

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Fabiana Maria Silva

O CORPO HÍBRIDO DO ATOR: UMA CONSTRUÇÃO PARA OUTRAS
POSSIBILIDADES DA CENA POR MEIO DA CORPOREIDADE ANIMAL.

São Paulo

2012

Fabiana Maria Silva

O CORPO HÍBRIDO DO ATOR: UMA CONSTRUÇÃO PARA OUTRAS
POSSIBILIDADES DA CENA POR MEIO DA CORPOREIDADE ANIMAL.



Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa.

São Paulo

2012



Nome: SILVA, Fabiana Maria.

Título: O CORPO HÍBRIDO DO ATOR: UMA CONSTRUÇÃO PARA OUTRAS
POSSIBILIDADES DA CENA POR MEIO DA CORPOREIDADE ANIMAL.

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado em Artes da Escola de
Comunicação e Artes da Universidade de
São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do Título de Mestre em Artes.

Aprovada em:

Banca Examinadora



Prof. Dr. ELISABETH SILVA LOPES Instituição: USP

Julgamento: _____ Assinatura: Elisabeth Silva

Prof. Dr. Felipe Roberto Sebino de Lott Instituição: CAC/ECA/USP

Julgamento: _____ Assinatura: Felipe Roberto de Lott

Prof. Dr. Joice Aglaia Brondani Instituição: UFU

Julgamento: _____ Assinatura: Joice Aglaia Brondani

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

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP

Silva, Fabiana Maria.

O corpo Híbrido do ator: Uma construção para outras possibilidades da cena por meio da corporeidade animal / Fabiana Maria Silva - 2012.

159 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes – ECA , 2012.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por me proporcionar a presença de pessoas tão dedicadas, apaixonadas, generosas e amigas durante esta jornada.

À CAPES, pela subvenção destinada ao desenvolvimento desta pesquisa, sem a qual boa parte do trabalho não teria sido viabilizada.

Ao PPGAC – USP, por escolher esta pesquisa.

Ao Felisberto Sabino da Costa, pela dedicação, paciência e preciosa orientação.

À Ângela Reis, pelo incentivo e por iniciar-me no campo inquieto da pesquisa.

Ao Daniel Marques, pelo carinho.

À Joice Aglae Brondani, pela contribuição e disponibilidade nas discussões acerca desta pesquisa.

À Silvia Fernandes Telesi, pelo incentivo e confiança.

À Elisabeth Lopes, pelas provocações.

Ao Marcelo Denny, pelo amparo, amizade e registros fotográficos.

À Isadora Lago, pela presença e ausência, pelos silêncios, pela força e delicadeza, pelas angústias e inquietudes compartilhadas.

Ao João Junior, pela amizade, afeto e prontidão.

Ao Núcleo Adega de Teatro, por me proporcionar tempos de prazer e angústia diante da experimentação em processos artísticos.

À Andrea Nunes, Amarilio Sales, Andre Rosa, Ana Cartaxo, Alda Maria, Elis Meneses, Fernanda Gama, Jussara Mathias, Mariana Freire, Paula Bega, Zizi Moreno, pelas horas de ensaio, confiança e compartilhamentos estéticos.

À Carolina Basse, pelo carinho e discussões fecundas.

Aos pesquisadores inquietos, pelos registros e materiais prestados ao campo das pesquisas acadêmicas, científicas e artísticas.

Dedico a Roberto Benedito Silva e Aparecida Odete Silva, meus pais e fortaleza, por me ensinarem a viver, sonhar e lutar com persistência e paixão.

À Robert Lincoln Silva e Cibelle Gonzalez Silva, meus irmãos, pelas mãos que sempre encontro estendidas.

À dona Monsalú, minha querida avó, pela inspiração de dignidade e força.

RESUMO

A presente pesquisa, intitulada “O Corpo híbrido do ator: Uma construção para outras possibilidades da cena por meio da corporeidade animal” propõe a investigação acerca dessa corporeidade e sua aplicabilidade no treinamento atoral. O foco se dá entre o animal e o humano no diálogo entre o corpo e a cena, visando à construção de um corpo híbrido, reformulado pela disjunção de espécies distintas que modificam o tônus muscular do ator, ampliando o vocabulário de movimentos, o ritmo e a maneira de dialogar com o outro em cena. Este trabalho, parte da sensibilização do ator que é provocado e estimulado no campo da investigação a caminho do híbrido para o alargamento de fronteiras em seu trabalho.

Palavras-chave: Ator; Corpo; Treinamento; Animal; Ruptura; Híbrido.

RÉSUMÉ

Cette étude, intitulée "Le corps de l'acteur hybride: Un bâtiment à d'autres possibilités de la scène à travers l'animal corporelle" propose que la recherche sur l'incarnation et de son applicabilité dans la formation atoral. L'accent est mis entre l'animal et l'homme dans le dialogue entre le corps et la scène afin de construire un corps hybride, retravaillé par la disjonction des espèces distinctes qui modifient le tonus musculaire de l'acteur, enrichit le vocabulaire du mouvement, le rythme et le mode de dialogue avec les autres sur la scène. Ce travail, vient de la prise de conscience de l'acteur qui est provoqué et stimulé la recherche dans le domaine de la voie hybride pour l'extension des limites dans leur travail.

Mot clé: Acteur; Corps; Formation; Animal; Rupture; Hybride.

ABSTRACT

This study, entitled "The Body of the hybrid actor: A building for other possibilities of the scene through the corporeal animal," proposes that research on embodiment and its applicability in training atonal. The focus is between animal and human in the dialogue between the body and the scene in order to build a hybrid body, reworked by the disjunction of distinct species that alter the muscle tone of the actor, expanding the vocabulary of movement, rhythm and way of dialogue with others on the scene. This work comes from the awareness of the actor who is provoked and stimulated research in the field of hybrid path for the extension of boundaries in their work.

Keywords: Actor; Body; Training, Animal; Break; Hybrid.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo I	
“Recortes Históricos: O corpo atoral à luz da contemporaneidade”	
1.0. Visões sobre o ator no século XX	18
Antonin Artaud e o ator como atleta da alma num treinamento sensível	23
Jerzy Grotowski: Impulsos emocionais e instintivos	28
Eugenio Barba: Corpos dilatados	35
Luiz Otavio Burnier: Da técnica à atuação	41
Mark Olsen e o corpo do ator buscador/ator xamã	47
Capítulo II	
“O Treinamento corporal do ator na perspectiva da corporeidade animal”	
2.1. A Casa de Bernarda Alba	56
2.1.1 O tratamento textual: Uma visão particular	60
2.1.2 O treinamento corporal/ um treinamento sensível:	
Esquemas de Ensaio	64
2.1.3 Caminho de dentro	75
2.1.4 O devir da corporeidade animal na cena	78
2.1.5 Ritos e passagens	88
2.2. O Espetáculo Silêncio.	94
2.2.1 O Processo de amputamento: De como o texto se transformou em imagem corporal na cena do espetáculo “Silêncio”	96
2.2.2 A expansão do corpo híbrido para o espaço cênico/instalação: O penetrável	102
Capítulo III	
“A Corporeidade Animal: O Híbrido”	
3.1. A Percepção e sensibilização do atuante no movimento da cena	113
3.1.1. Do Corpo cotidiano ao corpo- máscara	118
3.1.2. Corpos Híbridos: Quando tudo se borra na fronteira	125

Considerações Finais	131
Referências Bibliográficas	134
Anexo I	144
Anexo II	146
Anexo III	152
Anexo IV	160

INTRODUÇÃO

Durante o percurso acadêmico e o desenvolvimento de trabalhos e pesquisas de grupo, tive a oportunidade de entrar em contato com disciplinas e estéticas que me despertaram um grande interesse pelas possibilidades de cruzamento entre as artes cênicas, mais especificamente sobre o trabalho do ator e suas possibilidades de criação.

Os levantamentos e as escolhas de alguns princípios sobre o trabalho atoral, num universo tão vasto quanto belo, foram talvez as parcelas mais complexas durante a pesquisa. Que recorte fazer diante de tantas leituras? Como explorar o treinamento corpóreo do ator, sem uma verdade absoluta e se tratando de um assunto tão bem discutido por autores significativos no campo da atuação?

O desejo pela pesquisa e a escolha do objeto foi fomentada através de dois polos que se cruzaram: a leitura na graduação de “As Máscaras Mutáveis do Buda Dourado: A Dimensão Espiritual da Criação teatral”, de Mark Olsen, e a participação como atriz e colaboradora no projeto de extensão realizado na Escola de Teatro da Bahia – UFBA. Este projeto, conduzido pela pesquisadora Joice Aglae Brondani, fazia parte das pesquisas laboratoriais de sua tese de doutorado “VARDA CHE BAUCCO! Transcursos fluviais de uma pesquisatriz: Buffa, commedia dell’arte e manifestações espetaculares populares brasileiras”.

Tratava-se do desenvolvimento de um trabalho intenso de pesquisa acerca do corpo do bufão, ou *giulari* – como são chamados na Itália – aplicado ao corpo do ator. Durante o processo de trabalho, para essa determinada corporeidade, Joice se utilizou dos animais para as experimentações físicas. Foi a partir daí que surgiu em mim o interesse em aprofundar cada vez mais essa corporeidade, a fim de se tornar um procedimento de criação do ator. O resultado desse processo gerou o espetáculo

“Fato(s) do Brasil”, encenado na cidade de Salvador – Ba, no teatro Gregório de Matos. Neste espetáculo, o corpo grotesco dos bufões era manifesto em toda sua crueldade. A reverberação do trabalho veio se dando em mim ao longo dos anos, chegando a ser experimentada em outros trabalhos, até a proposição e a fundamentação de um treinamento mais amplo e estendido para o trabalho do ator em qualquer processo.

No ano de 2007, após concluir a graduação em artes cênicas pela Escola de teatro da Universidade Federal da Bahia, o desejo de realizar investigações que problematizassem o lugar do fazer teatral e o diálogo na cena era evidente. No segundo semestre do mesmo ano, ao fundar o Núcleo Adega de Teatro, em Salvador, com o intuito de fomentar a pesquisa acerca do trabalho do ator e os diversos caminhos no processo de criação para um corpo híbrido, deu-se início às investigações acerca de um treinamento sob a perspectiva da corporeidade animal. O objetivo era ampliar as possibilidades de criação atoral na cena, rompendo com os padrões e indo além do realismo.

O enfoque da pesquisa se dá especialmente no trânsito entre o animal e o humano, para a descoberta de uma terceira corporeidade apresentada pelo movimento. A partir desta premissa, partiu-se do texto “A Casa de Bernarda Alba”, de Federico Garcia Lorca, com a opção por uma proposta de estímulos sensoriais chegando a um ator com um corpo diferenciado para a cena. Havia somente o compromisso com a criação, para que emergissem novas possibilidades no campo sensorial. Esse processo faz parte da experiência que antecede esta dissertação, disparada em fevereiro de 2010.

Para se alcançar um novo arranjo estético na corporeidade dos atores, a proposta da primeira etapa da investigação se deu por colocar o corpo em risco. A partir daí, ele estaria pronto para transformações radicais, no vazio de um espaço cheio de

possibilidades. Isso contribui para que o texto saia do verborrágico e passe pelo corpo.

A cada estímulo os vetores corpóreos devem ser despertados.

Nesse contexto, o ator passa a trabalhar seu corpo pensante através das imagens extraídas do texto lorquiano, de modo que a dramaturgia deixa de ser palavra a princípio para ser explorada a partir da corporeidade e do movimento. O ator se transforma em um poeta da ação e nesse momento se inicia um processo para que ele possa construir o que Luis Otávio Burnier chama de “texto do ator” (Burnier, 2001, p. 35).

Merleau-Ponty (1992) traz um conceito de corpo como sendo a zona de mediação na qual o limite entre o interno e o externo, entre o puro ato de consciência e o mero mecanismo corporal se confundem. Esta conceituação corporal guia essa pesquisa. Aqui, o corpo passa a ser o “entre territórios” a ser trabalhado e explorado, no qual as investigações se dão sobre a corporeidade animal e como ela é processada pelo ator - fator que veio a expandir o diálogo corpóreo na cena. Esta pesquisa evoluiu do interesse por essa corporeidade e a descoberta de um corpo híbrido.

Uma interpretação da hibridização nos conduz para dispositivos de cruzamentos num sentido de interpolação, atravessamento, mutação, seguindo a ideia de substituição de uma coisa ou estado. De início, a arte se apropriou do termo usado pela biologia para pontuar uma produção artística que se distancia do *modus operandi* aplicado no pensamento estruturalista, pensando em, até então, mesclar conceitos e práticas não habituais. Assim, a hibridização apresenta um efeito mais amplo do que o seu significado primário: união de duas coisas.

Expressões como híbrido, hibridismo, hibridação, hibridização são encontradas frequentemente na área das artes. Porém, são palavras que provêm de outros campos de

conhecimento e que, segundo a pesquisadora e professora da PUC-SP Lucia Santaella¹ (2008), podem ser aplicadas, por exemplo, às formações sociais, às misturas culturais, à convergência das mídias, à combinação eclética de linguagens e signos e até mesmo à constituição da mente humana (2008, p. 20). Para que possamos reconhecer a origem de cada termo, ela descreve:

“No sentido dicionarizado, ‘hibridismo’ ou ‘hibridez’ designa uma palavra que é formada com elementos tomados de línguas diversas. ‘Hibridação’ refere-se à produção de plantas ou animais híbridos. ‘Hibridização’, proveniente do campo da física e da química, significa a combinação linear de dois orbitais atômicos correspondentes a diferentes elétrons de um átomo para a formação de um novo orbital. O adjetivo ‘híbrido’, por sua vez, significa miscigenação, aquilo que é originário de duas espécies diferentes” (Santaella, 2008, p. 20).

Assim, encontramos na definição de Santaella, quando se refere ao “híbrido” uma possibilidade de quebra dos padrões corporais por meio da miscigenação de duas espécies diferentes: do animal e do humano; do corpo do animal e do corpo do ator para se originar uma terceira “forma”, que se caracteriza “corporeidade”.

A possibilidade de analisar um treinamento que rompesse com a forma tradicional para a criação de procedimentos que ampliassem o repertório do ator a partir da corporeidade animal foi o que desembocou nesta dissertação. E o conjunto dessas reflexões pretende se tornar mais uma contribuição para artistas inquietos no campo investigativo.

O trabalho de diferentes ressonâncias diz respeito ao resgate do corpo que pensa, sente e se afirma no movimento. Sem a pretensão de esgotar o assunto, coloca-se em análise e discussão o trabalho criativo do ator, amparado pelo treinamento corporal sob

¹ Lucia Santaella é professora titular da PUC-SP com doutoramento em Teoria Literária na PUC-SP, em 1973, e livre-docência em Ciências da Comunicação na ECA/USP, em 1993. É fundadora do "CS games", Grupo de Pesquisa em Games e Semiótica da PUC-SP, além de professora da Escola de Economia de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas.

a perspectiva da corporeidade animal. Mas o que é essa corporeidade animal? Como ela pode contribuir no trabalho do ator?

Acredita-se que ao atingir a organicidade, a ampliação do repertório muscular é algo natural, e corresponde à transformação do corpo cotidiano num híbrido, consciente da transparência exigida em seu exercício que é, ao mesmo tempo, vida e consciência de vida.

O andamento desta pesquisa explicita as experiências vivenciadas nos treinamentos dos espetáculos “A Casa de Bernarda Alba” e “Silêncio”, do Núcleo Adega de Teatro. Esse trabalho é uma experiência que passeia pelo conceito do híbrido nos conduzindo aos dispositivos de cruzamentos corporais, em um sentido de interpolação e atravessamento, que acaba por estimular o ator a ir além da representação de personagens, guiando-o para uma consciência elevada do seu eu, encontrando em si um grupo de indivíduos.

As questões relativas à atuação como instâncias produtivas da escritura cênica têm explodido artisticamente, alargando as fronteiras entre a cena, o texto e a dramaturgia corporal no desenvolvimento do trabalho do ator. Este já não se restringe ao plano da representação ou ao seu instrumento de trabalho, mas sim à maneira como esse instrumento corpóreo interage e agrega os diversos elementos presenciais no espaço de encenação. Diversos questionamentos surgem a partir das inquietações a respeito da ressignificação do material corporal do ator.

Como romper com a máscara usual e cotidiana para a cena? Como ampliar o vocabulário do corpo cotidiano? Como possibilitar ao ator ultrapassar os limites, saindo do senso comum no que diz respeito à “construção” de personagens? Por meio da corporeidade animal é possível subverter o corpo cotidiano e provocar um estranhamento que potencialize o trabalho do atuante? Que qualidade o ator adquire em

seu trabalho para o encontro com possíveis personagens a partir do processo com a corporeidade animal?

A partir de então, pretende-se estabelecer uma discussão profícua que problematize os modos de criação do ator, não partindo do texto em si, mas das atmosferas por ele sugeridas, ou seja, das imagens que dele exalam no ato do estudo, potencializando seu material corporal para a ampliação da cena.

No Capítulo I será feito um recorte a respeito do ator no século XX. Debruçaremos-nos sobre as propostas de treinamento para o processo de criação do artista, já apontando para um corpo sensível e sincopado, sujeito a interferências.

Quando se fala em trabalho do ator, remetemo-nos primeiramente a Constantin Stanislávski, como sendo o primeiro homem de teatro a sistematizar um método científico de aplicação e por isso não há como adentrar esse assunto sem reconhecer sua contribuição e suas ideias. Seu trabalho surge da necessidade de um novo ator que não estivesse vinculado às características de atuação presentes na virada do século XIX para o XX, ou seja, a forma sem impulso, os clichês e a falta de vida nas interpretações.

Em sua primeira fase, a questão principal está no que motivaria o ator se tivesse que agir como age a personagem. Já na segunda fase, ou método das ações físicas, trabalha-se junto com o agir, mas de forma não racional, e sim improvisando. A questão não se encontra aqui, apenas no que o motivaria, mas o que o ator faria se estivesse nas condições da personagem. Levando a finco reverberações de Stanislávski, o recorte se fundamenta nas ideias de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Luiz Otávio Burnier, Peter Brook e Mark Olsen. Essas ideias ampliam o trabalho atoral, retornando a sua figura, e propondo processos artísticos que partem dos materiais apresentados pelo próprio ator.

No Capítulo II, será feita a descrição e análise a respeito do treinamento desenvolvido durante os processos de criação e montagem dos espetáculos “A Casa de Bernarda Alba” e “Silêncio”. Essa análise e apresentação sobre a corporeidade animal seguirá em direção a um corpo híbrido, de modo a ampliar o repertório do ator. Diante disso, surgem outras possibilidades de leitura de um texto para uma escritura cênica que é reformulada pela dramaturgia corporal produzida pelo intérprete. Cumpre-nos olhar mais de perto o objeto que vem sendo abordado como cerne da discussão até aqui estabelecida: A aplicabilidade da corporeidade animal no treinamento do ator para a construção e ampliação da cena.

Focar-se-ão os aspectos da corporeidade animal, conforme a máscara corporal do ator, a sensibilização e a percepção durante o processo e a descoberta do corpo híbrido. O enfoque procurará situar a discussão a partir do ator no diálogo entre o corpo e a cena, sabendo do aumento do grau de complexidade para a construção de um corpo diferenciado. Para tanto, serão incorporadas colaborações da filosofia e das ciências cognitivas.

Trata-se de um corpo que não se transforma em máscara somente quando se tem a intenção de criar, mas no momento em que ele começa a ser trabalhado e desobstruído no processo. Esse processo é entendido como experiência potencial, trabalhando a percepção não somente como ato subjetivo do eu, mas como algo integrado que está fora do seu corpo.

Esse corpo é analisado como ponto de articulação entre o animal e o humano e gera uma corporeidade híbrida, como território de passagem. As conformações inusitadas que aparecem no decorrer das relações e dos diálogos tecidos entre os corpos dos atores, a corporeidade animal, a personagem, a nova corporeidade firmada no movimento e a reverberação na cena figuram enquanto zona de possibilidades.

CAPÍTULO I

“RECORTES HISTÓRICOS: O CORPO ATORAL NA CENA À LUZ DA CONTEMPORANEIDADE”

1.0 Visões sobre o ator no século XX

Traçar um panorama geral sobre o ator no século XX não é tarefa fácil de realizar. Sabe-se que na arte do ator no século XX a ética e a técnica estão estreitamente ligadas e o foco se encontra no ser social do ator.

Através das transformações sociais, tem-se a tentativa de acabar com a concepção de arte pela arte, apontando para uma visão completa das condições de trabalho do ator, da arquitetura teatral e do espaço cênico. Os processos de resistência vividos dentro do próprio teatro, relativos à dinâmica instalada pelo contexto de quebra de paradigmas, foi responsável pela definição de mudanças no texto dramático, na concepção de personagens e no trabalho do ator em processo. Entre as acirradas discussões sobre a dinâmica e reestruturação da cena, do que é e não é teatral, não se pode deixar de atribuir importância ao trabalho do ator.

Assim, entre tantas inquietações, é inegável que as ideias de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Luis Otávio Burnier, Peter Brook e Mark Olsen influenciaram e ainda influenciam as pesquisas vigentes sobre o trabalho atoral, ampliando a visão acerca dos processos artísticos, que retorna ao artista, e parte de seu material para criação. Elas continuam alimentando as possibilidades artísticas que dilatam as discussões em artes cênicas e o olhar do homem - ser social de teatro.

No final do século XIX, o qual é assinalado pelo surgimento da linguagem da encenação na figura do encenador na Europa, a questão da representação/presença já

encontrava desenvolvimento. Duvignaud (1973) assinala não apenas as mudanças no aparato tecnológico, mas também no sentido do fazer teatral:

“É claro, não se trata somente de uma revolução técnica: no contexto de uma sociedade nova, a própria função do teatro muda de sentido. O valor do encenador (transformado em artista criador e em ‘tecnocrata’), estatuto do ator, transformação dos personagens, enfraquecimento do interesse prestado aos heróis da tragédia clássica, exigência de um cuidado maior com a veracidade (que se opõe ao interesse de universalização e de magia próprio ao ‘palco italiano’) – tudo isso toma parte num desenvolvimento progressivo do teatro em busca do ‘real’” (1973, p. 322).

A construção da personagem implicaria na reprodução da trajetória da vida de um alguém (fictício, mas não importa: ele deve ser verdadeiro) e o ator cederia seu lugar, desfazendo-se de si, para “fazer” uma pessoa. O que está em jogo aqui é o advento da atuação de tipo “realista” (termo anglo-americano para aquilo que se chamava naturalismo na Europa), na qual o cenário, figurino e atuação têm como referência as situações cotidianas e há uma fidelidade ao texto.

O real contra a ficção, o poético contra o cotidiano, a transfiguração contra a fatia da vida. O teatro remetia-se a outras bases e reclamava o direito à teatralidade. Esse conceito pode ser designado para “o que na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (cênico)” (Pavis, 1999, p. 372). Antonin Artaud já questionava o porquê de se deixar de lado o “teatral”, tudo o que não obedecia à expressão da fala, pelas palavras e tudo o que não estava contido no diálogo.

O percurso do ator durante século XX mostra-nos a explosão da cena e projeta novas dramaturgias atorais, as quais englobam outras estruturas corporais, pois até então, no século XIX, a principal função dos atores se delimitava a serem bons veículos para o texto. Isso vale especialmente para os atores que encenavam o drama. Todas as técnicas do ator estavam voltadas para isso: a palavra.

Na busca pela derrubada da “lógica da inspiração” no trabalho do ator, que dominava o teatro europeu até então, substituindo-a pela lógica da construção da cena pautada em um “método”, Stanislávski² escreveu sua obra, partindo de suas experiências práticas.

Em sua primeira fase, ele combate a rotina e propõe ao ator que se relacione com a realidade. Num cenário realista o ator se esquece de que está em cena, age somente em relação direta com seus colegas, sem se preocupar com o espectador. Os objetos são parte integrante da ação cênica e lhes dão segurança. Agora, busca-se levar o espectador a acreditar na realidade daquilo que acontece em cena, ao mesmo tempo em que o ator é levado a acreditar nela. Segundo Stanislávski, "na vida cotidiana, a verdade é o que existe realmente, o que se conhece. Enquanto que em cena, ela é construída de coisas que não existem realmente, mas que poderiam ocorrer" (1958, p. 124).

