que toda a mão recebe o corpo do outro, flexionando articulações e massageando pele e músculos, na qual o contato deve ser natural e não mecânico.

Observei que todo o corpo foi tocado e não existe restrição de lugares. Apesar de que existia um acordo entre a dupla que tinha a liberdade de indicar possíveis problemas físicos e dores. Ambos mantiveram a respiração profunda e plena, como uma forma de encontrar uma sintonia entre os corpos, uma conexão pela respiração, pelo contato físico. Foram percebendo como cada parte do corpo reage ao toque do outro, pois o contato físico, neste caso, tem que ser uma experiência positiva para ambos.

Assim como é apontado por Alexander Lowen (1985) uma das funções do exercício era que o sujeito que aplica o toque “deve estar em contato com os sentimentos da pessoa massageada”³³⁴, requisitando uma atenção maior sobre o centro emocional dos participantes. No final da sequência quem estava recebendo o toque permanecia deitado por quase três minutos e ao levantar, sem comunicação verbal, quem estava aplicando deitava-se sobre o chão para ter a experiência do contato físico.

Ao finalizar a primeira parte do laboratório, ele dividiu os participantes em grupos de cinco participantes. Orientou para que eles escolhessem um determinado espaço da sala, pois o contato agora deveria ser em grupo. Ainda com pouca comunicação verbal, formaram-se pequenos círculos em que os cinco participantes estavam sentados, um entrava no círculo, deitando-se de bruços e fechando os olhos. Os demais participantes se olhavam, energizavam-se as mãos juntos, e em seguida desenvolvida simultaneamente uma sequência de toques suaves no corpo do participante deitado. Todas as partes do corpo dele eram tocadas. Os participantes trocavam os lugares para o sujeito sentisse na mesma região já tocada outras possibilidades de toque. O exercício finalizava quantos os participantes ainda em contato uns com os outros se olhavam e retornavam para seus devidos lugares do círculo para que outro participante pudesse vivenciar a mesma experiência.

Como o toque é algo íntimo e dependendo da região tocada pode ativar sensações sexuais. Era comum que alguns participantes ficassem com a genitália excitada ao serem massageados e isso foi sempre entendido como algo normal, possível de acontecer. Apesar de que no trabalho não existia nenhuma citação ou intenção sexual.

³³³ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em novembro de 2012.

³³⁴ LOWEN, 1985, p. 172.

Além do princípio de **ator-observador**, o que entrou também nesta sequência de toques é a noção de **corpo porcelana**³³⁵, do cuidado de si e do outro. A permanente atenção que o ator deve ter ao possibilitar uma proximidade física com o espectador, pois o toque não pode ser invasivo, mas permissível. Até onde o outro se abre para sentir o toque? Qual o contrato deve existir para que o toque aconteça? Como estabelecer um contato mais singular a partir do toque?

Percebi que, por se tratar um grupo heterogêneo e transitório, era comum alguns dos participantes terem pudores de tocarem determinadas partes do corpo do outro. Outros também entenderam o procedimento apenas como uma massagem relaxante, perdendo a consciência do momento. Verifiquei que a intenção do exercício estava mais pautada no despertar de “estados vibratórios do corpo”³³⁶ a partir do contato do outro. Então este contato estaria mais próximo da intenção de acordar do que de adormecer a musculatura.

O toque no meu trabalho é fundamental. [...] O exercício do toque estaria entre o grito primal e o silêncio abissal, [...] é aquele tipo de exercício de extrema sensibilidade, mas que também tem aquele toque em que eu pego o ator e dou uma torção, da gente se enfrentar fisicamente num embate corporal. [...] Mas, o toque mais profundo está no grito abissal. Sem esse exercício a gente fica na superfície [...].³³⁷

O princípio básico é o contato físico, a possibilidade de se estabelecer toques firmes e precisos que despertem territórios de confiança, troca de energias; o toque como uma forma desmanchar contrações musculares, diluir couraças e entrar em contato consigo mesmo e com o outro. Trata-se de ativar a sensibilidade do corpo a partir do toque do outro. Notei que ao final deste procedimento, o nível de comunicação corporal e de conexão dos participantes era outro, porque o exercício os ajudou no estabelecimento de outra qualidade de contato, promovendo uma sensação de conforto e de proximidade física.

Outro procedimento também experimentado foi o seguinte: em círculo, um participante ficava no centro em pé, com os olhos fechados e com o corpo relaxado. Os demais membros se olhavam para entrar em conexão. Com o mínimo de barulho, todos se aproximavam do centro com as mãos para cima começava-se a deslizá-las sobre a cabeça, o rosto, os ombros, o peito, o abdômen, a genitália, a bunda, as pernas da pessoa que estava no

³³⁵ Terminologias sempre requisitadas por Januzelli em seus laboratórios sobre o cuidado e atenção que o participante deve ter com seu corpo e ao corpo do outro. Meu entendimento sobre tais termos ficou mais claro durante nossas entrevistas.

³³⁶ LOWEN, A.; LOWEN, L., 1985, p. 153.

³³⁷ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

centro. Todas passaram pela mesma experiência. O exercício é próximo de um banho, um banho de toques, uma limpeza corporal e energética. A sensação de viver essa experiência é muito rica pela multiplicidade de toques que o participante tem acesso.

Em seguida Janô conduziu os participantes para sentar em círculo com a intenção de falar sobre a importância do toque e de como o contato físico pode ser um caminho para o conhecimento si mesmo e do outro: “sensibilizar o homem pelo toque”, destacou Janô. Para ele este encontro é essencial, pois melhoramos e aprendemos cada vez mais a partir das impressões do outro, lançando questionamentos avaliativos: “como você se sentiu? Como é receber o toque do outro? Que partes você sentiu que não foram tocadas? O toque do outro foi confortável para você? Consegui relaxar? Como se perceber a partir do toque do outro? Como posso tocar alguém sem constrangê-lo, mas que sinta confiança em mim ao ser tocado?” (informação verbal)³³⁸.

Encontrei também os seguintes exercícios de sensibilização do toque: em duplas, um participante venda os olhos do outro. Quem está com os olhos abertos será o guia e deverá despertar diversas sensações no corpo do outro a partir de toques e da concretude de diversos objetos existentes no espaço de trabalho. A postura do condutor é de extrema sensibilidade e ele deve despertar a confiança do outro.

Outro procedimento para trabalhar também o “ver” e o “tocar” entre os atores é intitulado por Januzelli de “abraço e desabraço”³³⁹ e tem por objetivo provocar sensações físicas e emocionais no organismo do ator. Em duplas, com pares previamente definidos, cada um dos participantes fica em uma das extremidades da sala, com uma distância de quatro a cinco metros separando-os. Eles estabelecem o contato visual entre si, não existe comunicação verbal, cada um dos participantes tem duas opções: abraçar, ou não abraçar (ver a figura 11). Eles caminham em direção um ao outro com a escolha já definida, quando eles se aproximam o máximo possível o abraço pode acontecer, ou não. A ação do abraçar vai ser casual, porque um participante não sabe qual é a intenção do outro. Após este momento eles retornam para seus respectivos lugares de origem para estabelecer novamente o contato e recomeçar a experiência. A regra é abraçar, ou não abraçar. Este mesmo exercício também pode ser feito com os participantes desnudos após passarem pelos laboratórios da nudez.

³³⁸ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atores do Desvio Coletivo realizado em novembro de 2012.

³³⁹ Exercício descrito por Antonio Januzelli em uma de nossas conversas a respeito do toque em seus laboratórios específicos em março de 2013.

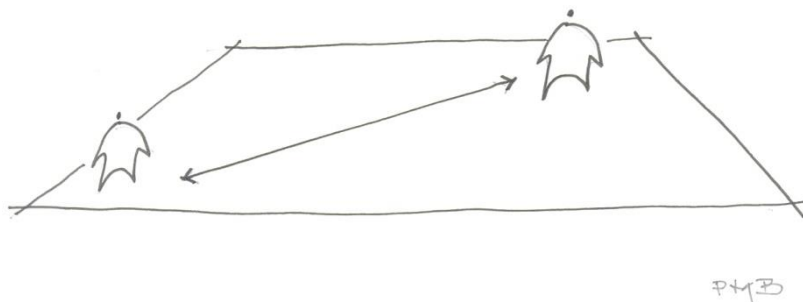


Figura 11 – Laboratório do Abraçar e Desabraço

Janô, pensando na proximidade física entre atores e espectadores para o desenvolvimento das cenas relacionais do espetáculo “Pulsão”, ressaltou as seguintes orientações: “Não tenha medo de tocar no corpo do outro. A escuta é fundamento para o relacional que vocês fazem. Estejam concentrados. Toque verdadeiramente. Vocês são seres xamânicos. Não tentem artificializar nada. O toque também é cura. Abram os olhos. Não percam o contato com outro. Conexão pelo olhar, pela respiração, pelo toque. O tempo de olhar deve ser dilatado. É um exercício de perceber. Só existe contato se eu estou comigo mesmo. Vocês são veículos. Vocês no palco não são como no cotidiano. Estabeleça a conexão. O tocar é uma experiência para o outro. Para onde seu corpo vai, qual a direção? Não titubeiem no momento que forem em direção ao público” (informação verbal)³⁴⁰.

Estas instruções foram fundamentais para se estabelecer qualquer tipo de proximidade física com o público, influenciando também na estruturação posterior do espetáculo, como é possível ver nos depoimentos de alguns atuantes sobre como o toque e o olhar nos laboratórios dele foram entendidos:

[...] o trabalho tinha uma abertura muito grande tanto para o tocar, assim como para o ser tocado, o que requer uma preparação e uma pureza para trabalhar com o corpo do outro. Requer que você tenha um trabalho grande para tocar na genitália do outro sem considerar questões morais. [...] É um tocar que se desvincilha de toda uma questão moral e de interesse sexual. [...] O toque em Janô é tratado como uma questão demasiadamente humana [...] [...].³⁴¹

³⁴⁰ Fala realizada por Januzelli em ensaios dos atuantes do Desvio Coletivo realizados em 2013.

³⁴¹ ELOY, Alberto. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2015.

Janô trabalhava uma coisa que era: se você pegar, “pega mesmo” a pessoa. Se você vai tocar, “toca mesmo” a pessoa e não finge que toca, e não é agressivo, é um toque preenchido. Eu não estou tocando para dizer que estou tocando, mas eu estou tocando de verdade. Para mim isso está totalmente ligado a ideia de estado e do presente. O que eu estou fazendo de verdade? Eu estou tocando de verdade. Depois dos *workshops* do Janô melhorou muito o sentido de escuta coletiva. [...] Senti falta de pessoas que não passaram por essas experiências durante o processo de criação.³⁴²

[...] O toque em Janô tem um lugar de intimidade, um lugar que não é invasivo, mas espaço de conectividade. [...] Pressupõe que você age no outro e o outro responde a você e você recebe a resposta para agir, [...] não é uma ideia de passividade do relaxamento, se existe um relaxamento que acontece é porque é um exercício de liberação [...].³⁴³

3.8 Desnudar-se

Em “Nudez”³⁴⁴ Giorgio Agamben (2009), ao partir da leitura de textos teológicos (antigos e modernos) sobre o “Gênesis”, do tema da graça e do pecado original, reflete sobre a nudez em nossa cultura, colocando-a como inseparável de uma marca teológica. De acordo com Agamben, antes da queda, embora Adão e Eva não estivessem cobertos por veste alguma, eles não estavam nus, “estavam cobertos por uma veste de graça, que aderira aos seus corpos como um traje glorioso”³⁴⁵.

É sobre esta “veste de luz” (veste sobrenatural) que o pecado os despoja, em que eles desnudos são constrangidos a cobrir-se primeiro com uma tanga de folhas de figueira. Segundo Agamben, este ato significa que a nudez se deu para os nossos progenitores em dois momentos: “uma primeira vez, no intervalo, presumivelmente muito breve, entre a percepção de nudez e a confecção da tanga e, uma segunda vez, quando despem as folhas da figueira para vestirem as túnicas na pele”³⁴⁶.

Observa-se que nestes dois momentos, a nudez so aparecerá de forma negativa, “como privação da veste de graça e como presságio da esplendorosa veste de glória que os beatos receberão no Paraíso”³⁴⁷. Por isso que para o autor “não existe, neste sentido, no cristianismo

³⁴² RODRIGUES, Chai. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2015.

³⁴³ FESSEL, Thomas. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2015..

³⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

³⁴⁵ AGAMBEN, 2009, p. 73.

³⁴⁶ Ibid., p. 74

³⁴⁷ Ibid., p.74

uma teologia da nudez, mas tão-só uma teologia da veste”³⁴⁸. Se o homem foi criado desprovido de indumentária qual poderia ser a relação entre nudez e veste?

Para Agamben, Erik Peterson, um dos raros teólogos moderno, em seu escrito “*Theologie des Kleides*” (Teologia da Veste), refletiu sobre a nudez, situando como foco investigativo a conexão entre nudez e pecado, na qual a nudez começa a delinear-se como um dispositivo teológico que, pondo em relação nudez e veste, situa nesta relação à própria possibilidade do pecado (AGAMBEN, 2009).

Dessa forma, é que Peterson diz que “a nudez só se dá depois do pecado. Antes do pecado existia a ausência de veste”³⁴⁹ para explicar que antes do pecado havia a ausência de vestes associada a algo natural, inobservado, decente, digno, íntegro, o que significava que o homem tinha uma natureza própria, diferente da natureza divina. Apesar de que para Peterson tal ausência de vestes não poderia ser considerada como a nudez, pois, segundo ele, nas Escrituras Sagradas a percepção da nudez está ligada ao um ato espiritual definido como “abertura dos olhos”. Ou seja, a nudez do corpo se realizaria pela perda da “veste de graça”, da “veste sobrenatural”, e é neste momento que existe a percepção do desnudamento, da consciência do estado de nudez perpassado pela dimensão do pecado.

A distoção da natureza humana por meio do pecado conduz à “descoberta” do corpo, à percepção da sua nudez. Antes da queda, o homem existia para Deus de tal maneira que o seu corpo, ainda que na ausência de qualquer veste, não estava “nu”, este “não estar nu” do corpo humano apesar da aparente ausência de vestes explica-se pelo facto de a graça sobrenatural circundar então a pessoa humana como uma veste. O homem não estava só na luz da glória divina; estava vestido da glória de Deus. Através do pecado, o homem perde a glória de Deus e na sua natureza torna-se agora visível um corpo sem glória: o nu da corporeidade pura, o desnudamento da funcionalidade pura, um corpo ao qual falta toda a nobreza, porque a dignidade última do corpo estava contida na glória divina perdida.³⁵⁰

Essa materialidade do corpo fenomenológico, do corpo da glória divina perdida, do corpo sem qualquer falta de nobreza, do corpo desvelado, despido e libidinoso que não nega seus desejos e suas pulsões, deixando aparecer a “corporeidade nua” e expondo sua sexualidade, é que vai aparecer nos artistas da performance, dentre os quais o corpo é usado como o próprio corpo de forma única e particular e não como entidade abstrata, ou associada ao desempenho de um papel, propondo novos olhares e sentidos sobre a nudez.

³⁴⁸ Ibid., p. 74

³⁴⁹ PETERSON, ANO apud AGAMBEN, 2009, p. 74.

³⁵⁰ AGAMBEN, 2009, p.75.

No contexto da arte da performance enquanto gênero artístico a nudez vai acontecer de forma efetiva, seja como ato transgressivo, ou como possibilidade de problematizar a materialidade do corpo. Lehmann (2007) nos dirá que “os artistas performáticos dos anos 1960 e 70 buscavam a transgressão das normas sociais opressoras pela via da experiência da dor e do perigo corporal”³⁵¹.

Nesse sentido, como diz Glusberg “a nudez é mais que a simples ausência de roupas”³⁵². Marina Abramovic e Ulay com a performance “*Relation in Space*” (1976) realizada na Bienal de Veneza, Giudecca, Itália, em estado de nudez total colidem um contra o outro, na performance “*Imponderabilia*”(1977), Abramovic e Ulay estão completamente nus e ficam parados frente a frente em uma porta e o público é obrigado a passar entre eles. Existem ainda exemplos como Carolee Schneemann com “*Interior Scroll*” (1975), trabalho em que a artista executa uma narrativa de prazer carregada de sensualidade e erotismo que vai contra a corrente do olhar masculino, cobrindo seu corpo e seu rosto com pinceladas de tinta e puxando da vagina uma longa e fina mola de papel.

Nesse campo posso vale ainda citar mais três trabalhos, o primeiro é “*Post Post Porn Modernist*” (1990-1993), Annie Sprinkle exhibe sua genitália para a plateia, abrindo o canal vaginal com um espécuro e convida os espectadores a se aproximarem para dar uma olhada, aceitando fotografia e filmagem. O segundo é um trabalho de Regina José Galindo em que ela fica em estado de nudez total, a performance urbana “*Piel*” (2001); nessa ação, depois de depilar todos os pelos do seu corpo, inclusive as sobrancelhas, ela caminha completamente nua pelas ruas de Veneza. Por fim, cito a performance “Quando todos calam” (2009) de Berna Reale, em que ela, nua e coberta de vísceras, jaz deitada em uma mesa de madeira enquanto abutres atacam a carne espalhada pelo seu corpo. Considere-se, a título de esclarecimento, que esses trabalhos citados, realizados em diferentes períodos da história da arte da performance, são apenas uma pequena amostra dentre tantos outros trabalhos nessa linguagem que se utilizam da nudez.

Na cena contemporânea mundial e brasileira a nudez também pode ser encontrada. Para citar dois exemplos: na *Societas Raffaello Sanzio* do italiano Remeo Castellucci em que corpos singulares e desnudos vão aparecer em cenas violentas em espetáculos como “*Oresteia*” (1995), “*Giulio Cesare*” (1997) e “*Genesi*” (1999); no Brasil tem-se o Teatro

³⁵¹ LEHMANN, 2007, p. 231.

³⁵² GLUSBERG, 2011, p. 83.

Oficina, do paulistano José Celso Martinez Correa, cuja primeira cena de nudez aconteceu no espetáculo “Na Selva das Cidades” (1969), sendo esta um procedimento estético que perpassa a maioria dos espetáculos dirigidos pelo encenador em questão.

Não é fácil para um artista atuar desnudo, porque o corpo deve estar preparado para tal estado, visto que ele pode ter o risco de cair no registro do exibicionismo, da pornografia (banalização), ou de assumi-la como algo artificial e não natural. Minha intenção agora consiste em compreender, do ponto de vista eminentemente prático, como a nudez é tratada nos laboratórios de Janô.

Após a realização de um alongamento inicial com os atuantes do Desvio Coletivo, Janô dividiu os participantes em grupos. O laboratório estava direcionado para o desnudamento de si. Com todos os atuantes em círculo Janô deu os seguintes comandos: formar um círculo de cinco com os participantes de pé, um caminha desacelerado até ficar no meio do círculo, estabelece então uma conexão ativa através de um olhar direto e profundo para cada um dos sujeitos girando entorno do seu próprio eixo. Em seguida ao sentir que os demais atuantes estão envolvidos na atmosfera do jogo, com a economia de gestos, o atuante no centro do círculo vai se desnudando de suas vestes até chegar ao seu limite. Quando chegar nesta região, ele permanece um pouco parado, percebendo que sensação o desnudar provocou no seu corpo.

Em seguida, com muita calma, o atuante retorna para seu lugar do círculo e outro participante segue para passar pela mesma experiência (ver a figura 12). As instruções eram: “mantenham o contato pelo olhar. Não tem comunicação verbal. Girar em seu próprio eixo. Perceber o que essa ação provoca no seu corpo. Dar um tempo para observação de si e do outro. Manter a atmosfera construída” (informação verbal)³⁵³. Durante a realização do exercício as luzes do palco estavam com baixa intensidade, quase em penumbra, e não havia trilha sonora.

Durante a execução do exercício, Janô vai acompanhando grupo por grupo, enfocando que cada um deve chegar ao seu limite. Ele instruía que os participantes se mantivessem conectados, deixassem a experiência atravessá-los. E que não existia uma obrigatoriedade de “ficar pelado”, porque a percepção da própria nudez poderia se manifestar de diversos modos, como, por exemplo, de forma parcial ou total.

³⁵³ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em novembro de 2012.

Este laboratório “não é um exercício de coragem, mas de introspeção profunda. Tirar a roupa é o que menos importa, importa a percepção das reações que o desafio provoca”³⁵⁴. O que também não é de forma alguma um laboratório de *strep-tease*, mas um processo de ritualização do corpo através do desnudamento de si.

Dessa forma, ele destacou que para que se tenha um tipo de experiência desta natureza, é preciso que o corpo já esteja sensibilizado por processos anteriores (jogos de contato corporal) e que se crie uma “rede de segura” para que o outro possa se lançar com confiança. Para ele este exercício tem por objetivo causar abalos no organismo do ator, para este perceber quais as dificuldades, os limites do corpo e o que a nudez poderia significar para ele.

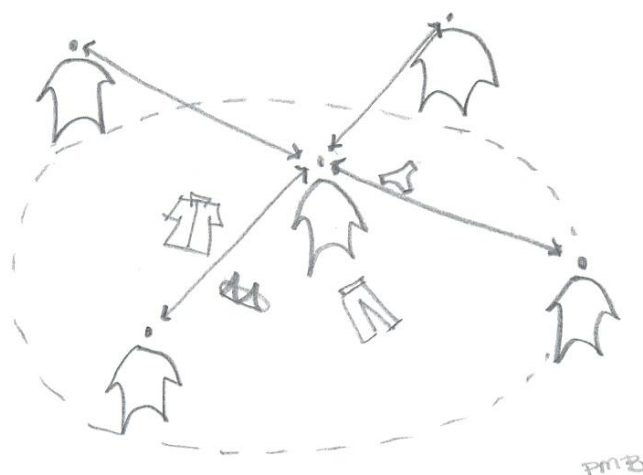


Figura 12 – laboratório do desnudamento

Dando continuidade, depois que todos estavam despídos, envolvidos na energia construída, sem comunicação verbal, ele orientou que os todos caminhassem pelo espaço e que observem a si e ao outro. Os participantes caminharam pela sala tentando equilibrar o espaço. A luz ainda permanecia em baixa intensidade, as paredes da sala tinham alguns espelhos, que foram aproveitados no exercício, entrando como possibilidade de também ver a nudez de si e do outro através do espelho. Ele conduziu os participantes a formarem uma fila ombro a ombro (ver a figura 13). Todos numa linha frontal, ele ia passando, olhando de forma direta e profunda nos olhos de cada um, tocando o rosto de alguns sujeitos que estavam com a

³⁵⁴ JANUZELLI, 1992, p. 164.

boca fechada, os dentes serrados, como também dando uma leve levantada no queixo destes. Em seguida ele orientou para que os participantes mantivessem o olhar no horizonte e atravessassem a sala em conexão com o coletivo.

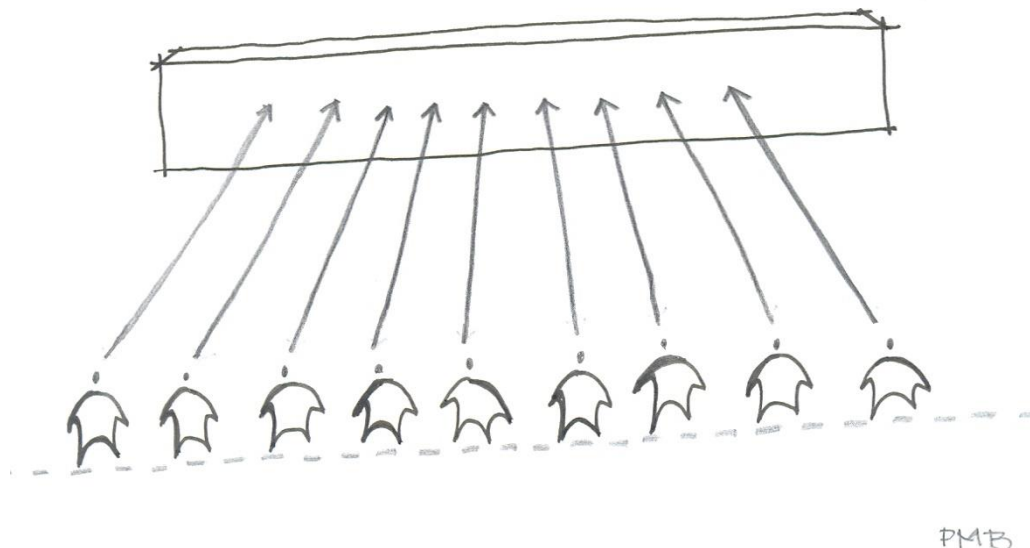


Figura 13 – laboratório do paredão desnudo

Neste exercício, a “veste de graça” mencionada por Peterson (apud AGAMBEN, 2009) acontece pelo corpo exposto em sua concretude que não estava relacionada com marcas teológicas, mas à nudez como um ato de pura potência do corpo. Durante a prática o sujeito é colocado em estado de vulnerabilidade e de sensibilidade pela ausência de falsas ilusões sobre si próprio, por ser confrontado a ficar despido de suas indumentárias sem nenhum aparato para tentar se esconder, experimentando sua nudez, ou a sensação desta, sem utilizar subterfúgios³⁵⁵, retornando a própria natureza do homem. O tratamento da nudez em Janô, assim como nos destaca Agamben (2009), é uma forma de “libertar totalmente a nudez dos esquemas que nos permitem concebê-la apenas de modo privativo”³⁵⁶.

Os atuantes já haviam vivenciado outros tipos de procedimentos sobre a nudez, mas o que diferenciou este tipo de trabalho foi à noção de escuta, de conexão pelo olhar e de energia diferenciada (estado de suspensão através da nudez) que a proposta provocou. Ela não foi tratada como uma experiência narcísica de exibicionismo, como ato gratuito de provocação ou como apelo erótico ou pornográfico, mas relacionada a uma atitude de reencontro consigo, de

³⁵⁵ Este seria o princípio do “Não-anteparos” por mais que, às vezes, a experiência seja cruel e dolorosa, pede-se que o ator de vivencie sua realidade sem tentar esquivar-se de suas dificuldades, estaria próximo do não mascarar-se.

³⁵⁶ AGAMBEN, 2009, p.81.

investigação de si e de afirmação da materialidade do corpo do fenomênico³⁵⁷ com sua condição palpável e singular. O intuito não é causar escândalos, mas buracos e fissuras na percepção de quem se submete essa experiência, diluindo uma lógica moral e teológica herdeira do processo de civilização ocidental.

O exercício pode se aproximar da perspectiva criativa de um Teatro da Crueldade, sendo a crueldade não entendida como “sinônimo de sangramento, carne martirizada e inimigos crucificados”³⁵⁸, mas associado a uma experiência vital, como “condição inexorável da existência que deve ser encarada de frente, sem subterfúgios, para que o homem possa alcançar uma nova condição”³⁵⁹. Dessa forma, a nudez também pode causar um choque emocional no participante ao cutucar a sua sensibilidade de modo cru e direto, exigindo deste uma nova atitude de si.

A seguir temos alguns depoimentos que refletem sobre como a nudez pode ser sido considerada em seus laboratórios:

Todo o trabalho de Janô é acompanhado por uma questão de afeto muito grande, do sensível, do conectar-se consigo mesmo e com o outro, de uma auto-aceitação, de como você pode vencer seus medos, seus demônios e seus tabus [...]. A nudez na nossa cultura, em nossa civilização judaico-cristã, sempre foi dita como um tabu. O trabalho dele com a nudez tenta justamente uma quebra destes tabus [...]. O que parecia em seu trabalho, sobretudo para ele, era a nudez não só como um vencimento de um tabu meramente físico, mas junto a esta ideia trazer um outro tipo de nudez. Muitas vezes você está nu fisicamente, seu sexo sem roupa nenhuma, no entanto, a sua nudez interior, a subjetiva, não está à vista. Ou seja, não está nu internamente, tem algo que está travado ali que faz com que você não consiga estar com o corpo totalmente liberto. [...] É uma questão de naturalizar o natural. [...] Aceitar-se tal qual se é e ver isso para além de um olhar sensualizante, dogmático. É preciso entender que existem outros tipos de nudez, [...] fazer dessa nudez uma potência. Como eu posso estar nu não só fisicamente, mas também internamente? [...].³⁶⁰

O desnudamento em Janô é uma continuidade e uma extensão do ritual associado a um trabalho de resignificação, reapropriação e repotencialização do corpo.³⁶¹

Pude reparar que apesar dos participantes terem outras experiências de nudez, a maneira como ela foi tratada no exercício provocou outras sensações, principalmente pelo fato de manter uma conexão profunda e direta pelo olhar nos olhos antes mesmo de se despir. Este

³⁵⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

³⁵⁸ ARTAUD, 1999, p.102.

³⁵⁹ QUILICI, 2004, p. 73.

³⁶⁰ ELOY, Alberto. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2015. 1 arquivo .

³⁶¹ FESSEL, Thomas. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2015. 1 arquivo .

olhar dilatado foi quase como uma forma de penetrar em si através do outro, o que possibilitou a construção de espaço de intimidade. Conhecer este outro tipo de experiência com nudez pode ter ajudado também a preparar os participantes a ficarem despido diante do público sem constrangimento, revelando não apenas o físico, mas também questões da vida privada de cada sujeito cujo privado se transforma em público. O que pode ter influenciado e colaborado no trabalho dos atores na cena da “Identidade”³⁶² no espetáculo “Pulsão”.

3.9 Do corpo sonoro à palavra.

Em “O Ator no século XX”, Odette Aslan (2010), ao assinalar a precariedade da formação tradicional do ator, constata que o primeiro passo era estudar privilegiando o texto. A ênfase recaía sobre a prática declamatória, do exercício sobre a dicção e do dizer o texto com certa desenvoltura: “ensina-se a ‘falar bem’ e a ‘colocar-se bem’ em cena”³⁶³. Nessa época a arte do ator frequentemente estava associada à arte do declamador, do orador, função criticada pela *commédia dell’arte* que preconizava a arte do ator, “a arte de quem antes de mais nada interpreta uma situação e não se preocupa unicamente em ‘dizer bem’ o texto”³⁶⁴.

No método tradicional, em que a educação corporal ocupa pouco lugar, o ator deve aprender a atacar uma cena, vigiar a respiração, marcar os tempos, guiar a voz ao longo do texto, respeitar os diversos períodos, sustentar os finais, mas “quase não se lhe ensina a estudar seus gestos, a representar uma situação, experimentar sentimentos, encarnar uma personagem, a atuar com o parceiro, a comportar-se em relação ao público”³⁶⁵.