Portanto, o ator é levado a acreditar na personagem. Porém, mesmo tendo um grande cuidado com os artefatos de criação, como figurinos adequados e a maquiagem, os quais poderiam ajudar ao ator a construir as personagens, ainda não era o bastante: era preciso uma verdade interior. Seria necessário que a personagem não existisse somente no instante em que entrasse em cena. Ela ganha um passado, uma vida anterior e que continua após a cena. Isso tudo em busca da organicidade³ no trabalho atoral, já que este deveria elaborar uma concepção global da personagem. Stanislávski entendia a organicidade como as leis naturais da vida "cotidiana", que através de uma estruturação e composição aparecia em cena e se transformava em arte. Esse método era antes de qualquer coisa um “modo de vida”, e a explicação do trabalho é rigorosamente inseparável de sua ética.

² Suas ideias se popularizaram nos anos 1930 nos EUA e em 1950 na Europa, tornando-se um ícone importante do teatro quando o Actor's Studio, nos EUA, batizou-as como “O Método” (1988).

³ Apesar da definição de Stanislávski, nesta pesquisa o conceito de organicidade é atribuído por Grotowski como aquele que indica algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que vem de "dentro" e sai acompanhada de uma ação precisa.

Com as contribuições de Stanislávski, fundou-se com elas uma teoria que descreve como a cena pode ser pensada e construída de modo científico. Esse científico a que se refere está pautado pelo diálogo com os conceitos mais inovadores de sua época, como os de subconsciente, atenção, imaginação e memória.

No segundo capítulo de “A preparação do ator”, denominado “*quando atuar é uma arte*”, revelou-se a linha mestra de seu trabalho, quando Stanislávski propõe que, amparado por um treinamento, o ator deve ser capaz de mobilizar o seu subconsciente a partir de dispositivos acessados conscientemente. Isso possibilitaria ao ator um caminho consciente até o seu papel, que o permite repetir da mesma forma o espetáculo no dia seguinte. O ator passa a ser convocado a colaborar com o diretor e passa a buscar o entendimento da especificidade de cada texto para revelar sua essência ao espectador. Para a operação deste caminho consciente, podemos destacar a memória, a imaginação, a atenção e a ação.

A ideia de uma organização proposta por laboratórios do ator, choca-se então com um dos maiores clichês atribuídos às artes cênicas: o pressuposto de que “basta ter talento” para ser ator. A partir da realidade, representar significaria “viver”. Trata-se de uma proposta delicada de equilíbrio para os atores da época, já que as emoções pessoais não enriqueciam mais a arte do desempenho teatral.

Ao longo do tempo, a própria concepção do “ser ator” passa a engendrar uma nova construção da pessoa, que borra as fronteiras entre o que é “dela” e o que é “da profissão”. Como afirma Coelho:

“Ser ator não é, assim, uma profissão no sentido tradicional, que opõe o mundo do trabalho (domínio público) ao mundo da vida pessoal (domínio privado) (DaMatta, 1979-1985), mas uma atividade que procura exatamente fundir os domínios num só” (1989, p.57).

Portanto, aprender a ser ator não implicaria somente no estudo de personagens e da teoria teatral, mas também em um processo de construção e desconstrução da pessoa. Nesse percurso, é proposto ao ator caminhos que possibilitem a realização cênica mais próxima possível dos sentidos e não apenas dos códigos – do texto. O ator abre possibilidades de ressignificação do material textual, com o qual pode não somente dialogar, mas também construir diferentes corpos, ampliando suas capacidades corporais expressivas juntamente com a dramaturgia textual.

Ao discutir sobre a figura do ator, sabe-se que em parte do século XX ele é marcado por um espírito crítico e ao mesmo tempo pela exploração do subconsciente. Enquanto B. Brecht propunha um teatro político e transformador da sociedade, no qual através do distanciamento fazia-se surgir a lucidez crítica (de atores e espectadores), Artaud, pela sua principal corrente do transe tentou nele mesmo experiências singulares.

Diante dessas propostas, a estrutura corporal do ator passa a sofrer modificações, pois se percebe um corpo que começa a se abrir para novas experiências físicas e espaciais por meio de si mesmo, ou seja, o ator se coloca enquanto objeto de estudo e pesquisa, sacudindo o velho molde da interpretação convencional.

O século XX restaurou e aprofundou a noção de carne; do corpo animado (Merleau-Ponty, 1991, p. 256). Segundo o filósofo Merleau-Ponty, este século se distingue por superar as antíteses – o materialismo e o espiritualismo, o pessimismo e o otimismo – e segundo ele o século apagou a linha divisória entre o corpo e o espírito⁴. A vida está sempre apoiada no corpo.

⁴ Para esta pesquisa, entendemos espiritual como tudo o que é relativo ao espírito, aquilo que é parte imaterial do ser humano. Propõe-se aqui a compreensão da dimensão espiritual na interpretação teatral enquanto materialização consciente desta parte sobrenatural do ser humano no corpo do ator.

Atribui-se ao corpo a profundidade dos instintos, da sexualidade, da relação com o outro e para além dos pressupostos racionalistas, desenha-se um novo mapa que contém novas questões para se compreender a relação do ator com a cena e seus mecanismos processuais poéticos e artísticos.

Antonin Artaud e o ator como atleta afetivo num treinamento sensível.

Em Artaud, o corpo junta-se à palavra e vai além dela, de sua razão e da gesticulação. Vai até o mito, que constitui uma realidade antropológica fundamental, pois ele não só representa uma explicação sobre as origens do homem e do mundo em que vive, como traduz por símbolos ricos de significados o modo como um povo ou civilização entende e interpreta a existência.

No trabalho proposto por Artaud, os gestos são deslocados dos sentidos das palavras, buscando-se os gestos-signos inspirados no teatro oriental. O palco torna-se um local onde se está em perigo e o verdadeiro teatro se serve de vida e movimento.

Pode-se encontrar em suas ideias um ator como atleta da alma, pois “O ator é um atleta afetivo” (1985). Antonin Artaud sugere um treinamento sensível embasado na respiração. O ator não deve apenas repetir gestos ou reproduzir formas. Ele deve brutalizá-las e destruí-las, pois através de sua destruição ele poderá alcançar aquilo que sobrevive a essa forma, produzindo a continuação delas. “Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro” (Artaud, 1985, p. 22). Todos podem fazê-lo, mas para isso é preciso uma preparação. Aqui já se aponta a importância de um treinamento para o ator.

O teatro, por ser feito de imagens, desenreda conflitos, libera forças e aciona possibilidades. No teatro de Artaud, o teatro é crise que se resolve pela morte ou pela

cura e que se completa após a passagem onde resta apenas a morte ou a purificação radical. Por isso Artaud faz um convite ao delírio que exala suas energias.

Do ponto de vista humano, a ação do teatro, assim como da peste, leva o homem/ator a se ver como é, fazendo cair a máscara para por em descoberto a mentira. Sua ação sacode a inércia da matéria que atinge os sentidos, e, com isso, o lirismo do ator manifesta forças externas. Corpo e espírito são a mesma coisa, assim como os sentidos e a inteligência.

O ator é um ser integral e uno. Nessa linha de raciocínio busca-se compreender a inseparabilidade entre a matéria e mente, convivendo com a realidade paradoxal do uno e do múltiplo que é colocada pelo corpo. Corpo é movimento, e sua compreensão não se restringe à anatomia. Isso coloca o material corporal do ator, não como suporte de uma consciência, mas sim o apresenta como reflexionante, ou seja, na experiência do movimento e na comunicação entre os sentidos.

No trabalho atoral é preciso admitir uma espécie de musculatura afetiva, nas quais estão as localizações dos sentimentos. “O ator é um atleta do coração” (Artaud, 1985, p. 162) e a afetividade lhe pertence organicamente, pois no momento em que o ator está em trabalho - na cena - seus movimentos musculares de esforço se localizam no mesmo ponto que os de um atleta, ou seja, no mesmo ponto em que este se apoia para correr, um ator se apoia para lançar uma interpretação. O curso desses movimentos é encaminhado para a interpretação, tanto para seu interior, quanto para seu exterior.

O fato é que os sentimentos dos quais o ator se utiliza têm os mesmos pontos de sustentação para uma corrida ou uma luta. No entanto, uma vez que o ator procura uma musculatura afetiva, ele não se apoia somente na respiração, mas na musculatura que vai acessar essa respiração. O corpo do ator é apoiado pela musculatura; inversamente

no atleta é a respiração que se apoia no corpo. Quanto mais as ações são internalizadas, no caso do ator, maior e mais intensa é a respiração. Portanto, a cada sentimento, movimento e alteração da afetividade, correspondem a uma respiração, tal sua importância para o trabalho do ator.

É importante que ele encare os sentimentos como materialidade, ampliando-os. Isso significa que quando ele é capaz de alcançar as paixões com suas forças, ao invés de tê-las como algo abstrato, pode adquirir um domínio que acaba por igualá-lo a um verdadeiro curandeiro, a um xamã⁵. Existe uma materialidade corporal para o invisível, para o afetivo. Então a espiritualidade também está no corpo e não num plano elevado e inalcançável.

No treinamento afetivo, cada sentimento corresponde a uma respiração. Sentir é perceber através dos sentidos, pois cada sentimento passa por uma musculatura e aciona um tipo de respiração. O conhecimento é essencial na preparação do ator e esse conhecimento pode fazer a alma desabrochar. O sentido da palavra alma pode ser traduzido aqui como universo interior. Portanto, alma deve-se entender o que anima, dá vida e é, portanto, fonte de energia interior e potencial, dinamizada na medida das necessidades do homem.

A musculatura acompanha o esforço e provoca o nascimento do corpo que trabalha para uma determinada qualidade. É no ator que se passa a vontade e ao mesmo tempo o afrouxamento da vontade. Tem-se de tomar consciência das localizações corporais. Um dos meios para o reconhecimento é o esforço físico, para o qual incide o

⁵ Segundo Mark Olsen, este xamã é uma espécie de sacerdote e transmutava-se fazendo a ligação entre dois mundos: o mundo misterioso do invisível e do incomum e o mundo ordinário dos seres visíveis (2004, p. 07). Já para Marcea Eliade, o xamanismo é um fenômeno específico no qual a experiência extática é considerada uma instrução religiosa por excelência: “é o xamã, e apenas ele, o grande mestre do êxtase (ELIADE *apud* ICLE, 2006, p.68).

pensamento afetivo – o pensamento que se opera por imagens, às quais se juntam as palavras. Este esforço é, ainda, trampolim para emanação de um sentimento.

Por meio da consciência corporal, os atores podem aumentar a densidade interior dos sentimentos resignificando-os. Por exemplo, ao reconhecer que o ponto de irradiação da raiva se encontra no plexo solar, um ator poderá mais facilmente encontrar o ponto de sustentação na musculatura do corpo para seu trabalho.

Não se trata aqui de descrever todos os pontos de apoio em que se baseia o treinamento afetivo, mas de exemplificar alguns princípios fecundos para tentar explicitar apoios com a musculatura, pois toda emoção tem suas bases orgânicas, e o ator deve cultivá-las em seu corpo.

Apesar disso, o ator não se deve deixar dominar por seus sentimentos. Ele deve dominá-los e possuir em seu trabalho um alto grau de consciência. Deve ultrapassar o comportamento habitual cotidiano, por meio do desenvolvimento de suas potencialidades orgânicas para que possa atingir verdadeiramente o espectador. Aqui, nota-se um ponto de diferença do método de ações físicas, desenvolvido por Stanislávski na segunda fase de suas investigações.

Podemos exemplificar alguns princípios propostos por Artaud, sendo eles: a) a importância de identificar no ator uma espécie de musculatura afetiva, correspondente às localizações físicas dos sentimentos. É importante conhecer o corpo como um acupunturista; b) o ator é um atleta da alma e seu caminho é também interior, pois se trata de localizar no corpo os pontos físicos que de modo sensível se manifestam e dão a conhecer as paixões; c) A respiração é alterada pelo sentimento e ele passa pelos sentidos, isto é, pelo corpo. É nesse percurso que a respiração se altera; d) As emoções são para o ator o mesmo que os músculos para os atletas; e) A alma se encontra fisicalizada no corpo, representada por vibrações. As vibrações são materiais; f) O ator

pode dominar essas paixões partindo de seu físico, já que as mesmas possuem materialidade.

Novos estados são descobertos pelo ator por meio da modificação da respiração, assim como estados de maior densidade interior são atingidos com a alteração muscular ou de determinada postura. Artaud (1985) considera pontos específicos que irradiam determinadas paixões e cita os pontos da acupuntura chinesa, afirmando que se deveria pesquisar essa anatomia, a qual serviria de base para o ator realizar seu atletismo da alma.

Por meio da intensidade corporal (gestos, formas e imagens criadas em cena) em seu excesso o atuante rompe com o cotidiano de suas vidas. Como num organismo, a alma deve estar unificada ao corpo, em permanente transformação. Ao realizar uma viagem ao interior de si mesmo, o ator busca sua revelação, essência, seu ser social e primitivo.

As diferentes ressonâncias no trabalho de formação e criação do ator dizem respeito ao papel da reabilitação do corpo. Partindo do princípio que o espiritual está presente na matéria corporal – um corpo possuidor e produtor de imagens. Concordando com Michel Foucault⁶, pode-se entender que o ator não pode partir de outro ponto para suas experiências, as quais são acionadas por lembranças corporais acumuladas.

“Basta eu acordar que não posso escapar deste lugar, o meu corpo. Posso me mexer e andar por aí, mas não posso me deslocar sem ele. Posso ir até o fim do mundo, posso me encolher debaixo das cobertas, mas o corpo sempre estará onde eu estou. Ele está aqui, irreparavelmente: não está nunca em outro lugar. Meu corpo é o contrário de uma utopia. Todos os dias, eu me vejo no espelho: rosto magro, costas curvadas, olhos míopes, nenhum cabelo mais... Verdadeiramente, nada bonito. Meu corpo é uma jaula desagradável. É através de suas grades que eu vou falar, olhar, ser visto. É o lugar a que estou condenado sem recurso” (Foucault, 1966).

⁶ Parte da conferência inédita “Le corps, lieu d’utopies”, trad. Marcelo Coelho, 1966.

Grande parte das mudanças realizadas ao longo dos anos no âmbito teatral são atribuídas à presença do ator e a sua corporeidade, e esta também foi sendo modificada e adquirindo novas necessidades. Mas não importa o que aconteça, é sempre o corpo do ator, independente de qual seja. É ele que vem travando longas discussões, sendo um veículo de comunicação, a chave entre o ator, o espectador e a obra para os universos apresentados.

A ideia da corporeidade atoral como um primeiro lugar revelado por Foucault, mostra um espaço cheio de possibilidades, onde o homem/ator, embora seja condenado a ele, é ali que se torna tudo e nada; é nele que se torna livre. Os inúmeros segredos guardados por uma memória corporal fazem do atuante um arquivo de sensações, emoções, repulsas e vetores de tensões; fazem com que se torne único e orgânico. “O corpo não tem memória, ele é memória” (Grotowski, 1987, p. 180). Com isso, entende-se que associações do ator são tanto corporais quanto mentais, já que “as lembranças são sempre reações psíquicas; são a pele e os olhos que não as esqueceram” (Grotowski, 1968, pp. 225-226).

Esses estudos trilham um caminho interessante, para uma pedagogia em que o ator se lança dentro de experimentações para um corpo sensível. Logo, deve-se partir sempre do que é conhecido, e não o contrário; deve-se partir do corpo cotidiano. Não se busca a total eliminação desse registro, adquirido ao longo da formação social, mas é por meio dele e dessas memórias que o ator se torna capaz de ressignificar e reinventar o seu eu, quando dilata essa energia e encontra outras possibilidades.

Jerzi Grotowski: impulsos emocionais e instintivos

“O que me importa é o que dá vida às palavras inanimadas do texto (...) o teatro é um ato engendrado por reações humanas e impulsos, por contato

entre pessoas. É um ato ao mesmo tempo biológico e espiritual” (Grotowski, 1968, p. 58).

Grotowski proclama a recusa da ótica literária, em benefício da ótica teatral. O teatro começa onde a literatura não é mais suficiente, quando um condensado de experiências humanas se mescla com mitos ainda atuais; quando o ator consegue ultrapassar os sentidos e os transforma por meio do material corporal. Em Grotowski, é o ator que constitui no espetáculo a matéria e a forma, a estrutura e o conteúdo, o alfa e o ômega da expressividade. Ele não pode ser chamado de intérprete, pois não há conteúdo do espetáculo sem sua presença guiada: seu corpo, sua voz e sua psique.

Trata-se da expressividade física levada aos limites extremos, reconhecendo a união daquilo que é espiritual e corpóreo. Aos extratos da espontaneidade, profundamente escondidos, ele chama de processo de autopenetração do ator, que deve assumir frequentemente o caráter do excesso, que não se refere aos sentimentos comuns ou aos comportamentos cotidianos. Esse processo de desnudamento espiritual culmina num ato excepcional, intensificado e no limite.

Encontrar os campos de resistências do corpo do ator é uma maneira para que estas sejam eliminadas, no que diz respeito às fontes de distúrbios, a fim de que permaneça dentro dele somente o que for criativo. No trabalho do ator, Grotowski utiliza o termo *ser - oculto* (como há o pensamento oculto), o que se sabe e o que não se quer saber (1987).

É pela importância da herança cultural e dos primórdios da cultura de um povo, que se torna possível reconstruir a totalidade da personalidade psíquica e carnal do ator. Segundo Grotowski:

“Jung mostrou a persistência das situações humanas fundamentais profundamente enraizadas na psique (...) Nos ritos primitivos havia uma atmosfera de excitação psíquica. A palavra assumia um valor mágico, o corpo se esforçava para superar os limites naturais. A tribo toda profanava os

tabus mantidos por leis rígidas na vida cotidiana. Os xamãs dirigiam as cerimônias, mas não eram “atores” observados pelo resto da tribo (...) Esse processo está gravado em nossa sensibilidade, mesmo se o esquecemos, o reprimimos ou o alteramos” (Grotowski, 1963, pp.11-12).

Diante desta afirmação, podemos dizer que atualmente é comum achar formas novas e estímulos que estejam enraizados no homem moderno, assim como a participação mística estava enraizada entre os primitivos. Enquanto Brecht distanciava o espectador e desviava-o da emoção em benefício da reflexão, Grotowski, lhe dá uma série de choques, desencadeando a imaginação coletiva graças a alusões e a associações. A cena é construída por um ator “arquetipal”, um xamã que subjuga e fascina o público, desconstruindo os estereótipos confortáveis da visão de mundo e lhe oferece uma criação artística.

Grotowski pretende um corpo que volte a ser o lugar de todas as possibilidades, lutando contra as atrofias e os bloqueios advindos de séculos de separação entre o físico e o mental. O corpo integral serve igualmente de base para a palavra numa total organicidade. Quando ele adquire essa organicidade, o ator se transforma em sagrado e o palco em um altar, onde oferece os transe de seu corpo e a nudez de sua alma, já que ao lado da personagem ele revela o que tem de mais íntimo, e confessa sua autêntica natureza. É um processo de autopenetração, de excesso, sem o qual não se pode existir a criação profunda.

Ao eliminar as resistências do organismo, seus impulsos internos se tornam reação externa. O impulso e a ação são coexistentes – o corpo se esvai e se vê apenas uma série de impulsos visíveis. Pode-se dizer que se trata de um teatro ritual e espiritual, no qual o ator é elevado ao extremo.

Não há a repetição de signos como nas técnicas formais do teatro, ao contrário, há a subtração, procurando a sua destilação, eliminando aqueles elementos comuns do comportamento natural, que obscurecem o impulso genuíno. O teatro torna-se um lugar

de provocação. Essa provocação se reflete na respiração, no corpo, nos impulsos interiores do organismo humano. É um desafio ao tabu, uma transgressão que causa choque, arranca a máscara social e permite que o ator se ofereça desnudado a algo que é impossível definir, mas que contém Eros. O ator renasce, não apenas como ator, mas como homem.

Durante muito tempo, as pesquisas de Grotowski foram concentradas no que seria o teatro ritual, porém ao longo de vários experimentos apenas se chegou a resultados não suficientes. Isso contribuiu para que gradualmente fosse se deixando a manipulação do espectador - no sentido de como se poderia provocá-lo - e começou-se uma concentração acerca da arte do ator. Foram iniciadas pesquisas sobre as possibilidades do ator criador, que se estenderam para o âmbito das reações humanas orgânicas, para então estruturá-las.

Grotowski e seus atores pesquisadores buscavam uma situação que não pressupusesse a imitação da vida, e sequer um esforço para criar uma realidade da fantasia, da imitação. Procuravam ser capazes de obter a reação humana real e orgânica - algo que estivesse atrelado ao “aqui e agora”.

O ator não deve atuar, mas penetrar os territórios da própria experiência, como se os analisasse com seu corpo e sua voz. Ele deve reencontrar os impulsos que fluem do interior de seu corpo e com plena clareza guiá-los em direção a certo ponto, que é indispensável num espetáculo. Ele torna-se um fenômeno, no “aqui e agora”, pois já não se trata de uma história qualquer, ou uma simples criação. Trata-se do tempo presente, de algo orgânico que nasce de uma reação primária. Como diz Grotowski:

“A organicidade é viver em acordo com as leis naturais, mas isto a um nível primário. O nosso corpo é um animal, não se deve esquecer. Não digo: somos animais, digo: nosso corpo é um animal. Então a organicidade está ligada ao aspecto criança. A criança é quase sempre orgânica. A organicidade é algo que se tem mais quando se é jovem e menos quando se envelhece.

Evidentemente é possível prolongar a vida de organicidade lutando contra o hábito, contra o alienamento da vida cotidiana, quebrando, eliminando os clichês de comportamento e antes da reação complexa, retornando à reação primária” (Grotowski, 1987, p. 102).

Ele define como organicidade (1987) a potência de uma corrente de impulsos que surge dentro do ator e que se exterioriza com a realização de ações precisas. Antes dessas ações existem os impulsos secretos e difíceis de identificar e que só se tornam visíveis quando se transformam em pequenas ações. Antes de trabalhar essas ações é o impulso que as empurra de dentro do corpo. Se uma ação física não está precedida de um impulso, ela se converte em algo convencional. Esses impulsos são como pequenos morfemas da interpretação, ou seja, uma pequena porção, a medida de algo e a medida de base da interpretação. Então, constata-se que são esses impulsos os prolongadores das ações.

Observa-se uma diferença significativa entre Stanislávski e Grotowski no que diz respeito às ações físicas. Para o primeiro, elas se encontram localizadas nas extremidades do corpo, como nos olhos e no rosto. Grotowski subverte essa ideia, pois o ator precisa buscar um poder essencial, já que os impulsos de vida estão enraizados dentro do corpo que depois se estendem para fora.

O ator deve trabalhar as ações físicas numa corrente básica de vida e não por meio das ações cotidianas. Nessa corrente básica de vida, os impulsos são de grande importância. Existe uma definição delicada e precisa de Grotowski: “(...) a ação é algo mais, porque nasce do interno do corpo, está radicada na coluna vertebral e habita o corpo” (1988).⁷

Grotowski, ao se propor a dar continuidade às pesquisas de Stanislávski, tentou distinguir as ações físicas da atividade, movimento e gesto em diversas conferências.

⁷ Grotowski, Jerzi. Palestra In: Festival de Teatro Santo Arcangelo. Itália.

Tanto para ele quanto para Decroux, a ação parte da coluna vertebral, do tronco. Ela não é algo de periférico, mas de essencial. A ação parte do eixo central do corpo.

Mesmo diante de proposições metodológicas tão valiosas, Grotowski, durante o encontro no festival da América Latina, publicou um texto⁸ no qual afirma ser um erro considerar que possa existir uma preparação, uma introdução à criação (1972, p. 200).

Essa afirmação torna-se coerente quanto aos exercícios *sui generis*, de uma espécie de ginástica criativa. É fato que um treinamento não possui sentido algum se seus exercícios não forem superados e se junto com eles não se realizar a única coisa essencial: a ação criativa e o ato humano.

No processo de treinamento desenvolvido nesta pesquisa, ao analisar o desempenho dos atores, verifica-se que as dificuldades encontradas se davam de maneira diferente para cada um deles, já que os exercícios propostos só ganharam valor quando cada um conseguiu se basear nos elementos que lhes era necessário.

O treinamento no trabalho do ator não deve servir apenas para que se obtenha a consciência do corpo, mas para que se adquira a capacidade de não ser destacado dele. Não é necessário saber como fazer, mas como não hesitar frente ao desafio quando é necessário fazer aquilo que é desconhecido. O corpo é a vida do ator e nele são inscritas todas suas experiências.

Quando um ator se esforça para se lembrar de momentos importantes de sua vida – tal como muitas vezes lhe é solicitado no teatro – o corpo-vida – termo utilizado por Grotowski - permanece como morto, em letargia. Ainda que ele se mova ou fale, nada acontece. As recordações permanecem no plano conceitual. Assim afirma:

⁸ O texto foi publicado pela primeira vez em polonês, em Diálogo n. 10, 1972. A versão francesa “Ce qui fut” foi publicada em brochura Jour Saint et autres textes, Festival d’Autonne à Paris, 1973, Gallimard, 1974.

“(…) se permitirem que seu corpo procure o que é íntimo ele procura: Ao procurar, eu toco alguém, seguro a respiração, algo se detém dentro de mim e nisso há sempre o encontro, sempre o outro... então aparece aquilo que chamamos de impulsos. Não é possível formulá-lo com palavras. Quando digo corpo, digo vida, digo eu mesmo, digo você inteiro” (Grotowski, 2007, p. 206).

Como se pode compreender, o corpo-vida é um ato de comunhão em que toda a nossa natureza se desperta. O teatro é um lugar em que o ato e os testemunhos dados pelo ser humano serão concretos e corpóreos. É um lugar de encontro, de ser desarmado, de não ter medo um do outro. Segundo Grotowski, é necessário dar-se conta de que nosso corpo é nossa vida e nele estão inscritas todas as experiências: na pele e embaixo dela, desde a infância até a idade madura e ainda talvez desde antes da infância e desde o nascimento de uma geração. O corpo em vida é algo palpável. É o retorno ao corpo-vida, e exige desarmamento, desnudamento, sinceridade.

O ator, segundo Grotowski, absorve a personagem, repensa-a e engloba-a em uma projeção de sua própria personalidade. Ele cria uma partitura de texto mais subtexto (associações, estímulos, processos psicofísicos, fixação de signos) e entra em contato com as criações dos outros atores que absorvem suas personagens e também exprimem sua personalidade.

O treinamento atoral no século XX se sedimenta como o lugar onde o trabalho sobre si mesmo se efetiva. As inquietações a respeito do papel social do ator e seu processo de criação fundamentam-se no encontro do humano. De Stanislávski, o qual Grotowski diz ter sido aquele que havia levantado os problemas técnicos do ator, mas que era conveniente dar-lhes outras soluções, Eugenio Barba⁹ - seu discípulo – guardou sobretudo a importância de um modo de vida, de uma disciplina na qual a ética é primordial:

⁹ Eugenio Barba fundou o Odin Theatre (onde também é diretor desde 1964), após participar durante três anos do Teatro das 13 filas, fundado por Grotowski em Opole (1960-1963).

“Só se pode preparar uma nova vida nas catacumbas. Eis o lugar daqueles que, em nosso tempo, procuram um engajamento espiritual e não temem um confronto difícil. Isso pressupõe coragem: a maior parte das pessoas não tem necessidade de nós. O seu trabalho é uma forma de mediação social sobre você mesmo, sobre sua condição de homem numa sociedade e sobre os fenômenos que o tocam no mais profundo de seu ser através das experiências de nosso tempo. (...) Cada representação nesse teatro precário deve ser uma possibilidade de atingir a você mesmo. Se ser ator significa isso para você, então um novo teatro vai nascer, uma nova técnica. Uma relação nova se estabelecerá entre você e os homens que veem vê-lo à noite, porque eles precisam de você” (Barba, 1967, pp. 77-79).

Diante de tantas mudanças não é mais suficiente dizer ao espectador: reflita, mude, faça o mundo mudar. Cabe ao ator renovar sua atitude em relação à vida. Determinar uma nova abordagem de sua arte; oferecer seu conhecimento e sua própria transformação pessoal. Eugenio Barba entende o teatro como o ofício que impõe exigências tais que somente alguns poucos persistem nele.

Eugênio Barba: corpos dilatados

Para Eugenio Barba, o que está em pauta é o processo que transforma o artista, o modo como ele encara cotidianamente o seu trabalho. Somente os jovens que não se contentam com soluções superficiais é que conseguem realizar essa experiência de transformação. O teatro não é um fim em si mesmo, mas um meio de nos tornarmos seres humanos melhores. Discípulo de Grotowski, Barba também atribui importância à herança cultural para entender os processos do ator e a busca nas tradições, que se tornam uma forma de reconhecimento: “O estudo do comportamento humano ganha força quando o ator usa sua presença física e mental em uma situação organizada de representação, de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana” (Barba, 1995, p. 47). A investigação do comportamento expressivo do ser humano em situação de representação organizada, e a busca de elementos

compartilhados entre diversas referências culturais, indicam um novo campo de pesquisa.

Nas ideias de Barba, a técnica vem aliada à maneira de “aprender a aprender”, e está focada no “comportamento pré-expressivo, que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis das tradições pessoais e coletivas” (*Idem*, 2009, p. 25).

Eugenio Barba foi fortemente influenciado pelas práticas teatrais de vanguarda nos anos 60 e 70. Assim, fundou um teatro que se firma a partir do pensamento sobre o trabalho do ator e sua perspectiva se organiza partindo da individualização do trabalho do intérprete, e de seu papel como elemento propulsor do processo criativo. Essa perspectiva não poderia ser pensada senão no plano de um grupo que possui uma estabilidade para um projeto teatral em longo prazo. Seu trabalho sempre esteve focado na formação de atores e centra-se em auxiliar o ator na sua busca pessoal. Isso se deve ao fato de que para ele o ator ocidental estava desprovido do exercício da busca e algo particular. Ele se valeu de técnicas orientais para que estas fossem fundadas como matrizes para o trabalho atoral. Assim como Artaud e Grotowski, Eugenio Barba se utiliza do *hatha yoga* no trabalho com a respiração e inspira-se nos movimentos dos animais, como Meyerhold e os atores da *commedia dell'arte*.

Barba vai encontrar um "novo corpo" por meio da pré-expressividade, por meio da qual a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. O corpo pensa/age com outra qualidade de energia e ter energia significa saber modelá-la. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo que ele chama de "técnica". Trata-se da ruptura dos automatismos do cotidiano. São princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos que produzem tensões físicas pré-expressivas e produzem uma qualidade extracotidiana de energia,

que vão tornar o corpo teatralmente "decidido", e "vivo". Desse modo, a presença do ator conseguirá manter a atenção do espectador.

A força da "presença" do ator não é algo que se encontra à nossa frente. Eugênio Barba nos fala dessa "presença" como uma contínua mutação que acontece diante de nossos olhos. Diferentemente das técnicas, as quais possuem como base o cotidiano, aplicando-se sob a lei do mínimo esforço, as técnicas extracotidianas, ao contrário, buscam o máximo de energia¹⁰, e quanto mais energia utilizada, mínimo é o movimento. Alguns princípios utilizados durante o treinamento norteiam o estado pré-expressivo do ator, como o "equilíbrio", "dilatação", "energia", "oposição" e a utilização do termo "corpo decidido".

O "equilíbrio" extracotidiano é chamado por ele de "equilíbrio de luxo" ou equilíbrio instável. Esse princípio gera uma série de tensões musculares e exige um esforço físico maior, dando vida e dinamicidade à ação. Barba diz que um corpo - em vida é mais que viver. É um corpo em *dilatação*. Ele dilata a presença do ator e a percepção do espectador. O material corpóreo dilatado é acima de tudo incandescente, pois as partículas que compõem o comportamento cotidiano são excitadas e produzem mais energia. Elas separam-se e atraem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido.

Falar em "Energia" é entendê-la como sendo "a potência nervosa e muscular do ator". Estudá-la em seu trabalho significa examinar os princípios pelos quais se pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa, de acordo com situações não-cotidianas. No Oriente encontramos vários termos que designam energia. Em Bali, por exemplo, o termo usado para descrever a presença do ator é "Bayu", que significa "vento", "respiração" e que se refere à distribuição correta da energia. Essas

¹⁰ Etimologicamente a palavra "energia" tem como significado "entrar em trabalho".

significações energéticas foram utilizadas durante o treinamento do processo de montagem do espetáculo “A Casa de Bernarda Alba”, no Núcleo Adega de Teatro. Essa energia não é um ímpeto externo, um excesso de atividade muscular nervosa. Ela se refere a algo íntimo que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida que flui no tempo sem se dispersar no espaço.

Entre uma força que empurra a ação e outra que a retém, estabelece-se a “oposição”: uma série de regras que contrapõem uma energia usada no espaço a uma energia usada no tempo. É como se a ação não terminasse ali, onde o gesto se detém no espaço, mas continuasse muito mais, além no corpo do ator.

O termo “corpo decidido” diz respeito à qualidade de um corpo que se encontra pronto para algo. Ele é precisamente um trampolim, um momento de tensão que se descarrega na representação. Já em Grotowski, este anti-movimento era realizado em diferentes níveis, como uma espécie de silêncio antes do movimento cheio de potencial, ou pode ser realizado como uma espécie de suspensão da ação num momento preciso. Ele é o motor pessoal do ator, que tem de se buscar por trás das ações e de suas escolhas. Esse motor pessoal é a “temperatura”. Para isso, o treinamento é entendido como aprendizado de pesquisa e o corpo é o material desta pesquisa - o corpo é o país do ator, com inúmeros rios a serem percorridos. “o que importa é o motor. Às vezes tem-se força de vontade, mas se carece de força motriz. Esse motor sempre está em nosso interior, nunca em nosso exterior. Não é uma ideia ou pessoa” (Barba, 1991, p.99). Isso significa habitar-se e viver a experiência com toda sua sintaxe.

O corpo é entendido como a parte da alma que pode ser percebido pelos cinco sentidos, a respiração vital, o pneuma, o eu total e os mistérios das potencialidades da vida que se encarna. O treinamento é a procura desta cultura individual (no sentido de indivíduo e não de individualismo). Para isto, é necessário tirar os condicionamentos e

os reflexos com os quais se está acostumado para que se permita descobrir nossas possibilidades. Como diz Merleau-Ponty, "é preciso que a expressão do mundo seja poesia, isto é, que desperte e reconvoque por inteiro o nosso puro poder de expressar, para além das coisas já ditas ou já vistas" (Merleau-Ponty, 1991, p. 53).

Por isso, o corpo é mais do que se pode ver e a metáfora da obra de arte e poética do corpo utilizada por Merleau-Ponty realça a procura por novas formas de compreensão em relação ao mundo, para além do racionalismo. Portanto, a unidade do sensível, a unidade humana é uma unidade que se revela na diversidade. Ela privilegia a beleza, a poesia e a diversidade da linguagem corporal.

O treinamento proposto por Barba faz surgir uma série de tensões diferentes da cotidiana. Uma rede de tensões que se manifesta no ator, restituindo a unidade do espiritual e corpóreo; do masculino e feminino, do repouso e do movimento. E saber descobrir a qualidade das tensões para modelá-las em ações, é entender que no treinamento proposto por ele existe um fator objetivo e um fator subjetivo. O objetivo diz respeito à autodisciplina, rigor, exercícios e constância. O subjetivo envolve a temperatura interior (os impulsos e afetações) e a motivação pessoal - a necessidade única do ator que vai fundir qualquer técnica. Barba utiliza o termo treinamento e não escola, acreditando que ele pode ser um encontro com a realidade que se escolheu, já que qualquer coisa que se faça, deve-se fazê-la com todo o seu ser.

Sobrepular o natural, o espontâneo, o automatismo e a construção de uma nova tonicidade muscular para um "corpo dilatado", acontece quando se aprende a utilizar o corpo de maneira diferente, quando se descobre uma nova forma de estar em pé seguindo outro eixo de equilíbrio; de caminhar, de locomover-se segundo regras que negam as normas de comportamento cotidiano para um ato criativo.

Ao falarmos em ator-criador, nos remetamos à Stanislávski, Meyerhold, Artaud, Grotowski e Barba. Entendemos o ator-criador como aquele que conhece e domina seus procedimentos de criação; que cada vez menos se vê “perdido”, com a falta de técnicas objetivas que permitam seu corpo articular o fazer teatral e cada vez mais encontra ferramentas para que essa articulação seja realizada. O ator passa a compor o corpo cênico a partir de sensações sinestésicas e sua retórica corporal cria novas convenções, traduzindo emoções em ações psicofísicas, arregimentando uma série de criadores que propõem um novo olhar para o trabalho do intérprete.

É necessário entender que nesta pesquisa a palavra representação é empregada puramente no sentido teatral e não no sentido semiótico. Representar significa “estar no lugar de”, e em outro sentido quando o ator representa, ele encontra um equivalente. Isso significa que o ator, ao representar, encontra equivalências, ou seja, encontra um mesmo valor e mesmo assim é diferente.

Sendo assim, o ator, ao representar, tenta executar suas ações de maneira precisa e orgânica; ele permanece íntegro no seu fazer e permite o livre fluxo de vida entre seu corpo e sua pessoa; “seu trabalho se baseia no corpo e na mente, mantendo-os dilatados” (Barba, 1991, pp. 54-67). Portanto, apresenta três momentos: o da revelação (no qual o ator se mostra), o da busca pela instituição da pré-expressividade (treinamento) e o expressivo (quando se chega à conjugação de energia, ação).

A vida no trabalho do ator faz parte de sua arte. Segundo Luis Otavio Burnier¹¹, apesar do ator necessitar de técnica, ele, ao representar, não é capaz de fazê-lo sem vida, pois “o corpo do ator não é mecânico, é um corpo-em-vida a irradiar luz, vibração e presença” (Barba, 2009, p. 07). Portanto, ele é sua própria pessoa. É através desse material corporal que o ator é o próprio espaço e tempo, promovendo uma dinâmica

¹¹ Luis Otávio Burnier, doutor em comunicação e semiótica pela PUC-SP. Ator e diretor, dedicou sua vida ao teatro. É criador do LUME – Núcleo Interdisciplinar de pesquisas Teatrais – na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

entre si, o que lhes imprime uma determinada organicidade interna que é ao mesmo tempo genuína e artificial, fazendo dele um ser tridimensional.

O processo de trabalho com o corpo-em-vida necessita de uma técnica correspondente: uma técnica-em-vida. Portanto, de nada serve o trabalho de treinamento do ator se este não encontrar meios de entrar em contato consigo mesmo e com o espectador. Logo, a técnica é um operacionalizador desta relação com a energia criadora que permite o contato entre a dimensão interior e a física, ou seja, entre a organicidade do atuante e a atmosfera criada para o espetáculo.

Luis Otavio Burnier: Da técnica à Atuação

Burnier compartilha do pensamento de Antonin Artaud, pois para ele a arte deve entrar em contato com uma dimensão interior e acordar as energias potenciais do ator, e, conseqüentemente, as do espectador. Segundo suas pesquisas desenvolvidas, o ator deve estabelecer um fluxo de comunicação entre seu “eu”, o “fluxo de vida” e seu “fazer”. A representação pode ser entendida como um processo cíclico. Essa articulação possui dois pontos importantes: O primeiro diz respeito ao ator para consigo mesmo e o segundo com o mostrar para o espectador, ou seja, o momento de compartilhar e de comungar.

Diane disso, podemos dividi-lo em três etapas. A primeira – delineiam-se caminhos e métodos que permitam ao artista entrar em contato com sua dimensão interior, ao mesmo tempo em que ela é convertida em signos. Desse processo resulta a elaboração de um treinamento, uma prática que o prepara, e essa fase não possui caráter espetacular, ou seja, não visa a ser mostrada, pois é o momento em que ele se trabalha.

No segundo momento, após o processo de articulação entre o universo interior e o físico/ muscular, é hora de aprender a limpá-lo e eliminar os poluentes – tensões, ritmos inadequados, etc. Trata-se de um longo momento de experimentação em busca de uma transparência e de uma melhor fluência das energias próprias da ação. Após isso, o ator pode partir para o refinamento, reforçando a qualidade vibratória das energias iniciais encontradas na primeira etapa.

A terceira etapa é o momento da amostragem, quando a materialidade produzida se torna comunicação em si. Neste momento, a organicidade é recriada e adquire fluxo na cena, por assim dizer. A técnica de treinamento anterior é transformada em técnica de representação. No fluxo de comunicação, a percepção sinestésica possui grande importância, já que ela está presente no corpo, funcionando como a seiva de uma árvore a correr, mesmo que não a vejamos.

As ideias e metodologias desenvolvidas não somente por Stanislávski, Grotowski e Barba, mas também por Burnier, mostram que a técnica atoral só existe na medida em que ela abre caminhos para um universo eminentemente humano e vivo. Do contrário, ela seria apenas ginástica a preparar o corpo para uma atividade física, na qual os aspectos subjetivos estariam encobertos. Na maioria das vezes, a prática teatral é trabalhada em dois momentos: o ensaio e a representação. No entanto, anterior a esses dois momentos, é importante aquele em que se trabalha a si mesmo e não a obra na qual vai adentrar - quando ele afina seus instrumentos e aprimora sua técnica.

Das inquietações a respeito do ator sobre si mesmo, Burnier edifica um treinamento que introduz nos atores uma dinâmica baseada nos elementos treinamento – ensaio – representação. Dessa dinâmica fundamentam-se dois tipos de treinamento: o energético e o técnico.

O treinamento energético é físico ininterrupto e intenso, que visa a trabalhar com as energias potenciais do ator. Quando o ator atinge um estado de esgotamento exaustivo em seu corpo, é capaz de ultrapassar uma série de energias parasitas e desnecessárias, “podendo assim encontrar um fluxo energético mais orgânico” (Burnier, 1985, p.31). O esgotamento físico possibilita expurgar as primeiras energias físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando as novas, mais profundas e orgânicas:

“Uma vez ultrapassada essa fase do esgotamento físico, o ator estará em condições de reencontrar um fluxo energético, uma organicidade rítmica própria de seu corpo e de sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e a ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos tomarem corpo” (Burnier, 1985, p. 35).

Se esses impulsos existem em seu interior, a partir da exaustão devem ser dinamizados, a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus movimentos para estabelecer um novo tipo de comunicação. Com a ampliação do fenômeno corporal, há a ênfase na experiência sensível, que se torna uma realidade constitutiva do ser e do conhecimento que se manifesta nos processos corpóreos.

O treinamento técnico trata de moldar o corpo a fim de que essa modelagem encontre um eco no ator e acorde os impulsos interiores. Cada ator possui um movimento natural, logo, pode ser o germe de uma técnica pessoal. São os movimentos chamados genuínos, que estão presentes na *inculturação* e estão ligados ao que é natural ao ator, segundo o comportamento que recebera desde seu nascimento na cultura e em seu meio social (Barba, 1990, p. 29). O outro movimento, que lhe é atribuído ao longo do tempo, é denominado *aculturação*, e pressupõe a negação do natural do ator. É o momento em que ele modifica seu tônus e sua postura física, impondo uma estrutura antinatural para seu trabalho. Isso é muito comum nos corpos dos bailarinos do ballet clássico.

A nova criação ou modificação da realidade torna-se ação, realizada pelo homem-ator. Então, torna-se ação do ponto de vista do atuante tudo o que o modifica de alguma maneira e que tem relação com seu ser, sua vontade, desejos, com sua pessoa. O termo ação física se refere, sobretudo, a um impulso que nasce do tronco, da coluna vertebral e, sendo ela física, corporifica-se no mesmo momento em que nasce.

O que faz com que uma ação tenha organicidade no trabalho do ator? Em primeiro lugar, ela pede um nível de organização interna extremamente complexa, tanto quanto é a organização interna de nosso corpo, assim como esclarece Otávio Burnier: “Para obter a organicidade em uma ação física, ou em uma sequência de ações, há de se desenvolver um conjunto complexo de relações e interligações internas à ação ou a sequência de ações” (Burnier, 2001, p. 53).

Portanto, a organicidade real e viva tem a ver com o real fluxo de vida que alimenta e engendra uma ação. Trata-se do que é vivo, da vida que emana de um ator. Compartilhando do pensamento de Grotowski, a organicidade indica algo em potencial em um corpo humano, uma corrente quase biológica de impulsos que vêm do “interno” e vão para o cumprimento de uma ação precisa. Ela tem a ver com a impressão de natural que a coerência da organização interna de um determinado sistema gera.

Ao observarmos um animal percebemos que todos os seus movimentos se encontram em seu devido lugar, pois seu corpo pensa por si só. Não há mente discursiva para o bloqueio da reação orgânica imediata. “No homem, quase sempre a organicidade é bloqueada pela mente que tenta conduzir o corpo, dizendo o que fazer. Há um homem fragmentado e seus movimentos não são fluidos e conexos” (Richards, 1993, pp. 76-104). Para que o homem/ator atinja a organicidade é preciso que sua mente aprenda a passividade, ou aprenda a ocupar-se com seu próprio trabalho, de maneira que o corpo possa “pensar” por si, com seus mecanismos.

A organicidade busca uma reação primária e primitiva. Ela não é filtrada pela razão e não se trata de algo que pode ser reconstruído, mas sim reencontrado. É o corpo memória que reencontra a si mesmo, na sua integridade orgânica. Quando se fala de organicidade do ator, somos levados à imagem de um ser integral que com sua corporeidade atinge os veios da sinestesia tanto de si quanto do espectador.

O ator integral e uno transforma e ativa a musculatura a partir da dinâmica de energias que se corporificam. Essa transformação é originária da ação física. A corporeidade é entendida como a maneira de agir do corpo, como ele faz e como ele intervém no espaço e no tempo. O nascimento dessa corporeidade se dá em processos de descobrimento do homem-ator durante o treinamento, no qual se exploram as capacidades e dificuldades, alargando o vocabulário do ator, dilatando seu corpo e abrindo os caminhos para o fluir de suas energias potenciais. Pode-se dizer que seu objetivo é a dilatação do corpo-mente do ator, preparando-o para a situação da representação na qual sua arte se realizará. Esse treinamento prepara o ator para uma determinada representação precisa, dependendo da estética buscada.

O corpo se revela através da corporeidade, enquanto experiência e realidade ontológica, as quais são habitadas pela pessoa, pelo ator que é tempo e espaço; por ele que é um dinamizador de energias potenciais. Parafraseando Burnier, a corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam e ela é mais do que pura fisicalidade de uma ação, já que é a forma do corpo habitada pela pessoa (Burnier, 2001, p. 55).

Como se pode observar, o ator é muito mais do que músculo, órgãos e raciocínio psicológico. Por isso, constata-se que o interesse pela perspectiva da espiritualidade no trabalho do ator vem ganhando lugar nas discussões dentro dos treinamentos.

Sabemos da existência de formas primitivas teatrais desde os primórdios do homem. O ato de se transformar em uma outra pessoa é uma prática ancestral da expressão humana. Os sacerdotes oficiantes das cerimônias religiosas primitivas se exibiam pintados e trajando vestimentas especiais. Este sacerdote/ator primitivo que tem uma função religiosa na tribo vai se apresentar como que possuído pela entidade da qual é instrumento, conforme ainda hoje podemos encontrar nas diferentes religiões de origem africana no Brasil, como a Umbanda, a Quimbanda e o Candomblé. Este sacerdote/dançarino mascarado, por intermédio de quem os deuses se comunicavam, era alguém que executava comportamentos incomuns, além do humano. Um ator/sacerdote primitivo, veículo e instrumento de mensagens metafísicas, que atingiam fiéis/espectadores, que se exibia em uma cerimônia religiosa carregada de teatralidade.

Mark Olsen¹² vem da safra de estudiosos, que assim como Artaud, Grotowski e Barba, propunha-se a investigar o que seria a dimensão espiritual no trabalho do ator. Ele aponta grande similaridade entre o ator e o xamã, colocando ambos como buscadores. Para Olsen, os mecanismos do ator são anteriores à razão. Por possuir uma inclinação pessoal dirigida às religiões místicas do Extremo e Médio Oriente, e tendo tido contato também com o xamanismo indígena americano, Olsen se debruçou sobre esse universo. Ele retoma um fator fundamental na trajetória de formação do ator e que há muito foi solapada: a espiritualidade. Não como algo etéreo, pois se trata do espiritual que se presentifica na corporeidade do ator e que é entendida enquanto movimento.

¹² Mark Olsen se define como um bisbilhoteiro austral. É ator, mímico, pesquisador, educador e sempre trilhou o caminho teatral unindo-o ao espiritual. Publicou seu livro *“As Máscaras Mutáveis do Buda Dourado: A dimensão espiritual da interpretação teatral”*, em 2004. Também publicou alguns artigos, estando em destaque *“A metafísica de combate no palco”*, de 1988; *“O Aha enganoso”*, de 1985, e *“Três suaves máscaras falam”*, de 1984.