Sobre os novos modos de formação, a título do trabalho vocal e corporal, Stanislavski em 1924, segundo a autora, requeria de um ator “uma voz forte, bem treinada, de timbre agradável ou pelo menos expressivo, uma dicção perfeita, plasticidade do movimento (sem ser “posudo”), rosto belo e versátil, boa silhueta e mãos expressivas”³⁶⁶. Para ele, o ator deveria saber falar, detendo-se a palavra de valor, a pontuação, as pausas e o ritmo do texto, cabendo a este também “ter senso musical e introduzir em suas falas uma espécie de melodia”³⁶⁷.

³⁶² Abordaremos esta cena no tópico p. 172.

³⁶³ ASLAN, 2010, p. 02.

³⁶⁴ Ibid., p. 6.

³⁶⁵ ASLAN, 2010, p. 33.

³⁶⁶ Ibid., p. 71

³⁶⁷ Ibid., p. 69

Em Artaud, o texto e as palavras³⁶⁸ devem tomar liberdade de apontar para aspectos inusitados, escondidos, mundos ainda não revelados que as requalificariam: “as palavras serão tomadas num sentido de encantamento, verdadeiramente mágico por sua forma, suas emoções sensíveis, e não somente pelo seu sentido”³⁶⁹.

Tratando do uso do texto na cena Artaud vai dizer: “eu faço do texto exatamente aquilo que me agrada. Mas um texto em palco é sempre uma coisa pobre. Então eu o ornamento com gritos e contorções, que naturalmente possuem um sentido, mas que não se destinam aos porcos”³⁷⁰.

É neste sentido que Artaud tenta modificar o destinado do texto e da palavra no teatro, buscando formas de explorar um corpo sonoro para além da linguagem verbal. Ambicionando construir uma nova palavra para a cena a partir do corpo enquanto materialidade sensível, “(...) a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem pelos signos cujo aspecto objetivo é aquilo que de modo mais imediato nos atinge”³⁷¹.

Partindo de investigações iniciadas em 1968 sobre a voz e a fala no Open Theater, Joseph Chaikin (1977) diz que existem duas tendências quando se aborda a fala em cena no teatro americano, sendo a primeira relacionada ao “modo natural” e a segunda associada a um “modo impostado” que soa como algo teatral, possíveis de serem resquícios típicos da formação clássica do teatro, na qual para ele ambas não estariam alinhadas com suas perspectivas sobre a voz e a fala:

Na fala para o palco há geralmente duas tendências: primeira, falar de modo “natural”, apenas como você e eu, aquilo que nosso treinamento no Método tinha enfatizado; a segunda, uma fala “linda”, um “Inglês de Rei”, emprestado do discurso britânico, soando como se fosse musical, cultural e teatral – como nosso treinamento clássico tinha nos ensinado. Tanto num caso, como no outro, essas são as duas únicas formas de falar que eu encontrei no teatro americano, e essas duas formas de ênfase são completamente inadequadas³⁷².

No desenvolvimento de suas investigações sobre a intenção, o significado e o som das palavras, Joseph Chaikin, percebeu que é necessário conquistar uma redução da voz para que a respiração e o som vocal estejam em contato com as partes do corpo que ainda não foram localizadas e nem ativadas, mas que precisam estar abertas e disponíveis para liberação dos sons presos em nossa musculatura.

³⁶⁸ Ver o primeiro capítulo do estudo.

³⁶⁹ VIRMAUX, 1978, p.85.

³⁷⁰ Ibid., p. 87

³⁷¹ ARTAUD, 1984, p.51.

³⁷² CHAIKIN, 1977, 129, tradução nossa.

Tudo o que acontece está em nós. [...]. Nós precisamos liberar os sons presos em nós. Em última análise, atuar é ser capaz de falar nas línguas do torturado, assassinado, traído, partes sedentas de nós mesmos aprisionadas sob o disfarce da ‘organização’. E localizar e liberar aquelas vozes que cantam das preciosas partes escondidas de nós mesmos onde nós somos desnorteados e vivos [...].³⁷³

O tratamento da palavra e a exploração sonora do corpo em Artaud e Chaikin corroboram, em meu entendimento, com alguns procedimentos vocais desenvolvidos por Antonio Januzelli, que não estão reduzidos ao analisar, refletir, decorar dogmaticamente o texto, ou ter uma boa potência vocal, mas a algo que deve possibilitar um processo de descobertas sonoras no interior do corpo que transpassa as palavras porque cumpre fazer agir a imaginação e a sensibilidade.

Em suas preparações é possível encontrar laboratórios destinados à liberação sonora e vocal. A voz é gerada do interior do corpo, ou melhor, o corpo como base para a descoberta da palavra. Os exercícios visam em primeira instância sensibilizar o aparato vocal do indivíduo, dando preferência à investigação de ecos, ressonâncias, dissonâncias, musicalidades, respirações para num segundo momento desencadear um trabalho de limpeza da voz.

Eu chamo de expressão vocal dramática e também, paralela a isso, há a expressão corporal dramática. [...] Já faz mais de trinta anos que a gente cunhou essa expressão vocal dramática. Ela é trabalhada a partir das emoções do ator. É claro que haverá alguns exercícios que são mais específicos, mais técnicos, mas eu não posso prescindir, em qualquer destes exercícios, do ator deixar de se levar pelas emoções. Com estes atores que ficaram certo tempo trabalhando comigo, às vezes a gente fica quase dois anos e meio só trabalhando a voz. [...] Talvez possamos chamar de a voz real do ator, ou seja, a tua voz real. Limpar tudo o quanto é sujeira.³⁷⁴

O trabalho de Janô associado à voz estaria direcionado para liberação do centro emocional, porque para ele este é o mais reprimido dos três centros (físico-motor, emocional e mental). É necessário experimentar para que a partir da liberação das emoções o sujeito possa vivenciar a realidade da sua voz, o que ele intitula “voz real do ator”³⁷⁵, uma voz que brota do interior do corpo, do reconhecimento e da liberação das partes desnorteadas e vivas do ator como nos informou Chaikin (1977).

Os exercícios relacionados à voz e à palavra nos laboratórios de Janô podem ser divididos em duas etapas: (1) processos destinados a experimentações do aparato vocal, jogos

³⁷³ Ibid., 130-131, tradução nossa.

³⁷⁴ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

³⁷⁵ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

de improvisar e ampliação sonora; (2) processos que estão associados ao refinamento da palavra, um trabalho de limpeza sobre a voz.

São procedimentos com via de mão dupla, porque se em um primeiro momento se trabalha com a liberação sonora, a descobertas de sonoridades incomuns, como gritos, sussurros, gemidos e rugidos, em um segundo intervalo também se aborda o rigor da palavra, a limpeza da voz, algo preciso, tecnicamente trabalhado, que só pode ser vivenciado quando se tem um observador externo, um mediador para identificar os vícios e os clichês da voz do sujeito dando direcionamentos. Liberdade e rigor nos laboratórios da voz não são vistos de forma indissociável, mas como categorias inter-relacionadas. Descreverei a seguir alguns procedimentos abordados por Janô em seus laboratórios da voz.

Com as luzes do espaço apagadas, os participantes deitaram-se no chão, de barriga para cima, braços estendidos ao longo do corpo, palma das mãos para cima, com os olhos fechados, procurando inspirar e expirar o mais lento possível, usando estratégias como pausas, suspensões, suspiros. Em seguida, começou um movimento de acelerar e desacelerar a respiração. Eles começaram a explorar as articulações e a cada movimentação dessas sonoridades incomuns eram liberadas, partindo para os planos médio e alto.

Já em pé, caminhando pelo espaço movimentando-se, os participantes começaram a aumentar o volume e a intensidade dos sons, aparecendo sonoridade de diversos animais. Os sons se encontraram e se iniciou um duelo a partir de sons e reação com o corpo. Observei que neste momento eles já estavam com os olhos abertos.

A partir deste jogo, uma nova atmosfera é construída e começa a surgir contato corporal entre os participantes mediados pelas sonoridades. Gritos, sussurros, murmúrios e *gramelotes* desconectadas de um sentido lógico apareceram e desapareceram. Encontros e desencontros aconteceram, estabeleceu-se uma comunicação que rapidamente se desfez. A tensão foi aumentando.

Em um determinado momento, cada participante foi para um espaço da sala e começou a conversar através de sonoridades como se estivesse a quilômetros de distância.

São outros procedimentos que acredito que valem menção nesse contexto: (1) A partir de um pequeno fragmento textual, o participante o repete para expressar diferentes sensações e sentimentos; (2) exploração de sons sensuais através da respiração e das palavras; (3) O participante deve aprender um fragmento textual, o exercício consiste em ele dançá-lo produzindo sonoridades junto ao texto; (4) fazer a leitura de um texto não respeitado nenhum

pontuação; (5) Em dupla, ambos de pé, com os pés aterrados, base firme, um participante conta uma história pessoal e o outro é ator-observador. Quando o primeiro termina, o segundo deve conta à história da sua forma. O primeiro só observa e percebe quais as memórias podem ser despertadas a partir da narrativa do outro. Quando finalizado, ambos se olham em total estado de silêncio. (6) Em primeiro lugar, o participante canta com sua própria voz a música de um artista que ele conhece muito. Em segundo lugar, ele deve imitar a voz do artista. Em terceiro lugar, ele fala a letra da música sem intenção. Em quarto lugar, ele dramatiza a música. Em quinto lugar, ele canta a música em silêncio.

O enfoque de tais procedimentos recai não no “o que o dizer”, mas no “como dizer”. O texto é dito para expressar diferentes modalidades de emoções, como por exemplo, ele é dito com a voz aveluda, doce, carinhosa, ríspido, agressivo, penetrante. O texto serve de pretexto para exploração de diversas formas de sonoridades, um deslocamento do sentido original.

Concentro-me agora em descrever um dos seus laboratórios mais específico sobre a voz.

No início da prática ambos estão sentados, Janô e o participante, com a coluna ereta e os pés aterrados, firmes no chão. Ele orienta que o participante faça uma leitura branca do texto, sem nenhuma intenção, apenas uma leitura sem qualquer tipo de inflexão ou de entonação. O participante não deve criar nada, mas apenas ler a palavra. Ao final da leitura ambos ficam em silêncio por um bom tempo. O participante retoma a leitura, Januzelli orienta para ele controle a respiração, pois se deve respirar de acordo com a pontuação das frases para que o fluxo da leitura não seja interrompido e para que se chegue até o fim das frases sem atropelar e nem comer as palavras.

Durante a leitura Janô pedia para que o participante pronunciasse todas as palavras e que o texto fosse lido em voz alta para ajudar na reeducação da respiração e da fala; ele ainda orientava para que o final das frases fosse lido com atenção, fosse dito com a mesma intensidade vocal, pois a tendência era que a pronuncia e a intensidade vocal fosse diminuindo conforme o ritmo da leitura.

Como uma forma de eliminar a musicalidade da voz do participante, Januzelli deu instruções para que se “secasse” o final das frases, para que o sujeito fosse adquirindo consciência da musicalidade da sua fala. Ele pediu para que o participante tivesse atenção sobre as vírgulas, a pontuação, a ondulação das frases para garantir a inteligibilidade do

material textual. Os vícios, como a voz cantada, os clichês da fala, o respirar fazendo barulho, devem ser extintos, apontando para uma reeducação vocal.

Finalizando a leitura, ele orientou para que todo o texto fosse lido pelo participante a partir do princípio do **anti-impulso**. Cada vez que foi finalizado um dos procedimentos, ele fez apontamentos sobre a voz do sujeito para que ele tome consciência das suas principais dificuldades em relação a ela. É um trabalho que demora muito tempo. Janô chega a passar quase dois anos só trabalhando na perspectiva de limpeza e descoberta da voz real do sujeito.

4. CAPÍTULO III

A PRESENÇA CÊNICA EM AÇÃO: A EXPERIÊNCIA TEATRAL “O PORCO”.

Quais princípios e práticas de Antonio Januzelli podem colaborar para que o ator desenvolva sua presença na relação com o texto teatral? Em “O Porco” quais práticas e princípios de seu trabalho contribuíram para potencializar a presença do ator? Que características desta encenação possibilitam ao espectador centrar seu olhar sobre o ator? O que significa o silêncio e o “anticlímax” no trabalho do ator e o que eles poderiam possibilitar a plateia? Estes questionamentos serão norteadores deste capítulo. Neste capítulo me interessa examinar como as práticas e os princípios de Janô acionaram o ator para a intensificação de sua presença em “O Porco”. Para tanto, tomo como eixo de análise camadas do processo de preparação e de criação do ator nesta encenação, tentando resumir suas diferentes fases.

“O Porco” é resultado de quatro anos de parceria entre o ator Henrique Schafer e o diretor Antonio Januzelli, constituindo-se como um marco de amadurecimento nas suas pesquisas de ator; esta foi a primeira vez que Janô teve a oportunidade de trabalhar um longo tempo com um único artista. O trabalho que pode ser considerado como um salto epistemológico de amadurecimento das pesquisas de ator desenvolvidas por Januzelli, rendendo diversas críticas positivas e uma indicação a Henrique Schafer para o Prêmio Shell de Melhor Ator em 2005.

A encenação é baseada num texto dramático que tem escrita autônoma, independentemente de sua representação cênica, e que foi matriz para elaboração do trabalho. A caminhada vai do texto à cena, mas não visa mostrar o grau de fidelidade entre a encenação mostrada com relação ao texto origem, pois este recebe um tipo de abordagem cênica similar àquela que defendem Artaud (1996) e Chaikin (1977). O que é importante nesta modalidade de criação é o quanto o texto permite o ator se revelar, mostrar aspectos de sua própria intimidade, na qual o “corpo real do ator”³⁷⁶ é ressaltado durante a preparação e a criação.

O texto trata da condição de um suíno pouco antes de seu abate, mas nada da encenação é explícito a não ser seu título, que diretamente nos remete para figura do porco. As palavras não esclarecem os gestos e os gestos não esclarecem as palavras. Em cena vê-se o campo da performatividade do ator em que suas habilidades, suas partituras corporais e

³⁷⁶ FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

vocais, que por vezes harmonizam e se sobrepõe ao texto. Não existe uma redundância entre a palavra e a ação.

É sob essa perspectiva que o jogo do ator possibilita diversas leituras, porque a cena está cheia de ambiguidades e de códigos que não se explicam, mas colocam o espectador para refletir sobre questionamentos. O espectador é confrontado com o fazer do ator “com essas ações colocadas, das quais só lhe resta, a ele próprio, encontrar o sentido”³⁷⁷. Isto estaria em concordância com os estudos de Féral (2015) quando ela afirma que “o *performer* desfaz o sentido unívoco- de uma imagem ou de um texto-, a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambiguidade, o deslize do sentido - talvez dos sentidos- na cena”³⁷⁸. Como é destacado na crítica de Beth Néspoli no Jornal O Estado de São Paulo:

Diretor e ator acertam ao abrir "brechas" para a livre associação dos espectadores. [...]. Sua encenação tem por mérito jogar muitas fichas num elemento essencial ao fenômeno teatral: a imaginação do espectador, a qual procura estimular com delicadeza³⁷⁹.

A imaginação do público é tão estimulada que este acaba vendo referências de um suíno no corpo do ator: “Henrique usa as mãos, que desenham as patas do animal. E só, o resto é trabalho físico, entrega, espírito, presença”³⁸⁰. Sobre essa questão o ator ressalta: “Eu nunca fiz um laboratório de mimese de porco e nunca foi proposto que eu imitasse um animal, nem mesmo como experimentação, no entanto, uma parte do público vê um porco em determinados momentos e pergunta como foi meu trabalho corporal para preparar o porco, o porco bicho”³⁸¹. Tal associação do público, que do ponto de vista da atuação não existiria, reforça que em cena não existe um único sentido definido, dado e constituído, mas diversas interpretações e pontos de vistas possíveis.

O processo é indissociável do resultado construído. Nesse sentido, seria impossível o trabalho ser apresentado por outro ator, como talvez seja impossível em algumas formas teatrais contemporâneo. Por quê? Em primeiro lugar, porque existem muitos cruzamentos entre o que é dito com o que foi vivenciado pelo ator no processo, o que colaborou no grau de

³⁷⁷ FERAL, 2015, p.120.

³⁷⁸ FERAL, 2015, p.122.

³⁷⁹ NESPOLI, Beth. O Estado de São Paulo, São Paulo, 21 jan. 2005. Caderno 2. Disponível em: <http://citecum.com.br/o-porco/>. Acesso em: 10 jan. 2015.

³⁸⁰ CABRAL, Cleyton. **Cleytudo**. Postagem de Blog. Disponível em: http://cleytudo.blogspot.com.br/2008_05_15_archive.html. Acessado em: 5 mai. 2015

³⁸¹ SCHAFFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schaffer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

sofisticação do discurso cênico (espaço, corpo, fala, ação); em segundo lugar, porque o tempo também pode ser entendido como fator responsável por amadurecer e moldar o resultado visto pelo público. Por fim, porque o trabalho do ator é baseado no princípio de duplo entre “corpo físico” e “corpo sensível”, como diz Januzelli.

Do ponto de vista da direção e da atuação, não se abordaram expressões do tipo “o ator interpreta o texto”, o “ator representa o texto”, “o ator decora o texto”, o que o ator faz é presentificar o texto através de um mergulho em “densidades do corpo”³⁸², revelando aspectos de sua humanidade. É nessa etapa do processo de criação que isto ficará muito claro, então, vejamos alguns destes aspectos.

4.1 A experiência.

*Mergulho nas questões humanas*³⁸³.



Figura 14 - Processo de criação do “O Porco” realizado durante os ensaios na Universidade de São Paulo (2003).

Conforme costuma dizer o seu diretor nas críticas sobre o trabalho, “O Porco” é “um exercício ou experimento teatral” inspirado no texto francês *Strategie pour deux jambons*, de Raymond Cousse publicado em forma de romance em 1978. A versão utilizada para o

³⁸² GROTOWSKI, 2007, 239.

³⁸³ JANUZELLI, 2011, p.326.

exercício em questão toma por base a tradução para o espanhol *El Cuerde* do dramaturgo e diretor Antonio Andres Lapeña, traduzida para o português por Eliana Teruel. O monólogo retrata um porco que relembra momentos de sua existência, de seus familiares, de seus antepassados, de sua condição social e de seus desejos.

A montagem teve preparação e direção de Antonio Januzelli e atuação de Henrique Schafer. Em 2004 a realização cênica fez sua estreia oficial na cena do teatro paulistano, no entanto, no ano anterior foi realizada uma abertura de processo para os alunos do curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Durante as preparações a direção propôs, *a priori*, caminhos voltados para a consciência do ator, para permitir a quebra de seus estereótipos, automatismos e condicionamentos, demolindo tudo aquilo que se mostrava artificial e supérfluo, para que o **vazio pleno**³⁸⁴, ou esvaziamento de si, fosse ponto de partida da criação.

[...] a minha direção de ator demora bastante tempo. Não é qualquer um que vai se sujeitar a esse tipo de experiência, porque é uma experiência humana. Com o Henrique em “O Porco” do Raymond Cousse foram quatro anos. Ele tinha sido já meu aluno no CAC, no Departamento de Artes Cênicas. Então cada etapa é um amadurecimento, não é transformação, é uma coisa que vai amadurecendo. [...]. “O Porco” é uma semente de amadurecimento do meu trabalho. Eu já sabia que existia, mas era difícil ter uma oportunidade de ficar um longo tempo trabalhando com um ator, desenvolvendo uma escultura humana³⁸⁵.

Em 2000, Januzelli ainda era professor de Henrique Schafer, que cursava o segundo ano de Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, e o convidou para um trabalho de pesquisa sobre as práticas do ator. A preparação aconteceu através de um trabalho prático com diversas propostas disparadas pelo diretor e possibilitou ao ator um “autocontato”, uma “observação de si”, um “conhecer-se a si mesmo” associado ao material textual no qual o aprendizado foi construído dentro desta perspectiva. Nesse sentido, relata o ator: “como eu já tinha sido aluno dele e participado de diversos laboratórios eu já sabia que o pôr-se em movimento era um princípio. Então eu lia o texto em movimento. Neste processo o texto foi sendo incorporado à medida que eu tinha experiências com ele que me toca enquanto pessoa”,³⁸⁶.

O primeiro passo era que, através de alguns procedimentos, o ator dominasse o texto. Henrique explorava diversas formas de trabalhar o material que escapavam de uma

³⁸⁴ JANUZELLI, 1992, p. 102.

³⁸⁵ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

³⁸⁶ SCHAFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

perspectiva intelectual sobre o texto. O ator fazia leitura de cócoras, andando em círculos, correndo, em voz alta, como se discursasse, dentro de um cubículo, cochichando no ouvido de diretor, muito lentamente, muito rapidamente, sem respeitar a sua pontuação. Schafer ressalta:

Às vezes o mestre solicitava que o discípulo ‘disse’ o texto em silêncio, valendo-se de gestos e nada mais. Ou que o repassasse enquanto cumpria tarefas cotidianas: dobrar roupas, varrer a casa, servir um café. Também me pedia que falasse cada frase com o corpo todo retorcido. Ou que me beliscasse ao longo dos treinos. [...] Com o tempo, notei que tudo isso desorganizava a minha ordem racional e me permitia ativar outros mecanismos de percepção.³⁸⁷

Não haviam conversas sobre alguns elementos do sistema de análise do texto, como, por exemplo, o superobjetivo, ou a linha transversal de ação³⁸⁸, as circunstâncias dadas com base na proposta de Stanislávski (1980). Janô, assim como Novarina, “emerge como um verdadeiro diretor de atores que procura as condições da emergência de uma palavra verdadeira entre corpo e sopro”³⁸⁹. Para ele dizer é como um ato além das palavras, que convida o ator a adentrar nos limites físicos e verbais ao colocá-lo em situações não confortáveis para que algo possa ser despertado. Em relação ao material textual durante a preparação, o diretor destaca:

Na preparação existe uma ruminação do ator que está entendendo o que ele fala, como as palavras ressoam, como reverberam nele enquanto indivíduo, enquanto homem e não enquanto criação cênica ainda. É preciso que ele descubra a verdade das palavras refletidas em seu corpo³⁹⁰.

O material textual experienciado pelo ator deveria tocar em **densidades** do seu corpo e não ser apenas uma apropriação de um texto literário, foi assumido com um papel importante no desencadeamento no processo criativo para que ator pudesse encontrar uma nova maneira de olhar para si mesmo.

É deste modo que, durante os laboratórios, Januzelli fazia diversas interferências na criação do ator com o objetivo de diluir suas tensões desnecessárias, de acordá-lo em seu

³⁸⁷ ANTENORE, Armando. **E o ator virou bicho**. Disponível em: <http://www.armandoantenore.com.br/index.php/reportagens/e-o-ator-virou-bicho/>. Acesso em: 10 fev.2015.

³⁸⁸ STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo**: El Trabajo Sobre Si Mismo en el Proceso Creador de las Vivências. Trad. de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

³⁸⁹ FÉRAL, 2015, p. 310.

³⁹⁰ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

corpo, de fazer com que as palavras pronunciadas proporcionassem uma experiência, uma descoberta, uma abertura física e mental. Schafer toca nestas questões quando afirma que:

[...] primeiro a apropriação do texto, não decorando, não analisando, mas me pondo em movimento enquanto falava ele. Às vezes o Janô fazia algumas propostas: ela vinha, me pegava e colocava meus pés no chão. Ele fazia pequenas interferências, para fazer com que eu lembrasse do meu corpo, e para que ao lembrar-me do meu corpo eu não deixasse que a experiência fosse apenas um falar algo para fora. Quando ele me tocava, diluindo tensões desnecessárias [...], a fala se alterava, a respiração se alterava, eu começava a respirar com o texto. Ele me fazia sentir o que eu estava falando, sentir aquela experiência, como Henrique, como pessoa, como homem. Ele me fazia lembrar que eu estava ali, no momento presente, para que eu lesse aquilo no sentido de uma experiência, de uma descoberta e não de uma projeção para fora de quem está representando.³⁹¹

Seguinte a essa primeira etapa foi trabalhado o exercício do **mapa-múndi**, que consiste em colocar uma cartolina branca no chão com alguns lápis para o ator fazer desenhos, colocar palavras, pensamentos e momentos do material textual, “o mapa-múndi é uma representação daquilo que do texto me tocava”³⁹², destaca o ator. Em seguida foi trabalhado com a prática **palavras-chaves**, frases fundamentais que colocadas em ordem possibilitariam ao ator recuperar e mapear todo o texto: “Aquelas passagens, frases fundamentais colocadas numa ordem me daria um para o texto”³⁹³.

Estes dois procedimentos associados eram colocados sobre o chão e o ator começava a falar aquilo o que vinha do texto relacionado com aspectos de sua vida privada, o que tornou a apropriação do material mais orgânica: “Nestes momentos vinham muito coisa e de repente eu começava a falar coisa do texto associado com coisas da minha própria vida”³⁹⁴. É neste sentido que todo o texto foi assimilado através de experiências do ator.

Depois da apropriação do material texto, um dos procedimentos utilizados consistiu em **vendar os olhos** do ator como possibilidade dele escutar a si mesmo: “o trabalho dos olhos fechados é para o texto ressoa dentro do sujeito. Os olhos abertos chamam muito para fora e o exterior tem um chamamento muito apelativo. Vendar os olhos do ator já desacelerar o seu tempo interno”³⁹⁵. O que entra em jogo neste momento é como a voz aplicada à palavra pode em primeira instância ser geradora de experiências para o enunciador ao ativar seus

³⁹¹ SCHAFFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

³⁹² SCHAFFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

³⁹³ SCHAFFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

³⁹⁴ SCHAFFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

³⁹⁵ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

sentimentos e suas sensações. Esse ponto de vista encontra ressonâncias em Chaikin (1977) quando cita que “a questão é como usar a voz, não para se referir a uma condição, mas para adentrá-la”³⁹⁶.

O foco, neste caso, recai no como falar as palavras não simplesmente para dar informações, mas usando os sons que fazem a palavra para criar o seu universo, ou seja, a voz criando através da palavra: “A voz e sons que fazem uma palavra simples ou expressão podem permitir tanto o falante quanto o ouvinte adentrar no significado preciso e na experiência. Em vez de ser apenas uma etiqueta monótona, a palavra falada se torna tridimensional”³⁹⁷. É neste sentido que a voz aplicada às palavras resultou na musicalidade da palavra em cena no espetáculo.

Foi experimentado também o **exercício dos opostos**, que consistia em trabalhar uma ativação e uma sustentação da energia a partir de ritmos opostos. Por exemplo, uma dança africana totalmente energética e em seguida fazer uma sequência de Tai Chi Chuan. No decorrer das preparações também foi feito um trabalho de consciência do corpo no espaço, propondo como exercício que o ator trabalhasse o texto se apropriando concretamente de tudo o que houvesse na sala de trabalho como, por exemplo, as paredes, os armários, as mesas, os cantos das paredes dentre outros.

Em Janô, assim como Grotowski (2011), “aprender alguma coisa significa conquistá-la na prática. É preciso aprender ‘fazendo’ e não por meio da memorização de ideias e teorias”³⁹⁸. Sendo assim, o diretor colocava o corpo do ator para pensar durante o processo do fazer, quando durante as preparações dava-lhe instruções do tipo: “comece onde você está (transitar do real para o texto sem dar quebra); não use as mãos (sem dar reação corporal); não force a voz (entonação neutra, limpa); caminhe devagar e diga o texto (partindo do anti-impulso); diga o texto para mim (em relação com o outro); não quebre (sustentar o estado); não desligue... não saia daí esteja aqui (consciência do momento presente)”³⁹⁹. Sobre estes momentos Schafer destaca: “tinha muita coisa que eu não entendia, mas não era para entender. Existia um entendimento que é do corpo, do fazer, da ação. Certamente que existia outra camada que era a princípios do trabalho que estamos fazendo”⁴⁰⁰.

³⁹⁶ CHAIKIN, 1977, p. 32, tradução nossa.

³⁹⁷ Ibid., 1977, p.131, tradução nossa.

³⁹⁸ RICHARDS, 2012, p. 1.

³⁹⁹ SCHAFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

⁴⁰⁰ SCHAFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

Nos caminhos apontados pela direção e experimentados pelo ator, quando alguma proposição dava certo, Janô se aproximava de Schafer e sussurrava em seu ouvido: “É isso, percebe (algo de essencial revelado). Pare! (consciência de corpo em relação ao espaço). Olhe suas mãos (percepção de si). Se perceba, olha como está sua respiração. Se flagre (capacidade de auto-observação)”⁴⁰¹, tudo isso para que o ator pudesse registrar aquilo que estava acontecendo naquele instante em seu corpo e com sua voz. Como consequência o desenho foi sendo construído dentro desta perspectiva. Todas as instruções de Janô eram dadas com o sujeito em movimentação, sem que ele (ator) quebrasse a música do texto, o estado construído durante as preparações.

[...] se tratava de começar o movimento, essa música que é o texto, e o Janô poder ir lá como regente apontando coisas. Eu escutava ele e mantinha o estado. Era justamente quando ele me flagrava num estado de expressividade, de potência, de verdade, ele ia lá fazer com que eu registrasse esses momentos e eu matinha ⁴⁰².

O princípio da desconstrução da representação iniciava simultaneamente quando o diretor interferia no processo de atuação para eliminar qualquer tipo de dramaticidade, gestos simétricos, caras e bocas, vícios de fala, esquemas corporais rotineiros, códigos de interpretação já introjetados, voz impostada. Sobre isto Schafer me disse que “esse é o momento da limpeza dos condicionamentos do homem e do ator, de uma dramaticidade exagerada, gestos que começavam a serem simétricos, impostação da voz e de tensões musculares do cotidiano”⁴⁰³. Destacando esses momentos durante o processo, Schafer diz:

Desde o início sempre fizemos um trabalho prático, físico [...]. Fomos **desconstruindo toda uma forma de representação teatral** [...]. O Janô trazia todo um conhecimento profundo acerca não do ator, mas do homem. Tínhamos que nos livrar também de todo egocentrismo, vaidade e ansiedade do homem/ator, para que eu pudesse atingir um estado em que fosse capaz de chegar até o espectador sem artificialismos⁴⁰⁴.

O conceito de “via negativa”, defendido por Grotowski (2011) nos anos de 1960, relacionado a um não acúmulo de signos e de habilidades, mas que busca “a essência dos signos eliminando aqueles elementos do comportamento ‘natural’ que obscurecem o impulso

⁴⁰¹ SCHAFFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁴⁰² SCHAFFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁴⁰³ SCHAFFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

⁴⁰⁴ SARAGUSA, Fabiana. Em peça considerada ótima, ator interpreta porco conformado à espera do abate. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 mai.,2013, grifo nosso.

puro”⁴⁰⁵, estaria alinhado com os laboratórios de Januzelli, em particular neste processo de criação.

Limpar como um caminho do ator descobrir sua essência, relevar sua expressão humana, tendo como meta estabelecer um encontro verdadeiro com o público. Janô chama isto de “trabalho de limpeza”⁴⁰⁶, que fica evidente nas palavras do Schafer quando enfoca: “Janô fala claramente que um homem para falar verdadeiramente com outro homem tem que estar limpo. Por isso que ele propõe princípios de descondicionamento para que a expressão do sujeito seja verdadeira”⁴⁰⁷. Em texto publicado na Folha de São Paulo é possível perceber, através das palavras do ator, como estes aspectos foram tratados no processo:

A opção de Janô foi a de não seguirmos o caminho da mimese, ou seja, de não assumir a postura de um porco. Todo tempo trabalhamos para que o homem/ator estivesse em cena limpo, livre de vícios, convenções, condicionamentos. Essa consciência do corpo é um processo longo, resultado de exercícios contínuos, de preparo, de aquecimento, de limpeza.⁴⁰⁸

A declaração acima aponta para uma questão importante do processo: a não representação mimética de um animal. Optou-se por uma linha de atuação em que o ator não deveria imitar, ou comportar-se como um suíno, mas o revelar por meio de estados corporais e expressivos. Seu corpo, assim como na ideia de um teatro diferenciado de Jean-François Lyotard (2011), deveria aparecer como “uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos, na qual processos sensório-motores coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificações e choques”⁴⁰⁹. Observe-se abaixo as explicações do diretor sobre o trabalho do ator pode ser entendido no processo:

O ator é foco desta montagem, seu corpo em uma relação crua e sensível com a concretude do espaço onde se realiza um ato teatral. Para nós o teatro é em sua essência a presença do ator. Essa presença é um corpo vivo (físico e sutil), pulsante, expressando cristalina e profundamente as mais complexas notas da escola dramática humana⁴¹⁰.

A ideia central implícita nesta declaração é de que o corpo do ator deve ser uma linguagem concreta, física e sensível, na qual a ênfase recai sobre o aspecto de sua presença

⁴⁰⁵ GROTOWSKI, 2011, p. 15.

⁴⁰⁶ Ver a primeira parte do estudo.

⁴⁰⁷ SCHAFFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

⁴⁰⁸ SARAGUSA, Fabiana. Em peça considerada ótima, ator interpreta porco conformado à espera do abate. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 mai.,2013.

⁴⁰⁹ LEHMANN, 2007, p. 332.

⁴¹⁰ Antonio Januzelli no programa da realização cênica teatral “O Porco” da temporada realizada no Sesc Ipiranga, São Paulo, 2013.

em dupla interação entre o organismo físico e o organismo afetivo, como queria Artaud em “Um atletismo afetivo”⁴¹¹.

Para Januzelli⁴¹² as preparações foram fundamentais para a realização do trabalho, porque tudo foi construído a partir delas. Através do processo o ator aprendeu tudo, sem elas seria impossível chegar ao resultado final; o trabalho é fruto de experiências acumuladas no decorrer de aproximadamente quatro anos.

Aqui o processo se firma como obra. As preparações foram território de descobertas e de amadurecimento, no qual o resultado é intrínseco. É neste sentido que Grotowski (2011) já afirmava a importância dos ensaios como possibilidades de descobertas do ator:

No teatro temos um elo que é visível- o espetáculo- e outro, que é quase invisível: os ensaios. Os ensaios não são apenas uma preparação para a estreia, são para o ator, um terreno de descobertas, sobre ele mesmo, suas possibilidades, suas chances de ultrapassar os próprios limites. Os ensaios são uma grande aventura quando trabalhamos com seriedade⁴¹³.

Em se tratando do processo, todo o trabalho deveria tocar na subjetividade do ator, no sentido de algo confessional que também estava no material textual, que só fazia sentido se o atravessasse primeiro, como um convite a olhar mais profundo para si, “anexando” camadas de “si mesmo” à criação. Aqui, como disse Grotowski, o ator se reflete no material do seu papel para poder penetrar em si mesmo, isto é, para ele dissecar-se através da sua atuação:

[...] o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos permite uma abertura, uma autotranscendência, ou seja, encontrar o que está oculto dentro de nós e realizar o ato de ir ao encontro do outro; em outras palavras, transcender nossa solidão⁴¹⁴.

O importante é fazer do texto um instrumento para o ator expor sua subjetividade. É possível encontrar no processo de preparação e criação de Schafer que a atuação dele está interconectada com algumas associações, lembranças, reminiscências da vida privada atualizadas no desenvolvimento de sua partitura física e vocal, que aconteceu de maneira intuitiva a partir de desdobramentos do trabalho.

A direção para que o sujeito não ficasse refém das suas memórias e emoções possibilitou a construção de uma **musculatura interna**⁴¹⁵ (corpo sutil) para que Schafer pudesse sustentar certos tónus, modos de falar, ações que estavam relacionadas com suas associações, como também uma forma dele manter a precisão, a força e a sustentação da

⁴¹¹ ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁴¹² JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

⁴¹³ GROTOWSKI, Jerzy. [Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo (1989-1999)]. In: RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 133.

⁴¹⁴ GROTOWSKI, 2011, p. 45.

⁴¹⁵ SCHAFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

energia para o trabalho. O que desencadeou o estabelecimento progressivo da partitura vocal e gestual do ator. A construção da musculatura interna aproxima-se da noção de “duplo” em Artaud (1999), quando ele a utiliza “para referir-se à existência de um organismo afetivo, paralelo ao organismo físico”⁴¹⁶.

Nessa perspectiva, o diretor levou o ator a esculpir suas ações físicas e vocais a partir de uma musculatura sensível (corpo sutil) que sustenta toda densidade e profundidade da atuação. Isto fez com que o ator conseguisse acessar regiões do seu corpo que não deslizam para o realismo-psicológico de uma etapa de trabalho de Stanislávski (2009), ou para o distanciamento crítico dos sentimentos e das emoções em Brecht, mas para a relação entre afeto e corpo com “defesa de um trabalho físico e plástico das emoções interconectado pelo ‘duplo’ organismo (afetivo e físico), no qual a respiração é ponto de apoio para modelar intensidades afetivas”⁴¹⁷ como nos diz Quilici (2004) sobre o trabalho de Antonin Artaud.

Observe-se a seguir nas palavras do ator como a ideia de duplo aparece:

[...] quando aquilo era falado com verdade, verdade é isso, eu falar sentindo o que eu estou falando, vivendo aquela experiência. [...] Eu falava uma passagem de “O Porco” e sentia uma tremenda descoberta, emoção, lembrança, de algo que eu vivo, ou que eu vivi, que eu sinto como homem. [...] A expressão daquilo era uma expressão verdadeira, porque ativei em mim questões íntimas. Neste momento você não tem gesto, porque você está com você, em você. [...] Eu jamais poderia ficar refém destas emoções, nos laboratórios eu poderia até me emocionar, mas o Janô, nestas interferências que ele fazia, foi trabalhando uma musculatura mais interna (sensível), para manter certos tónus, ações e modos de falar, para que eu não me derrubasse com aquilo. Não pode ir pra (sic) cá (cabeça), tem uma musculatura interna que sustenta o trabalho.⁴¹⁸

Agora que expus sinteticamente aspectos inerentes ao processo de criação, interessa-me neste momento, tentar localizar princípios da preparação e da criação de Janô que estão presente no trabalho ator em “O Porco” que possibilitam potencializar a presença cênica.

⁴¹⁶ QUILICI, 2004, p.138.

⁴¹⁷ QUILICI, 2004, p.138.

⁴¹⁸ SCHAFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

4.2 O encontro.

*O ator em cena atua sempre em sua própria pessoa*⁴¹⁹.



Figura 15 - O Porco, 2013. Centro Internacional de Teatro Ecum. Foto: Frederico Foroni.

Em “O Porco” a cena é centrada no ator, pois para Janô “o indivíduo é a cena”⁴²⁰. Duas bases do trabalho do ator giram em torno da energia (ativar, sustentar, irradiar) e da concentração (atenção, foco, penetrar). Sua preparação anterior à cena toma por base o princípio do **movimentar-se**, uma dança lúdica com diversos ritmos que o possibilita ativar e sustentar sua energia. É um aquecimento não só físico, mas principalmente para ativar uma dupla constituição do corpo, que Januzelli chama de “corpo sensível” e “corpo físico”. Nessa preparação Henrique vai inserindo todo o texto e partituras de cena, tudo vira dança por momentos. O ator para ele é um dançarino, coloca tudo em movimento: “vejo dança em tudo”⁴²¹.

Em Janô, assim como destaca Valère Novarina, “dança-se qualquer bom pensamento, qualquer pensamento verdadeiro deve poder ser dançado. Pois o fundo do mundo é

⁴¹⁹ JANUZELLI, 1992, p. 12.

⁴²⁰ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁴²¹ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

ritmado”⁴²². Deste modo, Schafer reforça essa ideia de dança no trabalho do diretor quando afirma: “o ator para Janô seria um dançarino, alguém que não precisasse fazer uso da palavra, mas da sua expressão, a expressão como algo que é anterior a palavra. É um ator que tem consciência do seu corpo, do público, do seu ato, da sua dimensão humana”⁴²³. Então é através do movimento que o ator revive, restitui, reencontra a si mesmo e desperta seu “motor interior”, seu “corpo sutil”.

Quando o espectador entra, ele já se encontra em estado de prontidão no espaço como acontece também na encenação “A Hora e Vez” dirigida também por Januzelli. Em “O Porco” os espectadores passam pelo ator, mas não o percebem, alguns só vão percebê-lo quando estão acomodados e para outros realmente ele passará despercebido no primeiro instante.

O fato de Schafer estar no espaço de atuação já o possibilita uma **Percepção de Si e do Outro**, afinal só se percebendo tem-se condições de perceber o outro, como observa o diretor. O ator começa o convívio com o público, percebendo sua frequência energética (vibracional), o que também o estimula: “Eu recebo aquelas pessoas como ser humano. Eu silencio para escutá-lo, para respirar com o público. É um tempo em que eu tenho que está atento para os espectadores”⁴²⁴, afirma o ator.

Schafer encontra-se localizado ao lado da porta de entrada do teatro com o corpo e o rosto voltados para a parede, o que o torna quase invisível. Espera cada um dos espectadores entrar e se acomodar no espaço para quando ao fechar das portas, as luzes mandarem o ator se revelar.

O espectador é inserido num quadrado (ver a figura 16) delimitado de dois metros por dois metros, que a princípio não lembra um chiqueiro porque não existe citação inicialmente para tal interpretação. No entanto, com o desenvolvimento da ação do ator no espaço, talvez seja possível se chegar a tal associação.

⁴²² NOVARINA, 2000 apud FÉRAL, 2015, p. 319.

⁴²³ SCHAFFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2015.

⁴²⁴ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

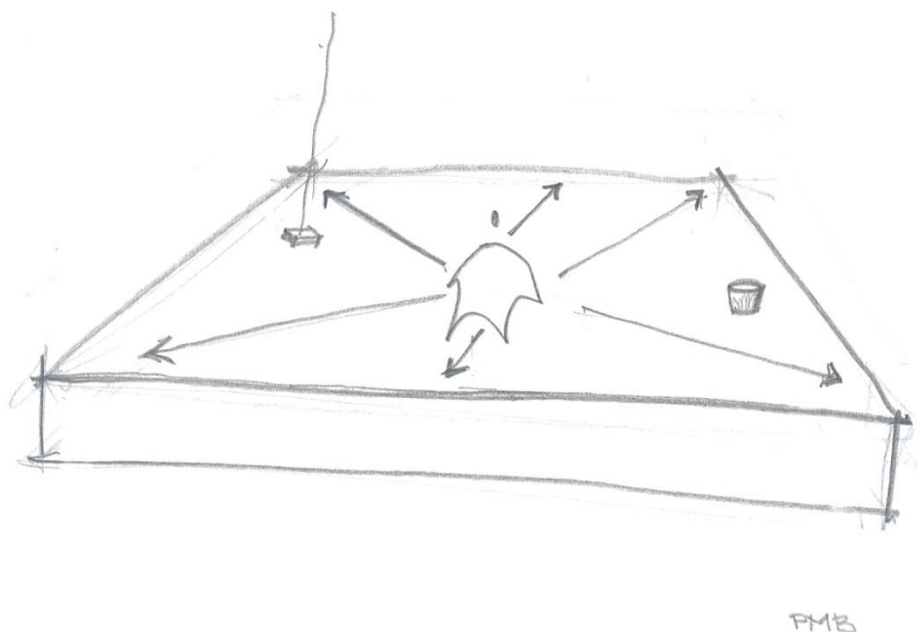


Figura 16 – O palco e os elementos cenográficos da experiência teatral “O Porco”.

A ação se desenvolve em todo o quadrado. Não há cenografia no sentido tradicional da palavra. A única escritura no espaço é um balde e um tijolo pendurados num barbante que fica em um dos cantos do quadrado. O desnudamento do espaço se reflete no desnudamento do ator diante do público. Em cena existe um alto grau de assepsia que permite ao público ter um único foco: o ator. A geografia do espaço possibilitou além de um processo de intimidade com o trabalho por parte do espectador, que permite ao público centrar seu olhar sobre o corpo do ator, percebendo seu suor, sua respiração, seus odores, seu desgaste físico e emocional, nos quais a grandiloquência é destruída pela sensação de realidade. Essa sensação foi ainda mais reforçada pela indumentária cênica do ator que mais o revela do que esconde, enfraquecendo as convenções de representação e de ilusão cênica. A crítica abaixo reforça nosso ponto de vista:

É que o exercício solo de teatro põe o ator no centro, não há dispersão, nada com o que dividir a atenção. [...] Sem apelos fáceis ou realismos primários, sem gestualidade mimética. Simples assim: um porco nos faz confidências em seu chiqueiro, diante da morte. [...]. O corpo do ator no espaço, sua presença generosa diante de nós, é o que desenha o instante. [...].⁴²⁵

A **transparência** é um dos princípios que estão presentes no trabalho deste ator, na qual o corpo é exposto em sua materialidade: “transparência é ser transparente com o que

⁴²⁵ SANTOS, Ana Cristina. **O Mínimo do Gesto Incomum**. Disponível em: <http://aguarras.com.br/2007/01/14-o-minimo-gesto-incomun/>. Acesso em: 10 Fev. 2013.

você é. A ideia é buscar o que o sujeito é em si, o registro pessoal do ser”, como observa o diretor. Ainda diz ele: “essa transparência está diretamente ligada ao nosso humano profundo, que reclama respiros, muitas vezes abafados pelas nossas **personalidades**”⁴²⁶.

Dessa forma, a primeira vez que o ator se revela para o público, mostra-se um refinamento da sua expressão que está totalmente esvaziada de afetações, ele parece falar de igual para igual. Assim, em cena via-se um homem (ator) falando para outros homens (espectadores) que apresenta “uma expressão dramática profunda e limpa de qualquer maneirismo”⁴²⁷ que dilui a linha divisória entre palco e plateia-, é o que Januzelli intitula “expressão universal do homem”.

A esse estado que vamos conseguindo acercar-nos denominamos de “transparências”, por ser um termo suave, significativo, que revela a passagem de luz através de um corpo. Um corpo que serve como passagem de “luz”, translúcido.⁴²⁸

O ator encontrar-se com uma qualidade de estado que não é um atributo do representar e nem do naturalismo cotidiano, mas de um corpo energético que toma como princípio a **personalidade** do ator como a “impressão digital do indivíduo em suas opções e ações”⁴²⁹ que atrai e sustenta a atenção do público.

Outro princípio deste trabalho diz respeito ao **não-quebrar**, a consciência que o ator deve ter de não romper o fluxo das ações, de não quebrar o estado que foi construído, a tensão que foi instaurada no momento inicial do trabalho, sustentando quase um lume (jato de luz, um brilho, clarão) que perpassará em todas as suas ações durante a apresentação, que Januzelli chama de “fogo interno”, “chama”, ou “estado de graça”.

Esta consciência de si, de sustentar o estado ativado no seu organismo, foi destacada pelo ator durante o processo de criação quando afirma: “eu terminava o ensaio em um estado de maior atenção, de maior percepção, amplitude sonora, de prontidão total. Esse estado é o que interessava levar para a cena. Eu em cena tenho que estar num estado em que altere, que flua, que provoque, que atinja o outro”⁴³⁰.

Na zona de atuação entra a possibilidade do “O Não-Cenário como Cenário”⁴³¹, na qual sobre o palco esteticamente desnudo a cenografia será perceptível apenas no “cenário

⁴²⁶ JANUZELLI, 2011, p.326, grifo do autor.

⁴²⁷ JANUZELLI, 1992, p.248.

⁴²⁸ Ibid., p. 99.

⁴²⁹ JANUZELLI, 2009, p. 36.

⁴³⁰ SCHAFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁴³¹ PAVIS, 2008, p. 43.

verbal”⁴³², ou na gestualidade do ator, “na sua forma de mimar, ou de simplesmente indicar o elemento decorativo invisível”⁴³³, como nos diz Patrice Pavis (2008) sobre os aspectos cenográficos da estética do teatro pobre de Jerzy Grotowski e de Peter Brook. O figurino foi composto por uma bermuda semiaberta e um paletó surrado e aberto, elementos surgidos durante o processo que revela o corpo real do ator com suas especificidades e particularidades.

Do ponto de vista da experiência espacial, esta foi concebida como espaço vazio, em que “é preciso preencher como se preenche um *container* ou um meio ambiente que é preciso controlar, preencher e fazer com que se expresse”⁴³⁴. Que como mesmo ressalta Pavis (2010) estaria próximo, por exemplo, das concepções de Artaud quando afirma que “a cena é um lugar físico e concreto que exige que alguém o preencha, e que o faça falar sua linguagem concreta”⁴³⁵, e o ator o faz.

Consequentemente, em “O Porco” o espaço rompeu a relação frontal estática, presente no drama burguês enquanto estrutura cênico-dramatúrgica e no teatro realista psicológico, demolindo a “teoria da quarta parede”⁴³⁶. Isto possibilitou uma abertura para múltiplos pontos de vista por relativizar a percepção unitária e fixa do público, colocando-o em volta da realização cênica e inseridos no jogo.

O ator interpela o espectador, conversa com ele, toca-o fisicamente, o abraça, o olha e revela suas confissões, o que requer do ponto de vista da atuação outra atitude, pois ele não abandonar a plateia. Assim como no teatro de Grotowski (2011), aqui também tudo está contido no “o que se passa entre espectador e ator. Todas as outras coisas são suplementares”⁴³⁷. O que me traria para as concepções postas por Januzelli quando me disse que o teatro deve proporcionar um encontro de corpos em exercício dramático, ou de Schafer quando me disse que “este é o teatro do encontro entre o ator e o público. Isso tem que ser uma experiência para ambos”⁴³⁸, o que estaria ligado à fuga de um teatro racional, culto,

⁴³² Ibid., p. 43.

⁴³³ Ibid., p. 43.

⁴³⁴ PAVIS, 2010, p. 141.

⁴³⁵ Ibid., p. 141.

⁴³⁶ Sobre esta teoria consultar: ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da Encenação Teatral**. Tradução de Yan Michalski 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

⁴³⁷ PAVIS, 2008, p. 337

⁴³⁸ SCHAFFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2015..

cerebral e mais conectado ao teatro como um veículo que permite ao homem obter acesso a outro nível de percepção⁴³⁹, como nos dirá Grotowski.

Este aspecto é destacado pelo ator quando afirma: “em cena o ator é veículo, um veículo não só que transporta, mas o que dar a vida, o que dar energia, o que se conecta, o que conecta todas as energias. Então eu sou capaz de estar em cena absolutamente centrado em mim, mas também ampliado, percebendo o todo e me flagrando”⁴⁴⁰.

Se o ator em cena, do ponto de vista do público, pode apresentar uma linha muito tênue entre realidade e ficção (não-representação e representação), já do ponto de vista da atuação existe uma linha de tensão gestada pelo descontínuo movimento interno e externo que circula pelo seu corpo que nunca o deixa em estado de relaxamento total. Nesse sentido, Quilici (2004) lembra que “a descontinuidade entre a dinâmica interna e externa nos remete mais uma vez à ideia de uma justaposição geradora de tensão, que potencializa e intensifica a presença cênica”⁴⁴¹.

4.3 O Jogo.

Um exercício de estar a pessoa no palco, não a máscara ou personagem, o ator deve passar coisas que ressoam nele, pessoa, singular

Em “O Porco” o jogo do ator foi bastante singular e de extrema potência. Para que o jogo seja estabelecido é fundamental que o ator esteja no seu centro “(co)centar-se, entrar dentro de si” (informação verbal)⁴⁴² para que possa estabelecer contato com o espectador: “eu sou posso me conectar com o todo seu eu estiver centrado em mim”⁴⁴³. No entanto, se o ator fica apenas em si mesmo ele também não consegue conquistar o outro, pois “se eu fico dentro de mim, só dentro, eu também não estou. Eu estou dentro e estou aqui”⁴⁴⁴, como afirma o

⁴³⁹ RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

⁴⁴⁰ SCHAFFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schaffer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2015.

⁴⁴¹ QUILICI, 2004, p.139-140.

⁴⁴² Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em junho de 2012.

⁴⁴³ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em junho de 2012.

⁴⁴⁴ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em junho de 2012.

diretor. É um exercício de resistência no trabalho do ator para que ele não possa se deixar levar apenas para o externo.

Um elemento fundante e indispensável do jogo para o ator diz respeito a seu corpo. A expressão “sou meu corpo”⁴⁴⁵ enquadra-se perfeitamente no trabalho deste ator. Ele atua como **um ser uno** em que os elementos corporais e mentais são absolutamente ligados de modo íntimo, não existe dicotomia, o que escapa do âmbito de uma racionalização imediata sobre seu jogo.

É um tipo “consciência de si” associado a uma integralidade do homem, na qual os três centros: motor, emocional e intelectual atuam juntos. É a mesma consciência de que fala Fischer-Lichte (2011) quando definiu o conceito radical de presença e de *embodied mind* (mente corporificada), no qual o ator aparece como “como um ser em que corpo e mente, ou consciência, são absolutamente inseparáveis”⁴⁴⁶. O diretor esclarece como essa questão é tratada nos seus processos de preparação:

[...] O corpo é unidade. No cotidiano a gente é muito dividido, muito dicotômico, em decorrência de uma educação que é muito mais intelectual, cerebral. Então a gente vive mais aqui, no mundo da cabeça, e a gente esquece do corpo, que é a primeira instância, que é a nossa existência. Meu Deus! Meu corpo é um campo vibratório e se você está aqui (na cabeça) ele não vibra, ele fica amortecido. Por isso o contato comigo mesmo se torna mecânico, porque eu não estou junto de mim mesmo. O meu contato com você não é um contato real, um contato de pele, porque esse nosso pensamento deriva para outras instâncias, esquecendo-se do momento presente. No caso do ator, a intenção que é sua mente esteja junto do seu corpo em qualquer momento, sem dissociação. O problema mais grave é a hora que ele desconecta, como, por exemplo, o corpo estar ali na relação com a namorada e a mente estar em outro lugar, sobrevoando o corpo. Então esse sujeito não está aqui no momento presente. Por isso que é preciso sempre alguém orientando, chamando o ator, a própria pessoa se chamando a estar com ela. Se a gente está conversando e eu estou pensando em coisas, então essa conversa tornar-se superficial, ela não está compactada, colocada. Na hora que existe essa combinação é fantástico, porque esse ser te pega. Ele gruda a tua atenção e sem esforço, mas simplesmente porque ele está inteiro ali no aqui e agora, sem deslocamento entre mente e corpo⁴⁴⁷.

Essa integralidade do ator experienciado durante todo o processo foi refletida em seu estar em cena e percebido pela plateia em “O Porco”, aspecto este destacado pela crítica:

[...]. Henrique atinge um nível de refinamento em sua atuação raro de ser visto, que culmina em uma expressividade comovente. [...] Lembra um esmerado quarteto de cordas, algo que toca fundo pela intimidade. Januzelli extrai dele a essência mais pura, o ator em sua desnuda natureza [...] Enfim, uma experiência memorável e

⁴⁴⁵ MERLEAU-PONTY, 1997. p. 19.

⁴⁴⁶ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 203-204.

⁴⁴⁷ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

profunda. O teatro, despido de alternativas fáceis e clichês, em busca de sua essência⁴⁴⁸

Como já mencionado, a audiência estava a dois três metros ator, o que fez com que ela pudesse perceber os mínimos detalhes como, por exemplo, pequenas paradas, pausas dramáticas, pontuações, mudanças de clima, a expressão real do ator e o não-dito.

Essa relação face a face com o público fez o que poderia existir como representação ser possivelmente diluído. O enquadramento cênico proposto no trabalho estabeleceu diretamente regras específicas que possibilitaram ao ator tomar certas liberdades em relação ao cotidiano. Josette Féral (2015) coloca a noção de jogo como elemento essencial na definição da teatralidade no teatro: “jogar é fazer uma livre ação, sentida como ilusória e situado fora da vida cotidiana, mas constituído a partir de regras específicas para que seu desenvolvimento seja capaz de absorver completamente o jogador”⁴⁴⁹.

Para Féral a existência do jogo “implica uma atitude **consciente** da parte do *performer* (tomado aqui em seu sentido geral: ator, encenador, cenógrafo, dramaturgo... todos eles participam), realizando-se no **aqui e agora de outro espaço** que não é o cotidiano, visando à realização de ‘gestos fora da vida corrente’”⁴⁵⁰. Nesta perspectiva, o jogo é codificado a partir de regras específicas que “impõem uma moldura de ação no interior da qual o ator pode tomar certas liberdades em relação ao cotidiano”⁴⁵¹. Essa moldura não é algo do domínio cênico, mas uma “moldura virtual” que impõe restrições e liberdades, evidenciado pela “codificação tácita que opera no espaço e nos seres que o ocupam, criando o fenômeno teatral”⁴⁵².

É a partir do jogo que o contato físico do ator com o espectador pode por alguns momentos abolir a dicotomia entre publicidade e privacidade, surgida com a formação da sociedade burguesa no século XVIII, como disse Fischer-Licthe (2011) ao tratar das dicotomias entre o “ver” e o “tocar”⁴⁵³.

Em três a quatro momentos do seu jogo, o ator estabeleceu um contato mais intenso com os espectadores, rompendo com a ilusão cênica do teatro burguês reforçada apenas pela experiência visual. Em uma parte do trabalho, a figura cênica, ao lembrar-se das confidências amorosas de seu pai suíno falecido e ao revestir-se de tal figura, diz:

⁴⁴⁸ CONTE, Guilherme. **A Essência Da Expressão Dramática**. Digestivo Cultural. São Paulo, 26 de abri., 2006.

⁴⁴⁹ HUIZINGA, 2012 apud Féral, 2015, p. 93.

⁴⁵⁰ HUIZINGA, 2012 apud Féral, 2015, p.93-94, grifo do autor.

⁴⁵¹ HUIZINGA, 2012 apud Féral, 2015, p.94.

⁴⁵² HUIZINGA, 2012 apud Féral, 2015, p.94.

⁴⁵³ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 121.

Eu conheci porcas que me provocavam à tal ponto que cinco minutos me pareciam uma eternidade. Uma olhada entre seus pernis e a minha paixão se desbordava; o amor é a única coisa em que não se pode mandar, porque você tem que saber, pequeno, que na presença do amante a dama se deita diante dele e se imobiliza. A vulva se inflama de prazer até o ponto de te fazer ficar vermelha de tímida. Tudo isso indica que ela está disposta.

No meio da sua fala, ele estabeleceu contato visual com uma espectadora, aproximou-se mais precisamente quando falou na passagem sobre a parte externa do órgão genital feminino por meio das mãos dela, estabelecendo um toque físico nas pernas desta. O figurino do ator que mais revela do que esconde, o fragmento erótico do texto associado ao contato físico pode, como diz Fischer-Lichte (2011), exercer uma força de contágio e uma força de atração erótica que não são atributos das ações de um personagem interpretado, mas da percepção do público sobre o corpo real do ator com suas características específicas. O tocar fisicamente o público reforçaria o seu olhar, não sobre o “corpo semiótico”, mas sobre “corpo fenomênico”, do ator.

Um ponto que me chama atenção é que o contato físico com o espectador que poderia lançá-lo para fora do jogo, mas neste caso reforçou a sua participação, porque o tocar entra como extensão da experiência visual, isto é, existe um convite para que tal ação aconteça. É o princípio de um **olhar dilatado**, de olhar dentro dos olhos do espectador, sinalizando que ambos estão juntos no aqui e agora da cena. A direção esclarece a ideia de contato físico entre o ator e o espectador quando afirma:

O objetivo nosso, deste tipo de trabalho que a gente faz, seja em o “O Porco”, ou nos outros que desenvolvo, é que a proximidade física seja uma exigência do trabalho. Então seria num espaço com no máximo trinta a quarenta pessoas, para conseguir que tanto o ator como o espectador estejam muito próximos fisicamente um do outro. Esse é um dos eixos do trabalho sempre que possível, do ator junto do seu espectador. A proximidade facilita ao ator chegar num ponto de atuação que capture o espectador na ação que executa.⁴⁵⁴

Dessa maneira, Schafer, ao comentar sobre as críticas publicadas e os depoimentos dos espectadores, também deixa claro que:

A obra se dá de uma maneira tão intensa, tão contundente, nesse encontro entre o ator e o espectador, que as pessoas são tocadas e não se incomodam, porque há uma dimensão mais humana sendo tratada. Há um deslocamento do espectador. Ator e espectador são uma coisa só, estão juntos, neste teatro⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁴⁵⁵ SCHAFFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2015.