Mark Olsen e o corpo do ator buscador/ator xamã

Em *O ato de incorporar* (1993), Peter Brook vai olhar para os atores de uma maneira “mediúnica”. Segundo ele, o ato de representar começa através de um pequeno movimento interior. Este impulso pode ser até imperceptível, mas durante os primeiros ensaios ele surge a partir de uma situação proposta e vai gerar um primeiro movimento.

Para que este movimento percorra todo o corpo e seja manifestado, é necessário que exista um relaxamento total por parte do ator; seja este estado de relaxamento algo natural ou construído através do trabalho. Isto é o que vai distinguir os atores dos não atores: “o ator é um instrumento mais sensível e nele o tremor pode ser detectado” (Brook, 1993, p.12).

O ato de representar, segundo Brook, é “mediúnico – a ideia repentinamente toma conta do todo em um processo de imaginação – na terminologia de Grotowski, os atores *incorporam* – incorporam eles mesmos” (Brook, 1993, p.12). Esta dinâmica vai sendo conseguida através do trabalho, do esforço nos ensaios e da dedicação do ator. Ele é a peça fundamental de tudo e para que ele alcance sua maturidade artística e para que isto aconteça, ele precisa ser lapidado.

A concepção de Olsen (Olsen, 2004), entre outras, traz como referência o pensamento de Brook e de Schechner, pois para ele o ator, ao atuar se utiliza de uma comunicação extra dimensional, abre-se para uma nova realidade.

Schechner elabora a ideia de que o ator ao atuar está “suprindo a sociedade com um ingrediente estético primário e ritualístico denominado comportamento restaurado” (Olsen, 2004, p.03). Mas o que seria isto? Olsen nos explica:

“Comportamento restaurado significa um comportamento que, simultaneamente, é simbólico e reflexivo. Além disso, é uma representação do EU comumente percebida como imóvel e fixa, isto é, sendo de fato um papel ou conjunto de papéis. Resumindo, os atores ressaltam o aspecto efêmero da personalidade ao mesmo tempo em que reafirmam a unidade humana essencial” (Olsen, 2004, p.03).

Em Schechner, o comportamento restaurado é um conceito que pode ser aplicado para todos os tipos de representações, desde o xamanismo e o exorcismo até o transe, do ritual até a dança e o teatro, nos ritos de iniciação até os dramas sociais - é uma das principais características da representação. O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo, e “significa fixar, transformando em teatro o processo social, religioso, estético, médico e educacional” (Schechner, 1991, p. 206).

A representação quer dizer: nunca pela primeira vez. “Isso significa: da segunda até n vezes” (Schechner *apud* Barba, 1991, p. 206). Representar, portanto, significa repetir um comportamento. Podemos encontrar este comportamento repetido tanto no teatro (ensaios e temporada) quanto nos rituais religiosos.

A ideia do comportamento restaurado proposta por Schechner estabelece forte ligação da representação teatral com rituais religiosos, mostrando que princípios básicos do teatro se originaram deles como, por exemplo, a construção através da repetição e a transmissão de ensinamento feita pelo mestre (diretor/professor) para o discípulo (ator/aluno).

Assim como o xamã, o ator, por meio de uma profunda busca interior de autoconhecimento, auto-observação e estudo, tem sua sabedoria orientada ao mundo exterior, dirigida para servir a comunidade. O xamã é uma espécie de sacerdote e, para Olsen (2004, p. 07), ele era o primeiro ator da tribo; aquele que portava máscaras e através de suas danças sagradas era capaz de atingir um estado elevado diante dos outros.

Por meio de um treinamento especial e aptidão, o xamã se torna a ligação entre os domínios misteriosos, invisíveis e não comuns com aqueles ordinariamente visíveis. Ele deve dominar um largo aspecto de talentos, inclusive a habilidade altamente importante da condução dos estados autoinduzidos do êxtase ou transe.

O historiador e antropólogo Mircea Eliade (2002) diz que o xamanismo é um fenômeno religioso e mágico. Ele não pode ser generalizado para todas as formas sagradas de rituais nas quais se encontram atividades de transe. O xamanismo é um fenômeno específico no qual a experiência extática é considerada uma instrução religiosa por excelência, “é o xamã, e apenas ele, o grande mestre do êxtase. Uma primeira definição desse fenômeno complexo, e possivelmente a menos arriscada, será: xamanismo = técnica de êxtase” (Eliade, 2006, p.16).

Eliade explica que o transe no xamanismo não é uma dinâmica descontrolada e caótica, muito pelo contrário, a preparação e a iniciação dos xamãs necessitam de rituais didáticos para educar o principiante, e, no caso do transe, embora possa parecer algo desprovido de organização, na realidade é de uma enorme complexidade técnica, sem a qual não seria possível a realização dos rituais onde são praticados esses tipos de êxtase. É importante perceber que Eliade usa a palavra “técnica”, o que indica uma organização e um controle inserido no transe para que se possa atingir os objetivos sociais que vão fundamentar a sua existência. O mesmo acontece com o trabalho do ator: são necessários preparação e estudo para se atingir a maturidade do ofício.

Ao mesmo tempo em que os xamãs desempenham uma função sagrada, eles também são responsáveis pela manutenção dos mitos tribais e das lendas, desempenhando diante do público o papel de narrador. No mesmo instante em que se tem um visionário interessado nas questões interiores, encontra-se um louco e esquizóide.

Quanto ao ator, independente do estilo de interpretação, ele sempre está envolvido com algum tipo de restauração (Schechner, 1985, p. 36), de comportamento e seja lá qual for seu motivo ao atuar, todos adotam métodos de trabalho. Os atores têm muito em comum com os aspirantes a iniciados das tradições espirituais, às vezes chamados de *chelas* ou *sannyasins*, significando os “buscadores”, tal como Olsen intitula os atores. Portanto, estamos adentrando no universo do “ator-buscador”.

Pode-se dizer que ambos são genuínos trabalhadores e ambos os mundos estão propensos a enfrentar uma educação altamente disciplinada - e isso pressupõe um treinamento rigoroso. Desempenham a autorreflexão e a concentração, realizando o seu trabalho por amor.

Contudo, mesmo nas pesquisas de Olsen, são apontadas diferenças. O ator em seu trabalho necessita de uma plateia; já o pesquisador espiritual pode confiar num mestre, numa comunidade e no seu próprio sentido de progresso, enquanto o ator está ligado ao público. No entanto, isso não diminui a possibilidade da atuação significar um caminho para a revelação espiritual.

Olsen também chama atenção para o elemento “repetição”, que se dá nos rituais e o equipara a prática do ensaio e que de certa forma é constituído por ela. Por meio do ensaio ou da repetição é possível que o ator tenha acesso a experiências profundas. Esse xamã/ator (é assim que ele se refere nesse momento) aprimorou-se ao longo do tempo, até transformar-se no celebrado ator dos primitivos rituais ditirâmbicos gregos, que temos conhecimento. Para Olsen, “Todo o conhecimento está estruturado na consciência e apossar-se dessa estrutura e acessar essa variedade de frequência da consciência humana é o trabalho de todo artista” (2004, p. 13).

Sabendo disso, os atores desde cedo começam a observar as nuances do seu eu, num esforço para trazê-las para esse consciente. Por mais que se fale desse plano superior, trata-se de um trabalho consciente.

Olsen acredita ser Stanislávski a maior influência em termos de aperfeiçoamento espiritual, fator esse que tem sido solapado ao longo desses anos de aprofundamento acerca do método. Stanislávski, mais do que na busca de um método, estava tentando entender a alma do ator.

Além da auto-observação e do autoestudo, Stanislávski também atribui grande importância à concentração, que também é um elemento precioso para muitos rituais e religiões. Apesar disso, sabe-se que a concentração não está ligada necessariamente ao silêncio. Nos terreiros, por exemplo, o transe acontece em meio a conversas paralelas dos próprios filhos de santo. Ao colocar a concentração como o primeiro passo da arte criativa do ator, Stanislávski afirma:

“Se você desse a um homem um espelho mágico no qual pudesse ver seus pensamentos, ele iria constatar que estava caminhando sobre um montão de peças quebradas de seus pensamentos abandonados e inacabados. Exatamente como um barco naufragado. (...) É como são, conseqüentemente, os pensamentos de um iniciante no estúdio, que não pode nem concentrar sua atenção e nem mantê-la fixa num objeto. E é assim que chegamos ao primeiro passo da arte criativa do palco, um passo que é inalterável e comum a todos – concentração da atenção ou para colocar isso resumidamente: concentração” (Stanislávski, 1961, p. 164).

E ainda:

“Ao dominar o processo e aprender a concentrar todos os poderes de 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” (Stanislávski, 1961, p. 169).

Por meio do domínio da concentração, o ator passa a criar os círculos de atenção – propostos por Stanislávski, nos quais o ator pode expandir sua concentração. Podemos

entender os círculos de atenção como uma espécie de qualidade magnética do ator, ou seja, sua presença em cena.

Como o objeto de estudo desta pesquisa parte da perspectiva da qualidade corpórea do atuante, percorramos a ideia que Olsen traz a respeito. Quando a auto-observação começa ocorrer e a concentração é estabelecida, o ator deve por sua vez entender a divisão das funções de seu instrumento: o corpo.

Entende-se que o corpo possui uma função de movimento, função pensante, função sensitiva e finalmente a função intuitiva (Olsen, 2004, p. 24). O corpo se transforma em quatro corpos. Por isso, nada é estanque no campo da atuação, pois cada pessoa terá uma reação diferente em relação ao mesmo estímulo.

Olsen sugere que o trabalho teatral parta, antes de mais nada, da descoberta da pessoa do ator, do que ele é e o que representa no mundo, pois só assim ele poderá reprogramar seu instrumento.

As tensões são liberadas na medida em que ocorre um processo atoral de autoreconhecimento. Esse é o momento em que “o eu sou” sugerido por Stanislávski pode ser ativado, o que significa um estado particular de atenção, que também é tido como estado de graça, exatamente no mesmo contexto, pelos hindus, budistas e na maioria das religiões.

Apesar do trabalho de Mark Olsen ter inspiração em Stanislávski, Grotowski e Brook, e também assemelhar-se às ideias defendidas por Antonin Artaud, quando este afirma ser o ator um “atleta da alma”, um “atleta do coração”, ele faz alusão aos pontos da medicina chinesa e do “Do in” (caminho de dentro) como pontos de energia. Assim como Artaud, Olsen também atribui grande valor ao “Chi” (recorrendo ao taoísmo) para os meridianos, os quais devem fluir desobstruídos em uma pessoa preparada para um alto treinamento espiritual.

A base espiritual do processo teatral vem sendo fragmentada no teatro ocidental. Os resultados são mais rápidos. Porém, o processo de despertar do ator é bem mais lentos, já que ainda são poucos os que ousam fazer esse caminho de dentro. Sem esse caminho não é possível atingir as sensibilidades que eclodem para estabelecer uma presença verdadeira, ou seja, um passo em direção ao despertar. É importante entendermos esse estado como um “estado de alerta”.

Existem diversos fatores no teatro que podem servir ao refinamento espiritual como, por exemplo: o desenvolvimento do instrumento do ator (Olsen se refere ao corpo como sendo esse instrumento) no intuito de afinação dos corpos intuitivo, movente, intelectual e emocional; criação da força interior por meio da tolerância às manifestações negativas dos demais; canalização de arquétipos a partir dos mundos inferiores e superiores etc.

O ator é como um dispositivo de rádio que sintoniza quatro ou cinco estações diferentes ao mesmo tempo. Apenas “não podemos ouvir as estações sutis – as não físicas – pois nossa estação física normalmente está sempre berrando com ira” (Olsen, 2004, p. 51). Somente com a afinação desse instrumento, buscando frequências mais altas, é possível encontrar outros corpos sutis. Normalmente eles são definidos como austral, causal, intuitivo, mental e espiritual. Nesse sentido, o contato com alguma tradição espiritual torna-se útil.

No teatro pode-se trabalhar a fim de atingir a desobstrução dos meridianos do corpo, para que o CHI possa ser absorvido como preparação do despertar de harmonias mais elevadas. Ao ator é dada a possibilidade de se criar outros corpos. Trata-se especialmente de como aperfeiçoá-lo e para isso depende do objetivo superior.

O trabalho para se atingir esses corpos sutis tem pouco a ver com os sistemas psicológicos do mundo, já que tem a ver com a relação do ator com o elemento tempo,

tendo em vista que ele trabalha sempre num estágio intermediário. Como nas técnicas de mentalização, o atuante deve ter uma relação com a temporalidade de modo elástico, permitindo um frescor e uma fluidez nas experimentações.

O poder da transformação atribuído aos atores tem muito a ver com essa temporalidade de maturação em seu trabalho. Estar em condições de tornar-se outro, e render-se conscientemente a um jogo diferente de ritmos, valores e atitudes requer uma relação mais profícua com o tempo elástico. Aqui cada pesquisador/ator/buscador torna-se seu próprio mestre, segundo Olsen.

A concentração é um elemento fundamental para facilitar uma participação mais voluntária no jogo de suas próprias máscaras. Essas máscaras poderão ser usadas para atingir para cima ou para baixo as escalas de energia, como se fossem um suporte de um totem acessando vários planos e acumulando dados, já que,

“Quando isso for realizado, haverá a verdadeira liberação de todas as máscaras de criação, Nesse ponto, a pessoa torna-se o Buda dourado, sentado num rio, rindo e mudando a suas máscaras com alegria, esplendorosamente radiante. Todas as coisas tornam-se possíveis porque todas as dimensões fundiram-se no ser único” (Olsen, 2004, cap. 10, p. 79).

Por meio do refinamento os atores podem evocar elevadas energias espirituais durante o trabalho. Eles mostram com o ato de interpretar a habilidade dos humanos para acessar, inconscientemente, a identificação com essas energias ao assumir o seu controle consciente.

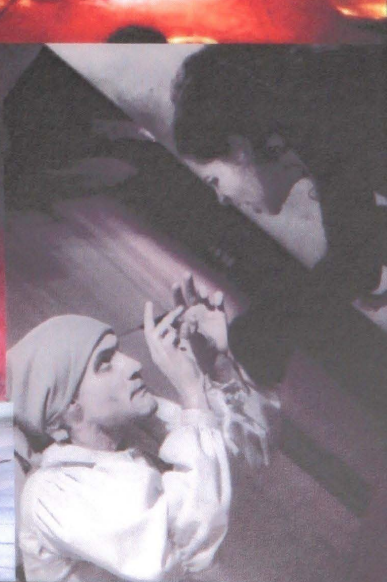
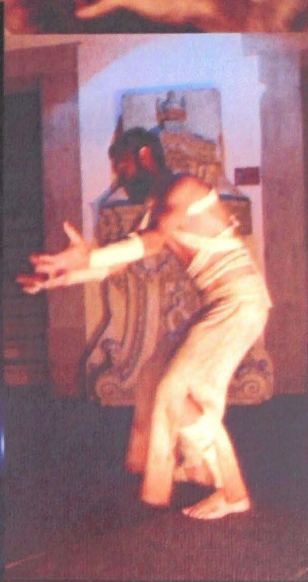
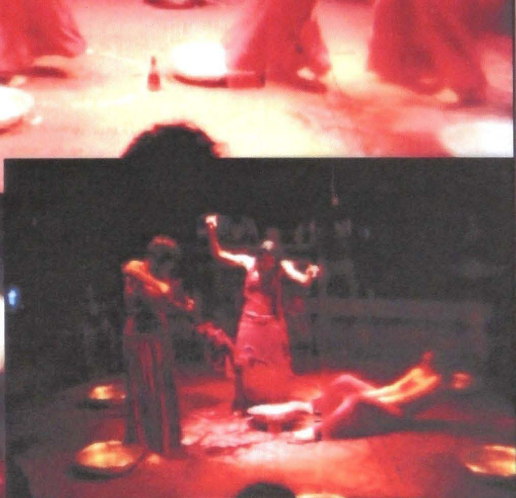
O ator deve desenvolver simultaneamente seu trabalho a partir do seu interior em dinâmica com seu exterior, já que, como foi dito anteriormente, ele é um ser uno e orgânico. Ambos os campos são imprescindíveis ao seu amadurecimento no trabalho de criação. Daí a ideia fragmentada dos neoplatonistas de corpo e alma, que é expandida para um ser único e equilibrado, possuidor de tempo e espaço.

O resgate aprofundado de um trabalho em direção à poética corporal do ator implica em uma narrativa física, quando este trabalha seu pensamento por meio do movimento – da exploração por meio do corpo. A partir desse recorte é interessante notar como o treinamento do ator cumpre diferentes funções no século XX, no Ocidente. Se na primeira fase do trabalho desenvolvido por Stanislávski prepara-se o ator para a caracterização de personagens, mais tarde a relação entre treinamento e produção de resultados artísticos torna-se mais complexa.

O processo do ator envolveu progressivamente procedimentos relacionados ao trabalho sobre si mesmo, que passou a representar um estágio que precede a criação artística. Cada vez mais o trabalho se volta ao homem, que tem por consequência o artista e, ao longo do tempo, graças às inquietações desses diretores, encenadores e pesquisadores, o treinamento do ator adquiriu um valor em si mesmo.

Ao analisar a evolução do ator no trabalho desses homens de teatro, um percurso será seguido no próximo capítulo, sem a intenção de esgotar o assunto, mas sim de ampliar as discussões. Com intuito de potencializar o trabalho, a atenção será voltada para as práticas desenvolvidas, em busca de um caminho pessoal para os atores no treinamento durante o processo de criação dos espetáculos “A Casa de Bernarda Alba” e “Silêncio”¹³. Essas práticas serão analisadas sob a perspectiva da corporeidade animal, entre o corpo atoral e a cena.

¹³ Espetáculo da pesquisa, desenvolvido em 2010, na cidade de São Paulo, pelo Núcleo Adega de Teatro.



CAPÍTULO II

“O TREINAMENTO CORPORAL DO ATOR NA PERSPECTIVA DA CORPOREIDADE ANIMAL”

2.1. A Casa de Bernarda Alba

No processo de criação de “A Casa de Bernarda Alba”, a partir do treinamento desenvolvido, a percepção emerge como acontecimento da motricidade, construindo traços significativos da corporeidade que é compreendida como “espaço corpóreo próprio”.

A atribuição de significados a estímulos sensoriais por meio da memória acaba sendo um exercício de confronto entre diferentes sistemas e sentidos. O gesto de manter o corpo em risco fez com que surgissem novas possibilidades e que o texto saísse da verborragia – da palavra sem força – e passasse para o corpo. A cada exercício os vetores corpóreos foram sendo despertados.

As imagens extraídas do texto são trabalhadas no corpo do ator, e a dramaturgia deixa de ser palavra a princípio e é explorada a partir da corporeidade, que é movimento. Para tanto, segundo Merleau-Ponty, "(...) é necessário reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, que é um entrançado de visão e movimento" (1997, p.19).

O corpo é considerado a partir da experiência vivida, por seu movimento e pelo seu modo de ser no mundo. Para o conhecimento do corpo, não basta dividi-lo em partes ou funções, mesmo reconhecendo a contribuição que as diferentes especializações trouxeram para tal compreensão. Com a consciência dimensionada

pela estrutura corporal, o ator se transforma num poeta da ação, para a construção do “texto do ator” (Burnier, 2001, p. 35).

É importante que se estabeleça a diferença entre “texto do autor” e “texto do ator”. O texto do autor é aquele ligado diretamente à literatura dramática, trata-se do que se diz. No caso, o texto escolhido foi “A Casa de Bernarda Alba”, de Federico Garcia Lorca. O texto do ator trata de como se diz. Ele diz respeito às ações realizadas pelos atores, e a poesia está em como ele faz, modela, articula e dá forma a seus impulsos interiores, ou ainda como esses impulsos e intenções tomam corpo para uma determinada corporeidade. Por isso, podemos ter uma concepção mais ampliada do conceito de texto:

“O conceito de texto é usado no sentido específico da semiótica; em primeiro lugar ele não é aplicado somente nas mensagens em língua natural, mas também em qualquer veículo de um significado global (textual), seja ele um ritual, uma obra de arte figurativa ou uma composição musical. Em segundo lugar, não é toda mensagem em língua natural que constitui um texto do ponto de vista da cultura. (...) o texto pode ser entendido como elemento primeiro (unidade básica) da cultura” (Ivanov, 1979 *apud* Burnier, 2001, p.36).

Neste caso, na arte do ator, a unidade de base mínima de informação é a ação física e corpórea, ou seja, seu texto corpóreo. Nos processos constitutivos da pesquisa, embora a base textual já estivesse definida, o percurso não se inicia pelo texto dramático (isso foi decidido após a análise sistemática do material textual), mas pelas possibilidades que ele traz enquanto imagem e atmosfera¹⁴.

O processo de criação do ator começa com a captação das sensações para que os sentidos sejam despertados, a fim de que logo em seguida ocorra a sensibilização e a percepção corporal. Essa primeira experiência mostra que a provocação e estímulo

¹⁴ Após o texto passar por algumas compilações (chamadas de mapeamento textual), foi dividido em unidades e subdividido em “atmosferas”, para o trabalho corpóreo do atuante durante o treinamento. As cenas ganhavam lugar de sensações. Exemplo: primeira unidade – Intimidade. Exemplos das atmosferas da unidade: 1. Cotidiano, 2. Ladainha, 3. Cécegas, 4. Desabafo.

do ator para um campo sensível não se embasam no entendimento lógico, mas no processo de sensibilização de seu corpo-emvida, assim como é definido por Burnier. A experimentação da corporeidade animal como impulso para o trabalho do ator (a qual será explicitado ao longo do percurso) é a perspectiva de treinamento para a sua desestabilidade corpórea, distanciando-se do cotidiano.

É importante que se diga que as experimentações acerca dos animais no corpo do ator tiveram início através do projeto de extensão realizado na Universidade Federal da Bahia, que fazia parte das pesquisas laboratoriais para a tese de doutorado da pesquisadora e diretora Joice Aglae Brondani, projeto no qual fui atriz e colaboradora durante o processo. Porém, essa experiência foi atrelada especificamente ao corpo do Bufão ou *giulari*, como são chamados na Itália. Da reverberação desse processo surgiu o desejo de ampliação desse procedimento para outras possibilidades corpóreas no trabalho do ator, nascendo esta pesquisa.

Aqui a corporeidade animal não está ligada diretamente à mimese do animal, mas nele como ponto de partida; o “entre territórios”, a ruptura que se dilui entre o corpo animal e o corpo humano ou social na cena, que se torna mais interessante do que a personagem.¹⁵ O processo sob a perspectiva da corporeidade animal também possibilita ao ator ultrapassar os limites da cena, saindo do senso-comum no que diz respeito à “construção” de personagens. Embora o trabalho do ator no ocidente tenha sido sistematizado primeiramente por Stanislávski, com a construção de seu método, as experiências e pesquisas a respeito do ofício atoral mostram que não há somente um método de construção, só uma longa preparação anterior. É por meio dessa longa preparação que é possível encontrar o caminho de experiência, treinamento e pesquisa.

¹⁵ Para o escopo desta pesquisa, vale lembrar que a ideia e o interesse de construir uma fisiologia da atividade realizando experiências com animais capazes de ações intencionais foi também elaborada pela escola russa de fisiologia na década de 1950.

Durante esse treinamento a palavra “construção” é substituída pela palavra “encontro”. Parte-se da premissa de que o ator prepara o terreno para seu encontro com a personagem, quase como num estado de simbiose. Assim como alguém se prepara para um evento ou um encontro, o ator/buscador (assim como é definido por Mark Olsen) começa a preparar seu corpo – sua casa – para receber uma visita.

Ao longo desse percurso o ator pode ser tomado por dois movimentos opostos, dependendo do caso: por um lado, tamanha identificação pode brotar como um jogo de espelhos; por outro, onde não mais se reconhece enquanto ator, nem enquanto personagem, nem enquanto animal. Nesse momento a progressão e a regressão do primitivo contribuem para um processo de metamorfose que parte da subjetividade de cada um, para o encontro de uma possível personagem no trabalho. Não se trata somente da personagem apresentada por Lorca, mas de sua ampliação e dilatação. Do que está escondido e que é possível de ser encontrado através da materialização de uma determinada corporeidade.

O movimento de progressão e regressão do primitivo no processo é justamente o momento em que se entra em contato com grotesco, o que permite que a vida cotidiana proposta metaforicamente por Lorca não seja representada somente com o que é habitual. Por meio do grotesco é possível abordar o cotidiano da família Alba num plano inédito, aprofundando-o de tal maneira que esse cotidiano cessa de parecer natural. Por isso, “na vida, além do que vemos, há também um vastíssimo setor inexplorado. O grotesco sintetiza a essência dos contrários” (Meyerhold, 1980, p. 111). Essa matriz se liga ao que é paradoxal, inaceitável, incômodo e estranho.