Isto é uma consequência da consciência construída durante os **laboratórios de abordagem da plateia**, propostos na preparação e criação do trabalho. O crítico Sérgio Salvia Coelho ressaltou este princípio no trabalho quando afirma: “falando olho no olho com a plateia, incluindo-a sem constrangê-la, o desgaste físico e emocional de Schafer é enorme”⁴⁵⁶. Vejamos em duas publicações como a proximidade física é percebida pelo espectador:

Quando a gente quer, quando a gente quer, a gente faz” – falou olhando nos meus olhos depois de um forte abraço, aquele homem simples e com aspecto de miúdo e frágil, que me encantou com um par de meias vermelhas e um sorriso que vinha do lado de dentro. Emocionei-me com a sutileza e simplicidade com que guiou o espetáculo “O porco”[...] depois de ter visto o lindo “porco” do ator Henrique Schafer, saí do Teatro transf(ornado com aquele universo rico em dramaticidade, inércia e dinâmica[...]”⁴⁵⁷.

Numa segunda publicação:

No jogo de confidências mútuas, entre a incontrolável torrente verborrágica do porco e o silêncio [...] nos momentos em que o porco cala e os olhares se encontram, ou quando toque de pele é permitido, nesse jogo nos perdemos de nossos papéis funcionais e nos confundimos, sem saber ao certo se somos o porco a ser abatido ou o porqueiro que o levará ao matadouro⁴⁵⁸.

Em seu trabalho existe uma consciência sobre si e da ação também adquirida pelo princípio do **anti-impulso**, que o colocaria próximo das ideias de Patrice Pavis quando diz que “o primeiro ‘trabalho do ator’, [...], é o de ele estar **presente**, de se situar aqui e agora para o público”⁴⁵⁹. Seu corpo é percebido como real, presente, em estado de potência, de transparência. Se ele não estabelecer conexão consigo mesmo o encontro não acontece, se ele finge ser, a qualidade da experiência não emerge, se não está em si, então não é, pois deve revelar-se enquanto humano e não como a representar o humano.

Como toda a preparação e a criação foram direcionadas no sentido de transformar o corpo fenomênico do ator em corpo energético (FISCHER-LICHTE, 2011), o resultado, como disse o próprio Schafer, foi que aquilo que se vê “em cena é um ator realizando ações dramáticas, ações não cotidianas, ações não realistas”⁴⁶⁰. O que se conecta com as ideias de

⁴⁵⁶ COELHO, Sérgio Salvia. “O Porco” propõe teatro com mínimo de recursos. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0202200601.htm>. Acesso em: 10 fev. 2015.

⁴⁵⁷ CABRAL, Cleyton. **Cleytudo**. Postagem de Blog. Disponível em: http://cleytudo.blogspot.com.br/2008_05_15_archive.html. Acessado em: 5 mai. 2015.

⁴⁵⁸ SANTOS, Ana Cristina. **O Mínimo do Gesto Incomum**. Disponível em: <http://aguarras.com.br/2007/01/14-o-minimo-gesto-incomun/>. Acesso em: 10 Fev. 2013.

⁴⁵⁹ PAVIS, 2010, p. 52.

⁴⁶⁰ SCHAFFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2015.

Josette Féral (2015), quando diz que uma parte do teatro contemporâneo atual “valoriza a ação em si, mas que seu valor de representação, no sentido mimético do termo”⁴⁶¹.

Em se tratando das preparações, assim como na criação do ator em Valère Novarina, existia, do ponto de vista da direção, uma necessidade de “extenuar o corpo para que ele escape da representação, para que simplesmente seja e para que performe a palavra”⁴⁶². A ideia é ultrapassar os limites corporais, ir além das fronteiras, buscar uma possibilidade de essência a partir do corpo em estado de esforço físico:

Eu quero é liberar ele, tocar nos pontos em que ele está travado, porque ele destravado pode ser quem ele quiser. Por exemplo, uma coisa que faço, fora o de pegar no corpo dele e aterrar seus pés no chão, é que ele, com seus joelhos um pouco dobrados, me pega no colo e vou fazendo força, e ele tem que me segurar e falar o texto, aí não tem por onde ele artificializar nada. Eu fico nas costas dele, ele me segura até gemer de não aguentar, porque a sua musculatura aprisionada vai sendo liberada, aí ele começa a ser o que ele é. Eu aperto muito o corpo do ator. Às vezes ele tem que ficar me segurando no ar, porque aí vai gastando todas as tensões musculares que impedem uma porosidade de sua expressão. O trabalho é muito muscular, muito contato físico.⁴⁶³

O diretor, ainda esclarecendo a modalidade atuação do ator faz a seguinte declaração:

[...] em “O Porco” não existe representação no sentido mais clássico do termo. Existe um estado de prontidão, de entrega, de transparência do ator, mais do que ele fazer desenhos muitos definidos formalmente de uma figura cênica que está atuando.⁴⁶⁴

Observe-se também na percepção do público como essa noção pode ser percebida no trabalho do ator:

“O Porco” não busca “representação” do humano. O teatro não quer representação do humano. Ele é humano, naquele exato instante presente, não permite que ninguém se refugie na ausência. É preciso viver intensamente, habitar a experimentação da vida em cada fração de segundo, no espaço de encontro proposto pela cena.⁴⁶⁵

Seu jogo de atuação não está em camadas superficiais, justificado pelo longo tempo de preparação e criação que possibilitou um autoconhecimento, um aprofundamento de si e um amadurecimento de suas ações. Em cena em “O Porco”, assim como em Valère Novarina, “o

⁴⁶¹ SANTOS, Ana Cristina. **O Mínimo do Gesto Incomum**. Disponível em: <http://aguarras.com.br/2007/01/14-o-minimo-gesto-incomun/>. Acesso em: 10 Fev. 2013.

⁴⁶² FERAL, 2015, p.313.

⁴⁶³ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁴⁶⁴ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁴⁶⁵ SANTOS, Ana Cristina. **O Mínimo do Gesto Incomum**. Disponível em: <http://aguarras.com.br/2007/01/14-o-minimo-gesto-incomun/>. Acesso em: 10 Fev. 2013.

ator não executa, ele se executa, não interpreta, mas se penetra, não raciocina, mas faz do seu corpo ressoar [...] Não é da composição da personagem, é da decomposição da pessoa, da decomposição do homem que se faz no tablado”⁴⁶⁶.

Neste caso, assim como diz Patrice Pavis (2010) em uma teoria global do ator, não dá para definir a atuação como uma **convenção ficcional**, pois não estamos no caso do ator ocidental, de um artista de tradição psicológica que estabelece sistematicamente um papel, que finge ser outro ao se fazer passar como tal aos olhos do espectador; o trabalho de ator de Schafer estaria mais próximo do performativo, porque sua energia física, espiritual (como interioridade) e mental se concentra para o está diante do público.

Se o termo *performer* é cada vez mais usado, no lugar de “ator”, é para insistir na ação completada pelo ator, por oposição à representação mimética de um papel. O *performer* é antes de tudo aquele que está presente de modo físico e psíquico diante do espectador⁴⁶⁷.

Tendo experienciado o “Porco” como espectador, pude perceber que havia em cena uma espécie de campo magnético em volta do ator e de seus gestos, que centrava a atenção dos espectadores sobre seu corpo. Em cena, ele estava consciente de tudo e de todos, porque foram abordados no processo de criação diversos jogos de oposições e torções corporais que estão presente no trabalho do ator, como uma tentativa dele para nunca abandonar o público durante toda a experiência teatral.

Nas diversas disposições de suas facetas corporais relativas ao espaço cênico e ao público, seja de frente, de costas, de perfil, etc., sempre existia uma força de direção oposta para onde seu corpo se projetava, o que o deixava em estado de atenção, por sua vez, contaminando toda zona de atuação. Ele estar sob o princípio denominado de **compenetração** significa “atenção nos 360 graus, foco de atenção, penetração no objeto focado”⁴⁶⁸. Por isso seu corpo está totalmente vetorizado no espaço, possibilitando uma visão total sobre a espacialidade e nunca em estado de conforto.

Tal fator foi ressaltado na crítica publicada no Guia Folha de São Paulo por Fabiana Saragusa quando afirmou que “o corpo em cena está sobre a força de vetores diferentes, nunca num estado de conforto. Essa tensão, contração e contenção é que talvez leve o

⁴⁶⁶ FERAL, 2015, p.314-315.

⁴⁶⁷ PAVIS, 2010, p. 52.

⁴⁶⁸ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

espectador a ver um porco em cena”⁴⁶⁹. Tal fato pode talvez ter levado alguns espectadores a ver um personagem em cena, justificado pelo jogo de tensões no corpo do ator. É deste modo que Janô esclarece quando destaca: “você está de costa para plateia, por exemplo, mas suas costas estão vivas. Se o ator não tem essa ‘sacação’ de que é um corpo que contempla 360° graus, ele fica só na frontal?”⁴⁷⁰.

Josette Féral (2015) coloca o ator como “um dos elementos indispensáveis à produção da teatralidade cênica”⁴⁷¹. Ele como produtor e portador da teatralidade seria responsável por codificá-la, registrá-la por meio de signos, de estruturas simbólicas possivelmente identificáveis pelo olhar do receptor: “a teatralidade está nesse processo do qual o ator é foco”⁴⁷².

Féral destaca que o corpo do ator que semiotiza tudo que o rodeia na cena (espaço, tempo, narratividade, cenografia, música, iluminação, etc.) enquanto menos ele é portador de informações, de conhecimento, “quanto menos leva em conta a representação, não assumindo a mimese, **mais fala da presença do ator, do imediatismo do evento e de sua própria materialidade**”⁴⁷³.

Dessa forma, em “O Porco” o corpo do ator estava colocado com o mínimo de informações e saber sobre ele. Sua atuação não visou à ilusão, não reforçou a impressão de uma realidade mimética que exigiria convenção e artificialismo, mas o corpo foi exposto na sua materialidade no espaço, convertendo-se em presença energética que fez o espectador centrar toda a sua atenção sobre o corpo do atuante.

Sob esta perspectiva, Janô destaca: “contém teatralidade o trabalho cênico que instaura um campo magnético, a partir da presença do ator, e que nenhum circundante consegue desvencilhar o olhar desse foco. E esse foco centra-se na presença energética desse ator, sem maneirismos, sem arroubos, sem artificializar a expressão, sem querer mostrar-se, despidido de vaidades”⁴⁷⁴.

⁴⁶⁹ SARAGUSA, Fabiana. **Em peça considerada ótima, ator interpreta porco conformado à espera do abate**. Folha de São Paulo. São Paulo, 30 de mai.,2013 (grifo nosso). Disponível em: <http://guia.folha.uol.com.br/teatro/2013/05/1286538-em-peca-considerada-otima-ator-interpreta-porco-conformado-a-espera-do-abate.shtml>. Acesso: 10 jan. 2015.

⁴⁷⁰ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁴⁷¹ FÉRAL, 2015, p. 91

⁴⁷² Ibid., p. 93.

⁴⁷³ Ibid., p.93, grifo nosso.

⁴⁷⁴ JANUZELLI, 2011, p. 326.

Neste sentido é que a teatralidade entra como uma qualidade atribuída ao corpo do ator em oposição ao excesso de efeito, ao exagero de comportamentos que soam como afetação, falsos, artificiais, estaria sim mais próxima da essência, de uma verdade do ator.

Outro princípio registrado é a **capacidade de regência**, no qual o ator apresenta a característica de dominar e levar a plateia para dentro do seu universo. “Constantemente registramos [...] nessas nossas experiências é a qualidade de regente que o ator vai conquistando frente à plateia”⁴⁷⁵, afirma Janô. Dessa forma, é que durante cinquenta minutos Schafer deslocou o público para outra dimensão, reforçada pela musicalidade de sua atuação instaurada desde momento inicial.

Mesmo sem trilha sonora externa, Schafer emanou musicalidade pelo seu corpo, remetendo-se ao que o diretor intitula “escala dramática do ator”⁴⁷⁶, que vai do grito primal ao silêncio abissal, procurando atingir no espectador as mesmas regiões que a música teria possibilidade de alcançar. O que estaria próximo às ideias em Claude Régy quando afirma: “fazer da língua uma música, a única música na cena, e fazer de tal maneira que a música toque o espectador nas mesmas zonas corporais como o faz a própria música [...]”⁴⁷⁷.

Dessa forma, um princípio que também pode ser localizado é o **refinamento da voz**, consequência dos **laboratórios de expressão vocal dramática**, para a limpeza e descoberta do que o Janô intitula “voz real do ator”⁴⁷⁸, utilizando-se da possibilidade expressiva da voz. Em seu trabalho, voz é corpo. Ela performa. Ela é ação e, portanto, escritura: “a voz provém do corpo. Ela é corpo”⁴⁷⁹, como diz Féral (2015).

É neste sentido que o jogo do ator é sinestésico por excelência. Voz e corpo se encontram no mesmo patamar, porque ambos estão colocados, isto é, a voz aqui é extensão do corpo. Essa perspectiva se aproxima do que disse Burnier (2001) quando colocou a possibilidade de considerar a voz “um prolongamento do corpo [...] um braço do corpo [...] capaz de pegar um objeto e trazê-lo para si ou empurrá-lo para longe, acarinhar, ou agredir, o espaço, ou uma pessoa”⁴⁸⁰.

Além das ações, assim como foi no processo do ator, em cena a voz foi geradora de experiência, como também acontece em “A Hora e Vez”, em que o tratamento da voz e do

⁴⁷⁵ JANUZELLI, 1992, p. 248.

⁴⁷⁶ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁴⁷⁷ FERAL, 2015, p.325.

⁴⁷⁸ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁴⁷⁹ FERAL, 2015, p.324.

⁴⁸⁰ BURNIER, 2001, p. 56.

corpo do ator tiveram a capacidade de produzir uma miríade de estados, imagens, paisagens sonoras, situações e diversas figuras cênicas, que fizeram a audiência adentrar no universo sertanejo de Guimarães Rosa, ativando a memória e a imaginação do público. Em “O Porco”, ao contrário da *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner, isto é, da “obra de arte total”⁴⁸¹, estava tudo radicalmente concentrado no corpo e na voz do ator que se transforma num “corpo polifônico” em cena.

Durante os cinquenta minutos os espectadores se sentiram absorvidos pela experiência, na qual o corpo do ator produziu efeitos sobre o corpo do espectador. Em primeiro lugar, porque ocorreu uma ocupação e um domínio da zona de atuação muito antes que os espectadores pudessem formar uma opinião sobre a interpretação do personagem. Em segundo lugar, devido a capacidade do ator de concentrar toda a atenção do espectador para si, causando uma intensa experiência do aqui e agora para público.

Tal constatação me direciona para as já mencionadas críticas públicas, entre 1922 e 1962, sobre nas atuações de Gustaf Grundgens e sua capacidade de dominar o espaço e aglutinar a atenção dos espectadores na atualidade do seu corpo, como nos informou Fischer-Lichte (2011) para basear sua segunda definição de presença. Então, talvez possa dizer que o jogo do ator, pelas características atribuídas acima, estaria próximo do **conceito forte de presença**⁴⁸².

Note-se em algumas publicações como essa questão é destacada:

Depois que vi, não mais consegui perdê-lo. Íntegro e tranqüilo. Não estou falando de concentração como na execução simples de uma tarefa, apenas. Falo de concentração de intensidade, vibração sutil e perceptível no corpo inteiro, antes mesmo que ele resolvesse se mostrar, revelar sua existência ao público. E expor essa intensidade ao existir é a sua tarefa como ator⁴⁸³.

[...] Seu absoluto domínio técnico permite que ele segure os 50 minutos sem perder-se por sequer um segundo – e isso **absorve completamente a plateia**. Simplicidade e honestidade são as chaves da interpretação. Henrique tece seu porco com uma precisão e uma delicadeza camerísticas[...]⁴⁸⁴.

⁴⁸¹ PAVIS, 2008, p.183.

⁴⁸² Ver o Capítulo I desta dissertação.

⁴⁸³ SANTOS, Ana Cristina. **O Mínimo do Gesto Incomum**. Disponível em: <http://aguarras.com.br/2007/01/14-o-minimo-gesto-incomun/>. Acesso em: 10 Fev. 2013.

⁴⁸⁴ CONTE, Guilherme. **A Essência Da Expressão Dramática**. Digestivo Cultural. São Paulo, 26 de abri., 2006. Disponível em: [http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1906&titulo=A essencia da expressao dramatica](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1906&titulo=A%20essencia%20da%20expressao%20dramatica). Acesso em: 12. mar. 2015, grifo nosso.

[...] A intensidade com que Schafer se entrega ao papel trespassa o ar. Isso permite à plateia embarcar com o ator na viagem proposta, que não é outra senão a aventura do homem [...] ⁴⁸⁵.

4.4 O Anticlímax.

Em “Dicionário de Teatro” Patrice Pavis (2008) define clímax como “momento e parte do espetáculo que prende a atenção do público e marca o momento mais esperado (cena obrigatória, número de ator ou achado da encenação)”⁴⁸⁶. Falarei de um princípio que se esteve presente no trabalho do ator em “O Porco” que pode também contribuir para uma intensificação da sua presença e produzir efeitos sobre a percepção do espectador.

O silêncio em Januzelli já foi mencionado durante o segundo capítulo desta dissertação, ao tratar de alguns de seus processos de preparação. Em sua tese de doutoramento, “O ofício do ator e o estágio das transparências”⁴⁸⁷, descobri que esse princípio começou a ser explorado por ele desde 1972, inicialmente com um grupo de teatro no Colégio Assumpção, em São Paulo iniciado em 1968: “eu, por essa época, já utilizava o anticlímax no final das encenações para que calasse mais fundo no público todo o conteúdo e o processo da vivência dramática ocorrida durante a apresentação”⁴⁸⁸, destaca o diretor.

Em “O Porco” o silêncio encontrava-se em diversos signos perceptíveis, como, por exemplo, nas pausas, na transição de uma cena para outra, na qualidade do que é falado, na suspensão das ações e também indicando a passagem do tempo. Em se tratando desta questão, durante o processo de criação o ator me disse que “sempre se tentou tomar muito cuidado para que este silêncio não fosse algo psicológico, de um texto mental ou subtexto [...] É um silêncio da própria ação, trazido pela ação e que tinha que ser preenchida por uma tensão, uma tensão física entre o ator e o espectador. No trabalho tem momentos em que o texto é suspenso, mas não é suspensa a relação física entre o ator e o espectador [...]”⁴⁸⁹.

Este silêncio seria preenchido por uma intensa experiência energética, na qual “o público, por sua vez, será afetado não só por aquilo que pode ler no espetáculo, mas também

⁴⁸⁵ FERAL, 2015, p.120.

⁴⁸⁶ PAVIS, 2008, p. 48.

⁴⁸⁷ JANUZELLI, Antonio. **O ofício do ator e o estágio das transparências**. 1992. 303f. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, 1992.

⁴⁸⁸ JANUZELLI, 1992, p. 247.

⁴⁸⁹ SCHAFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2015.

pela presença viva do ator em cena”⁴⁹⁰. Este silêncio, como já apontado na segunda parte do estudo, não está associado à psicologia dos seres, a incomunicabilidade, a imobilidade, ou ao ocultamento que carrega consigo um sentido meramente negativo, possível de ser encontrado no teatro moderno estudo por Peter Szondi (2001), ou na dramaturgia contemporânea. Está ligado sim a proposição de Féral (2015) sobre o processo de atuação do ator em Claude Régy:

Trata-se de um silêncio infinitamente mais rico e carregado de renovação, um silêncio de natureza quase existencial que permite remontar rastros do **incriado**. Pois o ator está “fazendo silêncio” é a escuta que ele desenvolve: tanto a sua quanto a dos outros. Ele pode então abrir-se “para a cena, ao universo, a todas as dimensões” para que se ouça “a abertura da palavra”. Ao instituir o silêncio no centro da cena é que as palavras escapam da representação que as espreita. Elas acabam por ser dotadas de densidade. Longe de ser estático, tal silêncio é portador de plenitude na cena. Permite a força da captação da palavra como também a amplificação da presença e da escuta do ator, para não falar daquela do espectador⁴⁹¹.

Dessa forma, em “O Porco” o silêncio permitiu ao ator intensificar sua presença, a ação executada e o que foi dito em cena. Durante a criação foi necessário muitas vezes a Schafer silenciar para tentar compreender o que Janô queria lhe dizer através da ausência das palavras. O ator realizou diversas improvisações e o diretor só o observou em silêncio, sem falar absolutamente nada durante todo o ensaio, o que, para Schafer, causou um impacto imediato no seu corpo.

É a mesma experiência vivida por Rui Ricardo Diaz no processo de criação da encenação “A Hora e a Vez”, como também me disse o ator em conversas sobre o processo. Esse princípio no processo de preparação e criação, como já afirmou Janô, é para que ator desenvolva uma escuta: “o ator deve aprender a escutá-lo e perceber o que essa experiência proporciona ao seu corpo”⁴⁹².

O não-verbal, o não-dito, o não-dizível entrou no trabalho do ator em “O Porco” como forma de estabelecer uma comunicação por outras vias que não fosse pela palavra. Em suas preparações o diretor me deu o seguinte esclarecimento sobre como silêncio pode ser trabalho a partir do texto do ponto de vista da sua prática:

Esse exercício de silêncio é dado pela pontuação. Nele você tem que pontuar para ir clareando a palavra, ao invés de focar num trabalho de análise mental e psicológica do texto. É um trabalho que ocorre sempre durante a ação. Por exemplo, uma leitura em voz alta em que o ator vai pontuando para compreensão do conteúdo de cada

⁴⁹⁰ QUILICI, 2005, p. 73.

⁴⁹¹ FERAL, 2015, p.327.

⁴⁹² JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

frase que está no texto. Essa é uma das vertentes do silêncio, você faz a leitura da frase e pontua. Essa pontuação é um tempo de silêncio que você oferece ao ator para ele se compenetrar tanto do significado, quanto de uma sensação orgânica que começa a habitá-lo através dessa compreensão mais ampla daquele conteúdo, sem passar muito pelo raciocínio. [...] É um trabalho de sensorialização do corpo sempre em contato com o outro. É o tempo da escuta, da percepção da ação do ator para o público. Eu trabalho a consciência do ator no sentido dele escutar o espectador, porque é um diálogo. É um diálogo da parte do espectador que não é verbal, mas que é muito sensorial. A minha expressão está alimentando esse espectador num sentido muito amplo. [...] O silêncio é para o ator começar a ter percepção do tempo do diálogo com o espectador, que é orgânico se o ator está trabalhando no nível do orgânico e não só do cerebral⁴⁹³.

Em “O Porco”, no momento final, a figura cênica diz: “Tomai e bebei as minhas banhas, lombos, bistecas e linguças e lembrai-vos de mim, que durante dezesseis meses só ambicionei chegar a ser o melhor alimento para todos vocês. E perdão por todo incomodo causado”. Em seguida ele pega o balde e sai da cena com uma expressão neutra, no seu **eixo de ator**.

A plateia permaneceu em silêncio absoluto, por um longo tempo, pois ainda não sabia quando terminaria o teatro e quando começaria a vida. Nesse ponto, é como se a ação do ator se prolongasse entre os espectadores. Todo o percurso vivenciado na experiência pelo receptor é ainda mais intensificado neste momento.

Após certo tempo alguns aplausos contidos começam a surgir e o ator reaparece finalizando a experiência. Em “A Hora e Vez”, no momento final, o ator se senta em uma cadeira numa escrivaninha localizada em um canto inferior do palco, abre a obra “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, e faz uma leitura para o público da última parte do conto. Em seguida, em ele fecha o livro e sai de cena no seu **eixo de ator**, deixando a plateia em um longo tempo em silêncio.

Descrevo duas cenas finais dos espetáculos para que possamos visualizar, ainda que superficialmente, como este princípio é realizado em cena. Este é intitulado pelo diretor de **anticlímax**, que consiste em deixar um momento final para que espectador possa registrar em seu corpo tudo o foi vivenciado durante o percurso do ator. Isto é, o espectador tem a possibilidade de vivenciar em seu corpo o percurso energético realizado pelo atuante. Vejamos em suas palavras do diretor:

É dar um tempo de repouso e não de clímax para a plateia. Por exemplo, ao apagar a luz a plateia sabe que acabou o espetáculo e aplaude. O anticlímax tem a intenção de deixar o espectador assentado por um tempo, como o tempo final que a gente utiliza

⁴⁹³ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

em “O Porco”. Ele é trabalhado com essa intenção, mas só pelos depoimentos dos espectadores que poderemos ver se ele tem efeito. O desejo é você imprimir o máximo possível essa experiência de assistir o ator, dele te imprimir algo que não passa pela cabeça, que não passa pelo racional, mas que atinja o corpo do espectador. Acho que a arte é meio por aí, é uma impressão que você tem, seja vendo esse tipo de ator, ou outras obras de arte, por exemplo, uma pintura, uma dança, ou um canto. Não é mais você saber a historinha que está sendo contada, mas é algo que mexe com o teu corpo como um todo. Esses outros buracos que não são o buraco da informação, são irrupções, aquilo que te abala. Para trabalhar esse anticlímax você tem que bombardear esse corpo para que ele exale energia, estado que penetra no observador. O anticlímax é exatamente para não ser algo que você aplaude socialmente. O aplauso nesse caso seria um uivo. A gente vive num momento de passar informação, de passar imagens, mas em que nenhuma delas fica. É tudo tão acelerado. A comunicação está mais no viés da informação do que da troca sensível, espiritual. Então na hora que a gente trabalha com esse tempo suspenso, o desejo é imprimir mais aquele ato, aquele momento⁴⁹⁴.

Em “O Porco” ele possibilitou ao espectador uma experiência emocional e sensorial intensa, porque foi além da palavra. O **anticlímax** chama para uma participação do público que não está no nível do cerebral, mas uma coparticipação emocional diferente da identificação psicológica do teatro burguês e naturalista porque pode produzir efeitos sobre o corpo do espectador que o levaria a um choque, desorientando-o temporariamente. “É no choque que você pode acordar”⁴⁹⁵, afirma o diretor.

Este momento remete o espectador à sua própria presença enquanto mente corporificada (*embodied mind*), anulando temporariamente as possíveis dicotomias entre a mente e o corpo, por absorvê-lo em um ato que resiste a um fluxo de leitura racional. Sob esta perspectiva destaca Janô: “o espectador também tem a experiência da presença. Ele fica totalmente presentificado, aquele ator abalando ele, ele fica tocado, meio paralisado no sentido de não ruído, mas de estar ali inteiro e integral”⁴⁹⁶.

Dessa feita, o **silêncio** no trabalho do ator, no meu ponto de vista, possibilita intensificar sua energia, porque ele é gerador de níveis de tensão, nos quais o tônus muscular é alterado, o que “dilata a sua presença e consequentemente dilata a percepção do espectador”⁴⁹⁷. Já **anticlímax**, proporciona para o espectador, mesmo que temporariamente, o cancelamento da oposição entre corpo e mente/consciência, o que estaria próximos do conceito radical de presença (FISCHER-LICTHE, 2011).

⁴⁹⁴ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁴⁹⁵ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁴⁹⁶ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁴⁹⁷ BARBA, 2009, p.103.

5. CAPÍTULO VI

A PRESENÇA NA AÇÃO PERFORMATIVA: OS LABORATÓRIOS DO ATOR NA CRIAÇÃO “PULSÃO”.

Como os princípios de Antonio Januzelli podem colaborar para que o ator desenvolva sua presença no teatro performativa [texto performativo]? Quais dos seus laboratórios de ator podem colaborar para o jogo (do relacional, do confessional, da coralidade e do desnudamento) que os atuantes propõem ao público nas cenas do espetáculo “Pulsão”? Como seus princípios de trabalho contribuíram para o desenvolvimento das cenas? Estas serão as perguntas norteadoras deste capítulo. Neste momento procuro dar relevância ao laboratório de ator de Janô no processo de criação do espetáculo “Pulsão”, a partir de minha experiência de atuante neste processo.

“Pulsão” é um espetáculo híbrido que mescla as diversas linguagens artísticas, teatro, performance, música, tendo como ponto de partida o tema da motivação de viver diante do risco de morte. Seu roteiro inicial foi pensado como uma performance autobiográfica, durante a experiência vivida no hospital pelo diretor e professor Marcos Bulhões, após receber a notícia de que não existia um prognóstico não favorável para a sua doença e que ele se encontrava em estado terminal. A dramaturgia resultante é baseada em jogos performativos e relacionais que incorporam uma parte do público, que se contrapõe a algumas cenas construídas teatralmente, advindas do roteiro original. As narrativas giram em torno da internação hospitalar e do enfrentamento de uma doença grave.

A dimensão do real atravessa todo o espetáculo, inclusive o processo de criação dos atuantes ao expor em cena questões de ordem pessoal e íntima. Não existe um texto dramático, mas um dispositivo dramatúrgico que lança questionamentos disparadores para que o ator possa desenvolver ações performativas e relacionais compondo seu próprio texto. Isto é, o que é dito em cena é fruto da performatividade do atuante, perpassada por referências simbólicas como, por exemplo, a lembrança da real experiência do internamento do diretor do trabalho, a relação médico-paciente, o risco de vida, dentre outros. São textos porosos, fragmentados, muitas vezes heterogêneos [poemas, poesias, citações de filósofos, trechos de músicas, depoimento pessoal, palavras soltas, questionamentos] e que surgem em diversos momentos do acontecimento, nos quais se apoia uma atitude do ator em combinação com os diversos elementos cênicos apresentados. É isso que nos lembra Josette Féral quando afirma

que “o *texto performativo* não tem autonomia própria. Ele não existe senão como partitura estreitamente ligada a todos os demais componentes do espetáculo”⁴⁹⁸.

O processo de montagem de “Pulsão” foi iniciado em 2011, a partir de um curso de extensão intitulado *Experimento em performance I*, ministrado especificamente pelos professores Marcos Bulhões e Marcelo Denny, vinculados ao Laboratório de Práticas Performativas da Universidade de São Paulo (USP). Sua criação parte da pesquisa em Coralidades Performativas desenvolvida por esses professores e toma como referência o neoconcretismo de Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, a estética relacional de Nicolas Bourriaud e o teatro ambiental (*environmental theatre*) a partir da concepção de autores como Richard Schechner. O seu processo de ensaio foi incrementado por diferentes workshops⁴⁹⁹ para os atuantes ao longo de dois anos, dentre os quais seis **laboratórios do ator** desenvolvido por Antonio Januzelli. Enfoco neste capítulo, usando os seus diferentes workshops e orientações artísticas, como seus princípios colaboraram para que o atuante desenvolvesse sua presença cênica, sobretudo nas cenas mais performativas.

5. 1 A cena relacional: trajetória/consultório.

*O ator é um homem. Se falamos do ator, estamos falando do homem. O exercício do homem-ator é sempre sobre a sua humanidade*⁵⁰⁰.

Em **Estética relacional**, Nicolas Bourriaud destaca que a arte se desenvolve em “função de noções interativas, conviviais e relacionais”⁵⁰¹, que produziriam modelos de sociabilidade. Ele define a arte relacional como um “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórica e prática o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo”⁵⁰². Em suas ideias, o público já não mais observa a obra do exterior, mas passa a integrá-la, inserindo-se no coletivo, criando uma comunidade

⁴⁹⁸ FERAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução J. Guinsburg ...[et al.], 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015, p.253.

⁴⁹⁹ *O corpo e massoterapia*, com Angela Adriana, *Preparação vocal*, com William Paiva, *View points*, com Laís Marques, *Oficina de performance*, com Carol Pinzan, *Laboratório do ator*, com Antonio Januzelli (Janô), *Campo de visão*, com José Manuel Lázaro, *Treinamento corporal*, com Marcelo D'Avilla, *Corpo híbrido do ator*, com Fabiana Monsalú, que também foi diretora de elenco nos primeiros seis meses de 2013.

⁵⁰⁰ JANUZELLI, 2011, p. 326.

⁵⁰¹ BOURRIAUD, 2009, p. 11.

⁵⁰² BOURRIAUD, 2009, p. 151.

com um caráter temporário e utópico. A obra é aberta ao espectador e necessita de sua colaboração para se completar. Sob esta perspectiva, examino como as práticas e os princípios de Januzelli colaboraram para que o atuante intensificasse sua presença, contribuindo para o desenvolvimento das cenas relacionais no espetáculo performativo “Pulsão”.

A **trajetória/consultório** é uma cena de caráter relacional em que uma parte dos convivas⁵⁰³ passa por uma experiência sensorial de olhos vendados. Conduzido por um dos 18 médicos/atuantes, o conviva/paciente que decide viver a experiência é levado a percorrer diferentes planos, pontos do espaço, ativando seus diferentes sentidos: olfato, tato, paladar. Ele é tocado fisicamente, escuta textos em seu ouvido, ouve músicas, manipula objetos, sente cheiros. Depois disso, desvendado, cada conviva/paciente interage verbalmente em uma consulta médica. A cena acontece simultaneamente criando uma grande instalação no palco do teatro. Aos demais convivas é oferecida uma taça de vinho e eles circulam por todo o espaço e assistem a cena que desejarem. Anterior à experiência, o conviva/paciente é convidado a passar por um jogo de cartas do tarô mitológico. A carta selecionada pelo conviva irá configurar a sua experiência sensível.

[...] Na sessão acompanhada houve uma ligeira explicação de que os olhos seriam vendados e esses espectadores passariam por experimentos sensoriais realizados com delicadeza, que não seriam agressivos ou provocariam dor. Os demais serão chamados no horário previsto para o início da sessão, mas antes precisam deixar seus pertences aos cuidados dos funcionários do teatro, atitude já incomum nas salas teatrais. Quando entram no espaço cênico – o palco do TUSP saturado de elementos cenográficos e ocupado igualmente por atores e espectadores – os corpos dos vinte e dois participantes já vendados estão sendo manipulados de diferentes formas pelos atores: uma participante deitada no chão tem o corpo massageado levemente por um ator que manipula diferentes materiais, de cristais a véus; outro espectador/participante tem uma das mãos mergulhada na água de aquário dentro do qual nadava um peixinho; outra ainda era submetida a toques físicos com materiais de diferentes temperaturas⁵⁰⁴.

Para a criação da cena⁵⁰⁵, o questionamento da dramaturgia e da direção para os atuantes era: “Qual energia arquetípica você acha que poderia configurar durante a condução

⁵⁰³ Nessa parte do estudo tratarei o espectador de “conviva” por causa do tipo de função que ele assume dentro da experiência. Além disso, era um termo que estava presente no roteiro do trabalho.

⁵⁰⁴ NÉSPOLI, 2014, P. 139.

⁵⁰⁵ No processo de criação das trajetórias/Consultório, as orientações artísticas de Hêni Aomori foram essenciais. Ele, ao assumir a função de dramaturgista desta cena baseada no tarô, realizou através de diversos workshops um lenvamento simbólico de cada uma das cartas do tarô mitológico. O que nos possibilitou uma leitura mais profunda dos arcanos, ampliando nossa visão sobre a simbologia de carta. Além disso, em conjunto com Marcos Bulhões e Marcelo Denny, ele acompanhava, analisava e avaliava as propostas de ações realizadas pelos atuantes.

da experiência?”. A direção solicitou que os atuantes selecionassem materiais (poesia, música, narrativas) e que elaborassem uma sequência de ações pensando em propor um ritual particular para um conviva, incluindo diversas formas de toque e movimentos coreográficos. O ponto de partida dramaturgico era a imagem da carta e suas reverberações pessoais. Material-base: relação entre os arcanos do tarô e os arquétipos do inconsciente humano, na perspectiva de Carl Yung. As orientações da direção para o momento do consultório eram as seguintes: “O médico faz perguntas para o paciente - perguntas de natureza filosófica e poética, mescladas aos procedimentos médicos (pedir para abrir a boca e estirar a língua, medir o pulso, exame de palpitação de abdômen, olhar embaixo dos olhos, verificar se existe inflamação nas glândulas abaixo do queixo, dos braços, pedir para abrir a boca e estirar a língua, emitir um som), pede para repetir uma frase poética em diferentes tons e ações vocais. Evita-se qualquer pergunta sobre sintoma de doença fictícia”.

Existia um roteiro de perguntas que serviam de base para que cada atuante desenvolvesse seu próprio roteiro, mesclando perguntas poéticas com questões filosóficas associadas com a energia do seu arcano específico. A direção sempre orientava no sentido de que não se tratava da representação de um personagem médico, que não era para existir a teatralização de nenhuma referência a sintomas físicos inventados e que de forma alguma era para nos pronunciarmos sobre resultados, diagnósticos ou o motivo de internação do paciente. Nada poderia deslizar para o campo da representação, não existia um personagem no sentido clássico do termo, mas um ser humano que realiza ações performativas e relacionais tendo como *leitmotiv* uma das cartas do tarô mitológico.

Do ponto de vista da atuação, tínhamos vários desafios: a) instaurar um clima de tranquilidade e de conforto para o conviva, eliminar qualquer tipo de tensão corporal desnecessária, acalmar a ansiedade; b) construir um estado de disponibilidade para interagir com os convivas; c) deixar nossa expressão com o menor índice de teatralidade.

[...] É uma cena bem complicada porque ela rompe com os parâmetros tradicionais do teatro e convida diretamente o espectador a estar no cerne da ação. Nunca é ou está totalmente fechado porque consegue se adequar à realidade corporal de cada conviva e suas especificidades. É sempre uma nova experiência e requer uma qualidade de presença que ainda não está definida para nós, mas que preciso descobri-la. Não sei, tenho medo de ficar representativo no sentido negativo do termo porque sou um homem de teatro. Os convidados de hoje chamaram a atenção

para o fato de que sou um dos únicos que usa material textual na trajetória. Ainda não sei se isso é bom ou ruim. [...] ⁵⁰⁶.

Em setembro de 2012, após assistir o ensaio desta cena, Janô nos deu as seguintes orientações: “Estejam mais tranquilos quando vocês forem manipular o outro. Estejam presentes. Não sejam ansiosos. Neutralizem a expressão. Vocês devem chegar com segurança. Entre em contato com o espectador. O tempo do olhar dilatado inicial é fundamental para instaurar a confiança do espectador. Expressem um olhar limpo, desprovido de ansiedade, de medo, de antecipações. O olhar é tornar-se presente para o outro. O toque neste caso é penetração. É um encontro de pele (informação verbal)”⁵⁰⁷.

Como podemos perceber, suas indicações queriam que o atuante atingisse um nível de tranquilidade ao estar com o conviva, ele precisava transmitir uma segurança no contato inicial que deveria ser mantida por todo o percurso da experiência. Isso só seria possível se primeiro o atuante estivesse concentrado, “eu estar no meu centro”, e em diálogo com o externo (espaço, atuantes, convivas). Para, em seguida, olhar e tocar fisicamente o conviva, ressaltando que ambos estamos no aqui e agora, ressaltando que se trata de uma relação de um homem para com outro homem. Janô queria desenvolver uma densidade da nossa expressão ao tentar reduzir qualquer tipo de teatralidade como artifício, “um excesso de efeitos, um exagero de comportamentos que soam falsos”⁵⁰⁸, como ela já foi entendida no decurso da história do teatro.

Esse adensamento expressivo foi retomado por ele durante todas as suas preparações. Chegar neste estado só foi possível após abandonar qualquer tipo de atitude cotidiana para instaurar um estado de porosidade com o outro, no qual foi preciso ser menos e estar mais. Sob essa perspectiva, ele aplicou o seguinte exercício: os atuantes sentados em cadeiras, uma de frente para a outra, com a postura alinhada, deveriam olhar um nos olhos do outro. Janô, sem dar muitas explicações, instruiu: “olho no olho”. No procedimento, Janô enfocava que o olhar não era investigativo, não era questionador, mas um olhar acolhedor que podia ser interpretado como estamos no aqui e agora e a realidade sendo apenas o momento presente, dissolvendo as fronteiras entre o real e o ficcional. “Laboratórios de olhar diretamente, tocar

⁵⁰⁶ SEVERO, Rodrigo. **Caderno de campo das vivências nos laboratórios específicos de Antonio Januzelli com o grupo Desvio Coletivo**. São Paulo: 2012.

⁵⁰⁷. Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em novembro de 2012.

⁵⁰⁸ FÉRAL, 2015, p. 96.

inteiro as coisas, não deixar escapar os detalhes importantes, registrando todas as reações orgânicas, são fundamentais para encararmos alguns dos fantasmas criados pela mente, que instalam o medo e a insegurança, e que mascaram a realidade”⁵⁰⁹.

Durante os laboratórios, Janô tentava preparar o atuante para que ele desenvolvesse uma qualidade particular de presença que fosse sutil e potente simultaneamente, direcionada para o “estado de encontro”, para “um espaço das relações humanas”, como destaca Nicolas Borriaud. Tal qualidade seria um caminho inicial para se estabelecer espaços de convívios entre os atuantes e os convivas. Orientando-nos a perceber que o mais importante nesta cena era a qualidade de experiência que deveríamos proporcionar ao conviva, o artista e o público deveriam respirar juntos: “tem que ser uma experiência para ambos”, como enfatizava Janô. Neste sentido, nosso corpo deveria estar harmonizado com o momento presente. Ele nos auxiliou dizendo que, antes de tocar o conviva, olhássemos diretamente nos seus olhos. Um olhar que é dilatado para despertar a confiança no conviva. Em suas preparações, o princípio da **rede de segurança** dizia respeito ao “cuidado de preservar um espaço íntimo, protegido, para o ator lançar-se com o companheiro na autodescoberta”⁵¹⁰. Ele também deveria ser usado pelos atuantes para se estabelecer o relacional com o conviva.

Em relação a nossa atuação, ele propõe um trabalho de limpeza da nossa expressão. Sem muitas instruções, ele segue tocando em nosso rosto, massageando nossa face e nossos ombros, abrindo nossos olhos e nossa boca, cessando nossos gestos cotidianos e usuais, comandando “relaxe seus olhos... não precisar forçar muito... esteja no seu centro... esteja aqui apenas” (informação verbal)⁵¹¹. Podemos ressaltar que suas orientações apontavam para um estado de tranquilidade e de atenção a partir da nossa capacidade de concentração que deveria estar presente nas cenas relacionais. Isso estava reforçado quando ele orientava: “seja em qualquer ação que você executa, se você está dentro, ela sempre tem uma dimensão densa: seja um olhar, um caminhar, um falar, um tocar (informação verbal)”⁵¹². Suas orientações eram uma tentativa do atuante não perder a consciência do momento presente, do estar no aqui e agora:

⁵⁰⁹ JANUZELLI, 1992, p. 99.

⁵¹⁰ JANUZELLI, 2009, p. 36.

⁵¹¹ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em setembro de 2012.

⁵¹². Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em outubro de 2012.

“Presença: o grande nó é a presença. Eu estou onde estou? E qual é o remédio? [...] Eu estar comigo mesmo. É um exercício de existência. **Eu só posso estar com você se eu tiver comigo mesmo. E qual é o exercício? [...] Eu estar comigo mesmo. Eu estar no meu centro. Quem conseguiu estar no seu centro esse tempo todo estava aqui ou estava em si mesmo? [...] Você estava em si mesmo e aqui? [...] É difícil, principalmente hoje, nessas últimas décadas, que para eu estar dentro é difícil, tudo chama para fora.** Então a concentração é trabalho. Quais os exercícios para trabalhar a presença? [...] **Devido a essa dificuldade em que a gente vive, nós vamos começar a ter a noção e as práticas de eu me chamar, porque sempre eu estou do lado de fora.** Eu mesmo faço esse exercício pra mim e não é fácil fazer. [...] Tem um exercício para eu perceber a ordem em que estou. **Se eu percebo, eu me cato.** É claro, alguém tem que ajudar no começo. E eu acho que o trabalho mais profícuo hoje e talvez de sempre é o espaço do trabalho do ator. Eu não vejo outro que pode chegar tão próximo. [...] **Se meu pensamento me levar para algum lugar, eu já não estou mais. E se eu fico dentro de mim, só dentro, eu também não estou. Eu estou dentro e estou aqui.**⁵¹³

Janô nos direcionava para o princípio da **transparência**, em que nossa expressão apontava para uma neutralidade (grau zero de teatralidade?), atingindo uma espécie de grau zero de representação. Sem anular as particularidades do nosso corpo real. Aqui, como diz Fischer-Lichte, “o corpo real, fenomenal do ator, o seu estar-no-mundo corporal”⁵¹⁴ era mais ressaltado como forma de diluir um personagem ficcional, um personagem muito diferente do ator. Como uma forma do atuante se mostrar livre e disponível para executar as ações relacionais com o conviva.

Em outubro de 2012, Januzelli nos apresentou o laboratório **Potência do silêncio**⁵¹⁵, que possibilitou outras camadas de percepção ao nos colocar num ritual de silêncio em que todos estávamos compactuando com o mesmo momento presente, olhando uns para os outros de verdade. Como uma maneira de cessar nossa ansiedade e acalmar “o monólogo automático do pensamento”, como ele dizia. Este trabalho nos possibilitou encontrar nosso centro através do silenciar, da escuta a si mesmo, de estar conectado com o entorno sem, no entanto, nos desconcentrar. Esse princípio de trabalho nos ajudou diretamente, do ponto de vista prático, na realização das ações das trajetórias/consultório, porque sempre foi preciso silenciar nossos pensamentos, nossa mente, deixando o espaço vazio para ter a possibilidade de entrar em contato mais profundo com o outro, de potencializar nossa relação, não pela comunicação verbal, mas por outras vias de acesso. O procedimento do **silêncio** me ajudou, assim como aos demais atuantes que o experimentaram, a diminuir o nosso nível de ansiedade, a estar

⁵¹³ Transcrições das aulas de Antonio Januzelli que foram realizadas no grupo de performance Desvio Coletivo, de 12.02.2012. Não publicada (informação verbal), grifo nosso.

⁵¹⁴ FISCHER-LICHTE, 2015, p. 20.

⁵¹⁵ Ver o laboratório **Potência do silêncio**, p. 84.

conectado aos demais, a ter um contato consigo para depois entrar em contato com os convivas, todas questões fundamentais para o desenvolvimento das cenas relacionais.

No depoimento de um dos atuantes também é possível ver as contribuições da **experiência do silêncio**:

Esse silêncio proposto por Janô me ajudou na questão da conexão para com o outro de forma não impositiva, de uma instauração imediata que vai se potencializando a partir do momento. Isto é, deste primeiro encontro com o conviva, da trajetória em si até a finalização dela e durante todo o espetáculo. Acho que o laço que a gente cria é muito forte, que o espectador não consegue se desvincular do seu condutor até o final do espetáculo. Eu acho que o laboratório proposto por Janô também me ajudou muito na questão meditativa, de eu me acalmar, da instauração do olhar no olho do outro, da maneira de se achegar, de se aproximar daquela pessoa, daquela energia e de transformar isso numa energia só, num trabalho só. Eu acho que a trajetória fazia principalmente com que esse tipo de energia ficasse muito presente, até quando a pessoa estava vendada se sentia segura, me ajudou nisso⁵¹⁶.

Foi a partir dos laboratórios conduzidos por Janô que adicionei momentos de silêncios na elaboração das minhas ações relacionais na **trajetória/consultório**. Durante três minutos, sentado frente a frente com o conviva, permaneço a olhar diretamente para seus olhos. Na execução desta ação, alguns convivas ficam perdidos porque eles não sabem o que devem fazer, é um olhar que pode desestabilizar temporariamente o sujeito. Na época das apresentações do trabalho, fiz o seguinte relato que aborda essa questão:

[...] Na segunda apresentação da I Bienal de Teatro da Universidade de São conduzi uma conviva que estava muito apreensiva com tudo. Só soube após acabar o espetáculo que ela tinha passado por um grave acidente de trânsito em que ficou entre a vida e a morte, deixando características nervosas em seu comportamento. Ela era muito espantada. Inicialmente me disse com voz trêmula e sorridente: “Por favor, cuidado comigo!”. Tentei acalmá-la não pela fala, mas pelo *silêncio* e pelo contato corporal. Ela se entregou ao jogo relacional. Relaxou a musculatura para que eu pudesse conduzi-la pelo espaço. Por alguns momentos os risos nervosos foram cessados [...] Já sem venda, sentamos frente a frente. Mantenho a expressão vazia, neutra e só a olho nos olhos. Após alguns momentos ela diz: Por favor, o que está acontecendo com você? Fala alguma coisa! O que você quer me dizer? Eu permaneço só olhando para ela. Após certo tempo, meus olhos começam a lacrimejar, ela estende suas mãos em direção ao meu rosto e enxuga as minhas lágrimas, me dá um leve beijo e diz: “chora não, cuida de você”. [...].⁵¹⁷

⁵¹⁶ PRUDENTE, Marcelo. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2015.

⁵¹⁷ SEVERO, Rodrigo. **Caderno de campo do espetáculo Pulsão**. São Paulo: 2013.

Os laboratórios de ator de Janô foram direcionando-nos ao acionamento de uma presença sutil e potente para o relacional. Ele nos dizia que a trajetória deveria ser uma experiência positiva para o espectador, por isso o cuidado com este era fundamental. E ainda dizia que “o mais importante é que vocês criem uma relação com o espectador”. A direção reforçava esse ponto de vista quando nos orientava: deve-se evitar qualquer tipo de objeto que possa machucar o conviva. Evitar a nudez⁵¹⁸ por parte do atuante. Deve-se passar confiança para o seu conviva. Ao tocar o conviva, ele deve sentir confiança no seu toque”⁵¹⁹.

Durante suas preparações era sempre enfatizada a qualidade do toque (o tempo, a profundidade, a pressão, a segurança, dentre outros), o que também era trabalhado nas oficinas de massagem e sensibilização corporal ministradas por Ângela Adriana ao longo do processo. A direção reforçava sempre: “você é totalmente responsável pelo seu conviva. Ele vai estar vendado e você o vai conduzir”. Como caminho para desenvolver uma qualidade de presença sutil e potente, como falada por Januzelli, nós fazíamos a trajetória/consultório um do outro. No final eram levantados os seguintes questionamentos para quem a vivenciou: como foi o contato inicial com você? Como você sentiu a qualidade do toque do outro? Você sentiu algum conforto e desconforto ao ser tocado? Qual a sensação antes, durante e depois de ser tocado?

Já para quem conduziu a experiência, os questionamentos eram: quais foram as facilidades/dificuldades em lidar com o corpo do outro? Qual a qualidade do toque? Será que passei confiança ao tocar o outro? Quais os pontos que poderiam ser aprofundados na trajetória? Quais os pontos foram desnecessários? Como fazer a conexão entre o contato entre a trajetória com a cena do consultório? Estas avaliações eram sempre feitas como tentativa de alinhar as possíveis dificuldades dos atuantes com o público.

Em outubro e novembro de 2012, nos laboratórios **Construção de intimidades**⁵²⁰, vivenciamos diversos procedimentos de proximidade física que apontavam para a necessidade de um contato real do ator com o conviva. “É necessário que o ator desenvolva exercícios específicos de abordagem da plateia, que é para quem, em última instância, ele oferece todo o seu trabalho”⁵²¹, orienta Janô. Para trabalhar o contato físico com a plateia, ele utilizava o

⁵¹⁸ Alguns atuantes, ao longo do processo, fizeram algumas ações desnudas para o conviva, mas em avaliação foi determinado como princípio comum que durante as trajetórias não poderia ter nudez por parte do atuante.

⁵¹⁹ Frases do diretor Marcos Bulhões após avaliar algumas trajetórias durante o processo de criação do “Pulsão”, março de 2012.

⁵²⁰ Ver o laboratório **Construção de intimidades**, p. 106.

⁵²¹ JANUZELLI, 1992, p. 211.

princípio de *ator-observador*, no qual, em duplas, um atuante aplicava uma sequência de toques no corpo do outro e depois tínhamos a possibilidade de dizer como foi essa experiência, que sensações ela nos despertou e como seria se fosse um conviva. Janô enfatizava que o contato deveria ser iniciado pelo olhar nos olhos: “o próprio ator vai se eletrizando para desenvolver essa percepção a uma certa distância. Jamais, aqui, é um exercício de invasão do espectador, mas de sensibilização extremada do ator e aquiescência orgânica do espectador”⁵²².

O laboratório de Janô queria nos preparar para o desenvolvimento de um contato físico real entre atuante e conviva que fica evidente quando ele instruía: “a escuta é fundamento para o relacional que vocês fazem. O toque é uma experiência positiva para o outro. Só existe contato se eu estou comigo mesmo. O contato físico é real e verdadeiro. Não artificialize o toque”. As suas orientações em relação ao contato físico estavam perpassadas pelo princípio do **não-anteparos**⁵²³. Esse princípio diz respeito a um toque real do ator no corpo do conviva para que o contato físico não seja percebido em função de um personagem ficcional particular, mas do corpo real, do corpo fenomênico do ator como diz Fischer-Lichte. É neste sentido que seus laboratórios me orientavam a produzir uma escuta e uma consciência orgânicas em relação ao conviva, para produzir espaços de proximidade e de intimidade entre atuante e conviva. Como dirá Fischer-Lichte, o contato aqui entra como uma “tentativa de desestabilizar a relação dicotômica entre a realidade e a ficção, entre a publicidade e a intimidade, de levar os espectadores mais além das demarcações e dos âmbitos conhecidos e de lhes oferecer assim a oportunidade de ter novas experiências”⁵²⁴.

[...] Janô falou muito da possibilidade de um toque real entre atores e espectadores quando dizia: “se você vai tocar, toca mesmo e não artificializa o toque”. Esse toque real é uma possibilidade do espectador perceber a materialidade do nosso corpo, diluindo a ideia de que é um personagem ficcional quem o toca [...]. Como também uma forma de desestabilizar as polaridades entre ver e tocar entre atores e espectadores. Esse tipo de consciência e a qualidade do toque que ele propõe ainda foram pouco exploradas neste processo [...] ⁵²⁵.

Na realização das minhas ações relacionais baseadas na carga simbólica arquetípica da carta **O louco**, a primeira ação era olhar, antes mesmo de tocar fisicamente o espectador,

⁵²² JANUZELLI, 1992, p. 211.

⁵²³ JANUZELLI, 2009, P. 38.

⁵²⁴ FISCHER- LICHTÉ, 2011, p. 130.

⁵²⁵ SEVERO, Rodrigo. **Caderno de campo das vivências nos laboratórios específicos de Antonio Januzelli com o grupo Desvio Coletivo**. São Paulo: 2012.

não como uma simples ação corriqueira, mas um olhar como nos preparou Janô: “O que é o olhar? O olhar que vai lá dentro, ele não pergunta, ele não comenta. Estou dentro e aqui fora há um circuito elétrico”(informação verbal)⁵²⁶. Depois de instalar a dilatação do olhar sobre o conviva, eu o abraço para que ele sinta a materialidade do meu corpo e para que eu possa sentir como seu corpo reage ao contato físico, desestabilizando as fronteiras entre real e ficcional.

O conviva tem que sentir que meu toque é verdadeiro, que eu não estou brincando de tocá-lo ou funcionalizando o tocar. Aqui o tocar, assim como nos orientou Janô, “tem a função de humanizar o homem. Sem o contato físico a gente fica na dimensão superficial do trabalho. É um encontro de pele. Na hora que uma pele encontra a outra não dá para desgrudar mais. É o tocar o humano. Ninguém resiste ao humano. O humano não tem persona, é simplesmente estar aqui”(informação verbal)⁵²⁷. Em seguida limpo as mãos do conviva, me aproximo ainda mais do seu corpo e digo em seu ouvido: “você conhece seu abismo?”⁵²⁸. Olho nos seus olhos por um minuto, logo mais mostro a venda branca e pergunto e digo: “Se tu olhares muito tempo para dentro de um abismo,/o abismo também olha pra dentro de ti” (Nietzsche).

Depois de vendá-lo digo palavras e expressões do tipo: proteção, coragem, mudança, êxtase. Corpo a corpo, colado, digo a seguinte frase em seu ouvido: “Você conhece seu abismo?”. Danço com ele em passos giratórios que lembram um formato de labirinto circular, conduzindo-o pelo espaço onde tem algumas cadeiras com o nome de cada arcano para tirar seus sapatos, higienizar seus pés, dizendo a seguinte frase: “nem masculino, nem feminino, mas ambos ao mesmo tempo”. Em seguida retorno a dançar com ele passos giratórios até entrar no teatro onde está a zona de atuação da carta **O louco**. Neste espaço tem desenhado no chão uma figura geométrica caótica⁵²⁹ (ver a figura16), que lembra um labirinto com duas circulares de extremidades interconectadas: um círculo maior e um círculo menor. No interior do círculo maior tem uma cadeira e embaixo dela encontra-se uma rosa vermelha e uma carta

⁵²⁶ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em outubro de 2012.

⁵²⁷ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em março de 2013.

⁵²⁸ Este é um questionamento fenomenológico-existencial repetido diversas vezes durante a condução.

⁵²⁹ Essa imagem dá também uma ideia de perturbação, de tontura, de incompletude (caminhos que dão em becos sem saída), pois pressupõe quebra de expectativa, não linearidade, lado não cartesiano. Os eixos de contato com o conviva seriam horizontal e vertical (apontando para cima). A rosa será utilizada como “ferramenta” de contato com o conviva.

que contém um poema de Fernando Pessoa. Continuo a dançar com o conviva percorrendo o labirinto até chegar à frente da cadeira. Ao chegar, com ele ainda em pé, o deixo parado e desenvolvo uma partitura corporal em formato de espiral em seu corpo. Em seguida digo o seguinte texto: “nascemos do caos/de um delírio de corpos se amando,/misto de paixão, suor e prazer./ Nascemos com a imensa necessidade de vida/ e o incontrolável desejo da morte,/ que ronda nossos passos,/ sombra negra/a certeza de partir”.

Em seguida o coloco sentado na cadeira e desenvolvo as seguintes etapas: a) com o borrifador projetado para a cima, faço uma chuva de perfume em cima dele, na qual o cheiro lembra algo celestial, onírico; b) o levanto da cadeira, abro seus braços, sopro em seu ouvido e digo o seguinte texto em três ritmos [rápido, lento, pausado]: “Sou como você me vê/Posso ser leve como uma brisa ou forte como uma ventania,/Depende de quando e como você me vê passar” (Clarice Lispector); c) retomo o movimento espiral no seu corpo, depois pego em suas mãos e começo a dançar, falando textos poéticos com risadas, sussurros e lamentações (uma valsa). Depois de dançar, caminho com ele em várias direções da sala e digo: "difícil é dançar o abismo dentro de si". Em seguida o conduzo pelo espaço a partir da rosa vermelha; d) o levo até a cadeira e o sento, em seguida peço para ele estender as mãos e deixo cair, ao mesmo tempo em que falo um texto poético, uma grande qualidade de amoeba amarela, após ele entrar em contato com material limpo as suas mãos. f) com ele ainda sentado, coloco seus pés dentro de um caixão de plástico com várias bolinhas denominadas de cristais d'água e o deixo entrar em contato com tal material. Em seguida limpo seus pés e o conduzo para a fila de espera da cena do consultório.

No momento do **consultório**, sentamos frente a frente, olho diretamente nos seus olhos e passo um tempo em silêncio. Em seguida digo: “o vazio contém todas as possibilidades. Travessias causam mudanças”. Levanto e começo a observar seu corpo inteiro. Em seguida sento em frente a ele como uma pasta na mão e faço as seguintes perguntas: “Você é saudável? Tem certeza? Você sofre de algum tipo de pressão? O que te pressiona? Você mesmo se pressiona? Você ama alguém ou apenas precisa de ajuda? Você tem algum sonho que te persegue? Você já passou por momentos caóticos? Quais? Me conta um sonho ou uma experiência absurda? Você gosta de agir por impulso? Você conhece seus instintos animais? Qual frase te define? Quais são as datas mais tristes da sua vida? Quais as datas mais felizes da sua vida? Consegue se lembrar de algum momento que você chamaria de um ritual de passagem? Quais as datas marcam seus rituais de passagens?”.

Em seguida, pego uma das suas mãos e, com um pincel e tinta vermelha, começo a redefinir as linhas da palma da sua mão. Depois desse momento, retiro as cadeiras, solicito que ele pegue a carta, abra e leia para ele mesmo. Ao final entrego uma caneta e peço que aleatoriamente adicione três palavras na carta. Recolho a carta e a caneta e solicito que ele pegue a rosa vermelha. Oriento que ele deve arrancar pétala por pétala da rosa, no entanto, cada pétala deve estar associada ou a um desejo, ou a um sonho absurdo ou a um impulso irracional. Instruo que ele deve desenvolver tal ação lentamente percorrendo o labirinto do **O louco** com um tempo estimado de três minutos. Ao final, faço para ele o seguinte questionamento: o que você gostaria de fazer com esta rosa? Rapidamente digo: Você não precisa responder! Guarde para você. Finalizo a trajetória/ consultório vestindo o pijama de paciente nele e em seguida também me vestindo com o pijama.