Anterior ao trabalho artístico é necessário que haja um processo pedagógico. A proposta da criação de um treinamento surge de inquietações referentes ao movimento da prática artística cênica e pedagógica na prática do ator, e posteriormente junto ao

espectador. Embora este não seja o objeto desse estudo é impossível entender e desvencilhar o caminho do ator das mudanças de visão do espectador e suas necessidades. Inclusive da luta pela formação de público e aos questionamentos quanto ao que se tem de fazer para que tenhamos uma plateia mais interessada, ou que tipo de comunicação se quer travar para que haja pulso entre a cena, o ator e o espectador.

Seria o bastante apenas “montar” um texto? Como se daria a produção do imaginário num espaço entre o público e o acontecimento experiencial? O desejo de experimentar essa corporeidade é aliado a um texto, com o intuito de ressignificação, trazendo à margem o que não é dito pelo autor, explodindo o texto para ir além dele, tratando-o como mais um material de trabalho.

2.1.1 O tratamento textual: Uma visão particular.

“A casa de Bernarda Alba”, de 1936, surge em um momento em que a crise do drama é responsável por empurrar o indivíduo para o isolamento. Contudo, por fatores externos, o homem é forçado a voltar ao dialogismo das relações intersubjetivas. Isso acontece na situação de confinamento e na maioria dos dramas modernos que evitaram o movimento épico. O confinamento transportado ao texto pelo autor é pontuado pela imagem de uma casa de portas e janelas fechadas, onde não se pode entrar nenhum vento da rua - uma casa de mulheres cheias de tempestades - assim como diz a personagem La Poncia. Isso acaba negando às personagens o espaço que precisariam para seu silêncio interior e subjetivo, provocado pelo silêncio imposto por Bernarda Alba (a mãe repressora) - silêncio que seria óbvio no texto.

Bernarda Alba, no ato I, já descreve o triste quadro de confinamento:

"Bernarda – (à Martírio após pegar seu leque) - Pois busca outro que te fará falta. Oito anos que dure o luto não há de entrar nesta casa o vento da rua. Faremos de conta que tapamos com tijolos portas e janelas. Assim se passou na casa de pai e de meu avô. Enquanto isso, podem bordar o enxoval. Tenho na arca vinte peças de linho para lençóis e fronhas. Madalena pode bordá-lo” (Ato 1, p. 111)

Ao perscrutar o seu interior, podem-se identificar três espaços tratados: 1) o Espaço Interno – o confinamento psicológico das personagens; 2) o Espaço Externo – o confinamento da casa de Bernarda; e 3) o Segundo Espaço Externo – o momento político da Espanha (pós-guerra espanhola), o qual pode ser identificado na imagem do povoado descrito no texto.

Os espaços se apresentam enquanto potência, explicitando espaços sociais e tempos históricos. Apesar disso, Lorca constrói através das falas das personagens um campo imagético atemporal. Sem recorrer ao épico, essa realidade é refletida nas relações e a cena se transforma em metamorfose, não em um reflexo. A situação se torna o meio e é responsável pela transformação no indivíduo, que se transforma pela estranheza dessa situação. Todas as situações surgidas durante o primeiro momento do treinamento, apoiado nas imagens textuais - no instante em que se apontavam as relações - foram a válvula propulsora para a metamorfose do ator e da personagem.

Por meio da metáfora, o autor apresenta as personagens como extensão do sujeito histórico e inclui a tensão gerada pela situação em que ele está inserido, no caso, essa tensão se reflete na construção da cena. O autor, apaixonado por seu povo, fala através de um espaço social – uma família em luto residente num povoado – para se referir a um tempo histórico fatídico – a guerra e a repressão espanhola. Segundo fontes documentais, após o término da escrita do texto, Lorca teria sido assassinado.

Ao se identificar na dramaturgia lorquiana a força do elemento metafórico que fala de poder, paixão, amor, liberdade e prisão, o estudo das touradas no processo, veio a alimentar ainda mais a proposta do trabalho, por se tratar da relação de caça e caçador,

de disputa, de poder, de morte e vida, de desejo, ímpeto e de metamorfose - elementos encontrados no texto.

Nessa tensão e na disputa pelo poder, o toureiro se torna meio touro e o touro se torna frágil, torna-se, em uma visão bem particular, meio homem. Qual é a relação entre o homem e o touro no ato da disputa? Qual é a relação de poder estabelecida entre ambos? Quando se torna caça e quando se torna o caçador em uma relação? Qual é o elo dessas relações com o trabalho?

A relação de caça e caçador altera o material corporal, promovendo no trabalho uma determinada energia e implanta a atmosfera de disputa e tensão após o tratamento do texto com as leituras, trabalhos de análise, recortes e divisão.

A partir disso, o texto de Lorca em si é deixado de lado, pois se atribui importância às relações e às imagens que ele sugere. Uma nova adaptação e tradução foram realizadas e a dramaturgia textual sofre o primeiro deslocamento, já que após as primeiras análises abandonou-se o texto de Lorca para que com a subtração da literatura - as palavras - deixassem de ser texto.

Ao se identificar os elementos de poder que poderiam ser explorado como a relação de caça e de caçador (relacionando as relações das personagens lorquianas às touradas), o pressuposto para o tratamento, tanto no processo de dramaturgismo (no sentido de escritura das cenas no ato das experimentações), quanto na adaptação, foi a variação. O tratamento passaria sempre e efetivamente por caminhos inesperados.

Ao escrever sobre o trabalho de Carmelo Bene, Gilles Deleuze diz: “amputou-se um elemento de poder” (Deleuze, 2003, p. 33). A identificação do primeiro elemento de poder gera não apenas a mudança na matéria teatral, mas também na forma do teatro, que naquele momento, propunha-se a deixar de ser apenas "representação", mas presença.

O primeiro elemento de poder identificado na obra de Lorca foi seu próprio texto, o que nele é abordado por se tratar da metáfora de sua época, que transportava épocas difíceis para o convívio inocente de uma simples família de mulheres. Com a amputação temporária, todas as sensações, imagens e impressões que ele causava vieram à superfície. A forma se alterou, já que o foco estava no corpo enquanto dramaturgia.

Com a alteração, além dos três espaços citados acima, um quarto espaço foi encontrado: o Espaço Interno de cada ator, imbuído do elemento tempo, que se materializa no corpo e é reconhecido pela experiência. Portanto, dentro da peça ele é aiônico e não cronológico. Segundo Patrice Pavis (2003, p. 140), a aliança de espaço e tempo constitui o que Mikhail Bakhtin em seus estudos sobre o romance denominou “cronotopo”, uma unidade na qual os índices espaciais e temporais formam um todo inteligível e concreto.

O termo vindo das ciências matemáticas foi retomado pelo teórico russo para nomear a imagem de mundo resultante da fusão de indícios espaciais e temporais numa obra literária. O cronotopo para Bakhtin é a figura que confere concretude e visibilidade, simultaneamente, ao espaço e ao tempo, ligando-os indissolivelmente no interior de uma obra artística. Sua utilização nesta pesquisa tem por objetivo descrever as sensações internas e externas dos indivíduos. Observa-se que o indivíduo - ator possui sempre dois tempos, como por exemplo: o tempo de paixão que dita um tempo interno rápido, em contraponto a um tempo externo lento. A junção desses dois tempos compõe uma corporeidade num determinado espaço.

A expressão tempo-espaço, proposta por Einstein, refere-se à interdependência entre essas duas grandezas físicas que passam a ser entendidas como uma unidade. Dentro de um contexto artístico-literário, o conceito de cronotopo configura uma fusão de indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto, pois:

“Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se e penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de série e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico” (Bakhtin, 1998, p. 211).

Então podemos compreender que no trabalho artístico – no caso do teatro - essas duas grandezas podem ser moldadas pela ação das personagens e dos atores. Durante o treinamento, para analisar tempo e espaço no contexto teatral ,é necessário também compreender como as motivações das personagens contribuem para delinear o aspecto do próprio “mundo” onde essas criaturas “vivem”.

No processo realizado, a ação e o corpo do ator se concebem como amálgama de um espaço e de uma temporalidade: o corpo não está apenas no espaço, como diz Merleau-Ponty (2006), mas ele é feito de espaço e, ousaríamos acrescentar, feito de tempo.

2.1.2 O treinamento corporal/ um treinamento sensível: esquemas de Ensaio.

No intuito da criação de um território favorável, por meio de um processo de sensibilização, o ator é convidado a construir outra forma de percepção e apreensão não linear para dialogar com o texto e personagens.

A série de exercícios para fomentar materiais brutos na construção da cena é chamada de “Esquema de Ensaios e Procedimentos”, a qual foi desenvolvida paulatinamente durante o processo. Os “porquês” já não importavam. O treinamento proposto foi desenvolvido durante cinco meses, cinco vezes por semana, no período de cinco horas diárias e embora fosse um processo exaustivo tanto física quanto psicologicamente, seu fluxo permitia a continuidade na pesquisa.

Foi desenvolvido um esquema de ensaios e procedimentos que possuía uma função ordenadora do processo. Ele era preparado e revisto sempre ao final e ao início de cada dia, levando em consideração os avanços e os problemas analisados nos encontros. Esses esquemas de ensaios são modulares e esses módulos são os norteadores do encontro e das experimentações, pois para cada módulo uma frase/imagem é escolhida enquanto norteadora atmosférica. Isso ajuda a trabalhar as sensações para a sensibilização.

Dentro dos módulos existem os movimentos, nos quais estão presentes as sequências dos exercícios e procedimentos a serem propostos. Será interessante observar um exemplo desse esquema de maneira a tentar destrinchá-lo de maneira analítica e detalhada para o treinamento prático e corpóreo:

Exemplo de Esquema de ensaio e procedimentos

Cada Esquema dentro do ensaio é desenvolvido no período de 5 horas. E cada um é chamado de módulo, que é trabalhado a partir de uma frase/imagem. Para exemplificar um dos Esquemas, pode-se destacar a frase: “há uma tempestade em cada quarto!” (La Poncia – ato 3 p.143). Essas frases eram retiradas do texto, de maneira a despertar imagens corporais e sinestésicas.

Dentro de cada módulo existem movimentos numerados. No Movimento I, além da frase escolhida como norteadora para o dia, os atores memorizam uma fala do texto. Daqui para frente não trataremos por texto, mas por “imagem”, pois há de se trabalhar com a potencialidade imagética das palavras para sua reverberação corpórea.

O Movimento II é conhecido como “aquecimento básico” e “desobstrução física”. Através do reconhecimento das partes do material corporal, é possível ter a noção do

todo, do conjunto. Esse aquecimento é desenvolvido de maneira simples, porém atento nas partes despertas e trabalhadas.

O trabalho inicia-se pela cabeça (como na maioria dos aquecimentos). A cabeça é amparada pelas mãos, que se colocam na altura dos ouvidos, com a parte interna (palma) virada para dentro. Porém, as mesmas não devem tocar a caixa da cabeça. Esta deve circular ao redor, tentando tocar as mãos. Os movimentos vão se expandindo, de modo que o trapézio passe a ser despertado. A cabeça é pendida para frente, lados e laterais, circulando ao redor do pescoço. Desta maneira a coluna inicia um processo de alargamento e oxigenação das primeiras vértebras, junto ao pescoço.

Em seguida, tem-se para os ombros a imagem de pêndulos que vão para frente e para traz, unindo-os às escápulas, como que em uma remada. Nesse trabalho de ativação tridimensional, o tronco adquire a imagem de uma manivela que também circula pelo plexo solar, que em seguida segue o mesmo princípio. Todos os movimentos seguem o princípio da circularidade espacial, em que o corpo é tridimensional e o ator um ser esférico.

O Movimento III é o da Energização, pois esse é o momento em que o ator trabalha seu corpo enquanto potência. A respiração é extremamente importante junto à musculatura para que os órgãos sejam ativados e a organicidade do atuante esteja presente em um corpo integral. Afinal, seu corpo deve ser apoiado na musculatura para uma determinada respiração. Aqui, quanto maior a ação interior, mais intensiva é a respiração. A utilização de exercícios orientais é um caminho fecundo para que haja a energização necessária, de modo que o exterior reaja de maneira orgânica e potente.

A escolha pelas diretrizes orientais, aplicadas ao trabalho do ator, se dá pelo fato de se obter uma maior concentração através dos procedimentos meditativos, que trabalham com os sete chacras e ativam a musculatura interior antes da externa. As

posturas encontradas no Samurai (guerreiro oriental) são experimentadas e trabalhadas no corpo do ator em grande parte do treinamento, pois se tratando de figuras que representam a força, proporcionam ao ator o enraizamento físico e de sustentação.

Podemos destacar duas posturas e sequências de movimentos meditativos, que intitulamos “Samurai I” e “Samurai II”. No Samurai I, o trabalho é desenvolvido a partir do centro do corpo, de modo que o plexo solar possa ser aquecido. Esse plexo é celíaco e se encontra mais ou menos na altura do estômago. Para isso, os atores se colocam na posição de cavaleiros e com os braços num ângulo de 180° graus e oscilam as palmas das mãos para baixo e para cima, relacionando-se com a terra e céu.¹⁶

Durante o Samurai II, os atores continuam na posição de cavaleiros, porém desta vez as vogais devem passar pelo corpo durante a evolução de vida e da morte do samurai. O foco nesse momento é a reverberação desses sons na corporeidade do ator, passando como uma corrente energética e vibratória pelos órgãos e músculos.¹⁷

Durante o Movimento IV, o ator realiza o que chamamos de seleção aleatória dos movimentos realizados durante os movimentos I, II e III.

A partir da seleção, o esquema dá início ao Movimento V, que tem como procedimento a Exaustão. O corpo do ator é trabalhado com a imagem de uma panela de pressão e com a utilização das porcentagens de 0% (repouso) a 100% (explosão). A locomoção pelo espaço é ininterrupta, junto à sequência aleatória dos movimentos, que nesta etapa já foram transformados e apropriados.

Após passar pelo momento exaustão, o ator começa a utilizar as frases escolhidas durante o movimento I. Essas frases são ditas em sussurro, junto com as sequências dos movimentos realizados por eles. Esse é o movimento VI, o qual é intitulado

¹⁶ Ver anexo exercícios II – A.

¹⁷ Ver anexo exercícios II – B.

“Verborragia”. Uma atmosfera base é construída. No caso, o “segredo” foi a primeira trabalhada. Cada atmosfera dialoga diretamente com a frase escolhida para o módulo.

Por meio do esquema de trabalho, a musculatura do ator é vasculhada, a fim de que se possam identificar os pontos a serem ativados para determinados sentimentos e emoções (Artaud, 2000, p. 189) nos campos que sensivelmente manifestam e dão a conhecer as paixões, assim como afirma Antonin Artaud, quando descreve o ator como um atleta da alma. Todo o treinamento se pontua na respiração enquanto sustentação corporal e no texto tratado enquanto imagem. O foco enquadra-se no que se passa no meio, onde há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão - não nos resultados. Nesse sentido, o trabalho de desobstrução corpórea tem como ponto de partida o corpo cotidiano, no intuito de evoluir para algo que não está ligado às opiniões comuns, gerais ou totalizantes, imbuídas de clichês provocados pelos comportamentos sociais, históricos e culturais.

Segundo Foucault, essa disciplina cultural fabrica corpos dóceis e inverte a energia e suas potências (1987, pag. 119). Para o autor, o homem deve ser entendido enquanto grau de potência, que afeta e se deixa afetar. No limite, o homem-ator cria e recria, atualizando-se de forma dinâmica e instável. Ele não mais se divide entre homem-mulher, forma-conteúdo, dentro-fora, mas compõe com e entre eles, levando a uma zona de diferença e singularidade ao mesmo tempo. Ele é o próprio fluxo dinâmico.

Diante disso, não pode se tratar simplesmente da negação, mas de uma complexa afirmação potencial de um homem-relacional que é poroso. Estamos falando de uma pedagogia do ator que não parte da negação, mas que constrói a partir dele. Ferracini¹⁸ esclarece:

¹⁸ Renato Ferracini é ator-pesquisador do Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP) e professor do Programa de Pós Graduação da UNICAMP. Entre suas publicações destacam-

“Uma pedagogia do ator deveria levar essas questões em consideração. Não negar as doxas corpóreas na busca de uma essência interior, mas utilizar-se delas para que ele – o ator – possa transbordá-las e entrar em uma zona de experimentação de novas composições. Limpar as doxas corpóreas, nesse caso, não seria eliminá-las, mas compor e recompor outras potências e intensidades com elas mesmas” (Ferracini, 2010, p. 50).

As experimentações partiram do que Ferracini chama de doxas corpóreas, ou seja, do corpo cotidiano, dos movimentos já conhecidos e habituais. Com isso, naturalmente, todos os clichês apareceram: nas mãos, nos movimentos da cabeça e olhares, ou seja, sentimentos já conhecidos e previsíveis, que são desenhados nos corpos e no raciocínio dos atores.

Assim, em um dos exercícios com o texto, no qual os atores deveriam utilizar livremente as frases escolhidas de modo que as situações vigentes conduzissem à ação, apenas com aquelas poucas falas, os clichês das supostas personagens apareceram quase que instantaneamente, com formas pré-estabelecidas, principalmente por se tratar de um contexto familiar e aparentemente comum, sugerido no texto.

É interessante perceber que por mais que as situações surgissem nada se alterava muito para além do que já era instituído. Nada provocava aqueles corpos de modo que pudessem ser transformados, desestabilizando o ambiente. Nessa etapa do treinamento, os atores, embora quisessem, não ultrapassavam o senso-comum e não conseguiam ser contagiados pela experiência do instante e pelo outro.

Por isso, antes de qualquer trabalho para a montagem efetiva do espetáculo, foi preciso promover um campo sensível - um lugar afetivo - para que o ator descobrisse nele próprio outras possibilidades e se espantasse com elas. O ator deveria se deixar conduzir pelo inesperado, pelo risco de se encontrar à frente de um abismo.

se: "A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator" (Ed. Unicamp, 2001), "Café com Queijo: Corpos em Criação" (Hucitec, 2006) e "Corpos em Fuga, corpos em arte" (Hucitec, 2006). É editor da revista Lume.

Durante os três meses ininterruptos de processo, em que o texto de Lorca (o material de trabalho do teatro) havia sido deixado de lado, foi possível observar nos atores a angústia natural de alguém que se lança no desconhecido. Apesar disso, continuaram envolvidos por algo que havia se tornando maior do que aquele conflito familiar - tanto do elenco, quanto da trama da peça. Os atores foram envolvidos por algo que os levou a eles próprios. Embora já existisse no corpo cênico certa “dinâmica” constituída, que envolvia o ator e a experiência, esse corpo ainda não havia sido pensado como um corpo nômade, formado em um processo de devir, conforme esclarece Ferracini:

“Numa reterritorialização do corpo cotidiano desterritorializado, o corpo cotidiano é o território primeiro do corpo-subjétil. O corpo-subjétil é um território criado a cada instante na própria desterritorialização do corpo cotidiano que se quer desterritorializa” (2004, p. 64).

O *corpo-subjétil* ao qual se refere é o corpo-em-arte integrado em relação ao comportamento cotidiano. Ele é integrado e expandido, inserido no Estado Cênico e alterado a cada instante. A palavra *subjétil* pode, por semelhança, ser aproximada à palavra projétil, que leva à imagem de projeção para fora de um projétil que, lançado para fora, atinge o outro como também se auto atinge. Essa aproximação pode ser realizada já que "*subjétil*" é uma palavra intraduzível, pois, como foi inventada por Artaud, não existe tradução possível em outras línguas.

Pode-se associar o *corpo-em-arte* ou *corpo-subjétil* também ao *corpo-vibrátil*: conceito utilizado por Suely Rounik¹⁹, nos estudos sobre a subjetividade. Segundo ela, a

¹⁹ Suely Rolnik é psicoterapeuta, e crítica cultural. É professora e integrante do Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, além de professora convidada do Programa de Estudos Independentes do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. Atualmente é professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, coordenadora e participante do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica desta instituição.

neurociência, em suas pesquisas recentes, comprova que cada um dos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade: cortical e subcortical.

A primeira (cortical) corresponde à percepção, a qual permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que se dispõe, de modo a lhes atribuir sentido. Já a segunda capacidade, subcortical, permite ao indivíduo/ ator apreender o mundo em sua condição de campo de forças que o afeta e se faz presente em seu corpo sob a forma de sensações. Com ela, o outro é uma presença viva feita de multiplicidade plástica, de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos.

Desse modo, dissolvem-se as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo. A essa capacidade destina-se “corpo vibrátil”, aquele que como um todo tem esse poder de vibração às forças do mundo (Rolnik, 2006). Por meio dessa capacidade se abre a possibilidade de criar novas máscaras e novos sentidos.

Segundo Rolnik isso tem a ver com aquilo que o corpo vibrátil capta no ar: uma espécie de *feeling* que varia inteiramente em função da singularidade de cada situação, inclusive do limite de tolerância do próprio corpo vibrátil (1989, p. 04).

“Corpo vibrátil, sensível aos efeitos da agitação de fluxos dos universos que nos atravessam a cada momento de nossa existência. Corpo-ovo no qual germinam estados intensivos... Se nos deixarmos tomar, é o começo de outro corpo que nasce imediatamente após a morte” (Rolnik, 1996, p. 01).

Por isso, é necessário construir territórios com base nas urgências indicadas pelas sensações corporais, pelos sinais da presença do outro em nosso corpo vibrátil. É em torno da expressão desses sinais e de sua reverberação nas subjetividades que respiram o mesmo ar do tempo, que vão se abrindo “possíveis”, na existência individual e coletiva.

Como se pode notar, o corpo em arte ocupa um espaço “entre” objetividade e subjetividade que, ao ultrapassar o corpo cotidiano, gera uma justaposição entre criador e obra, já que eles são um só.

Essa corporeidade é uma potência do corpo cotidiano. Portanto, o primeiro deveria ser construído a partir do segundo, em um espaço de pressionamento, estudo e, sobretudo, de conscientização e aprendizado, assim como diz Ferracini:

“(…) Portanto, precisamos criar um espaço de pressionamento e de pesquisa para procurar, no corpo cotidiano organizado e territorializado, pequenas linhas de fuga e pontos de respiro das doxas, para, depois de encontradas essas linhas, possam ser elas codificadas e passíveis de recriação no momento do Estado Cênico” (Ferracini, 2004).

Esse espaço de pressionamento, explicitado por Ferracini e por vezes chamado de pré-expressivo, é o que para esta pesquisa se intitula treinamento, adentrando num processo de desobstrução para um corpo em potencial, um corpo híbrido. Optamos pela palavra treinamento e não preparação, reconhecendo que ele não se dá somente de maneira pré-expressiva, mas de maneira cíclica, que se dá também na aplicabilidade da própria cena, ampliando-a. Porém, embora sejam diferentes, são complementares.

Partindo primeiramente do material apresentado pelo próprio ator, o processo permitiu a ampliação de seu repertório e da complexidade das ações que acontecem a partir de si mesmo, do autoconhecimento, de um estudo sistematizado e minucioso do corpo.

O corpo é o artefato para a criação imagética do que se encontra no texto e do que ao longo do tempo se vai descobrindo. A observação ativa e a reunião dos vários elementos estudados, trabalhados e separados durante o processo - os cruzamentos imagéticos, gestuais, objetivos, subjetivos, únicos ou coletivos – são absorvidos e

apropriados pelo ator. Durante um mês e meio os exercícios foram repetidos em uma mesma sequência rigorosa.

Porém, sempre que o treinamento encontrava seu ponto de equilíbrio e quando todos já dominavam os conteúdos, propunham-se novos elementos que desestabilizavam o andamento e provocavam rupturas nos caminhos que os atores estavam “construindo”, embora ainda não fosse o momento da construção.

Era muito natural escutar ao final de um dia de trabalho algumas observações. A atriz Ana Carla Lira - que iniciou o trabalho conosco (ao longo dele precisou sair por questões particulares), após um dia de treinamento e uns instantes de silêncio, fez o seguinte questionamento:

“Você tem a noção de que as indicações são muito rápidas? Não consigo pensar antes de realizar. Parece que sai no susto e não sei se isso é bom ou ruim, só sei que é desconfortante, não consigo ter noção do todo, apenas de partes” (Lira, relato, 2007).

Esse era o objetivo da primeira etapa: o estímulo e a provocação para uma possível sensibilização no trabalho. Para se atingir o corpo-em-arte é preciso focar as micropercepções, o pequeno, o sutil, aquilo que na maioria das vezes não se dá valor e se deixa passar - os pequenos sentidos. O ator não deve pulsar no cronológico. Ele deve estar no tempo do acontecimento intensivo, para a afirmação da diferença do território do corpo cotidiano.

Um dos procedimentos utilizados durante o processo de treinamento foi o silêncio em relação aos experimentos. Não se deveria comentar nada sobre o processo, de modo a não racionalizá-lo, pelo menos em primeiro momento, pois ainda se estava numa zona de indeterminação. Os corpos começaram a criar e ao mesmo tempo adentrar nesse espaço-tempo da experiência, desestabilizando as percepções.

O corpo é ativo porque é capaz de afetar, e passivo porque se deixa afetar. A consciência toma o corpo. A seleção de uma imagem (texto), durante o treinamento logo é verticalizada no corpo e ele se transforma em imagem. Ao analisar cada ator, constata-se que o entendimento é dado pela razão, porém a compreensão se dá pela apreensão, pela experiência física e corporal.

O esquema de ensaio, após o trabalho embasado na desobstrução corpórea e mental, acentua sua trajetória tendo como imagem de corpo “A Flor de Lótus” (forte e flexível). A partir das sensações surgidas nas dinâmicas, as frases dos módulos ultrapassam as frases extraídas do texto. Devido à apropriação dos atores para com o trabalho, as frases utilizadas partem deles mesmos.

Com uma grande quantidade de energia gerada durante o processo, trata-se de concentrá-la. Agora, os movimentos são desenvolvidos em uma velocidade mínima, a ponto do ator alcançar uma total concentração e sua musculatura dilatada jamais ser relaxada ao longo do percurso. Então, destina-se para essa experiência a “caminhada da garça”.²⁰

Na caminhada da garça, os atores locomovem-se de um lado a outro da sala, com movimentos muito lentos. Todas as imagens geradas durante o percurso devem estar contidas no corpo e despejadas nos sussurros das frases escolhidas. Partindo do princípio de que o corpo é imagem e memória, quando as palavras chegam à boca, o corpo todo já as deve tê-las dito. Elas são ditas por uma necessidade. É como aprender a falar novamente. Quanto mais lento, melhor, e maiores são as imagens produzidas.

O corpo do ator deve estar alerta e pronto para criar compostos híbridos próprios e emancipados para as possibilidades de dramaturgias corporais, em uma desestabilização lógica. O experimento mostra inicialmente três pontos fundamentais:

²⁰ Ver anexo exercícios II- C.

1. Quando o atuante se lança ao desconhecido, ele dá vazão ao primitivo;
2. Por meio de uma observação ativa, ele tem a capacidade de selecionar em seu próprio processo, os elementos fundantes para o trabalho e o grau de consciência é maior;
3. Deixar-se “invadir” pelo corpo, significa entrar na zona de pequenas e sutis percepções.

2.1.3 Caminho de dentro

Para Mark Olsen: “Todo o conhecimento está estruturado na consciência” e apossar-se desta é a tarefa de todos os artistas. Durante o trabalho, a tomada de consciência torna-se uma grande potência. Não uma consciência enquanto substância para soluções, ao contrario: ela se apresenta enquanto abandono dessas soluções e interpretações. É por meio desse abandono que surgem novos gestos, sons etc.

Quando a consciência é despertada e se organiza bem com os sentidos, movimentos e pensamentos o corpo pode ganhar velocidade no caminho certo. Então, o ator pode fazer descobertas, inventar, criar, inovar e “saber”. Ele entende que seu pequeno mundo e o grande mundo ao redor são apenas um e que nesta unidade ele não está sozinho.

Antes de entrar em cena, o ator deve conhecer as possibilidades da não-máscara, ou seja, dele próprio, para que depois possa conhecer a máscara ficcional (personagem). É necessário que ele volte para casa e encontre caminhos genuínos. Outro procedimento proposto para o trabalho é “voltar-se para dentro”.

No início de cada encontro, antes do treinamento, há a aplicação de uma automassagem nos pontos sugeridos pelo Do-In²¹, para que a energia comesse a fluir, possibilitando a concentração no aqui e no agora, dentro da sala de ensaio. O que está fora dela deve permanecer fora. Os filósofos taoistas utilizam a palavra Tchukun: Tchu – aqui - e Kun – agora.

Do-In significa “caminho de dentro” ou “caminho de casa”, e tentar compreender os princípios que embasam essa técnica, a qual coloca o homem como reflexo do universo em permanente inter-relação com ele, é imprescindível no trabalho de preparação para o encontro com as personagens. Entende-se que o ator é energia manifesta, pulsante e viva.

O Do-In parte da premissa de que cuidar do corpo é também cuidar da alma, e seu principal intuito é atuar sobre o sistema de energia que se localiza no corpo humano. O mundo é continuamente engolido e devolvido pela individualidade em contato permanente com o exterior. Esse processo gera desequilíbrio, quando desejos pessoais entram em confronto com a realidade. Segundo o professor Juracy Cançado:

“O choque desses desejos com a realidade faz com que a energia seja desviada e vá alterando o corpo humano, deixando nele cicatrizes, onde a energia deixa de circular. Essas áreas são semimortas e as carregamos, contendo nossa história de vida” (1981, p. 15).

Diante desse esclarecimento, cabe empreender uma jornada pelo organismo através desses pontos e na tentativa de entrar em contato com eles, chegar às tensões geradas para a cena. O intuito é identificar as tensões que são responsáveis pelas transformações das personagens, que são as tensões dos atores. Elas aparecerem na ação por meio da respiração.

²¹ O Do-In é uma prática milenar transmitida através de gerações. A técnica de massagem difundida rapidamente por todo o oriente recebeu seu nome definido no Japão: Do-In, o caminho de casa. (Consultar anexo desta dissertação: Mapa da planta dos pés – figura I - e das falanges das mãos – figura II).

Nesse sentido, seria possível dizer que todas as tensões que não seguem o caminho natural ficam desenhadas no corpo presente, interrompendo o fluxo natural da vida? Caso seja essa a realidade, cada ator pode emprestar seus pontos de tensão para as metamorfoses das personagens em cena. Isso as faria mais humanas, provocando um ruído entre o plano ficcional e o real. A experiência, mais uma vez, parte do ator-buscador para a identificação das tensões presentes em seu corpo, que são responsáveis por sua animalização no decorrer das situações. Os tempos internos em contraste com os tempos externos constituem espaços tanto concretos quanto abstratos no fluxo da ação, como é o caso do cronotopo defendido por Bakhtin. Os contrastes responsáveis pela criação de outros espaços no fluxo da ação no trabalho do ator apresentam oposições que se complementam na integralidade do artista, como é o caso do negativo e positivo, citado por Juracy Cançado:

“Segundo a ideia chinesa da criação do universo, para que o nosso mundo fosse criado, a unidade manifestou-se em dois aspectos opostos e complementares, negativo e positivo, a que os chineses denominaram Yin e Yang. Yin é o princípio negativo que se manifesta pela expansão; Yang, o positivo que contrai, sendo que todos os fenômenos ocorrem a partir da interação constante destas forças antagônicas” (1981, pp. 15-16).

Portanto, para que o organismo esteja em sintonia com o universo, é necessário que as duas expressões Yin e Yang estejam harmonizadas, que o negativo e o positivo, o feminino e o masculino estejam em harmonia. Essa técnica oriental prevê a estimulação de certos pontos estratégicos localizados ao longo dos meridianos. São utilizados os procedimentos de tonificação (aumentando o volume de fluxo energético) e sedação (dispersando a energia congestionada).

Esses pontos podem ser considerados “centros de consciência fisiológica”, que armazenam a energia-informação e sua estimulação correta e liberam as cargas de informação bloqueadas. A partir desse desbloqueio, a vitalidade orgânica é

restabelecida, dando-se com ela o aumento da sensibilidade corporal e um melhor processo de autoconhecimento.

É possível entender que quando os atores se voltam para si mesmos no aqui – agora (Tchukun), aprendem com o próprio corpo a lidar com as dificuldades, tendo a probabilidade de se aproximar da totalidade durante o trabalho. A energia em estado de equilíbrio orgânico flui ininterruptamente e aumenta a vitalidade, pois quando um ator está realmente presente, concentrado no que faz, seu corpo ilumina-se, assim como afirma Sônia Machado de Azevedo [2002, p. 180].

A absorção durante o trabalho não permite ruídos e nem outros pensamentos. No treinamento, cada momento é único, sem passado e nem futuro. Nesse estado de atenção e concentração, amplia-se a percepção englobando tudo o que está a sua volta, pois há uma maior intensidade na presença de todos. Essa intensidade é nivelada e independente dos papéis a se desempenhar, protagonistas ou coadjuvantes, em um grande desafio, pois todos passam para um mesmo nível energético para a construção e ampliação da cena.

2.1.4 O dever da corporeidade animal na cena

Nesta etapa do trabalho ainda não se havia voltado ao texto, mas a equipe estava cada vez mais atravessada por suas questões. Afinal, as questões do texto já estavam passando pelos corpos dos atores através das atmosferas geradas e de todas as imagens exploradas.

Ao iniciar o experimento com os animais, o trabalho foi dividido em seis etapas: Concentração; Energização; Exaustão; Animalização; Humanização e por último a

Verborragia, já que se pretendia percorrer os sentidos anteriores à fala, pois ela é a consequência dentro do processo, assim como salienta Barry Stevens:

“O Sentido é algo pré-verbal. Como criança eu sentia minha fome, sentia a aspereza do terno de sarja grosseira do meu pai, e a suavidade do rosto de minha mãe, antes de conhecer as palavras que rotulam tudo isso. Eu sentia. Agora, quase só uso palavras e não sinto nada” (Stevens, 1978, p. 158).

O experimento inicialmente foca-se apenas nos sentidos que são provocados instantaneamente. Todas as solicitações são feitas de maneira muito rápida para que o ator não tenha tempo de racionalizar as demandas.

Por ser o ouvido a menor unidade discreta dos sentidos que se pode discriminar, com as mudanças de som, as diferenças entre os fonemas e as variações de ritmo são distinguidas com uma maior precisão. Sendo assim, as palavras em si ainda não estão sendo utilizadas, justamente pelo fato do processo ser focado nos sentidos. Elas são mais um material a ser utilizado no ato da criação e, sendo assim, devem primeiramente serem expressas pelo primeiro material, o corpo. Os fonemas são explorados a partir do próprio estímulo corpóreo. Trata-se de um aprendizado da fala, para que os sons se transformem em monemas, em palavras. Ou seja, é preciso aprender a falar novamente.

A Concentração é o momento em que os atores buscadores iniciam a preparação puramente física. É quando se desperta o material corpóreo. Esse experimento é iniciado com um círculo fechado, deixando-se instalar o silêncio para dar início a abertura dos trabalhos.

A Energização começa a trabalhar o espiritual que está no corpo do ator, e o que ele traz enquanto memória corpórea se dá por sequências de exercícios orientais e meditações específicas. Aqui, trabalha-se a extensão do ator, já que seu espaço termina onde as extremidades podem alcançar com ele em posição de X. Onde ele termina, iniciam-se outros corpos.

Após o ator ser preparado nas etapas anteriores, dá-se início à Exaustão. Ela possibilita a limpeza de qualquer tipo de tensão, equilíbrio e racionalidade. O ator corporal (é assim que ele é chamado neste momento, pois ele pensa através dos impulsos do corpo) se torna mais poroso, respondendo mais rapidamente aos estímulos externos.

Após a dinâmica da exaustão física, o corpo do ator está desobstruído e sensível, o que o traz para o chão. Ele não racionaliza nesse momento, mas se deixa levar; porém, apesar do cansaço físico, o ator se encontra completamente energizado, e não relaxa sua musculatura. Este também é um momento muito importante, pois é aqui que o ator-buscador tem a possibilidade de experimentar os animais. Nesta fase é necessário um condutor, ou, no caso, poderá ser o diretor, desde que sua voz seja firme durante a experimentação. As classes dos animais e sua ordem são decididas por ele durante a experiência. O ator experimenta a energia dos animais dentro da ordem sugerida.

A observação acerca dos atores mostrou que se não houvesse um treinamento anterior à experiência com os animais, seus corpos não estariam disponíveis nesse momento. Com as sensações afloradas - pois as mesmas são provocadas durante o treinamento e o trabalho com as atmosferas - suas imagens que são estampadas em seus corpos e suas memórias corporais são acionadas rapidamente.

No experimento de “A Casa de Bernarda Alba”, a etapa da Animalização ocorreu durante três meses. Essa fase, após o despertar e a sensibilização é a mais significativa. É o momento em que os animais aparecem naturalmente e o ator deixa que seu material corpóreo experimente essas classes, algo que é dado muitas vezes por aproximação da personalidade da possível personagem, ou por aproximação do próprio ator, que aos poucos encontra os pontos de apoio e conforto em seu corpo.

De olhos fechados, os atores recebem as indicações de maneira dinâmica. É preciso que não haja lacunas para que o corpo responda sem racionalizar nesse momento. Sugere-se que o ator passe pelos corpos dos mamíferos, anfíbios, insetos, aves e répteis, apossando-se das energias de cada classe animal.

Aos poucos, ocorre a Humanização desse animal. É quando “se guarda o animal”, mas mantendo-o em alerta para reagir quando necessário. Guardar o animal significa esconder a essência de certa personalidade que só é ativada e revelada, na maioria das vezes, em situações limites. Isso significa que ele não desaparece completamente, já que permanece escondido nas veias, no fígado, no pulmão, no coração.

No momento da humanização, o bicho descobre uma coluna ereta e ganha um corpo “humano”, pronto para a emissão das palavras. Tomado de consciência criadora, o ator-bicho é capaz de organizar o material e articular as informações. Porém, essa articulação leva algum tempo.

No termino da exaustão, o momento em que os atores são levados ao chão e que os corpos estão prontos e pulsantes, as luzes do espaço de trabalho são apagadas e os atores são vendados para que não se autossabotem pela visão. Os ouvidos, o olfato e o tato tornam-se guias agora. Sem o recurso viciado do olhar, tem-se a capacidade de acontecer simplesmente e se encontrar aberto para agir intrinsecamente num devir deles próprios, já que: “o devir é o eterno e necessário vir-a-ser que torna a existência necessária e enquanto tal nos atravessa, constitui e sustenta toda a natureza. Ele, além de causa em si, é também o único substrato do corpo” (Fuganti, 2007, p. 67).²²

Ao refletir sobre o pensamento de Fuganti, chegamos a conclusão que por meio dessas perspectivas o ator permanece sempre na fronteira entre o animal e o humano na cena; ele está sempre por vir-a-ser personagem, humano, ou bicho, onde a existência se

²² Luiz Fuganti é filósofo, arquiteto e escritor. Fundador da Escola Nômade de Filosofia. A citação acima se refere ao trecho retirado do artigo “O corpo em devir”, integrado à revista Sala Preta da Universidade de São Paulo, 2007, p. 67.

torna inconstante, perigosa e surpreendente. Nesses encontros potentes, nos quais os atores podem exercer liberdade real de criação, o vir-a-ser não é um acidente, ele é constitutivo da própria essência não somente da realidade vivida, mas da intensidade do presente que se torna eterno.

Durante as experimentações, na tentativa de não se separar da capacidade de acontecer no corpo, os atores se afastaram da incapacidade de exercer a sensibilidade de ativação dos elementos intensivos do corpo.

Por meio da concentração e energização, foca-se em seguida na exaustão, de modo que haja a desestabilização da estrutura corpórea dos atores para que a consciência se centre num corpo - mente e não se construa racionalmente. A tomada de consciência elimina a expectativa da interpretação ou representação e coloca a presença em primeiro plano. Significa estar presente, de forma porosa, a fim de se deixar impregnar pelas sensações, lembranças corporais, pelas situações e pelo outro.

Os atores adquirem prontidão, e dessa presença surge uma potencialidade para uma possível corporeidade animal onde o ator tem uma percepção orgânica do corpo-em-arte. Ele aprende que o corpo deve ter um dentro-fora durante todo o trabalho de treinamento. A título de esclarecimento, quando nos referimos ao dentro, retomamos ao ator, à sua pessoa atenta às micropercepções.;ao que acontece com seus órgãos, batimento cardíaco, o que cada movimento lhe traz de memória e os impulsos que eles provocam. Fora porque, apesar do trabalho ser realizado com os olhos fechados (janelas da alma, como os orientais costumam chamar) a percepção espacial aumenta. O espaço se transforma na extensão do corpo do ator. Isso acontecendo, os estímulos externos servem de disparo para o turbilhão interno - uma via de mão dupla. Como coloca Alain Berthoz: “o estudo da percepção e do movimento exige uma abordagem multidisciplinar

no homem e no animal e uma comparação permanente da previsão dos modelos com dados empíricos”²³ (1993, p. 36).

Na psicologia, o comportamento do indivíduo é baseado na interpretação que fazem da realidade e não na realidade em si. Por este motivo, a percepção do mundo é diferente para cada um de nós. Cada pessoa percebe um objeto ou uma situação de acordo com os aspectos que têm especial importância para si própria. Logo, não é diferente no acontecimento teatral.

À medida que se adquire novas informações pela experiência, a percepção se altera. Diversos experimentos com a percepção visual demonstram que é possível notar a mudança na percepção ao adquirir novas informações. A presença e a condição do observador modificam o fenômeno e abrem possibilidades de outros reconhecimentos deste mesmo real para a construção de um novo olhar e de uma nova atitude.

O tempo se materializa no corpo atoral. Ele não é mais cronológico. É aiônico, e, portanto, experiência. Esse tempo pode ser vivenciado corporalmente no aqui e agora. O corpo se torna fronteira e as micropercepções imperceptíveis até então, transformam-se em macropercepções, pois expandem às extremidades. O ator passeia entre o Eu/artista, o Eu/ator, o Eu/primitivo, entre o Animal, o Ator/personagem e Não personagem/ator.

Ao iniciar a pesquisa com os animais, tentou-se entender e analisar como isso se daria no corpo do ator e como se daria no momento de encontro com as personagens, ou seja, como essa corporeidade reverberaria na cena e no espetáculo. As sequências de exercícios diários (concentração, energização, exaustão, animalização, humanização e verborragia) geravam uma prontidão corpórea no ator.

Nessas provocações, os atores passam pelas categorizações energéticas de cada classe animal: *mamífero, anfíbio, inseto, ave e réptil* e constata-se que esses estados

²³ Alain Berthoz faz a referência aos animais ao descrever seus estudos sobre a percepção e a ação, no laboratório fundado no CNRS. Prestava-se ao mesmo tempo à análise do comportamento no homem e no animal, e à exploração dos mecanismos neurais que os sustentam.

produzem outra maneira relacional de cada um consigo mesmo, com o espaço e com as imagens que se apresentam cada vez mais vivas. Sem a precipitação de nenhuma externalização forçada, trata-se de um diálogo invisível ainda, entre certa quantidade de energia e aquilo que poderia ser concretamente sentido pelo ator.

Na observância do processo dos estados animais no corpo do atuante, podemos entender que cada animal sugere uma determinada qualidade corporal e, com ela, uma determinada energia. As experimentações fazem com que cada corpo responda com certa velocidade e reaja de modos distintos.

Nas pesquisas de Antônio R. Damásio, são constatadas que o âmago cerebral se encarrega da regulação biológica. No córtex, encontra-se a razão e a força de vontade, enquanto no subcórtex, encontra-se a emoção e todas aquelas coisas fracas e carnisais (1996, pp. 156-157).

No treinamento, compreende-se que ao passar pela exaustão, o ator fica vulnerável aos estímulos e mais suscetível às situações que lhes são sugeridas, como por exemplo: durante as experimentações eram sugeridos alguns estados para os animais, os quais estavam presentificados no corpo dos atores. Essas situações alteravam o estado corporal no ambiente, consigo mesmo e com o outro, sendo experimentado o animal em época de acasalamento, época de caça, medo, cio, fuga, aprisionamento etc.

Nesses estados em situações limites durante o percurso, como perigo ou pressão, o subcórtex do cérebro é acionado, enviando-lhe as informações instantâneas, sem passar pelo córtex, sem passar pela razão. O instinto é excitado, para que apareçam apenas as reações emocionais instaladas.

Os animais e seres humanos são programados em sua formação instintiva para sentir medo de animais que apresentam risco, por exemplo, de águias e ursos, ou cobras e aranhas. Essas emoções são programadas para a reação no corpo. Podemos destacar

algumas características que devem ser levadas em consideração para o reflexo no corpo dos atores: os animais de grande porte, a envergadura (no caso das águias em voo), o tipo de movimento (no caso dos répteis) e determinados sons e ruídos.

Essas características podem ser detectadas por um sistema límbico do cérebro, digamos as "amígdalas cerebrais". Seus núcleos neurais desencadeiam a ativação de um estado do corpo, característico de uma determinada emoção ou medo. Isso altera o processamento cognitivo de modo a responder a esse estado de medo.

É importante notar que para se provocar uma resposta do corpo, não é preciso reconhecer o urso, a cobra, ou a águia. Basta apenas que o córtex sensorial inicial detecte e classifique as características-chave de um determinado perigo ou animal e que as amígdalas recebam sinais relativos à sua presença.

Mesmo sem ver, o corpo instintivo reage imediatamente. É exatamente o que acontece com um ator, nesse trabalho especificamente. Seu corpo se encontra em prontidão e em estado de alerta. Por si só, a reação emocional pode atingir objetivos úteis em situações específicas. Durante a animalização, o processo se encerra com as alterações corporais que definem uma emoção.

No entanto, o ciclo desse processo continua no segundo momento, que se dá com a humanização do bicho (no momento de se “guardar o animal”). É o passo em que se tem a sensação dessas emoções em relação ao objeto que as desencadeou, a percepção da relação entre o estímulo e o estado emocional do corpo. Trata-se do instante de articulação e processamento.

Diante disso, seria possível entender dois momentos do processo. O primeiro é inato e o segundo é dado pela experiência, pelo conhecimento:

“A consciência proporciona uma estratégia de proteção ampliada: Se vier, a saber, que o animal ou situação X causa medo, você tem duas formas de se comportar em relação a X. A primeira é inata, você não a controla; além

disso, não é específica de X: pode ser causados por um grande número de seres, objetos e circunstâncias. A segunda forma baseia-se na sua própria experiência e é específica de X. O conhecimento de X permite-lhe pensar com antecipação e prever a probabilidade de sua presença num dado meio ambiente, de modo a conseguir evitar X antecipadamente, em vez de ter de reagir a sua presença numa emergência” (Damásio, 1996, p. 161).

À luz desse raciocínio, pode-se relacionar o exemplo em dois momentos do ator durante este processo de treinamento. O momento em que o ator passa pela experiência de animalização, cujo estado pode acionar o primitivo, o intuitivo e o instintivo, ligado ao campo sensorial. O segundo momento, como já dito anteriormente, é pontuado pela humanização desse estado animalesco; o momento em que o ator encontra uma possível corporeidade, diferente do corpo cotidiano e está pronto para o encontro com a personagem, porém ainda sem que os materiais estejam em sintonia. Isso tudo sem que a corporeidade esteja incorporada à caixa de ressonância encontrada e sem que esta esteja adaptada ao texto.

A “corporeidade animal” é um ruído em que os músculos corporais são alterados e a estrutura física é modificada. Essa corporeidade guarda segredos e não se mostra completamente, pois encontra-se no limite. A qualquer momento pode ser revelada em sua estranheza. Ela não é somente o humano, também não é somente o animal, mas os dois oscilando entre uma estação e outra. Essa corporeidade traz um corpo dilatado e diferenciado, desobstruído do senso-comum - um borrão – e seria possível dizer que é um corpo grotesco.

Observa-se que algumas dessas classes e espécies animais nos corpos dos atores, durante o estado experimental, executam mais facilmente a seleção de respostas do que outras como, por exemplo, os répteis e os mamíferos que promovem a qualidade de agilidade para o ator, ativando a coluna vertebral. As aves promovem leveza e sutileza e ativam o pescoço, o maxilar, as escápulas e conseqüentemente os braços. Os anfíbios (apesar de serem executados com maior dificuldade) são capazes de explorar a

musculatura da boca, língua e olhos. Na classe dos insetos, o que mais se tornou latente foi a audição e o olfato, além da necessidade da emissão de sons.

Não se trata da forma de um animal ou da imitação de algum deles, mas de captar sua energia para a massa muscular do ator. Após um longo período de experimentações, com cada classe, os atores escolhem a mistura de três, já que lhes seria demais incorporar todas elas. Ao longo do processo, por eliminação, identificação e melhor diálogo da musculatura, escolhem a mistura de dois animais. É essa escolha que partirá para a humanização. Tem-se como resultado uma mistura grotesca.