No ensaio de 17.04.2013, ao conduzir o atuante Marcelo Dvilla, em 24.04.2013 ele me escreveu as seguintes críticas e recomendações para o melhoramento da **trajetória/consultório**:

[...] Trajetória: adorei os textos e as questões inseridas, me leva a pensar. A andada em giro é demais! Desloca-me do comum e me faz ser totalmente seu, pois preciso me focar em seu giro para manter o equilíbrio, então sou forçado a me entregar. Adorei a sensação da amoeba, mas nos pés fiquei em dúvida [...]. O spray de cheiro que você espirra ao redor do conviva é bem gostoso, pensei se ele não poderia ser mais alto do que o conviva, pra direcionar sempre de cima, como uma leve garoa cheirosa. Pensando no lúdico que você pode ativar na memória do conviva [...]. Talvez combinado com um texto, sua voz até iniba o som do spray e você ganhe com o elemento surpresa. Ouvi muito uma tríade poética de palavras, como “proteção, mudança, coragem” e outras que ficaram perdidas, pois você trocava e alterava uma ou outra quando havia a repetição. Eu gostei muito, acho potente e nos deixa levemente enlouquecidos devido à repetição desuniforme, mas com uma linguagem que nos leva a atravessar a trajetória. Com a carta no final, isso é muito bem concluído e o poema do Pessoa é pontual. Crucial. [...]. E na carta ainda havia embaixo alguns "exemplos" de coisas que não são nada sem elas mesmas. [...] Gosto da rosa, mas acho que tem que ser pontual e decidida a entrada da rosa[...]. Num geral acho absurdamente potente as pétalas e retirá-las aos poucos de acordo com as respostas. [...] Esse momento me tocou muito, dá uma certa angústia ver a rosa se desfazendo por você e por suas respostas [...].



Figura 16- Cena das Trajetórias/Consultório. Desvio Coletivo. I Bienal Internacional de Teatro da USP, 2013. Eduardo Bernardino.

As trajetórias/consultório retiram o conviva da zona de conforto e o colocam participando do jogo performativo proposto pelo atuante. As ações criadas tendem a envolver o corpo inteiro, interconectando a tríade sentir-agir-pensar do conviva. Tais cenas estão carregadas de significações que emergiram do estudo que fizemos sobre a carga simbólica arquetípica na acepção de Carl Yung relacionada com materiais pessoais do ator, o que possibilita a criação de algo do âmbito arqueológico e não apenas um discurso pessoal.

As ações das trajetórias estariam em consonância com o princípio da **pessoalidade**, como “a impressão digital do indivíduo em suas opções e ações”⁵³⁰. Não existe um personagem e uma estrutura fechados em si, mas a presença de um corpo relacional, disponível para jogar e entrar em contato com o outro para proporcionar uma experiência plena e intensa para ambos. Por isso as ações mantêm um caráter transitório e processual, pois sua essência reside na intervenção das relações entre os sujeitos. É nesta perspectiva que, assim como identifica Borriaud, nas trajetórias/consultório “só existe forma no encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou

⁵³⁰ JANUZELLI, 2009, p. 36.

não”⁵³¹. A crítica Elizabeth Maria Néspoli, ao refletir sobre os procedimentos criativos implicados nos modos de adesão propostos ao conviva de “Pulsão”, faz as seguintes indagações sobre a **trajetória/consultório**:

O participante vendado torna-se um pouco menos espectador – termo de origem latina que significa observar, olhar, contemplar –, mas não chega a se transformar em um ator. Colocado nesse lugar de intersecção, é solicitado a oscilar entre identificação/denegação – só assim poderá agir “como se” fosse um paciente dócil – e, inevitavelmente, realiza o movimento interno de distanciamento, uma vez que não perde a consciência de ser um espectador participante de uma proposição artística. Em outras palavras, seu modo de adesão é ambíguo porque ele se sabe parte da cena e por isso respeita o código de imobilidade assumido, mas é inevitável que faça o exercício mental de se colocar no lugar do espectador observador. Este último, por sua vez, é interpelado pela atitude de entrega do participante em contraste com a sua, de recusa a submeter o seu corpo – potencial de efeito que se efetivou na minha experiência particular de recepção⁵³².

Como mesmo ressaltou Beth Néspoli, as ações dos artistas são extremamente ambíguas e plurais, possibilitando lacunas, brechas, espaços vazios para que o conviva possa preencher essas ações relacionais com suas memórias, lembranças, imaginação, intuição, por isso o campo das suas emoções é diretamente afetado pela experiência. Assim como nos diz Cohen, as trajetórias/consultório também possibilitam “a eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo de *performance* tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura **emocional**. Muitas vezes o espectador não ‘entende’ (porque a emissão é cifrada) mas ‘sente’ o que está acontecendo⁵³³”.

Vejamos alguns relatos de convivas que passaram pelo jogo relacional das trajetórias/consultório, o que possibilitou a eles um “estado de liminaridade”⁵³⁴:

Uma viagem através dos sentidos, das emoções, do experimento. Fui conduzida, durante toda a trajetória, a deixar de lado toda a minha percepção sobre o que é arte. Ao vendar os olhos, pude ver muito mais do que imaginei ser possível naquelas circunstâncias. Me deixei levar pelas propostas, pelas emoções, ativei outras percepções sensoriais e entrei em estado de êxtase. (Letícia Rocha, 16 de maio de 2013).

Não vou escrever sobre a estrutura cênica, onde atores e público se mesclam e formam um só organismo 'pulsando' em nome da vida. Quero escrever sobre a experiência de respeito e intensa reflexão sobre nós mesmos e nossa vida que o grupo propõe: somos guiados através de uma experiência de autoconhecimento. (Bruno De Bene, 17 de maio de 2013).

⁵³¹ BORRIAUD, 2009, p. 29-30.

⁵³² NÉSPOLI, 2014, p. 141.

⁵³³ COHEN, 2011, p. 66.

⁵³⁴ FISCHER-LICHTE, 2011, p.348.

Nesta cena configura-se o que Fischer-Lichte denominou de **conceito radical de presença**. Uma vez que através da presença do ator e de suas ações relacionais o conviva possa experimentá-las e experimentar a si mesmo como mente corporificada [*embodied mind*], dito de outra forma, através do ator o conviva sente, percebe e produz sua própria presença, através da qual possibilita diluir dicotomias como o ver e o tocar, palco e plateia, corpo e mente.

Essa qualidade de presença sutil e potente tratadas nos laboratórios de Janô nos deslocava para a esfera das relações humanas que, assim como diz Bourriaud, sugeria “outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema”⁵³⁵. Essa qualidade de presença abordada nas preparações foi fundamental durante todo o jogo relacional para despertar a confiança do conviva, oferecer-lhe novas possibilidades de experimentação e produzir espaços de intimidade. No depoimento de um dos atuantes é possível perceber também outras contribuições de Janô para a esfera relacional:

[...] quando eu penso em presença, eu penso que pode haver muitas qualidades diferentes de presença. Janô trabalha algumas qualidades muito específicas e por isso faz mais sentido a presentificação, que é trazer você para aquilo que se está vivendo no momento presente. Eu gosto muito dele, quando ele fala que nos atores somos xamãs, somos curandeiros. Ele contribuiu para corporificar o estado de estar junto com o conviva pela presença, sem um apoio, sem uma muleta, sem máscaras. O que ele trouxe para o Pulsão foi imprescindível para a estrutura do relacional que fazemos [...]. O trabalho de contato humano, essa sensibilidade de estar aberto e disponível para o outro, o olho no olho, a sutileza do tocar e receber o toque do outro. [...] Ele contribui para dinamizar a nossa presença enquanto ator no Pulsão.⁵³⁶

Assim, os princípios destacados no laboratório de ator de Janô como, por exemplo, a **rede de segurança**, o **olho no olho**, a **transparência**, a **potência do silêncio**, o **não-anteparos**, a **construção de intimidades**, o **contato físico entre atores e público** e a **pessoalidade** contribuíram para o desenvolvimento de uma **presença relacional**⁵³⁷, que ocupa-se, antes de tudo, em simplesmente ser e estar aberto ao encontro com o público.

⁵³⁵ BOURRIAUD, 2009, p. 22.

⁵³⁶ FESSEL, Thomas. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

⁵³⁷ A presença nesta modalidade é algo que ativa os sentidos sensoriais dos convivas. Alguns ficam muito excitados com os toques dos atores, alguns entram em estado de choro, em estado de crise, em estado de alegria intensa, em estado de ser criança pelo lúdico, penetrando em outros espaços-tempos, permitindo-se a navegar na energia dos arcanos. Alguns também ficaram viciados nas trajetórias e chegavam bem mais cedo do que a hora de distribuição dos ingressos para garantir sua participação na experiência de forma ativa. Outros passaram por todas as trajetórias/consultório durante as diversas temporadas do trabalho.

5.2 O confessional: identidade.

*Não representar, mas expor-se*⁵³⁸

Em “Atuar ‘De Verdade’ - a confissão como estratégia cênica”, Óscar Cornago assinala a confissão como um dispositivo cênico explorado pelos meios de comunicação, televisão e vídeo, como também na obra artística de diversos criadores do cinema, da dança e do teatro. Trata-se de utilizar de uma verdade pessoal como base para se “chegar a uma verdade da atuação”⁵³⁹. Para o autor, a comunicação em primeira pessoa, a proximidade espacial e a referência a um passado que é recuperado na forma de experiência seriam algumas das características que permeariam a prática confessional. Neste instante, examino como os laboratórios de ator de Janô colaboram para intensificar a presença do ator numa cena de tom confessional.

A cena da **identidade** é um jogo performativo que requer que o atuante compartilhe aspectos de sua intimidade em cena. Antes de iniciar o espetáculo, é feito para os convivas o seguinte questionamento: “O que te aprisiona?”. Os depoimentos são gravados em áudio e irão compor a sonoridade da cena⁵⁴⁰. No momento da identidade, cada atuante está com quatro faixas de gaze enroladas em torno do seu peito. Ele entrega cada uma das pontas para os convivas formando um círculo com ele dentro. Em seguida, o atuante gira em seu próprio eixo, revelando para os convivas seus traumas, seus bloqueios, seus medos e suas limitações, ao mesmo tempo em que os convivas tentam desenrolar as faixas do peito do ator. Ao final o atuante vai despindo-se lentamente, olhando nos olhos dos convivas e dizendo o que lhe aprisiona até chegar à nudez total.

Do ponto de vista da dramaturgia e da direção, o nosso depoimento deveria ser baseado nos seguintes questionamentos: “Quem é você? Qual sua origem? Qual seu maior medo? Qual seu maior desejo? Depoimento pessoal: contar uma história pessoal que revela um segredo”. A direção dizia: “O ideal é que o conviva possa perceber que se trata de um exercício sincero, genuíno, que o performer revelou uma parte significativa de sua memória”.

⁵³⁸ JANUZELLI, 2011, p.326.

⁵³⁹ CORNAGO, 2009, p. 102.

⁵⁴⁰ A pergunta era feita na entrada no espetáculo a cada espectador, sampleada/mixada pela equipe de áudio durante o espetáculo e introduzida na cena da identidade de modo que o público escutava sua própria voz compondo o áudio da peça.

No jogo não deveria existir expectativa ou indicação alguma para o desnudamento dos convivas, embora o jogo permitisse tal participação.

Do ponto de vista da atuação, tínhamos vários desafios: a) como fazer com que o compartilhamento de memórias pessoais estivesse vinculado a uma densidade do corpo; b) como expor fragilidades para o outro sem perder a atitude de jogo; c) como não deixar a confissão cair no superficial e fazer com que a nudez fosse para além de um corpo sem roupas; d) como transformar o privado em público sem me desestabilizar por completo.

Eu nunca tinha feito uma cena com o potencial tão performativo quanto a de **identidade**. Ela me jogava para a zona do desconforto, do risco, da imprevisibilidade, do acaso. Por duas vezes, ao longo de 2012, retornei para casa no metrô em crise de choro, mas continuei a fazer tal ação porque eu acreditava que abrir minha intimidade em público poderia ser uma possibilidade de amenizar minhas doenças emocionais. Em **Quatro olhares sobre Pulsão: um diálogo sobre a pertinência e os limites do teatro relacional performativo**⁵⁴¹, Marcos Bulhões faz a seguinte descrição do jogo da **identidade**:

[...] o ator se desnuda lentamente, enquanto expõe verbalmente os seus limites, palavras soltas sobre “o que lhe aprisiona”. “O que faz com que você não se mova?”. O atuator tenta se colocar em risco, tenta abordar uma zona não que não é a de uma exibição narcisista, como acontece em certos depoimentos pessoais em cena. Tentamos transcender um diálogo formatado socialmente, encontrar um outro tipo de acesso, que pode incluir silêncios, toques, olhares prolongados, intimidade⁵⁴².

Durante a criação, a direção colocava “o dedo na ferida”, me fazendo tocar em escrituras íntimas do corpo, da minha própria história pessoal. O que me fazia passar por momentos de fraqueza, vulnerabilidade, crise. Inicialmente era um momento muito doloroso e dependendo do ensaio, talvez que não conseguisse dar continuidade à ação. O diretor sempre dizia para os atuantes: “Mais intensidade no olhar. Vá direto ao relato exato e não na intenção dele”⁵⁴³. O que já apontava para uma estratégia de atuação que tentava se libertar de uma intenção predefinida pelo ator.

[...] A identidade tem sido muito difícil para mim porque tenho que falar de traumas e bloqueios pessoais expondo minhas fragilidades publicamente. Narrá-las aqui e agora para alguém que nunca vi antes é um tanto quanto desafiadora. Afinal de contas é difícil revelar que enquanto estava acontecendo o funeral da minha avó paterna eu tive que entrar em cena e fazer a plateia sorrir sem poder compartilhar minhas dores interiores para meus companheiros, porque isso acabaria com o clima

⁵⁴¹ NÉSPOLI, Beth; et al. QUATRO OLHARES SOBRE PULSÃO: um diálogo sobre a pertinência e os limites do teatro relacional performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 166-176, jun. 2014. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81822>>. Acesso em: 18 Mai. 2015.

⁵⁴² NÉSPOLI, Beth et al, 2014, p. 171.

⁵⁴³ Indicações de Marcos Bulhões durante os ensaios desta cena em agosto de 2012.

do espetáculo [...]. É uma das cenas que me desestabilizava [...], ao mesmo tempo tenho que ter certo controle dela [...]. Ao final do ensaio aberto de hoje, um aluno da USP que realizou a identidade comigo veio me abraçar e perguntar se minhas narrativas tinham sido reais e como era lidar com aquelas memórias do passado em cena. Eu disse que a cada vez que falo sobre minhas memórias íntimas em público corro o risco de fracassar [...]⁵⁴⁴.

Em sala de ensaio, em 03.10.2012, trabalhamos com Januzelli dentro dos laboratórios **Desnudar-se**⁵⁴⁵, o exercício do **despir-se**. A experiência consiste na formação de um círculo com cinco atuantes, na qual cada um com certa lentidão e mantendo-se conectado pelo olhar aos demais iria aos poucos se desnudando. No exercício, o desnudamento não era apenas uma questão externa, do corpo físico, mas também uma questão interna, um “desnudamento do nosso universo interior, da nossa subjetividade, de questões internas. É muito mais um desnudar da alma do que tirar a roupa do corpo físico”, como enfatizava Janô. O olho no olho e a falta de comunicação verbal durante o exercício potencializaram a experiência de quem a vivenciou, possibilitando construir espaço de intimidades anterior à palavra. No trabalho, como lembrava ele, “o ator deve estar centrado. Se percebendo. Ele está na percepção dos 360°, mas ele está lá dentro de si ou buscando estar dentro de si para desenvolver uma integridade da sua presença”.

O trabalho fez com que eu tomasse consciência das dificuldades pelas quais meu organismo passou ao longo da minha vida, que em cena eu não representava, mas que exponho a partir das minhas memórias e do desnudamento. O que era privado tornava-se público, mas após esta experiência eu me sentia mais preparado para executar a cena. E, dessa forma, a qualidade do trabalho foi absorvida por mim durante o jogo:

[...] A experiência proposta no ensaio de hoje foi sensacional. Apesar da nudez já ter sido tratada desde início do processo de criação, o tratamento que ela recebeu durante o laboratório apontou para outro sentido. A nudez aqui estaria próxima de uma confissão de si e a um estado de cura. O olho no olho e depois o despedir-se intensificou e deu peso às palavras quando pronunciadas na execução real da cena [...]⁵⁴⁶.

Em 25.10.2012, dentro dos laboratórios **Tornar-se presente**⁵⁴⁷, foi trabalhado o exercício das **berlindas**. Ele consistia em colocar apenas um atuante no interior do círculo para que ele fosse observado pelos demais atuantes, com o mínimo de gestos. Sem tirar os olhos dos observadores, o atuante ia tomando consciência do seu comportamento, dos seus

⁵⁴⁴ SEVERO, Rodrigo. **Caderno de campo do espetáculo Pulsão**. São Paulo: 2012.

⁵⁴⁵ Ver o laboratório **Desnudar-se**, p.113.

⁵⁴⁶ SEVERO, Rodrigo. **Caderno de campo das vivências nos laboratórios específicos de Antonio Januzelli com o grupo Desvio Coletivo**. São Paulo: 2012.

⁵⁴⁷ Ver o laboratório **Tornar-se presente**, p.96.

gestos, da sua expressão, como numa atitude de tentar esvaziar a si mesmo. Janô orienta que “neste exercício o ator não pode representar, não pode artificializar nada. [...] É ele o mais possível transparente. Não tem dele assumir um personagem, dele assumir uma figura, dele se tornar outro não, é ele mesmo, sua essência. É você enquanto indivíduo naquele momento, sem máscaras sociais (informação verbal)⁵⁴⁸”.

Durante toda a execução do exercício, para que o ator possa manter o estado ativado, Janô segue instruindo: “Segura, sustenta, sustenta. Fica aí dentro. Não sai. Não desligue. Não quebre o estado ativado. É apenas você. Eu estou totalmente dentro e a expressão é fantástica. Eu não tenho nada de artificial. Eu não deixo nenhum pensamento assentar. Eu estou totalmente vazio. Eu escuto sem pensamento”. Podemos perceber que essas instruções eram uma forma do ator não se deslocar de si, dele estar consigo mesmo, um estado de porosidade associado ao vazio de si, consistindo um forte desafio para o ator. Comentando sobre esta preparação, ele enfocava: “É ele, permanentemente ele em cena. Não existe o apoio de personagem ou de uma figura dramática ficcional. É ele se confessando enquanto indivíduo. Se confessando entre aspas, porque não tem nada a ver com psicologia. É um trabalho prático que objetiva ao ator ter uma percepção de si, do seu corpo real, dos órgãos, de sua pele, de seus movimentos, de seus ossos, de seu estar no mundo corporal”⁵⁴⁹.

Esses exercícios podem ser lidos como uma recusa à representação, à *mise-en-scène*, mas o corpo do ator sendo percebido em sua “fenomenalidade, naquilo que constitui o seu estar no mundo”⁵⁵⁰, como diz Fischer-Lichte. Assim como dirá Féral, o exercício requeria do atuante “não poder interpretar, senão ele se instala na mentira, porquanto ele não é mais ele mesmo”⁵⁵¹. Isso porque “interpretar implica necessariamente tornar-se outro, estar à escuta do outro dentro de si; implica representação”⁵⁵².

Dessa forma, todos os seus laboratórios requeriam engajamento total do artista na experiência como possibilidade de desvelamento de si através do estar em cena sem trejeitos, sem clichês, sem afetações, sem autopolicimento, mas apenas poroso para o momento presente. O que apresentava uma dificuldade inicial tanto para mim como para os demais

⁵⁴⁸ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em novembro de 2012.

⁵⁴⁹ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁵⁵⁰ FISCHER-LICHTE, 2013, p. 21.

⁵⁵¹ FERAL, 2015, p. 138.

⁵⁵² FERAL, 2015, p. 138.

atuantes. Além disso, os exercícios remetiam à descoberta de um **eixo do ator** [alinhamento postural, concentração do corpo] explorado nos demais laboratórios.

[...] Este exercício de ficar no centro e olhar nos olhos de cada um dos participantes, realizando o mínimo de movimento possível, posso até não ter demonstrado, mas fiquei muito constrangido, violado, confrontado. É como se o foco de toda ação fosse para o meu corpo e tivesse me obrigado a não responder de forma social, mas apenas mostrar a essência do Rodrigo de forma neutra e transparente, esvaziada [...]. Fazer o mínimo é muito difícil porque temos a tendência de sempre querer fazer o máximo, o exagerado, mas foi no mínimo que pude observar minhas fraquezas, minhas limitações, minhas dificuldades [...]⁵⁵³.

Nas primeiras explorações, por se tratar de um depoimento pessoal, eu me colocava no registro do gesto cotidiano, o que acarretava a absorção de comportamentos e atitudes como, por exemplo, o olhar superficial, os gestos automáticos e a postura relaxada. Características que jamais poderiam aparecer tanto nesta cena como nas demais. A partir dos seus princípios compreendi que deveria estar no meu **eixo de ator**. E entender essa região reconfigurou minha atitude, o que possibilitou novo tônus muscular e uma maior densidade do corpo envolvido na experiência porque eu estava centrado em mim.

O estado de subjetividade que antes era introspectivo foi sendo substituído por uma subjetividade que é “percebida em fluxo, em dinamismo; é a subjetividade de um corpo-vida, no qual as noções de corpo, de eu, de outro, de espaço, de memória, de espírito não se distinguem tão facilmente”⁵⁵⁴. Na sua execução, eu nunca perdia a conexão olho no olho com os convivas e me desnudava com certa lentidão, ritualizando o despir-se, que significava simbolicamente curar minhas doenças, meus traumas, meus bloqueios, através do outro, mas que também era um retorno a mim.

No mês de março, anterior à temporada de apresentações⁵⁵⁵, tive a percepção de que a qualidade do desnudamento abordado no laboratório de ator de Janô tinha sido absorvido na minha atitude diante dos convivas. A primeira coisa antes mesmo de iniciar propriamente a ação era me manter no **eixo do ator**, eu não estou no meu cotidiano, em seguida olhar nos olhos dos convivas, percebendo sua respiração para, em seguida, contar minhas memórias íntimas, deixando um tempo para que o conviva me observe e perceba o que minhas confissões poderiam suscitar em seu corpo.

O desnudamento, que poderia ter apenas um caráter extremamente íntimo, se converte

⁵⁵³ SEVERO, Rodrigo. **Caderno de campo das vivências nos laboratórios específicos de Antonio Januzelli com o grupo Desvio Coletivo**. São Paulo: 2012.

⁵⁵⁴ MOTTA LIMA, 2012, p.418.

⁵⁵⁵ De 11 maio a 22 de junho de 2013, no Teatro Reynuncio Lima, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo.

em via de mão dupla, porque a nudez total⁵⁵⁶ se tornava “pública e íntima ao mesmo tempo⁵⁵⁷”. Dessa forma, o espectador por alguns instantes poderia experimentar, enquanto durava a experiência, um “estado umbral⁵⁵⁸”, no qual as dicotomias entre ator e convivas, público e privado, intimidade e distanciamento, poderiam ser anuladas. O jogo estaria próximo do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, porque submete o conviva a um “tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova **catarse** e uma experiência estética e ética original⁵⁵⁹”. Em um relato sobre a abertura de processo numa segunda-feira, em 10 de junho de 2013, evidencio como esse efeito pareceu, mesmo que temporariamente, ter feito cessar a oposição entre corpo e mente/consciência entre público e privado:

[...]O momento de hoje ficará guardado para sempre na minha memória de ator. Este processo foi um dos momentos mais ricos que passei. Ganhei um presente! Realmente eu não esperava essa atitude da espectadora [...]. Hoje realizei a cena da identidade com uma moça que aparentava ser muito tímida. [...] No momento inicial, apenas olhei nos seus olhos, ela já me mostrou a sua força pelo controle da sua respiração. Não teve nenhum receio de ser tocada por mim [...]. Mantendo a conexão pelo olhar, revelo minhas narrativas íntimas e me despo. Já em nudez total, fico apenas concentrado olhando para seus olhos. Ela vai lentamente se despiando e se coloca na mesma região em que eu estou. Estamos equiparados e por momentos somos únicos. [...] Ela se aproxima, me abraça fortemente e diz no meu ouvido: “obrigada!” [...]. Depois de finalizado o espetáculo a procurei no meio da multidão e entreguei-lhe um botão de rosa vermelha. Ela extremamente emocionada com tudo que viveu só me abraçou novamente e disse: “obrigada!” [...]⁵⁶⁰.

Os laboratórios do ator de Janô me prepararam para eu enfrentar meus próprios fantasmas, minhas memórias pessoais, “desmobilizando as **personas** musculares que se desenham ao longo dos anos produzidas por nossas defesas e fugas, recuperando nesse trajeto a porosidade necessária para a expressão transparente de nossos sentimentos e emoções”⁵⁶¹. Os princípios como a **berlinda**, o **despir-se**, o **eixo de ator**, foram fundamentais para eu abandonar qualquer tipo de artificialismo, de máscaras sociais, para eu chegar ao “grau mínimo de atuação”⁵⁶², colaborando para “expor a experiência vivida no corpo, publicamente.

⁵⁵⁶ A nudez vista nesse âmbito causa outro tipo de efeito no espectador que não é a mesma afetação da nudez total posta nas cenas do rizoma e da celebração. É outra região da nudez.

⁵⁵⁷ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 135, tradução nossa.

⁵⁵⁸ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 348, tradução nossa.

⁵⁵⁹ PAVIS, 2008, p. 377.

⁵⁶⁰ SEVERO, Rodrigo. **Caderno de campo do espetáculo Pulsão**. São Paulo: 2013.

⁵⁶¹ JANUZELLI, 2011, p. 326.

⁵⁶² CORNAGO, 2009, p. 110.

Sem espetacularizá-la”⁵⁶³. Em cena, era a presença de um homem frente a outro, sem máscaras, tentando despir-me de minhas “representações do eu”⁵⁶⁴, dos papéis que executo no teatro e na vida cotidiana para expor minha intensa humanidade. A qualidade do confessional associado a minha nudez total, possibilitou, mesmo que temporariamente, que tanto eu quanto os convivas nos experimentássemos como *mentes corporificadas*, configurando-se o que Fischer-Lichte denominou de **conceito radical de presença**. Aqui, como dirá Cornago, o atuante “não se apoia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu, ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou”⁵⁶⁵. Então a presença no jogo da **identidade** poderia ser percebida como uma qualidade confessional.

5.3 Coralidades performativas: coro médico/rizoma/corpo liberto.

Em **Coro/Coralidade**, Mireille Losco e Marin Mégevan assinalam o nascimento do coro, manifestações teatrais e rituais da Grécia arcaica e clássica designadas por um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores que tomam a palavra coletivamente. A partir do momento em que, no teatro grego, a forma dramática torna-se predominante, o coro passa a desempenhar a função de comentarista da ação dramática. Sob esta perspectiva, Pavis⁵⁶⁶ atribui ao coro as diferentes funções: a. Função estética desrealizante; b. Idealização e generalização; c. Expressão de uma comunidade; d. Força de contestação. Assim, a cena coral no teatro propõe novos modos de adesão do espectador visando modificar sua relação com a fábula.

A presença do coro nas dramaturgias contemporâneas desestabilizaria a própria representação “pelo excesso de real que se precipita com ele no palco, como se sua lei fosse permanecer nas franjas do representável”⁵⁶⁷. Para Losco e Mégevan, a noção de coralidade que atingiu a escrita dramática desde o fim do século XIX corresponde a um questionamento da concepção do microcosmo dramático e da dialética do diálogo, tradicionalmente organizadas em torno do conflito.

⁵⁶³ JANUZELLI, 2011, p. 326.

⁵⁶⁴ GOFFMAN, 2011.

⁵⁶⁵ CORNAGO, 2009, p. 01.

⁵⁶⁶ PAVIS, 2008, p. 74-75.

⁵⁶⁷ LOSCO and MÉGEVAN, *apud* SARRAZAC, 2012, p. 62.

Com relação às palavras, a coralidade se manifestaria como um conjunto de réplicas que escapariam ao enunciado lógico da ação e, no nível dos personagens, corresponderia a uma comunidade que não está mais propensa ao confronto individual: “a coralidade desfaz, assim, o que Ricoeur designa como ‘configuração lógica’ característica do *mythos* aristotélico, privilegiando estruturas de irradiação e fragmentação do discurso”⁵⁶⁸. Em “Pulsão”, é mais forte a ideia de coralidade do que propriamente a de um coro porque suas cenas podem ser lidas como um “regime de representação multiforme”⁵⁶⁹. A sua estética coral ora assume uma formação uníssona como, por exemplo, a **Investigação**, ora polifônica e energética em que os corpos não assumem uma única sintonia como, por exemplo, o **Rizoma** e o **Corpo Liberto**. Examinamos agora como os laboratórios de ator de Janô colaboraram para o atuante desenvolver sua presença nestas três cenas.

A cena da **Investigação** é o momento em que os médicos vão propor ações performativas baseados numa investigação clínica para ser realizado com alguns convivas. Todas as ações acontecem simultaneamente no palco formando-se uma grande instalação e os demais convivas circulam por todo o espaço assistindo as ações que desejarem. Anterior a esse momento, no palco, um paciente é vendado. Em estado de cegueira, ele corre de um lado para outro, com reações compulsivas. Uma doutora surge, tentando conter a reação do paciente, protegendo-o e evitando a colisão corporal entre ele e os convivas. Dois atuantes trazem uma cadeira de roda e a doutora o senta, em seguida ela o desloca por várias direções do espaço. O paciente se movimenta na cadeira de um lado para outro do espaço, ainda com reações compulsivas. Em seguida o paciente se acalma, permanecendo com sua cadeira estabilizada no fundo do palco para depois sair de cena. Simultaneamente os médicos do coro pegam algumas cadeiras e formam em cada uma das duas laterais do palco uma fila de cadeiras. Na sequência surge o coro médico.

Para a sua formação eram realizadas as seguintes ações: a) os atuantes se posicionam no espaço, de costas para os convivas. Ao sinal da luz, eles viram. Avançam lentamente uma quantidade de passos até a metade do espaço; b) colocam uma luva na mão direita. Movimentam as mãos testando a luva. Pausa; c) colocam uma luva na mão esquerda. Movimentam as mãos testando a luva. Pausa; d) mantendo a posição dos braços ao alto, como se estivessem prontos para uma intervenção cirúrgica, avançam com passos acelerados até o

⁵⁶⁸ LOSCO and MÉGEVAN, *apud* SARRAZAC, 2012, p. 62.