Embora no início tivessem partido do que lhes era mais próximo, no caso desse trabalho especificamente, os atores eram incitados a se distanciarem dos animais domésticos e, longe do senso-comum, a experimentarem os selvagens, ou seja, os animais menos convencionais e cotidianos - aqueles com os quais não se possui familiaridade. Desta forma o ator lança mão da afetividade por tais animais, deixando-se descobrir seus estranhamentos e repulsas internas.

As fragilidades e as potências de cada ator são reveladas durante o processo e os clichês são derrubados junto à pré-concepção de “construção” das personagens. Essa desestabilização possibilita a articulação de outras formas para os materiais de trabalho e as possibilidades da escrita cênica ampliam-se, pois ao escolher iniciar o trabalho partindo do material apresentado pelo ator, e não pela construção de cada personagem, acaba-se por retirar a linearidade, o que provoca um movimento de desterritorialização.

Esse encaminhamento do experimento com os animais, a mistura deles e a não importância da mimesis, mas sim das percepções, impulsos, instintos e sobreposições dos circuitos formadores desses animais, metamorfoseando e os fundindo com os tempos e vogais, já havia sido trabalhado no processo dos *bufões*, desenvolvido por Joice Aglae. Contudo, tal trabalho ainda não possuía a noção oriental de percepções e

equilíbrio (Do-In, Chi, Thu-ckun). Na ocasião, o processo se manteve na percepção e concepção de mundo medieval (Rabelais e Bakhtin).

É importante salientar que, por meio da perspectiva oriental aplicada ao trabalho, é possível que o ator parta da ordem do texto e o desconstrua (por meio da desordem, extraíndo dele apenas suas imagens), sintonizando o corpo – mente através de uma consciência elevada de si mesmo e dele no ato de criação. Isso amplia a presença atoral, contribuindo para outras possibilidades na construção e ressignificação da cena.

A relação da estética escolhida também encaminhou esta pesquisa e o treinamento para uma humanização maior, ponto no qual reside a principal diferença e encaminhamento para o novo.

2.1.5 Ritos e passagens

Nos dois últimos meses de processo retornou-se ao texto e às atmosferas encontradas. O trabalho foi dividido em primeira, segunda e terceira parte, pois, apesar da história e das situações de Lorca terem grande valor, as mesmas estavam agora direcionadas às transformações corpóreas dos atores-personagens nessas partes. O foco se encontrava em como as situações transformam o indivíduo e promovem a metamorfose.

Durante os ensaios, cada uma das atmosferas foi responsável pelo tempo musical nas cenas e por meio delas o ritmo foi instaurado mais facilmente, já que se encontravam nos corpos dos atores. Eles estavam preenchidos por elas, como se a cada mudança pudesse passar para um plano distinto, porém inteiramente construído pelo anterior.

O texto foi dividido em Cenas e Unidades. As cenas dizem respeito à imagem global que se pretende trabalhar e instalar. As unidades designam as imagens

secundárias que vêm como consequência da global. Todas as unidades dizem respeito apenas às sensações que se materializam em imagens corporais.

O texto foi dividido em vinte e duas cenas e oitenta e oito unidades atmosféricas.

Pode-se exemplificar com duas delas:

Cena I – Intimidade

- Unidade A – cotidiano
- Unidade B – ladainha
- Unidade C – cócegas
- Unidade D – Desabafo

Cena II – Ordenação

- Unidade A - Silêncio
- Unidade B – Brisa
- Unidade C – Monotonia
- Unidade D – Ameaça

Nesta etapa do treinamento, as “janelas da alma” (os olhos) foram abertas. É o instante em que os corpos borrados e dilatados pela corporeidade gerada podem escolher códigos de comunicação para estabelecer contato com o outro e descobre que não está só.

“Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Esse passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas” (Lígia Clark *apud* Rolnik, 1996, p. 01).

O ator descobre dentro de si mesmo outros seres guardados. Um já não é o suficiente, pois são necessários outros para que seu papel aconteça. Ele não se reconhece sozinho, mas pelo olhar do outro. Quase como que envolto por uma máscara, a sua percepção de mundo se altera a partir de uma perspectiva completamente diferente. O ator descobre um mundo ao seu redor. Seu olhar, seu olfato, seu tato e sua audição estão alterados.

Com os corpos dilatados e alterados, dá-se o momento de abrirem os olhos. Nesta fase, a condução solicita algumas porcentagens para a transformação, por exemplo: 10% de humano e 90% de bicho; 30% de bicho e 60% de humano; 50% bicho e 50% de humano e assim por diante. O corpo do ator sofre as metamorfoses entre o humano e o animal através dessas porcentagens.

Diante disso é possível chegar em um alguém com que se pode comunicar mais facilmente. Essa comunicação é entendida enquanto codificação, até que todos fiquem de pé. Porém, nesse processo ainda não existiam as personagens lorquianas. Não que antes não pudessem se comunicar, ao contrário: comunicavam-se, porém ainda de maneira desconhecida uns aos outros.

No estágio intermediário, algumas folhas de papel ofício são distribuídas pela sala junto com giz de cera de várias cores. O ator escolhe uma cor e desenha apenas em linhas abstratas o que seria a essência de cada personagem. Essa etapa é inspirada no exercício proposto por Mark Olsen (2004, p. 128), “Artefato Interior”. Ele o chama de exercício privado. É desenvolvido justamente na fase intermediária do desenvolvimento/encontro da personagem.

Após terem desenhado de maneira abstrata, os desenhos são dependurados nas paredes do espaço. Cada ator se coloca de frente para a sua folha e escolhe uma ou um conjunto de linhas que melhor represente a essência da pessoa/personagem, de modo a

capturar a alma de cada um. Em seguida, examina essas linhas e escolhe aquela que estimula o seu movimento interior.

Sem se mover, os atores começam a respirar as linhas escolhidas, seguindo suas formas. Ao serem expiradas e inspiradas, deve-se prestar atenção a qualquer sentimento interno gerado por essa respiração em justaposição aos pontos de tensão. O estágio é realizado de modo lento. Nota-se que neste estágio os atores já estão mudados pelo processo e com a musculatura alterada, portanto, não é a respiração que está mudando o corpo, mas é a musculatura que já está afetada e a respiração é mais um item – não a base. É um item que vai ganhando destaque e força, mas porque está com todo o suporte do corpo trabalhado.

Aos poucos, essas respirações influenciam seus movimentos. Todas as linhas são desenhadas com o nariz, olhos, orelhas, língua e todas as outras partes, sempre mantendo a respiração conectada com esses movimentos.

Com a observação, é imprescindível que os sentimentos influenciem a escolha sobre qual parte devem mover. Isso faz com que o ator experimente a respiração em tempos diferentes, na medida em que os sentimentos são explorados em relação às partes do corpo e as vocalidades são adicionadas suavemente, seguindo os ritmos e a sensibilidade corpórea.

Os desenhos foram abandonados e os atores adentraram o espaço, o que lhes permitiu realizar movimentos mais amplos e dinâmicos. É importante lembrar que entrava-se novamente em mais uma jornada rumo ao desconhecido. Essa exploração lhes permitiu outra maneira de se locomover espacialmente - locomoção que é ativada pela respiração e pelas tensões musculares.

Após a exploração espacial, os atores deitaram-se no chão e ali permaneceram, porém sem que suas musculaturas estivessem relaxadas. Com o intuito de expandir os

espaços internos de cada um, de olhos fechados, os atores subiam em dez tempos, trazendo consigo vogais que preenchessem o ambiente. Durante a expansão, é notório que a cada movimento de verticalização o corpo se altere.

O ritual de passagem requer muita paciência, já que se trata de estabelecer um diálogo entre os materiais encontrados durante o processo. Trata-se de ordená-los. Aos poucos, une-se a corporeidade animal, a respiração, as tensões encontradas, as vocalidades e o andar encontrado pelas linhas (essência das personagens).

No experimento do espetáculo “A Casa de Bernarda Alba”, o texto – as falas - ainda não haviam sido colocadas. Num primeiro momento a corporeidade gerada e o texto de Lorca não se alinhavam, provocando um movimento de repulsa entre o texto e o corpo, logo, entre as imagens geradas pelo treinamento e o pelo próprio texto.

Cada ator passou pela aprendizagem da fala, pela articulação dos monemas e fonemas novamente, de modo que o poder da palavra não aprisionasse o lugar do significante e de modo que fosse utilizada enquanto jogo de intensidades a gerar outras imagens provocativas em direção à ruptura da pulsão e do desejo.

Pássaros e leões nos habitam, diz Lygia Clark – é nosso corpo-bicho. Corpo vibrátil, sensível aos efeitos da agitação de fluxos dos universos que nos atravessam a cada momento de existência. Lygia chama esse corpo de “Corpo-ovo”, no qual germinam estados intensivos e desconhecidos provocados pelas novas composições de sensações que os fluxos, passeando para cá e para lá, vão fazendo e desfazendo. O corpo não consegue ser um só. É o desassossego: se nos deixarmos tomar, é o começo de outro corpo que nasce imediatamente após a morte.

O ator, durante o treinamento, ao se deixar tomar pela tensão desse novo corpo e por todos os fluxos de intensidade, que vão sendo produzidos durante o percurso que transformam a sua consciência sensível, passa pela exigência da criação de uma nova

criatura e deságua inevitavelmente em um ser híbrido. A arte, assim como a natureza, traz em si uma grande reserva de espécies invisíveis que habitam nosso corpo. Portanto, há um vasto território para a criação do ator e em sua massa corpórea há um agrupamento de subjetividades a serem exploradas.

Por conta do fluxo de informações de todo o planeta que tocam o ator/indivíduo involuntariamente, o processo de hibridização se multiplica em seu corpo, fazendo-o vibrar e gritar. Pode-se dizer que pouca coisa mudou em relação a abundância de fluxos e a dificuldade de escuta, desde os anos sessenta. Ao mesmo tempo em que há uma infinidade de misturas, há também um movimento efêmero e descartável, pois há pouca escuta em relação às diferentes subjetividades produzidas.

Em todo o trabalho, a escuta é ampliada em relação às disjunções que vão aparecendo durante o processo de afinação. Isso fez com que os elementos se encaixassem e desencaixassem de modo natural. As matrizes foram geradas.

Dentre as inúmeras possibilidades para a criação do ator, encontramos mais um caminho através da experiência com os animais, possibilitando a descoberta do que estava por trás de cada personagem. Suas essências foram descobertas antes de se trabalhar o que já estava à superfície, o que já havia sido apresentado pelo autor. Por meio da ampliação do vocabulário corpóreo, o ator pôde entrar em contato com as matrizes pouco ou nada trabalhadas. Seu corpo se mostrou mais poroso, apresentando-se enquanto potência no ato da criação.

O ator tornou-se um propositor de condições para o afrontamento. É o que Lygia Clark chama, em sua obra, de festim do entrelaçamento da vida e da morte. Esse festim no ato da criação e de presença na cena extrapola a fronteira da arte e se espalha pela existência afora. Ele procura soluções para que o próprio objeto tenha o poder de promover o desconfinamento.

Esse treinamento por meio da perspectiva do animal incita primeiramente o ator, para que se exponha por meio de seus próprios afrontamentos, com o renascimento do corpo-bicho, com a instabilidade e com a fissura do senso-comum. É por meio do desmanchar do corpo cotidiano (doxas corpóreas) que é possível a aventura do ator pelo processual fervilhante de seu corpo vibrátil, de seu corpo híbrido.

Porém, é necessário encontrar o caminho de volta para o familiar, o conhecido, o doméstico; voltar para a forma, a imagem, o humano. Esse ritual requer que o atuante mantenha-se presente durante todo o transcorrer dessa viagem iniciática. É importante que as duas realidades - humano e animal - sejam vistas e experimentadas distintamente e conjuntamente, de modo integral.

Assim, desloca-se o objeto de sua condição de fim para a condição de meio. Tudo na realidade se transforma em processo. Embora sempre haja o risco, o processo é especialmente fluido, erigindo da fronteira do corpo-bicho e do corpo-humano em todas as suas variações.

Assim como diz Lygia Clark, “por hora tenho a consciência de que este trabalho de pesquisa é um campo experimental, rico em possibilidades e é só (p. 08)”. Aqui, apenas tento apontar a arte enquanto potência de contaminação para o trabalho do ator, que se transforma em propositor para que as formas possam ser desmanchadas e refeitas, em favor das novas composições de fluxos em seu corpo híbrido. A corporeidade animal é encontrada na fronteira, e daí é possível com a maturação dos procedimentos em processo descobri-la em sua riqueza.

2.2 O espetáculo Silêncio

No ano de 2009, com a migração do Núcleo Adega de Teatro para a cidade de São Paulo, novas atrizes agregaram as pesquisas, já que, com a mudança, de todos os atores de “A Casa de Bernarda Alba”, apenas a atriz Andrea Nunes (Adela) continuou no Núcleo.

Na continuidade da pesquisa, acerca da corporeidade animal para um corpo híbrido, haveria agora sua expansão na investigação dessa matriz nas três obras de Lorca: Bodas de Sangue, Yerma e a já montada “A Casa de Bernarda Alba”. Esta fase diz respeito à segunda etapa do laboratório prático (2010) de investigação deste mestrado.

Ao perscrutar o universo lorquiano, o que se presentificava de modo latente em todos os workshops e levantamentos de material por meio de exercícios cênicos e estudos, era o silêncio das personagens femininas de Federico Garcia Lorca, sendo o silêncio por escolha ou por imposição, e o fato das personagens femininas se manterem cerradas. Ouve a radicalização na articulação dos materiais desaguando-se no espetáculo “Silêncio”.

No primeiro momento do laboratório, houve o aprofundamento nos caminhos de reapropriação dos materiais textuais (as três obras escolhidas), junto ao enfrentamento das contradições de um processo que se propunha ser pela primeira vez na pesquisa uma experiência colaborativa. Esse processo se daria democraticamente, no início, capitaneado pelo núcleo, em torno do qual circulariam colaboradores de algumas áreas (figurino, luz, música e cenotécnica).

Embora não fosse o objeto de estudo, o conjunto estava sendo encaminhado para a feitura de uma dramaturgia, que não se restringia aos textos de Lorca. O trabalho foi direcionado para uma escrita simultânea, e era necessário assumir todos os riscos.

2.2.1 O Processo de amputamento: de como o texto se transformou em imagem corporal na cena do espetáculo “Silêncio”.

“Não há a menor dúvida de que no teatro tudo é válido, desde que o resultante dos esforços criadores ofereça ao seu destinatário, a plateia, qualquer que seja ela, uma obra convincente, não por qualquer fidelidade literária ou respeito por cânones previamente estabelecidos, mas por suas virtudes cênicas, pela poesia de imagem e palavra, em maior ou menor proporção uma em relação à outra, e pela força trágica, cômica ou tragicômica da exposição dramática” (J. Guinsburg, 2001, p. 111).

Os textos de Lorca, utilizados inicialmente como base, serviram de ponto de partida, tornando-se ao longo do processo um pré-texto para criação e provocação das cenas. O autor passou para o pano de fundo no trabalho. A experiência acerca do Silêncio ressalta a poética corporal - o corpo enquanto primeira casa para a expansão de um espaço poetizado pelas imagens e sons produzidos. Não se tratava da busca de originalidade, ou de acrescentar literatura à literatura, já tão bem escrita, mas sim de subtrair a literatura, de subtrair o texto, ou partes dele para verificar o que ocorreria.

Diferente do processo anterior de “A Casa de Bernarda Alba”, em que se amputou apenas temporariamente o primeiro elemento de poder identificado no próprio texto, para que se pudesse deixar aflorar suas imagens corpóreas antes da experiência com os animais, neste processo a radicalidade seria maior: era preciso que as palavras deixassem de fazer texto para que surgisse outra dramaturgia.

No caso de “A Casa de Bernarda Alba”, o elemento “poder” foi identificado a princípio na matriarca da família, pois é ela quem não permite a abertura das portas, aprisionando suas filhas e exigindo silêncio. Cabe analisar, então: o que resta quando ela é retirada da trama? Ora, se não há o elemento de “poder” – Bernarda - restam todas as filhas com todos os seus poderes. Mas por que mesmo assim elas não saem? Por que não gritam?

Foram esses os questionamentos para a materialidade corporal dos silêncios femininos. Foi também emprestado de Meyerhold o desejo de se criar uma dramaturgia capaz de potencializar o discurso cênico e desdobrar o território poético dos textos no jogo simbólico e imagético das atrizes. Para elas, o principal desafio foi corporificar essas questões transformando-as em imagens cênicas e, portanto, em material simbólico, sem descaracterizar a discussão filosófica da proposta.

O texto foi escrito no ato do processo. Após os estudos das três obras, deixaram-se a história e o enredo de lado, pois eles eram os marcadores temporais de poder. Retirou-se a estrutura, pois ela era o marcador sincrônico e o conjunto das relações invariantes. Amputou-se o texto, porque ele era como a dominação da língua sobre a fala e ainda dava testemunho de uma invariância ou de uma homogeneidade, já que para esta pesquisa a mistura heterogênea era o que se buscava.

Sobrou todo o resto sob uma nova luz, com novos sons e novos gestos. Também não existia um espaço ilusionista. Cabia às atrizes a criação de um “espaço gestual” (Pavis, 2003, p. 142) pela presença - um espaço que fosse emitido e traçado pelo ator, introduzido por sua corporeidade.

Entende-se que o abandono do modelo “mimese da ação” não levava de modo algum ao fim do teatro, mas reafirmava sua potência, concentrando-se nos processos de metamorfoses, que levavam a outro modo de percepção. A alteração da percepção

habitual, ou a mudança da “formula de percepção”, pode ser associada ao que Lehmann (2002) coloca como função, objetivo e necessidade para a contundência de um teatro político de alguns artistas como Brecht e Heiner Müller, cuja preocupação também se centrava na mudança de percepção das questões políticas. Portanto, quando se pensa em estimular novos modos de percepção e sensibilização, já estamos nos referindo a uma arte politicamente engajada.

Ao retomar a experiência com os animais, durante as investigações acerca do auto- aprisionamento feminino e seus silêncios, sempre tendo como pano de fundo as mulheres de Lorca e os relatos das atrizes que agora se cruzavam, os padrões fixos de comportamento, comuns em alguns animais mantidos em cativeiro, escondiam traços recorrentes. A rigidez da forma, a repetitividade dos gestos e a falta de objetivo claro para algumas atividades, aparentemente aleatórias, são recorrentes.

Nos seres humanos, as estereotipias aparecem em situações de isolamento institucional, como nas casas de detenção, ou em indivíduos com deficiência mental - e geralmente são associadas a situações de mal estar social ou em experiências da vida pouco diversificadas. O conjunto das imagens produzidas pelos textos, os estudos levantados acerca dos animais em cativeiro e as estereotipias humanas formam então um material precioso para a pesquisa do corpo híbrido e poético na cena.

A hibridização gerada da imbricação entre o corpo do ator e o corpo animal traz ao trabalho um caráter muitas vezes grotesco²⁴ ao perceber a maneira como se manifesta social e culturalmente cada persona, ao entrar em contato com as situações da cena, na carpintaria de possíveis personagens.

²⁴ Segundo Meyerhold, o grotesco é aquele que aparece no sentido de contradição e contraste, por meio da convivência de elementos opostos no mesmo corpo ou imagem. Essa matriz está ligada ao que é paradoxal, inaceitável, incômodo e estranho, 1980, p. 111.

Como já dito, o grotesco permite que a vida cotidiana não seja representada somente com o que é habitual. Ele permite abordar o cotidiano num plano inédito e aprofunda-o de tal maneira que este cessa de parecer natural.

O ator se torna muitas vezes o próprio devir processual por meio da imbricação de um corpo animal, de um humano, de um híbrido atravessado continuamente por todos os elementos, de um corpo marcado por linhas instáveis e por rupturas constantes.

O antropólogo Nestor Garcia Canclini, apesar de utilizar o conceito de hibridização para descrever processos socioculturais, torna-o extremamente útil, pois promove uma reflexão mais profícua quanto à implantação de nossos processos artísticos rumo a desterritorialização corporal e espacial:

“(...) Onde as fronteiras se movem, podem estar rígidas ou caídas, onde edifícios são evocados em um lugar diferente do que aquele que representam, todos os dias se renova e amplia a invenção espetacular da própria cidade. O simulacro passa a ser uma categoria central da cultura. Não apenas se relativiza o 'autêntico'. A esses produtos híbridos, simulados, os artistas e escritores da fronteira acrescentam seu próprio laboratório intercultural” (Canclini, 1997, pp. 283-350).

O conceito de hibridização, segundo Canclini, apresenta-se enquanto noção descritiva, que caracteriza processos sociais em que se dão cruzamentos sem nos permitir estabelecer o caráter dessas intersecções ou dessas hibridizações. Leva-nos a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira.

Todas as artes se desenvolvem em relação a outras artes. Parafraseando Canclini, o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim, as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento.

O fenômeno híbrido torna-se útil para reunir vários processos que foram estudados, trabalhados e separados durante o treinamento. Ao longo dos processos de

criação laboratorial, nos dois espetáculos, a corporeidade animal contribuiu para que o ator circulasse por um universo de possibilidades. Esses cruzamentos de que fala Canclini, sejam eles imagéticos, espirituais, gestuais, objetivos, subjetivos, únicos ou gerais podem se tornar praticamente imperceptíveis no que é absorvido e apropriado pelo atuante e do que é realidade orgânica.

O corpo do ator passa a ser uma zona de mediação entre o interno e o externo. Nele, o limite entre o ato da consciência e o mero mecanismo corporal se confundem. A atenção é ativada duplamente, já que as micropercepções são geradoras de grandes percepções na ação.

Entender o corpo do ator enquanto obra de arte nos faz compreender que é nele que um mundo acontece, onde tudo é possível. Apesar de poder fragmentá-lo, ele não é lido separadamente. O ator é um todo orgânico e “a consciência do corpo invade o corpo” (Merleau-Ponty, 1999, pp. 114-115). A consciência é dimensionada pela estrutura corporal, via percepção, que é entendida enquanto motricidade, ou seja, ela se dá pelo movimento.

Os silêncios femininos nos corpos das atrizes não são intelectualizados - uma imagem idealizada ou uma cópia da realidade. Eles são um conhecimento perceptivo possibilitado pelo movimento. Logo, “é por princípio que toda a percepção é movimento” (Merleau-Ponty, 1992, p. 212).

Toda a ação e movimentação foram centradas nos corpos das atrizes, na construção e vivência corporal que significavam a própria obra, portanto “o espaço corporal e o espaço externo formam um sistema prático” (Merleau-Ponty, 1999, p.102) O corpo passa a ser visto como o mundo. A margem da realidade encontra outros corpos que são outros mundos e a percepção do espaço corporal tem uma relação direta,

tanto com o corpo de cada uma das atrizes, quanto de outros espaços corporais. O processo promoveu uma aceleração física e sensorial no jogo entre os corpos.

Transpondo os padrões dos animais enjaulados para a corporeidade das atrizes, foi possível chegar a algumas matrizes básicas gestuais, sempre ampliadas através dos exercícios de energização e exaustão. Dentro do “esquema de ensaios e procedimentos” deu-se continuidade à exploração da dança dos ventos e a dança das oposições (propostas por Eugenio Barba). Os impulsos corpóreos foram influenciados pela música que foi tocada ao vivo e pelos ruídos sonoros constantes, os quais promoviam uma arquitetura sonora espacial.

A partir das matrizes corpóreas chegou-se ao que se poderia chamar de “texto”, que fora escrito simultaneamente por várias mãos, já que os relatos das atrizes, a obra de Lorca, as visitas à casa de detenção feminina, sanatório e algumas casas de prostituição da Rua Augusta se cruzaram.

Ao longo do tempo os corpos das atrizes se tornavam possuidores de uma corporeidade que já não era cotidiana e com todos os seus movimentos produziam uma dramaturgia que se justapunha às palavras. Esse processo gera um novo fluxo de imagens. Os movimentos não funcionam como ilustração, ainda que a presença das atrizes e seus estados emocionais no decorrer do trabalho se relacionem diretamente com o universo ficcional. A fluidez imagética construiu uma tessitura poética e sensorial.

Adentramos nos confinamentos femininos chegando a uma mulher. Uma mulher em coma. É interessante observar que com a convivência no processo e a profusão dos procedimentos, as atrizes naturalmente apresentavam registros parecidos, porém com intensidades distintas, devido a seus temperamentos particulares, já que o trabalho partiu delas mesmas. As mulheres são possuidoras de algumas vertentes, muitas vezes

desconhecidas para elas mesmas. Essa personagem (uma mulher em coma) dividia-se em três atrizes, três vertentes. Ela estava presa dentro de si mesma. Tudo o que existia além do texto e outras relações vieram à tona.