⁵⁶⁹ LOSCO and MÉGEVAN, *apud* SARRAZAC, 2012, p. 62.

extremo final do espaço. Pausa; e) descem as mãos simultaneamente e com lentidão. Olham os convivas; saem dividindo-se em dois grupos (um do lado esquerdo e outro do lado direito) e colocam-se na cadeira onde vão realizar o exame.

O coro tinha marcações precisas e nós precisávamos conseguir uma sincronicidade desse corpo coletivo, no sentido de que todos deveriam desenvolver as mesmas ações como “um regime de representação unificada”⁵⁷⁰. Por isso a figura individual deveria ser dissolvida na imagem do coletivo. Como uma paisagem teatral contemporânea, nada poderia estar fora do seu enquadramento cênico. Ele, enquanto “personagem coletivo”, não tinha a função verbal de comentar a ação dramática, mas com seus gestos estilizados e sua movimentação objetivava situar e intensificar o conviva dentro do internamento hospitalar, gerando efeitos imagéticos sobre seus modos de adesão.

O atuante precisava ter consciência integral da ação executada em coralidade e esse era um dos nossos desafios. Deveríamos ser precisos com o nosso caminhar, nosso olhar e nossos gestos. A direção nos dizia: “É importante que vocês se movimentem de forma hierática, em câmera lenta. Imagine que o ar é denso e que seu gesto se propaga pelo espaço, que ele é preciso. Imagine que o ar é denso e que ele resiste ao movimento, portanto, ele está seguro por esse ar imaginário. Por isso, o gesto ganha uma qualidade, um tônus, uma precisão, um objetivo, uma firmeza. A conexão tem que ser em uníssono, mantendo uma sintonia entre o grupo. Mantenha a mesma pulsação, um mesmo ritmo. O coro também não olha diretamente para o público para manter certa impessoalidade. Depois que ele se dissolve entre o público, cada atuante desenvolve ações relacionais com os espectadores”.

Para desenvolver esta, assim como as demais cenas de coralidade, durante o processo fizemos muitos jogos de coro e de liderança do coro, como, por exemplo: a) em círculo, um solista propunha um movimento corporal que era executado pelos demais integrantes de forma homogênea, tendo como estímulo diversos ritmos musicais. Após certo tempo de exploração, o corifeu passa a condução para outro participante, que deverá continuar o jogo e a exploração de movimentações; b) formação de dois grupos, cada um com um líder que propõe uma ação corporal para ser repetida pelos demais integrantes. Esses dois grupos vão interagir e um reage à exploração de movimento do outro, como se fosse uma resposta, deslocando-se por todo o espaço da sala. O líder será trocado por outro, dando continuidade à

⁵⁷⁰ LOSCO and MÉGEVAN *apud* Sarrazac, 2012, p. 63.

exploração de movimentos; c) dançar livremente pelo espaço a partir de diversos ritmos musicais com a indicação de que, em um determinado momento, deveríamos usar o movimento de algum integrante como padrão, formando-se um coro uníssono, dentre outros jogos. Apesar de todo o treinamento de jogos corais, a direção durante os ensaios constantemente fazia colocações sobre, por exemplo, a falta de conexão, o movimento sem precisão, o olhar para o chão, a falta de controle corporal ou a falta de sincronia dos atuantes.

No ensaio de outubro de 2012, Januzelli comentando a atitude do **coro médico**, disse que nossa expressão estava só no externo, na superfície, que não estávamos em prontidão total, que alguns participantes ainda eram muito ansiosos, antecipando a ação, que nossa postura não estava precisa e que alguns atuantes ainda executavam as ações como se estivessem no cotidiano. Resumidamente, estávamos sem sincronia, sem alinhamento postural, o nosso corpo não estava organizado para desenvolver a cena. Ele destaca: “Vocês não estão relaxados, têm tônus muscular. Eu devo estar preparado para tudo, eu estou aqui. Olhem vocês agora, perceba se você está presente, se tem uma concentração. Veja se seu corpo está aqui. Percebam a expressão de vocês no palco. Não estejam apenas no externo, mas principalmente no interno. Se eu não estiver no meu centro, eu não faço nada. É só você estar. Não pode deixar o olhar cair [referente ao nosso olhar para o horizonte]. O importante é que o conjunto esteja conectado”.

Janô aplicando o exercício o procedimentos dos **eixos**⁵⁷¹, ele ressalta: “Na primeira vez que vocês passaram (corpo médico), a expressão estava toda do lado de fora. Vejam vocês agora. Como vocês estão dentro (interioridade). Quando eu estou dentro, o rosto fica neutro entre aspas. Esse rosto neutro é o que chamo de expressão universal. Essa também é a mesma qualidade da cena do rizoma (informação verbal)⁵⁷²”. Como podemos destacar, Janô queria que cada atuante tivesse consciência de estar no seu centro, no seu eixo de ator, estabelecendo um diálogo entre interioridade e exterioridade que refletisse numa densidade expressiva do corpo. Essa também era uma tentativa de que não ficássemos apenas na partitura coreográfica, no desenho de cena, mas nosso corpo deveria estar preenchido internamente. Essa questão foi retomada por ele nos laboratórios subsequentes.

⁵⁷¹ Ver o laboratório **Tornar-se presente**, p. 96.

⁵⁷² Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em novembro de 2012.

Em novembro de 2012 e março de 2013, trabalhamos nos laboratórios **Dilatação do tempo**⁵⁷³, o princípio do **anti-impulso**. Esse princípio tinha como potencialidade desacelerar as ações automatizadas no palco, querendo de nós um resgate da consciência integral na execução da ação. Este é “para você se dar o tempo de percepção de si mesmo e do outro com quem você está se relacionado. São atenções necessárias para você ter uma compreensão do seu todo em cada ação que você estiver executando”⁵⁷⁴, Janô orientava. Durante o exercício, ele instrua com frequência “deixem a cabeça sem pensamentos. Se vem um pensamento não vai contra ele, mas deixe-o passar. Não deixa ele se assentar. Esteja atento. Não se desvincule do seu centro. Eu estou onde estou?”. Podemos destacar, mais uma vez, que Janô enfatizava a ideia do “co-centrar-se”⁵⁷⁵ do ator para o seu engajamento total na ação perpassado pelo princípio do **Não pensar**, isto é, tentar “aquietar o monólogo automático do pensamento”⁵⁷⁶. Ter essa consciência centrava minha atenção no momento presente, o que contribuía para uma escuta coletiva com os demais atuantes durante na execução das ações em coralidade.

Equilíbrio das energias. Outra característica desta cena, assim como as demais de coralidade, era que nós tínhamos qualidades energéticas muito distintas que não convergiam para uma noção de coralidade enquanto uníssono, como ela requeria. Pela nossa heterogeneidade, uns tinham energia demais, enquanto outros de menos, mas precisávamos chegar a um denominador comum para atingir uma precisão coletiva. Desta forma, o **anti-impulso** colaborou para que nossas energias fossem harmonizadas, convergindo para um único foco: o corpo coletivo. Isso é possível compreender através dos depoimentos dos atuantes:

Depois dos workshops de Janô melhorou muito este sentido de escuta coletiva dos atuantes que passaram por essas experiências. Eu senti diferença dos atuantes que não passaram por essas vivências no decorrer do processo de criação do *Pulsão*⁵⁷⁷.

Eu acho que ele traz uma questão pelo menos mais linear em relação a nossa energia, uma coisa energética de conexão, de presença mesmo. Ele trouxe para o grupo uma qualidade de energia mais homogênea em relação ao grupo. Eu sentia as pessoas com muita energia, falo até por mim, outras com pouca energia, o que desestabilizava as cenas de coralidade [...] ⁵⁷⁸.

⁵⁷³ Ver o laboratório **Dilatação do Tempo**, p. 90.

⁵⁷⁴ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013

⁵⁷⁵ JANUZELLI, 2009, p. 35.

⁵⁷⁶ JANUZELLI, 2009, p. 36

⁵⁷⁷ Depoimento da atuante Chai Rodrigues, 03.2015.

⁵⁷⁸ PRUDENTE, Marcelo. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2015.

De forma geral, na primeira parte da cena, chegamos a uma ação precisa de coralidade que apontava para uma qualidade de energia concentrada, na qual a força era proveniente do corpo coletivo. Em cena, o coro, por instantes, tinha a capacidade de dominar todo o espaço e aglutinar toda a atenção do conviva sobre ele pela sua força de coesão, configurando-se o que Fischer-Lichte⁵⁷⁹ denominou de **conceito forte de presença**.

A cena do **Rizoma** é uma coralidade estruturada da seguinte forma: no centro do palco tem uma cama hospitalar com um paciente deitado tomando soro na veia, como se estivesse no seu leito de morte. Entra uma enfermeira, coloca a máscara de oxigênio nele e sai. Os atuantes, desnudos em decorrência do final da identidade, se deslocam pelo chão em direção a cama hospitalar. Ao chegar, é formada uma rede de corpos que se tocam e se beijam em volta da maca, envolvendo o paciente. Em seguida, um atuante arranca a máscara de oxigênio, outros dois beijam o paciente de forma intensa, presentificando uma potência de vida. Após serem retirados os tubos de soro das veias do paciente, o coro o levanta e arranca sua roupa hospitalar. Depois desta ação, o paciente em cima da maca dá um giro de 360° olhando para o coro e para o público. Neste mesmo momento, um performer é suspenso e se direciona para encontrar o paciente que está em pé em cima da cama hospitalar. Os dois corpos, ao se cruzarem, se beijam⁵⁸⁰.

No **Rizoma**, a coralidade é heterogênea e o corpo do atuante apontava para várias direções, ao contrário do coro médico, que era de uma coralidade polifônica. No entanto, o atuante deveria ter a mesma consciência e precisão dos seus gestos como no coro médico. Porém não existia uma sintonia com a forma do outro, cada um encontrava uma forma de se movimentar pelo espaço, no qual todos os deslocamentos eram feitos inicialmente no plano baixo. Neste nível de coralidade, nós deveríamos nos tocar em várias partes do corpo sem fazer citações ao universo pornográfico. Evitamos toques que remetiam a tal registro de

⁵⁷⁹ Ver a primeira parte do estudo.

⁵⁸⁰ Essa descrição contempla uma encenação ideal do ponto de vista do encenador, pois as suspensões entram na obra efetivamente apenas nas três últimas apresentações da temporada da I Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo: Realidades Incendiárias (2013). Durante essas três apresentações, o primeiro performer que fez a suspensão abraçou o paciente, o segundo derrubou o paciente involuntariamente e o terceiro conseguiu beijar o paciente, que é a encenação ideal. Essa questão já aponta para a performatividade do trabalho e para zonas de risco dele, pois não existe certo ou errado, apenas o que acontece no aqui e agora da cena. A suspensão é uma prática em que o performer é içado do chão pela pele, através de dois ganchos de ferros verticalmente nas costas, que são os mesmos ganchos usados para pesca em alto mar, mas com as farpas removidas. Esta prática também é usada para testar a resistência da mente e do corpo, representa também ritos de passagem, rituais de cura, rituais de penitência, rituais de devoção a divindades e como meio de obter visões deixando o corpo em comunicação com o mundo espiritual. O performer que vive esta experiência é sempre orientado que deve ter um tempo de aproximadamente três meses para tornar a fazer outra suspensão.

atuação. O toque deveria ser acolhedor e não ter limites quanto às partes tocadas, sem configurar imagens sexuais estereotipadas, mas sim apontando para a criação de imagens poéticas coletivas. A direção dizia: “Estes se tocam e se beijam de forma indiferenciada, envolvendo o paciente que está no centro da zona de atuação. O atuante deve também estar em contato com o espaço, em contato com o outro, um contato de olhar e de tocar”.

A indicação da dramaturgia e da direção⁵⁸¹ era que a cena fosse uma rede de impulsos, de desejos e de afetos: são muitos braços, pernas, cabeças, mãos, membros; dança composta de movimentos estilizados, afagos, carícias e beijos de todos os tipos, toques generalizados entre todos os corpos, repetições de movimentos e gestos, fluxo de expansão e recolhimento, respiração coletiva. Imagem de afeto coletivo, sensual. Não é a representação de uma orgia, no sentido pornográfico, nem a imagem de um corpo desnudo sem erotismo. O dramaturgista e também atuante do trabalho José Manuel Lázaro faz a seguinte descrição do rizoma:

Seres nus que estão à flor da pele com eles mesmos, com o espaço, com o público e com a própria experiência que tudo isto gera. Eles formam um rizoma de corpos em que se expande a energia vital, o mistério dos corpos em conexão e a necessidade da criação como fonte de organicidade. São esses os seres simbólicos que terminam trazendo [...] o jato de pulsão de existência plena⁵⁸².

Para aquisição desta sensibilidade rizomática mencionada por Lázaro, era preciso compor uma dança de movimentos estilizados em que se mesclassem toques e abraços indiferenciados entre os atuantes. Expansão e recolhimento, sintonia de respiração, uso dos diversos planos do espaço (baixo, médio, alto). No processo de criação desta cena foram feitos diversos treinamentos de construção de intimidade entre os atuantes. Antes de chegarmos ao contato íntimo (toques, beijos, carícias), dançávamos muito com intenção de ativar um estado poético do corpo para então estabelecer o contato. Esta coralidade “assinala e manifesta um desejo, que não deixa de lembrar aquele que arrasta o indivíduo para a ideia da comunidade”⁵⁸³. E, nesse sentido, se objetivava que o conviva, ao ter a experiência visual do rizoma, se sentisse absorvido pela qualidade energética emanada destes corpos polifônicos.

Nos ensaios a direção orientava que não ficássemos em dupla, ou em grupos fechados, para não cairmos em registros corporais que remetessem a imagens pornográficas ou a imagens cotidianas. Solicitava que dilatássemos a coralidade equilibrando o espaço. Queríamos chegar a um sistema aberto e de conectividade em que diferentes partes corpo se

⁵⁸¹ Roteiro dramaturgico do “Pulsão” da temporada realizada no Teatro Reynuncio Lima (UNESP), de 11 de maio a 22 de junho de 2013.

⁵⁸² LÁZARO, 2014, p. 108.

⁵⁸³ LOSCO and MÉGEVAN, *apud* SARRAZAC, 2012, p. 62.

encontrassem para compor uma força coletiva. Do ponto de vista conceitual era até compreendido por nós, mas do ponto de vista prático a questão era outra. Aspectos precisariam ser trabalhados para atingirmos o objetivo.

No encontro de hoje ficou claro que alguns atuantes ainda não entenderam as regras do jogo rizoma. Ele que começou bem livre, como autoconhecimento de nossos limites e nossos desejos mais íntimos, começa a ganhar forma. Se para alguns o fato dele “ganhar forma” significa se lançar para fora do barco, para outros agora é que começa a jornada do herói. Inicialmente parece ser a cena com que mais nos identificamos, mas a em que mais nos perdemos [...] Sempre começamos muito bem, mas quando chegamos próximos do paciente parece que esquecemos que estamos em cena para ser apenas uma experiência pessoal. Os toques ou são frágeis demais ou são violentos, avassaladores, a ponto de reter o corpo do outro [...]. Existe uma energia muito ansiosa, quase um adolescente querendo mostrar que é homem. Talvez a cena queira um namoro antes mesmo de me levar para a cama [...]. Com os novos integrantes fica mais difícil ainda chegarmos a uma noção de coralidade, porque estes não estão integrados ao jogo [...] A cena é de uma sensibilidade ímpar, mas que ainda não conseguimos entendê-la como “a cena” [...] ⁵⁸⁴.

Do ponto de vista da atuação, tínhamos vários desafios: a) como manter o trabalho em coralidade sem deixar a energia apenas concentrada, mas compartilhada; b) como não deixar que os toques fossem superficiais ou violentos demais; c) o que fazer para se manter no imediatismo da cena sem esquecer-se do coletivo.

Para alguns atuantes as carícias, os desejos e os beijos eram iguais aos da vida cotidiana, o que fazia perder o jogo e o tempo da cena, perdia a consciência do estar em cena. O rizoma não conseguia fluir, pois existia uma energia muito ansiosa, “juvenil”, que retia o ritual ao invés de pulverizá-lo. Os toques de alguns participantes ainda eram bem superficiais, de ponta dos dedos. Muita energia concentrada e pouca compartilhada como se objetivava. Era comum também alguns atuantes fecharem os olhos desligando-se do aqui e agora para entrar num tempo individual.

⁵⁸⁴ SEVERO, Rodrigo. **Caderno de campo do espetáculo Pulsão**. São Paulo: 2012.



Figura 16- Cena do Rizoma, 2013. Temporada no Teatro Reynuncio Lima (UNESP). Desvio Coletivo, São Paulo. Foto de Eduardo Bernardino.

Em 05 de novembro 2012, no Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), fizemos um ensaio como uma forma de trabalhar as dificuldades desta cena. Nós passávamos a cena e Antonio Januzelli simultaneamente fazia alguns apontamentos para desenvolvê-la. Instruía-nos a flexionar os joelhos para manter o corpo firme, os pés sempre aterrados quando em pé, o corpo deveria ter um tônus muscular e nunca ser abandonado no espaço como se estivéssemos na vida cotidiana. Ele nos tocava fisicamente e enfocava: “Não percam a conexão com o todo. Tem um exercício de escuta aí. Abram espaço entre vocês. Não simule que toca, mas realmente o toque. Não olhem de raspão. Não toque de raspão. Por favor, não fechem os olhos. Antenas ligadas. Olhos nos olhos. Aprendam a ouvir. Soltem-se. Não desliguem. Se olhem. Estejam no aqui e agora. É também um jogo de encaixes. Sustenta a sua energia, não relaxa”. Ele tentava eliminar qualquer toque de ponta dos dedos ou toque superficial entre os atuantes, ele orientava: “o toque tem que ser preciso. Não quebre o estado de você estar consigo mesmo. Percebam o seu corpo e o corpo do outro”.

Como podemos constatar, suas orientações estavam tentando fazer com que tivéssemos consciência do nosso corpo no espaço e em contato com o outro para que

podéssemos desenvolver uma escuta que partia do individual para o coletivo. Em relação ao contato entre os atores, Janô tenta eliminar qualquer tipo de toque superficial, de ponta de dedos, colaborando para transformar a coralidade em uma dança precisa, na qual o corpo deveria estar decidido em cena e nunca confuso ou abandonado no espaço.

Sendo assim, seus comandos foram contribuindo para o desenvolvimento do **Corpo Sutil**⁵⁸⁵, uma atenção constante consigo e com o outro. Dessa forma, Janô possibilitou construir uma força cênico-energética da coralidade que aconteceria pela escuta de si que cada atuante deveria ter durante o jogo. A energia que era concentrada vai transformando-se em fluxo compartilhado, em que ninguém é lançado para fora do jogo, mas absorvido pelo ritual. Outras partes do corpo, fora a boca e a genitália, também ganham vida: braços, pernas, mãos, dedos, cabelos ganham ramificações entre os participantes, eles também passam a se tocar e a se beijar. Passamos a cena cinco vezes e ele tentava eliminar alguns vícios do cotidiano que estavam incorporados a ela. O trabalho apontava para a **Percepção de Si e do Outro**: “Só percebendo-me tenho condições de perceber o outro”⁵⁸⁶. Assim ele frisava: “Pelo amor de deus, me veja, para que eu saiba que existo. Pelo amor de deus, me toque, para que eu saiba que sinto.”⁵⁸⁷

Os laboratórios de ator apontavam para o fato de que nosso corpo deveria estar ritualizado no imediatismo do presente da cena, que se dava por uma qualidade do olhar, do tocar, do caminhar a partir do **Estar em Cena**, “a presença do ator indivíduo no palco”⁵⁸⁸. Dessa forma, ele foi direcionando-nos para a possibilidade de compreender o nosso corpo no espaço com uma visão de 360° (**Compenetração**), associado a uma **prontidão global** que cada um deveria ter consigo mesmo, como também na relação com o outro.

Em Pulsão, o jogo do que nós tínhamos que fazer quase sempre estava dado, mas a diferença era a qualidade com o que se executa a ação. Foi muito isso que Januzelli trabalhou com a gente, uma qualidade de movimento, uma qualidade do olhar, uma qualidade do caminhar que estava diretamente ligado à presentificação das coisas, do que você está fazendo no aqui e agora⁵⁸⁹.

⁵⁸⁵ JANUZELLI, 2009, p. 35.

⁵⁸⁶ JANUZELLI, 2009, p. 36.

⁵⁸⁷ Fala realizada por Januzelli em um dos laboratórios específicos ministrados por ele para os atuantes do Desvio Coletivo realizado em novembro de 2012

⁵⁸⁸ JANUZELLI, Antonio, 2009, p. 37.

⁵⁸⁹ RODRIGUES, Chai. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2015.

[...] No Rizoma, ele nos ajudou a presentificar a experiência, a se dispor de uma forma diferente [...]. Para mim ele trouxe muito esse impacto de um outro sentido não nomeado, quase intuitivo da relação que existe entre aquilo que você é e aquilo que o outro está com você. Uma sensibilidade a mais, uma atenção a mais, uma disposição para receber o outro, ainda sendo você⁵⁹⁰.

Outra questão enfatizada por Janô para alcançarmos um estado poético e energético dizia respeito ao jogo de oposições e de prolongamentos que deveríamos ter em nosso corpo, isto é, pensar no corpo vetorializado no espaço, apontando para várias direções, mas que conectava um corpo ao outro. O que me fez entender que o caos que poderia ser visto pelo conviva no seu interior era organizado por alguns princípios: **Contatos, Energização, Corpo Sutil, Percepção de Si e do Outro**. Eles levaram a transformar o meu “corpo fenomênico” em “corpo energético”, como dizia Fischer-Lichte.

Em relação aos aspectos da presença, a coralidade, do ponto de vista da recepção, apresentava uma força de atração que podia despertar nos modos de adesão do conviva algo do universo erótico, consequência da experiência visual de uma rede de corpos nus, vivos e pulsantes de vitalidade que se tocavam e se beijavam simultaneamente. Esta coralidade tinha uma capacidade de dominar o espaço e aglutinar toda a atenção dos convivas, configurando-se o que Fischer-Lichte qualificou de **conceito forte de presença**. No entanto, por nosso corpo estar exposto em sua materialidade, isso fazia o conviva também centrar sua atenção para as particularidades de cada atuante, o que se aproxima do **conceito fraco de presença** de Fischer-Lichte. Do ponto de vista do ator, a presença foi entendida sempre como uma qualidade atribuída ao corpo real em estado de potência.

Corpo Liberto é uma coralidade com diferentes deslocamentos e ocupações no espaço, baseada em elementos vindos de técnicas como *View points*, Campo de Visão e Contato-Improvisação, para que a partir das interações dos corpos fossem compostos agrupamentos rizomáticos. Os convivas estão circulando por todo o espaço e são convidados a participar do jogo. A coralidade inicia caminhando entre os convivas e retirando dos seus corpos os pijamas hospitalares que haviam sido colocados durante a cena das trajetórias/consultório. A cena pode ser descrita da seguinte forma: a) criação de uma grande linha paralela em movimentação. Os atuantes que a compõe se deslocam dentro dela, como também giram sobre o próprio eixo, olhando uns para os outros; b) formação de duas linhas

⁵⁹⁰ FESSEL, Thomas. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

paralelas, nas quais os atuentes se deslocam constantemente de uma linha para outra [tango]; c) criação no fundo do palco de uma única linha paralela. Em câmera lenta os atuentes atravessam para o outro lado do palco [paredão] e retornam ao ponto inicial em diferentes deslocamentos, ritmos e velocidades; d) formação no chão de uma grande roda de corpos [cabeça de um no pé do outro]. Ainda no chão, cria-se uma rede de corpos que lembra a imagem de uma mandala humana. Em seguida, os corpos vão se deslocando pelo espaço, formando uma grande rede, na qual os convivas são inseridos. Já em pé, é formado um grande círculo entre todos; e) criação de imagens dentro do foco de luz no interior da roda. As primeiras imagens são criadas pelo coro, depois os convivas são convidados; f) criação de imagens coletivas e simultâneas com os convivas em diferentes focos de luzes no espaço de atuação, utilizando os planos alto, médio e baixo; g) momento explosão do corpo liberto do espaço: os atuentes correm, gritam e pulam em diversos focos de luzes pelo espaço e há criação de imagens individuais ou coletivas; h) criação de um círculo com atuentes e convivas (abraço coletivo).

Após este momento, inicia-se o segundo momento da cena, intitulada “celebração”. Uma festa em que os atuentes totalmente desnudos dançam entre si, para a qual os convivas são convidados. A festa tem um caráter transgressor que se abre para o campo da imprevisibilidade, do risco, do acaso. Os atores tinham as seguintes instruções: a) desenvolver improvisações de movimentos livres e estranhados do cotidiano (dança extracotidiana); b) dançar individual, em dupla, em trio, em pequenos grupos ou em coralidade; c) pegar um movimento como padrão e repeti-lo em coralidade, enquanto outros poderiam contrapor-se ao movimento do coro (jogo da semelhança e da diferença); d) eliminar qualquer tipo de citação sexual no dançar, direcionar para o aspecto lúdico; e) não pode existir nenhuma comunicação verbal entre os atuentes e convivas; f) Os movimentos podem ser acelerados, lentos, pausados, suspensos.

A coralidade tinha uma estrutura cênica dramática, mas que precisava de um apuramento em relação a nossa qualidade de olhar, do caminhar, do sorrir, do estar em cena. Aqui, o corpo é elevado a uma condição de potência, êxtase corporal. Essa energia era absorvida diretamente pelos convivas, que também se permitiam ficar desnudos, correr, pular e dançar pelo espaço. Devíamos ter muito cuidado e atenção durante toda execução da cena, pois ela apresentava riscos reais tanto para os atuentes como para os convivas. Como a maioria das demais cenas, nessa também não existia uma separação entre palco e plateia. Os

convivas a qualquer momento poderiam, por escolha própria, inserirem-se nas ações em coralidade, até mesmo antes dos atuantes convidá-los. Por isso, ela requeria um estado de prontidão total. Elizabeth Maria Néspoli descreve esta cena da seguinte forma:

[...] Nus, os atores/performers convidam os espectadores para dançar com eles instaurando um *happening* no palco. De início há coreografias, entre elas poses para fotos, imagens que podem ser lidas como ironia à espetacularização da vida pelos espectadores que se mantêm no lugar de observadores. Em coerência com a proposta de borrar os enquadramentos espetacular e teatral, o *happening* não tem momento determinado para encerrar e todos podem ser atuadores [...].⁵⁹¹

Durante os ensaios abertos, tivemos vários problemas com a execução da cena porque alguns atuantes não tinham certo domínio da sua potência corporal. A coralidade era uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que eu tinha que ter uma atenção sobre mim, eu também deveria ter uma atenção em relação aos demais participantes da cena [atuantes e convivas].

As instruções da direção eram: caminhar pelo espaço, olhar para os atuantes e para os convivas. Preencher todo o espaço do palco. Estabelecer um estado de jogo e uma conexão de coralidade. Criar coletivamente linhas, círculos e aglomerados. Dar um tempo para a formação das figuras e, quando formadas, manter. Estabelecer as relações conjuntamente e não apenas um propondo. Reagir ao estímulo musical, sem ser necessariamente via emoção, mas pela ação corporal. Aderir à formação do movimento coletivo. Relação com o tempo (rápida ou lenta), ritmo, harmonia e dinâmica ou volume. Tomar cuidado com o olhar hipnotizado, enrijecido. Buscar o espectador com o olhar. Pensar que é uma energia crescente de forma natural. Não deixar o fluxo energético esgotar. Investir em pausas, suspensões, desacelerar. Criar imagens corporais abstratas. Olhar sempre o que aconteceu e ter uma percepção do todo, o que exige uma manutenção na conexão estabelecida. Manter sempre o estado de jogo. Potência do sorriso (do coração), estar em ação e relaxado ao mesmo tempo. Sair do óbvio estabelecendo a relação humana. Contato visual. Jogar com o conviva.

A cena podia ser vista como uma dança performativa de corpos desnudos que realizavam diferentes deslocamentos, ocupações, formas de coralidade, estados de relação, olhares e ações no espaço de atuação. A metáfora usada era que deveríamos ser vistos como um “corpo liberto escultural”, isto é, uma escultura viva em fluxo. No entanto, precisaríamos estar livre de automatismos, gestos mecânicos, tensões desnecessárias, clichês, trejeitos, afetações e autopolicimento. Dessa forma, tínhamos como desafios: a) como estar conectado com a coralidade e eliminar vícios do cotidiano; b) como ter consciência das ações realizadas

⁵⁹¹ NÉSPOLI, 2014, p.143.

no espaço e manter o corpo em estado de potência; c) como convidar os convivas para dançar sem usar a palavra, estabelecendo um tipo de comunicação com o conviva por vias não cotidianas sem perder a atitude de jogador; d) como construir uma dança idiossincrática com movimentos estranhados do cotidiano.

Em setembro de 2012, em um dos laboratórios de ator de Janô, vivenciei o **trabalho dos eixos**⁵⁹². Este apontava para a descoberta de três eixos: cotidiano, ator, figura cênica ou personagem. Experimentamos, sobretudo, os dois primeiros eixos. O segundo foi entendido como o da presença, observava Janô. O exercício me deslocou para um **autocontato**, de como era meu andar, meu olhar, minha postura corporal e minha expressão no cotidiano. Durante o laboratório, Janô instruía: “Eu estou onde estou? Se flagre no exato momento em que você está... se perceba... se observe... não modifique nada, mas só veja a si mesmo no aqui e agora”. Como podemos constatar, Janô queria despertar em mim outro tipo de consciência de si que não era a mesma da vida social, essa consciência era uma “tomada de conhecimento interior”, independente de sua atividade mental - é, antes de tudo, uma tomada de conhecimento de si mesmo, de quem ele é, de onde está [...]”⁵⁹³.

Dessa forma, na experimentação do segundo **eixo** ele me tocava fisicamente, pedia para eu levantar um pouco a cabeça, abria meus olhos e um pouco minha boca, pedia para eu deixar meus pés em contato com o solo e com suas mãos diluía as tensões dos meus ombros e da minha face. Sob esta perspectiva, pude constatar que o seu trabalho dos eixos queria de mim: um alinhamento postural, uma ausência de tensão muscular, uma limpeza dos gestos que refletia sobre uma prontidão global do corpo aplicado por mim durante a coralidade corpo liberto. Aqui, “só conectado consigo mesmo é que eu me conecto com o entorno”, enfoca Janô.

Um exercício também proposto por ele para despertar essa prontidão consistia em fazer uma roda com todos os atuantes. No interior do círculo, Janô começava a fazer algumas explicações do seu trabalho e rapidamente deixava seu corpo cair sobre o corpo de um dos atuantes, que deveria se esforçar para não deixá-lo cair no chão. O exercício forçava todo o grupo a estar em estado de atenção permanente, pois não sabíamos em que lugar do círculo ele cairia novamente. Essa questão da prontidão também foi percebida pelos demais atuantes:

⁵⁹² Ver o laboratório Tornar-se presente, p. 96.

⁵⁹³ OUSPENSKY, 2012, p. 12.

Lembro que nas oficinas do Janô ele falava que a gente tinha que ter uma prontidão, para estamos atentos a tudo o tempo inteiro ao estar no nosso eixo do ator. Uma prontidão que dizia respeito a si e ao outro. Estar pronto, ativo e ao mesmo tempo leve. [...] A partir de exercícios e de princípios muito simples. Como é forte essa questão da autopercepção e da prontidão na cena e principalmente pela linguagem que estávamos trabalhando.⁵⁹⁴

Em um dos ensaios da coralidade **Corpo Liberto**, Janô a acompanhou no interior da cena enfocando como nosso corpo se comportava. Ele, ao invés de falar sobre, tentou cessar alguns dos problemas a partir do contato físico. Ele dançava com os atuantes e os observava. Tocava-nos fisicamente, abria espaço entre os atuantes, tocava em nossos movimentos, experimentava passar um tempo olhando em nossos olhos para examinar o que essa ação poderia nos causar durante o dançar; tocava em nossas partes íntimas para constatar qual seria nossa reação, colocava seu corpo em contato direto com o nosso para verificar quais seriam as nossas possibilidades de movimentação, instruía-nos a ter firmeza no dançar, passava a mãos em nossa face a fim de diluir tensões desnecessárias, enfatizava que nossa expressão fosse espontânea e dizia: “Solte-se... mantenha o estado... jogue... olho no olho... seja e esteja”.

Dessa forma, Janô nos instruiu a chegar a um estado de porosidade que subvertia o signo da nudez total pelo lúdico, transformando nosso corpo fenomênico em corpo energético, como dizia Fischer-Lichte. Com isso, ele nos deu também uma possibilidade de libertar a nossa corporeidade nua de “marcas teológicas”, como dizia Giorgio Agamben. Em cena, o conviva deveria “ver uma ausência de segredo, exprime(ir) somente um dar-se a ver, uma pura exposição”⁵⁹⁵ de um corpo humano nu em estado de potência.

Um dos seus princípios também aplicado na coralidade **Corpo Liberto** foi o **anti-impulso**. Na execução da sua sequência coreográfica, tinha um movimento em todos os atuantes que formavam um “paredão de corpos desnudos” que atravessava o palco, em direção aos convivas. Precisávamos estar muito conectados e conscientes da ação porque a ideia era que estivéssemos alinhados uns aos outros numa caminhada lenta e uníssona. Ao aplicar este princípio no corpo liberto, ele possibilitou uma escuta de si, uma condensação da atenção que pôde, por sua vez, refletir sobre uma densidade da minha expressão em cena.

⁵⁹⁴ PRUDENTE, Marcelo. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2015.

⁵⁹⁵ AGAMBEN, 2009, p. 104.

Neste sentido foi que cheguei à **transparência** associada à “presentificação de si mesmo”⁵⁹⁶. Assim como dirá Lehmann, o atuante aqui “não é mais alguém que representa um papel, mas um *performer* que oferece à contemplação sua presença no palco”⁵⁹⁷. Sendo assim, o **anti-impulso** também foi um caminho de “aquietar o monólogo automático do pensamento”, deixando-me em estado permanentemente consciente das ações realizadas no tempo-espaço. Consciência conquistada porque durante os laboratórios eram dadas instruções: “Comece limpando sua mente, pensando em nada além da sua respiração. Esteja no instante presente. Deixe que os pensamentos atravessem, mas não deixe que eles se assentem. Esteja conscientemente presente. Não deixe a mente sobrevoar o corpo. Perceba-se enquanto unidade. O corpo fica em estado de atenção, o que não tem nada a ver com o abandonar-se, ao contrário, requer muita atenção de si”.

Outro princípio também utilizado por mim foi o de **Corpo Sutil**. Ele dizia respeito ao desenvolvimento de uma sensibilidade corporal que deveríamos ter em todas as cenas, mas principalmente na última parte da sequência coreográfica porque tinham ações de correr, de pular e de dançar entre e com os convivas. A partir deste princípio, passei a ter uma maior atenção sobre os convivas, protegendo-os de colisões corporais reais durante a execução da cena, tentando amenizar os riscos físicos.

Em março de 2013, dentro do laboratório **Do Movimentar-se**⁵⁹⁸, trabalhamos uma dança livre com o intuito de explorar movimentos não cotidianos. Para Janô, o **pôr-se em movimento** é um princípio recorrente em seus laboratórios de ator. No processo de criação do “Pulsão” fazíamos muitos treinamentos de coralidade em que o dançar era abordado como uma forma de entrarmos em conexão uns com os outros ao som de diversos ritmos musicais. A diferença do **movimentar-se** foi que não existia trilha sonora e objetivava do atuante descobrir movimentações próprias a partir da não fixação de padrões de movimentos, mas da liberação destes. A estratégia de não usar trilha sonora, segundo ele, é “para que o sujeito possa ouvir sua própria música, sua própria dança, sem ter anteparos”.

[...] Vejo dança em tudo. No movimento de andar, de sentar, de deitar [...]. Cabe ao ator através do dançar descobrir movimentos próprios que são sempre únicos porque é particular de cada um. Quando o ator movimenta-se, digo que tem um momento

⁵⁹⁶ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁵⁹⁷ LEHMANN, 2007, p. 224.

⁵⁹⁸ Ver o laboratório o **Movimentar-se**, p. 79.

que ele entra num estado de incandescência, na qual o sujeito está íntegro no aqui e agora⁵⁹⁹”.

A exploração destes movimentos individuais, requeridos no laboratório de ator, foi aplicada por mim na criação de movimentos originais, movimentações próprias norteadas pela **Pessoalidade**, como uma “assinatura do indivíduo em suas opções e ações”⁶⁰⁰, - durante a celebração. É neste sentido que meu dançar estava durante alguns instantes em oposição aos ritmos musicais sugeridos, explorando movimentações estranhadas, suspensas, pausadas, nas quais o corpo estava sempre presente, envolvido na experiência. Meu corpo, assim como dizia Januzelli, “dança até na imobilidade da ação”. O princípio apontava para a criação de um “estado de dança” e de inteireza corporal em que “o movimento pode ser entendido e sentido sem tradução, sem representação, sem interpretação, sem mediação, apenas como ação, como uma declaração da verdade do momento [...]”⁶⁰¹.

O corpo, aqui, não se desconecta da realidade presente, mas, pelo contrário, presentifica-se na relação com os convivas e com os atuantes. Como dirá Feral, o corpo transforma-se em ponte, veículo, fonte de produção e de deslocamentos: “Convertido no lugar de passagem de fluxos energéticos (gestuais, vocais, libidinais etc.) que o atravessam sem jamais se imobilizar em um sentido ou em uma representação dada, seu jogo de atuação é o de fazer os fluxos operarem, captar redes”⁶⁰².

As três de cenas de coralidade examinadas, sobretudo no que diz respeito ao processo de atuação, ao utilizarem algumas práticas e princípios como o **anti-impulso**, o **não pensar**, a **prontidão global**, o **eixo do ator**, a **percepção de si e do outro**, o **corpo sutil**, a **pessoalidade** colaboraram para que o ator pudesse desenvolver sua presença performativa em ação. Indicam que, para se criar um corpo coletivo uniforme e/ou multiforme, só seria possível se cada um tivesse consciência de si e do coletivo. Como nos dizia Januzelli, consiste em “eu não abandonar-me, eu estar comigo mesmo”. É neste sentido que seus laboratórios contribuíram para o desenvolvimento de uma escuta coletiva, de uma harmonização da nossa energia, de uma intensidade do corpo, da percepção de estados energéticos, sejam individuais ou coletivos.

⁵⁹⁹ JANUZELLI, Antônio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁶⁰⁰ JANUZELLI, 2009, p. 36.

⁶⁰¹ MILLER, 2012, p. 123.

⁶⁰² FERAL, 2015, p.155.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como o ator desenvolve uma presença cênica que não esteja vinculada a uma noção tradicional de representação? É possível pensar na preparação de um ator que não tem mais que constituir um personagem, mas que deve se situar no imediatismo do presente da cena? Retorno às questões iniciais.

No capítulo um investiguei alguns princípios que estão presentes na proposta de trabalho com o ator para Antonio Januzelli, refletindo como a presença cênica é definida por ele, que a coloca como presentificação de si mesmo do sujeito, digital do indivíduo, personalidade, transparência do ator. Vi, em seguida, como a noção de presença do ator tem sido definida por diretores e autores, constatando que ela se apresenta como território complexo de múltiplas definições. Erika Fischer-Licthe (2011) nos seus estudos de presença, ao tratá-la como uma qualidade performativa do corpo fenomênico do ator, amplia seu potencial de exploração e estabelece proximidades de como ela é tratada por Janô.

No capítulo dois tratei, sobretudo, dos seus laboratórios específicos, as práticas e princípios que trazem a possibilidade do ator desenvolver sua presença. Verifiquei que seus procedimentos estão diretamente ligados a ações desvinculadas da representação (personagem, ficção, narratividade), mais centrados no trabalho energético do ator, no agir requerendo engajamento total do artista. “O homem só aprende através de exercícios, da ação. Os laboratórios são ações não para o ator, mas para o homem”⁶⁰³, ressalta Janô. Por isso tais experiências apresentam um forte teor de performatividade.

No capítulo três examinei como seus princípios e práticas, em diálogo com o texto teatral, potencializaram a presença do ator na encenação “O Porco”. Como apontei, neste trabalho não existe um personagem ficcional, ou representação mimética da realidade, mas o enfoque é o corpo energético do ator em estado de disponibilidade no espaço tempo. É preciso ressaltar ainda que todas as pesquisas do laboratório dramático do ator estão aprofundadas neste trabalho pelo longo tempo de processo vivenciado entre o diretor e ator, o que estaria associado ao binômio arte/vida.

Essa perspectiva fica clara quando Schafer afirma: “O processo me transformou não enquanto ator, mas como homem. Foi uma experiência absolutamente do ser e não do ator,

⁶⁰³ JANUZELLI, Antonio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

deste homem que chega a ser ator. O caminho que leva o homem ao ator. O processo mudou minha maneira de enxergar primeiro a vida, o outro para depois enxergar o teatro como um componente da vida”⁶⁰⁴. A artesanaria de Janô, sua escritura cênica, está constituída neste trabalho, assim como na encenação “A Hora e a Vez” do ator Ruiz Ricardo Diaz.

No capítulo quatro investiguei a colaboração dos seus laboratórios no desenvolvimento da presença cênica do ator no espetáculo performativo “Pulsão”, usando minha experiência de atuante deste trabalho. Os princípios e práticas de Januzelli apontavam para o reconhecimento de uma consciência de si que refletia nas cenas de coralidade, colaborando para o desenvolvimento de diversas qualidades de presença: relacional, confessional, coral dos atuantes.

Além disso, no meu ponto de vista, ele trouxe um adensamento expressivo conquistado, porque seus laboratórios estavam direcionados para o corpo real do ator como autorreferencialidade, o que remetia para uma presentificação de si mesmo em cena. Assim, como diz Fischer-Licthe (2011), a presença foi entendida nos seus laboratórios como atributo do corpo fenomênico do ator e, por isso, extremamente performativa.

Em “Pulsão”, seu trabalho foi de grande valia, porque ele tocava em questões que eram anteriores a cena, mas fundamentais na execução dela, substituindo a noção de personagem pela noção de presença. Uma presença que se move, joga e ocorre no palco – o ator enquanto um jogador cênico. Isso é reforçado pelas palavras da atuante Carol Pizan quando afirma: “em momento nenhum Janô defende uma personagem ficcional, mas a presença do ator. Isso é performativo. Um ser atento no aqui e agora”⁶⁰⁵.

Seguindo a perspectiva de José Da Costa (2009), admito que na cena contemporânea a valorização da presença se associa à ênfase no acontecimento cênico, no instante espetacular, na materialidade corporal e física do fato teatral. A questão levantada pelo autor aparece frequentemente no discurso de alguns dos fazedores de teatro, encenadores e atores, em contraposição aos componentes literários, verbais e ficcionais, uma vez que a presença cênica vai aparecer como a materialidade da cena, o que é específico do fenômeno teatral, como algo distinto da literatura dramática, das palavras, da máscara representacional.

Nesse recorte a ênfase recai sobre a materialidade corporal do ator: “os silêncios do

⁶⁰⁴ SCHAFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013.

⁶⁰⁵ PIZAN, Carol. **Depoimento sobre os laboratórios de Antonio Januzelli**. Depoimento a Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

ator, sua energia, seu olhar, seus deslocamentos, o timbre de sua voz, mais do que as palavras do texto do autor dramático, conjugam-se para se constituir o plano da presença”⁶⁰⁶. Se de um lado a noção de presença parece se consolidar como uma esfera muito mais sólida, material e efetiva da materialidade cênica teatral em relação ao âmbito literário-verbal, por outro lado, ela parece deslizar por aspectos misteriosos, genéricos e abstratos. Dessa forma, é difícil dizer e explicar, por exemplo, para um ator que ele deve “ter presença”, ou para adquirir a capacidade de produção da presença, porque tal noção constitui-se de várias formas, podendo até mesmo estar imbricada com o efeito de real.

Nunca se abordou tanto a investigação corporal do ator como no século XX e XXI, no entanto, o que se diz, o que se faz e o que se vê em muitas formas artísticas converge para a criação de um personagem que se sobrepõe ao corpo real do ator. Parece-me que, na maioria das vezes, toda a abordagem corporal é itinerário para a criação de um ser fictício, apartado da pessoa do ator, reforçado por posturas, gestos, figurinos, maquiagem, perucas, trejeitos e cacoetes que ajudariam a apagar suas qualidades particulares para que ele possa estar a serviço da exposição da máscara cênica, na qual a presença poderia ser um atributo do personagem interpretado.

Até certo ponto de vista, retornamos, mesmo que de forma inconsciente, para a segunda metade do século XVIII, em que o ator se via obrigado a se esconder por trás da máscara ao diluir seu corpo fenomênico em detrimento do seu corpo semiótico como ressaltou Fischer-Lichte (2011).

Em Janô, não há sujeito nem por trás e nem a frente do ator, ele é seu próprio ofício. Para ele atuar é revelar a si mesmo, avançar em seu próprio nome, é tempo e espaço nos quais o corpo transforma-se em estado, em fluxos energéticos. Seus laboratórios específicos levam o ator para uma “explosão da máscara social”, para que ele se revele como ele é, o seu estar-no-mundo corporal, este ator não pode artificializar nada.

A noção de representação mimética não entra em suas práticas e a presença aparece como uma força proveniente do ator, o espectador é captado pelo magnetismo de uma pessoa real. Esse ator não constrói um personagem em si, mas atua e avança em seu próprio nome para estar no palco enquanto pessoa. É uma região do **ser-si mesmo do ator** destacada por Féral (2015) ao analisar os trabalhos de Valère Novarina e Claude Régy. O ator não é levado

⁶⁰⁶ DA COSTA, 2009, p.122.

a interpretar, mas a descobrir e a estar em cena como pessoa, o que intitulado por Janô intitula de pessoalidade, transparência, presentificação de si mesmo.

Certamente esse ator não se enquadra em qualquer teatro, porque sua função não é mais reproduzir, representar, ou imitar, mas estar em estado de porosidade no aqui e agora da cena. Januzelli defende que o teatro que se faz deve ser o espelho direto de nossa visão e nossos sentimentos sobre o mundo e, neste sentido, o artista deve-se perguntar: “O que dizer em cena? O que estou fazendo aqui? Tem alguém aqui? Quem sou eu? Eu sou quem eu sou? Eu estou onde estou? Esse é o caminho?”. Neste teatro, abandona-se as respostas para viver no questionamento.

Em Janô, assim como afirma Fischer-Lichte (2011), o fenômeno da presença se instaura quando o indivíduo apresenta-se como um ser uno em que a dicotomia corpo/mente, ou corpo/consciência, se desfaz, dando vez a um ser único em que essas instâncias são absolutamente inseparáveis. É sob esta perspectiva que nos seus laboratórios ele propõe ações para que o indivíduo esteja no seu centro: “(co)centar-se, entrar dentro de si, eu estar comigo mesmo. Eu estou no meu centro? Eu estou onde estou? Você estava em si mesmo e aqui? Eu estou dentro e estou aqui”⁶⁰⁷, ressalta ele em suas preparações como possibilidade do indivíduo se situar no imediatismo do presente da cena.

De fato, como mesmo ressaltou Féral (2008), o teatro performativo é uma ilha nesse oceano do teatro tradicional. Apesar de meu interesse, ele não é dominante. Se o teatro que se faz e o teatro que se ensina estão ligados às formas teatrais que se encontram na maioria dos palcos, são dessa forma, tradicionais, em decorrência da formação das escolas de teatro que tem programas desenvolvidos com base no teatro já existente.

A escritura cênica do teatro performativo é inovadora, mas é preciso também considerar uma nova visão do teatro nas instâncias formativas. Em meu ponto de vista este teatro pode abrir possibilidades para a formação diferenciada, porque requer do artista o desenvolvimento de outras habilidades e competências, sobretudo, porque ele se apresenta como um catalisador de sensibilidades artísticas, no qual a ação e o discurso sobre ela estejam compactuados.

Pensar também numa perspectiva de formação para este tipo de ator não é negar o passado, mas avançar para um o futuro, para algo que se projeta, o que não dispensaria o ator

⁶⁰⁷ JANUZELLI, 2009, p. 35.

de ter a necessidade de aprender certas técnicas de base. Meu olhar sobre Janô encontra-se justamente neste “entre”, porque ao mesmo tempo em que ele trabalha a presença performativa do ator também requer dele questões que são de ordens basilares no teatro, inerentes a formação.

O trabalho de Januzelli como professor e diretor vêm acontecendo desde 1968 e desde então ele já pensava um teatro diferenciado, o que pode ter levado a diversas interpretações, tanto do ponto de vista negativo, quanto positivo. Vale ressaltar que no início dos anos 70 ainda não tínhamos acesso a sistematizações mais elaboradas para trabalhar com o ator. Os estudos de Viola Spolin tornaram-se conhecidos no Brasil em 1978, traduzidos respectivamente pelos pesquisadores Ingrid Koudela e Eduardo Amos. Essa falta de recursos pedagógicos foi boa para Janô, porque o possibilitou a exploração de outros caminhos para trabalhar a arte do ator, calcados com muitos erros e acertos, para a elaboração dos seus processos de preparação e criação cênica. Toda a metafísica, o caos e o xamanismo que podem ser experienciados em suas práticas, são no seu interior organizados por princípios que querem desestabilizar o sujeito, levando-o para o retorno de si, de sua origem, não enquanto Ator, mas enquanto Homem.

A pesquisa se limitou a presença do ator nos seus laboratórios específicos, no entanto, desde 1984, o que Januzelli sistematizou como **Laboratório Dramático do Ator** é dividido em três etapas: Jogos, Improvisação, Exercícios específicos. Sendo assim, considero pertinente analisar as outras etapas do seu trabalho que certamente podem apontar outros caminhos para trabalhar com o ator. Durante o percurso da pesquisa Janô colocava com frequência a importância da dimensão lúdica em sua proposta de ensino para o ator. Este também poderia ser um ponto importante para futuramente se pesquisar em seus estudos.

Os laboratórios de ator dele jamais podem ser vistos como ginástica, decoração, simulação e nem marcação de cena, mas ações que alimentam o ofício do ator, pois “o palco é o lugar do homem, com seu corpo, sua respiração, seu gesto, seu olhar, seus poros e pelos e as possibilidades de encontros e descobertas que fatalmente podem surgir e se reproduzir, num momento concreto e presente da vida”⁶⁰⁸.

O trabalho de Janô vai além da sala de ensaio, é uma pesquisa que está voltada para a totalidade do ser, uma atitude fenomenológica na relação homem-mundo, tendo como o eixo o corpo, mas que só faz sentido quando o sujeito se abre para vivificar a experiência: “o

⁶⁰⁸ JANUZELLI, 1992, p. 46.

mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável”⁶⁰⁹.

É neste sentido que seus laboratórios de forma alguma podem ser considerados como “sistema escolástico”, mas sim de consciência artesanal, de maturação artística, próximos das ideias de Grotowski quando este diz que em seu trabalho “tudo se concentra na ‘maturação’ do ator que é expressa por uma tensão em direção ao extremo, por um completo desnudar-se, por um revelar a própria intimidade: tudo sem a mínima marca de egotismo ou de autocomplacência”⁶¹⁰.

Os seus laboratórios são direcionados para a presença do ator, mas ele não a nomeia: “se na prática eu vou trabalhar sobre a presença por que que eu tenho que falar sobre ela na teoria com os atores?”⁶¹¹, destaca ele. Schafer confirma esse ponto de vista quando ressalta: “muita coisa não era nomeada no processo porque os laboratórios tinham que ser uma experiência e uma descoberta para mim”⁶¹².

Assim como no caso da presença, não existe uma necessidade de falar sobre outros conceitos usados durante o trabalho prático, como forma de se evitar um “excesso de racionalização”, uma “intelectualização extremada”. Isto é, de querer compreender pela descrição algo que não foi compreendido a partir do *fazer*, do conhecimento gerado da experiência. Essa questão entra como uma estratégia pedagógica em suas propostas para que o ator não racionalize sobre eles.

Outra estratégia também colocada por ele para driblar o sentido das palavras é que esta é reconstruída. No percurso das preparações cria-se um novo vocabulário a partir da prática, são escrituras advindas de um conhecimento que surge de uma ação e não de uma teoria anterior à ação. A palavra é reconstruída colocando-a em outro contexto e sentido, o que impossibilita os atores de intitular seus princípios.

A forma de condução de Januzelli nas preparações é tão alquímica, xamânica, que, para quem vivenciou tais experiências, é notável como elas deslocam o atuante do âmbito racional, cerebral. Para muitos o que Janô faz é apenas filosofia teatral, espiritualidade artística, quando na verdade ele é um artesão incansável sobre a prática da arte do ator, propondo uma interação entre “o sujeito da vida” e o “sujeito do palco”.

⁶⁰⁹ MERLEAU- PONTY, 1999, p. 14.

⁶¹⁰ GROTOWSKI, 2007, p. 106.

⁶¹¹ JANUZELLI, Antonio. **Entrevista com Antonio Januzelli**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2014.

⁶¹² SCHAFER, Henrique. **Entrevista com Henrique Schafer**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2013

Antes da arte, há a vida
Antes do ator, há o homem
Antes do trabalho da presença cênica do ator,
há que se trabalhar a presença desse homem (JANUZELLI, 2013).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D`Água, 2009.

ARANTES, Urias Corrêa. **Artaud**: teatro e cultura. Campinas: UNICAMP, 1988.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ANTENORE, Armando. **E o ator virou bicho**. Disponível em: <http://www.armandoantenore.com.br/index.php/reportagens/e-o-ator-virou-bicho/>. Acesso em: 10 fev.2015.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica/problemática da ética. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Tradução de Luis Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**: Tratado de Antropologia Teatral. Tradução de tradução de Patrícia Alves. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denose Bottman. São Paulo: Martins Editora., 2009.

BONFITTO, Matteo. Entrevista com Erika Fischer-Lichte. **Conceição/Conception Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena**, v. 2, n.1, p. 131-141, jul./dez. 2013

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**: da Técnica à Representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CABRAL, Cleyton. **Cleytudo**. Postagem de Blog. Disponível em: http://cleytudo.blogspot.com.br/2008_05_15_archive.html. Acesso em: 5 mai. 2015

CARLSON, Marvin. **Performance** – Uma introdução crítica. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CHAIKIN, Joseph. **The presence of the actor**. New York: Atheneum, 1977.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COELHO, Sérgio Salvia. "**O Porco**" propõe teatro com mínimo de recursos. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0202200601.htm> . Acesso em: 10 fev. 2015.

CONTE, Guilherme. **A Essência Da Expressão Dramática**. Portal Eletrônico Digestivo Cultural. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1906&titulo=A_essencia_da_expressao_dramatica. Acesso em: 20 abr. 2014.

CORNAGO, Óscar. Atuar de verdade - a confissão como estratégia cênica. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 13, n. 12, p. 99-111. 2009.

COSTA, José da. **Teatro Contemporâneo Brasileiro**: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

DUSIGNE, Jean-François. A Incandescência, a Flor e o Anteparo. **R.bras.est.pres.** Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 28-42, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 20 Jan. 2015.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução de Tradução de J. Guinsburg...[et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, Josette. **Body remix**. Quebec: Presses De l'Université du Québec, 2012.

FÉRAL, Josette. **Erguendo um Monumento ao Efêmero**: Encontros com Ariane Mnouchkine. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika & BORJA, Marcus. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**. São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-32, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>. Acesso em: 01 fev. 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estetica de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os Processos Criativos de Robert Wilson**: Trabalhos de Arte

Total para o Teatro Americano Contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, Vozes: 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um Teatro Pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio/Dulcina Editora, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy; POLASTRELLI, Carla; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Editora Perspectiva, 2007.

GUINSBURG, Jacó & FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O Pós-Dramático: Um Conceito Operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2008.

GURDJIEFF, George Ivanovich. **Gurdjieff fala a seus alunos**. São Paulo: Pensamento, 1993.

JANUZELLI, Antonio. **A aprendizagem do ator**. São Paulo, Editora Ática, 1992.

JANUZELLI, Antonio. MAS ENFIM, O QUE É O TEATRO?. In: **Revista Lume**. Campinas, v. 1, p. 19-24.1998.

JANUZELLI, Antonio. O caminho do homem ao ator e o retorno. **Revista Olhares**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 35-38. 2009.

JANUZELLI, Antonio. **O ofício do ator e o estágio das transparências**. 303 f. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, 1992.

JANUZELLI, Antonio. **Princípios Básicos da Preparação do Ator para o Espetáculo Teatral**. 1984. 168 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

JANUZELLI, Antonio. **O Laboratório Dramático do Ator**. In: PARDO, Ana Lúcia (org.). A Teatralidade do Humano. São Paulo: Edições Sesc SP, 2011.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 2003.

LÁZARO, José Manuel. O RITUAL DAS MEDICAÇÕES OCULTAS: processos e dramaturgias no espetáculo Pulsão. **Sala Preta**, Brasil, v. 14, n. 1, p. 177-183, jun. 2014. ISSN 2238-3867. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81823/85349>>. Acesso em: 01 Mai. 2015.
doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p177-183>.

LOWEN, A., LOWEN, L. **Exercícios de Bioenergética**: o caminho para uma saúde vibrante. Tradução de Vera Lúcia Marinho e Suzana Domingues de Castro. 8.ed ed. São Paulo: Agora, 1985.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LYOTARD, Jean-François; SUEYOSHI, Humberto Issao; TOLEDO, Tatiana Perez. O dente, a palma. **Sala Preta**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 139-146, dez. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57471/60466>>. Acesso em: 16 Jan. 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo, Martins Pontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Lisboa: Vega, 1997. p. 19.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?** - dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

LOSCO, Mireille & MÉGEVAN, Martin. **Coro/Coralidade**. In: SARRAZAC, Jean Pierre. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MOSTAÇO, Edelcio; OROFINO, Isabel et al. (orgs). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas** – O Percurso Artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

NÉSPOLI, Beth; et al. QUATRO OLHARES SOBRE PULSÃO: um diálogo sobre a pertinência e os limites do teatro relacional performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 166-176, jun. 2014. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81822>>. Acesso em: 18 Mai. 2015.

NÉSPOLI, Elizabeth Maria. PULSÃO PROPÕE CHOQUE ENTRE MODOS DE ADESÃO. **Sala Preta**, Brasil, v. 14, n. 1, p. 137-144, jun. 2014. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81818/85344>>. Acesso em: 18 Mai. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p137-144>.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Corporeidade e Educação Física**: do corpo-objeto ao

corpo sujeito. 3ª ed. Natal: EDUFRRN, 2010.

OIDA, Yoshi. **O Ator invisível**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.

OLSEN, Mark. **As máscaras mutáveis do Buda dourado**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2004.

OUSPENSKY, Piotr Demianovitch. **Fragmentos de um ensinamento desconhecido**. Tradução de Eleonora Leitão de Carvalho. São Paulo: Pensamento, 1985.

OUSPENSKY, Piotr Demianovitch. **Psicologia Da Evolução Possível Ao Homem**. 13ª ed. Tradução de Eleonora Leitão de Carvalho. São Paulo: Pensamento, 2012.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança-teatro, cinema**. Tradução de Sergio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUILICI, Cassiano Sydom. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

QUILICI, Cassiano Sydom. **A Experiência da ‘Não-Forma’ e o Trabalho do Ator**. São Paulo: PUC-SP/ UNICAMP, 2006.

QUILICI, Cassiano Sydom. Teatros do silêncio. **Sala Preta**. São Paulo, v. 5, p. 69-77, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57265/60247>>. Acesso em: 15 Jan. 2015.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques: **A linguagem da Encenação Teatral**. 2ª ed. Tradução de Yan Miclalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUFFINI, Franco. De Volta à Sala Fechada: o meu diálogo com Jerzy Grotowski. **R.bras.est.pres**. Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 235-259, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 20 jan.2014.

SARAGUSA, Fabiana. **Em peça considerada ótima, ator interpreta porco conformado à espera do abate**. Folha de São Paulo. São Paulo, 30 de mai.,2013. Disponível em: <http://guia.folha.uol.com.br/teatro/2013/05/1286538-em-peca-considerada-otima-ator->

interpreta-porco-conformado-a-espera-do-abate.shtml. Acesso: 10 jan. 2015

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. New York: Routledge, 2007.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do Palco: os laboratórios teatrais na Europa**. Tradução de Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 26ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo: El Trabajo Sobre Si Mismo en el Proceso Creador de las Vivências**. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

STANISLÁVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

THAIS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto: poético e pedagogia em V. E. Meierhold - 1911 a 1916**. São Paulo: Perspectiva/ Fapesp, 2009. (Coleção estudos; 267).

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo, Perspectiva, 1978.