As histórias de Lorca permanecem enquanto estofos e subtextos para que as sensações ganhem potência cênica e deem voz às narratividades dos silêncios pessoais das atrizes, o que gera outro roteiro para uma nova dramaturgia corporal, pois:

“(...) a verdadeira técnica da arte do ator é aquela que consegue esculpir o corpo e as ações físicas no tempo e no espaço, acordando memórias, dinamizando energias potenciais e humanas, tanto para o ator como para o espectador” (Ferracini, 2005, p. 27).

Embora o registro escolhido não seja realista e com uma fábula linear, o material humano deve ser investigado, para que o ator-buscador com a sua arte possa abrir caminhos que permitam ao ator entrar em contato com sua própria percepção profunda, com algo que existe e está adormecido, esquecido - que reate contato com recantos secretos, com a memória.

2.2.2 A expansão do corpo híbrido para o espaço cênico/instalação: o penetrável

Nesse experimento, o espaço cênico ganha função de habitação. Não enquanto casa/residência, mas enquanto lugar afetivo. Esse lugar cênico afetivo passa a dialogar com o conceito de instalação, vindo das artes plásticas, sendo o que é penetrável - o que se pode penetrar. A sonoplastia alcança a amplitude de arquitetura sonora textual e se faz presente de forma a preencher o espaço.

Em meio à produção de experiência e de sentidos, observa-se a presença enquanto produtora de “pedaços de sentido” - possibilidades tateantes de significação - postos em movimento. A mobilização artística das linguagens do teatro, da música e das artes plásticas não restringe a encenação de um texto dramático preexistente. Ao contrário, seu cruzamento mostra que os processos artísticos partem de outras matérias, como o corpo dos atores em risco, a frequência com que se situam os territórios híbridos, a ressignificação de espaços mitologizados (Cohen, 2003) e da relação com o espectador.

A origem da palavra grega “*théatron*” liga-se ao local de onde o público vê o espetáculo - olha uma ação que lhe é apresentada em outro lugar. Vale lembrar também que “*Ópsis*” está ligado ao olhar, portanto, também se trata de um ponto de vista sobre aquilo que é apresentado. Porém, esta palavra propõe um recorte representado e capturado pelo olhar do espectador, um recorte de imagens de onde emergem elementos sensoriais, ou seja, cada elemento, no presente, que brota do palco ou espaço cênico como o corpo, um gesto, as cores, a respiração, a voz, são recortados imagetivamente e já ressignificados por meio de sensações que se misturam com as experiências de cada um.

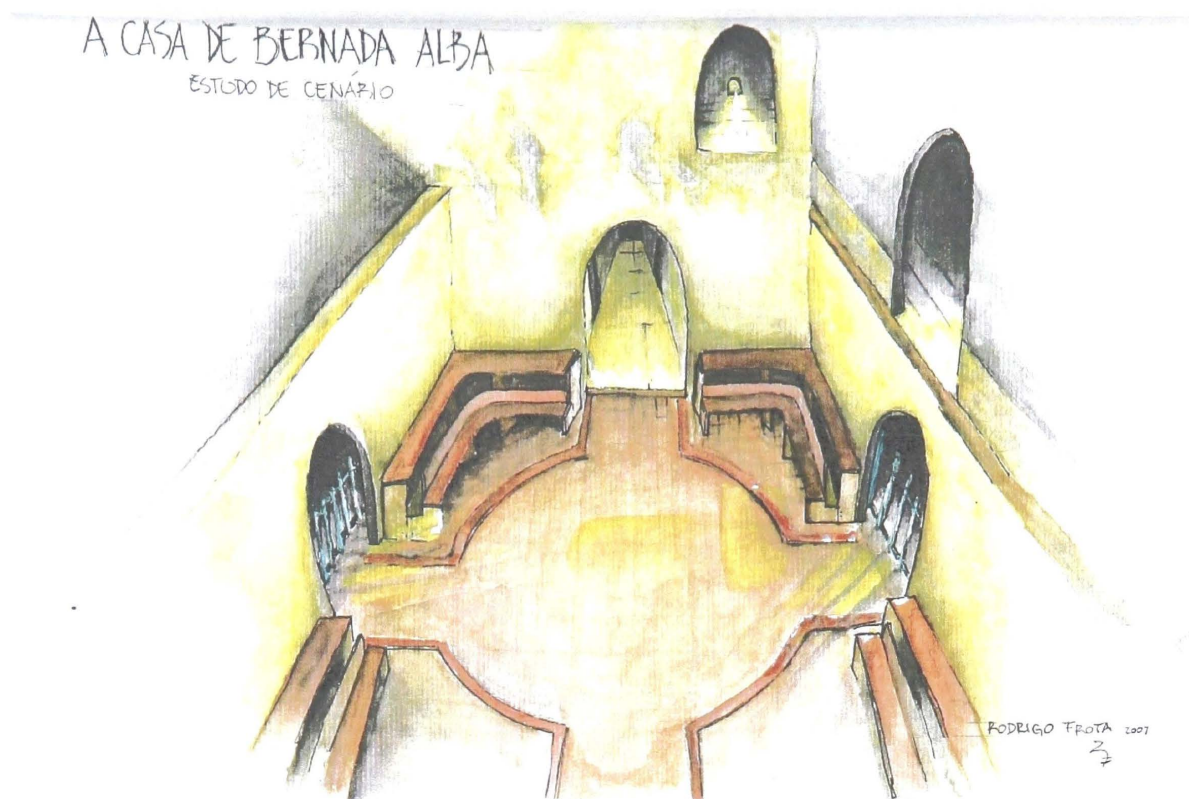
Entende-se que a primeira definição (*théathon*) explicita um local em que o espectador está – o espaço físico exterior – enquanto a segunda (*Ópsis*), retorna ao indivíduo – ao espaço interior - portanto, liga-se ao sensorial, aos sentidos, às impressões individuais. Ambos os termos ligados ao olhar apontam para um estado de percepção, primeiramente particular. Por sua vez, o teatro possibilita um ponto de vista sobre algo, um ângulo de visão.

O que interessa é a potencialidade dessa visão, a potência do espaço interior. De um lado está o atuante, o primeiro espectador diante e dentro da obra - e é sobre ele que se está discutindo. Ele trabalha e faz com que o olho seja tocado pela força do que é

produzido e apresentado. Do outro lado, o olhar do espectador – aquele que codifica e ressignifica o que lhe é apresentado. Este deslocamento, em constante mutação, provoca uma fricção da relação entre o olhar e o objeto olhado, que fissa aquilo que se denomina real, já que “a visão é a palpação do olhar” (Merleau-Ponty, 1964, p. 177).

Ao fazer a reflexão sobre o trabalho laboratorial do espetáculo “Silêncio”, nota-se um espaço polifônico des-hierarquizado, não só entre os elementos da cena, mas também entre a cena e o espectador. Isso já havia ocorrido no laboratório anterior de “Bernarda Alba”, embora nessa experiência, o espaço escolhido tivesse sido o Solar Conde dos Arcos – um antigo e suntuoso casarão tombado pelo patrimônio histórico da Bahia.

No espetáculo “A Casa de Bernarda Alba”, utilizava-se a sala de entrada e os dois quartos laterais da casa. Como o trabalho se embasava na energia das touradas (na relação de poder entre o touro e o homem), a sala se propunha a ser uma arena rodeada pelo público. Os dois quartos foram fechados com grades de madeira em que os atores/bois ficavam presos.

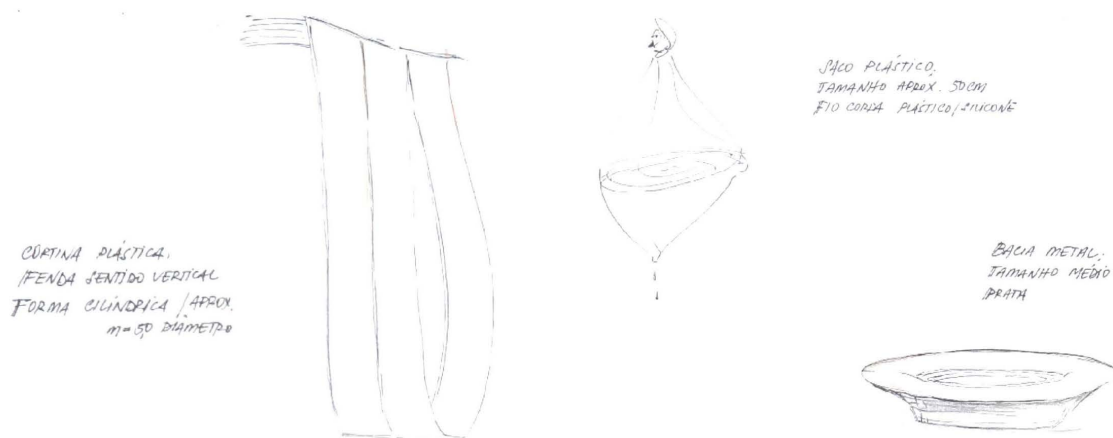


No espetáculo “Silêncio”, além da corporeidade híbrida, o fenômeno se estendeu ao espaço externo, ao espaço de encenação, permitindo a descoberta de outros sentidos e estabelecendo um maior diálogo entre o corpo e a cena. Esses sentidos não se encontravam apenas no lugar cênico, mas nos corpos das atrizes que se apresentavam como espaço subjetivo.

A corporeidade encontrada é delineada como experiência e conhecimento e é inegável a sua relação com o sensível, com a realidade e com o corpo em movimento. A estética é entendida como campo do sensível e coextensivo do corpo. O corpo é mais do que se pode ver.

O espaço estético de “Silêncio” foi ressignificado ao longo do acontecimento e transformado em lugar afetivo, pela presença dessa corporeidade e pela situação implantada. Constata-se que através da experiência, os elementos escolhidos durante o processo (sacos de água pendurados no espaço, os conta-gotas, as cortinas de plástico transparente e o tecido vermelho carmim que permitiam uma visão de continuidade

entre o corpo das três atrizes – figurinos - e o forro do chão do espaço) se encontravam em uma linha de combate entre si. Esses elementos construíram campos sensoriais e, generosamente, levavam o espectador à organização e descoberta dos possíveis sentidos.



A corporeidade gerada e as possibilidades de movimento no espaço, junto aos elementos, completam seu sentido. Na experiência de “Silêncio”, os impulsos do corpo acontecem em um “espaço do presente-vivido”, no qual o corpo “é” no espaço, e não simplesmente “está”. Isso abrange as relações interpessoais, além do espaço de encenação. A ação e relação dos corpos provocados pelas situações conectam o atuante com o espaço e ao momento da cena.

A organicidade na cena refere-se à concomitância da ação e da reação que representam o estado cênico, que solicita do ator relações multidimensionais que, embora sejam discutidas e estudadas separadamente, são correlacionadas.

Ao mesmo tempo em que as ações e os estados corpóreos do ator afetam a cena, o outro ator e o público, o ator também é afetado. É o que Grotowski chama de autopenetração. Trata-se, então, da relação dinâmica do impulso/movimento/espaço e da

sutil percepção da ação que acontece no corpo, com o corpo e no espaço para a construção da cena.

Pelos fatores circunstanciais já identificados nos animais mantidos em cativeiros e posteriormente estudados e transpostos para a corporeidade das atrizes, o espaço cênico de “Silêncio” foi construído de forma circular, fechado com cortinas de plástico transparente - algo que cria a sensação de um espaço irreal.



→ SILÊNCIO: SEU ESPAÇO CÊNICO
 CONSISTE EM FORMATO ARENÁ
 PERMITINDO SENSÇÃO PARTICULARIZADA
 DA PRESENÇA DE CICLOS.
 CENTRO COM INSTALAÇÃO DE CORTINA
 PLÁSTICA EM FORMATO CILÍNDRICO
 COM FENDAS VERTICAIS FACILITANDO
 A MOBILIDADE NA ENCENAÇÃO DOS
 ATORES.

Ele é preenchido de som (das gotas que eram lançadas de sacos cheios d'água, pendurados no teto, em bacias de metal com água). As atrizes permaneciam dentro da estrutura, como que presas, tornando-se parte do espaço. Como já dito, o conceito utilizado para a implantação do espaço de encenação foi o da instalação, utilizado pelas artes plásticas. Criou-se um espaço estético aberto e híbrido que configurou a relação entre arte e realidade empírica. Para isso, há uma variação contínua para que se possa iniciar o processo de transposição entre a corporeidade e a cena.

As investigações acerca do híbrido no processo de criação do ator possibilitam outros registros que ampliam as discussões sobre o fazer teatral, aumentando as possibilidades da criação do corpo enquanto espaço e do espaço enquanto corpo.

O treinamento para esse corpo visto como obra de arte em busca de emancipação caminha em paralelo ao desenvolvimento do próprio indivíduo – ator e suas subjetividades como ponto de partida, já que o mundo em que vivemos é construído com base em nossas percepções, e é a estrutura do indivíduo que as permite. Se a realidade percebida depende dessa estrutura perceptiva, existem tantas realidades quanto pessoas que as percebem. Com a extensão do treinamento para o encontro de um espaço plástico, colocou-se em questão o sujeito, a sua expressão e o forte impacto de sua subjetividade.

Em meio às provocações teóricas, abriu-se o processo do espetáculo "Silêncio" através de um ciclo de ensaios abertos. O espetáculo possuía um caráter processual e no instante em que ocorreu a primeira convocação dos espectadores, no intuito de que houvesse sua interferência direta na cena, por meio de questionamentos, reflexões e sugestões, ainda possuía-se uma dramaturgia inacabada, fragmentada. Um roteiro cheio de materiais que foram sendo amalgamados da obra de Lorca, depoimentos pessoais das atrizes, entrevistas e outras fontes teóricas. A cada ensaio, com as proposições

levantadas, esse material sofria remanejamentos importantes, tanto no roteiro cênico, quanto no texto, o qual era refeito a cada dia.

A essência da investigação mostra-se cada vez mais latente, em busca de um corpo que se expande e solicita um determinado espaço. Foi necessária a concentração na corporeidade enquanto artefato para criação imagética da cena. O híbrido presente no percurso marca a criação de um trabalho com grande interesse pelo corpo e suas *metamorfoses* dentro de um projeto de investigação.

O processo de “A Casa de Bernarda Alba” teve foco específico no corpo e suas possibilidades para a ampliação do vocabulário de criação. Nas pesquisas para o espetáculo “Silêncio”, a experimentação se debruçou não somente na corporeidade, mas também sobre sua expansão para um espaço de fusões e rupturas, com a mistura de diversas linguagens artísticas que podem se transformar em fatores constituintes da linguagem cênica. Esse acontecimento gerou processos instáveis na manifestação cênica e projetou-se como corrente de energia e presença real para um teatro de intensidades, forças e pulsões de presença, que tenta se esquivar da lógica da representação.

No decorrer do treinamento e durante as apresentações, essas pulsões ganharam uma dimensão sensorial, criando múltiplas significações presentes no corpo cotidiano de cada ator, até a sinestesia. E essas pulsões se transformam em intenções no seu corpo, já que ele está completamente afetado sinestesticamente; - seu corpo todo vibra com todos os seus sentidos.

Ao adentrar na nova perspectiva da cena, deixando como pano de fundo o apoio no texto dramático e a forma de atuação, na qual prepondera a interpretação de personagens, entendeu-se a construção da experiência como aquela que se apoia na tensão entre a realidade do público, dos atores e do universo de símbolos e imagens que consegue projetar.

Por meio de um olhar mais dilatado para a apreensão do movimento, que surge da tensão entre o fluxo e a representação, o corpo cotidiano não permanece acabado nem perfeito, mas em desequilíbrio. Ele abre para o exterior e se deixa atravessar, ao mesmo tempo em que se pode atravessar. O ator é contaminado, mas também se contamina pela experiência.

A forma como esse corpo percebe o ambiente em um determinado momento depende de sua estrutura nesse instante. Essa estrutura torna-se consciente e “é vivenciada como uma autoconsciência; a consciência é vivenciada como uma experiência” (Maturana, 1997, p. 232).

No processo de sensibilização para criação foi possível construir um campo fértil de atuação para um ator integral que dialoga com as práticas híbridas de hoje, as quais não se encontram uniformes e únicas. Seu repertório corporal se expande, construindo outros círculos de atenção na cena, já que podemos encontrar semelhanças entre o modo de vida atual e o modo de vida nos tempos primordiais, assim como ressalta Humberto Maturana:

“Com efeito, ainda somos animais colheitadores, e isso é evidente tanto no bem-estar que sentimos no supermercado quanto de nossa dependência vital da agricultura; ainda somos animais compartilhadores, e isso é evidente na criança que tira comida de sua boca para a sua mãe, e no que acontece conosco quando alguém nos pede uma esmola; ainda somos animais que vivemos na coordenação consensual de ações, e isso vemos na facilidade com que estamos dispostos a participar de atividades cooperativas, quando não temos um argumento racional para recusá-las; ainda somos animais cujos machos participam do cuidado com os bebês, o que vemos na disposição dos homens para cuidar das crianças quando não têm argumentos racionais para desvalorizar tal atividade; ainda somos animais que vivemos em grupos pequenos, o que transparece em nosso sentir parte de uma família; ainda somos animais sensuais que vivemos espontaneamente no tocar e acariciar mútuos, quando não pertencemos a uma cultura que nega a legitimidade do contato corporal; e, por último, ainda somos animais que vivemos a sensualidade no encontro personalizado com o outro, o que se evidencia em nossa queixa quando isso não ocorre” (Maturana, 1997, pp. 24-25).

Portanto, paradoxalmente, é lícito buscar a essência do humano exatamente na natureza, rumando para a fronteira delimitada por natureza/cultura e tentar transpor esta dicotomia. Este corpo que conhecemos foi desenvolvido interagindo com ela. Ele foi moldado a partir das necessidades que ela lhe impunha. Foi criado “em tempos primordiais”, quando se respeitava o conhecimento vindo da natureza e se aprendia com ela para viver com ela.

A corporeidade que surgiu a partir da experimentação do animal no ator trouxe para a construção do corpo cênico uma qualidade de presença diferenciada, uma dilatação e uma ampliação. Este novo corpo, livre dos rótulos impressos pela sociedade, ultrapassa seus limites cotidianos, de novas dimensões, remete-nos ao corpo desconhecido e cheio de possibilidades, similar ao que Antonin Artaud descreveu em sua histórica conferência no Vieux-Colombier: “O corpo é maior e mais vasto, mais extenso, com mais pregas e reviravoltas sobre si próprio do que o olhar imediato pode distinguir e conceber quando vê”. E ainda: “O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda realidade” (Artaud, 1947, p.78).

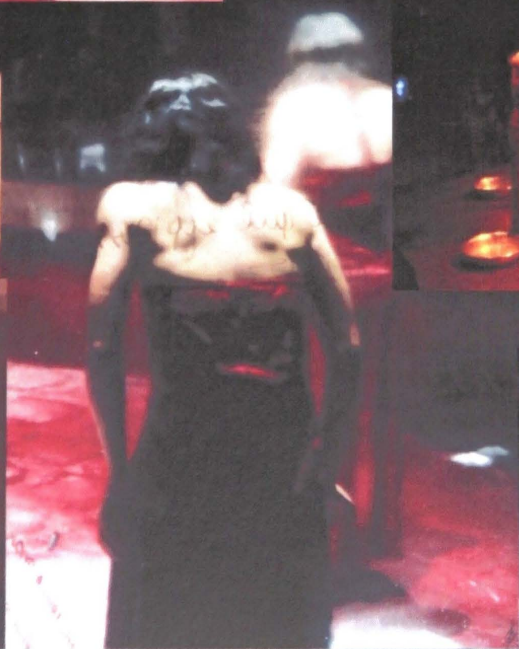
Artaud, remetendo-se a este corpo, quer com o teatro formar uma “cultura de ação” para se opor ao que ele denominou “cultura petrificada” (2000, p.21), que faz a manutenção da separação entre nossos pensamentos e atos, entre as coisas, as palavras e as ideias. Ele quer construir uma linguagem feita para o espírito. O ator deve se desprender da realidade cotidiana e se agarrar ao seu conhecimento sensitivo para revolucionar o indivíduo e todo corpo da coletividade social, “sem deixar marcas visíveis” (Artaud, 2000) como a peste que descreve.²⁵

²⁵ Artaud, Antonin, O teatro e seu duplo. Artaud faz uma aproximação com o ofício do ator: “O estado do pestífero que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato, é idêntico ao estado do ator integralmente penetrado e transtornado por seus sentimentos, sem

É com esse corpo que “tem dentro toda realidade”, com sua “linguagem física e objetiva de cena” que se pretendia experimentar para enriquecer o processo criativo do ator. Corpo que traz consigo uma impressão digital da história de sua evolução, dos “tempos primordiais” e que manifestou nos corpos dos atores potencialidades que até então se desconhecia.

A diversidade de desenhos no espaço que estes corpos atorais são capazes de realizar e as novas formas de se comunicar com o outro, corporalmente se mostram ilimitadas, redimensionando a relação do ator com seus próprios corpos para então se expandir.

A opção de se enveredar pelo trabalho sob a perspectiva da corporeidade animal fez com que o ator experimentasse em seu corpo uma reviravolta sobre si mesmo, revelando outra corporeidade, que é anterior e, pode-se dizer, pré-humana, primitiva, animal. O diálogo destes dois corpos revela-nos novas possibilidades para o processo de criação do ator e do corpo-mente de modo integralizado uma vez que o ator passa a dialogar de forma diferente com o espacial, temporal e acional.



CAPÍTULO III

A CORPOREIDADE ANIMAL: O HÍBRIDO

3.1. A Percepção e a sensibilização do ator no movimento da cena

É natural no ser humano o ato de sentir. O sentir torna-se a base de todas as suas experiências mentais, como a sensação, emoção, imaginação, recordação e raciocínio. Também sabemos que o raciocínio difere-se do ato de perceber. O primeiro significa pensar a respeito de algo, logo, ele exige que haja uma distância do eu para que se possa contemplar o objeto de estudo, de modo a poder tecer considerações a respeito. O segundo, ao contrário, é a fusão instantânea do sentir e de sua constatação. Todos os dados colhidos da realidade pelo eu, sem a mediação do raciocínio, são recebidos pelo ator. Trata-se de uma forma de conhecimento não racional, ligado ao mundo dos sentidos. Já o raciocínio é a formalização desses dados, do sentido, é a estruturação e transformação em conhecimento percebido. É a segunda etapa da percepção.

Por mais que se associe aqui a percepção ao mundo subjetivo, é fato que perceber é tomar consciência de algo, em um momento determinado, nem antes e nem depois, mas sempre no momento presente: “(...) Uma consciência, na qual sentir o próprio corpo não se separa da captação que se tem dele e do que está em torno” (Azevedo, 2002, p. 203).

Assim, perceber não é somente um ato subjetivo do ator, mas algo integrado; perceber é sua apropriação, não do que está fora do seu corpo, mas da ligação entre o que está fora e de sua tomada de consciência, de certa relação estabelecida. A partir da sensibilização, a percepção apenas dá conta do momento vivido – da experiência – do jeito que se apresenta.

A percepção do ator e sua resposta motora são os dois polos da unidade do comportamento, logo, a percepção não existe sem ação. Só é possível o acontecimento da percepção com um processo ativo. Trata-se de um corpo que afeta ao mesmo tempo em que se deixa afetar e que intui nessa relação inesgotável entre o interno e o externo algo de mágico, contendo seus mistérios, já que parece escapar de sua consciência analítica. Então, pode-se entender que a percepção é a função cíclica que relaciona o homem a seu mundo, que é igualmente consciência.

A ciência, em sua versão positivista, considera a percepção como algo distinto da sensação, embora a relacione por meio da causalidade estímulo-resposta. Nesse sentido, a percepção é o ato pelo qual a consciência apreende um dado objeto, utilizando as sensações como instrumento.

Para compreender a percepção no processo de criação do ator, a noção de sensação é fundamental. A sensação não é nem um estado, nem uma qualidade, nem a consciência de um estado ou de uma qualidade, como definiu o empirismo e o intelectualismo, ao contrário: a sensação, assim como a corporeidade, é compreendida em movimento.

Na concepção fenomenológica da percepção, a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo: “Das coisas ao pensamento das coisas, reduz-se a experiência” (Merleau-Ponty, 1999, p. 497). Por isso no treinamento proposto ao ator foi preciso enfatizar a experiência do corpo como campo criador de sentidos, isto porque a percepção não é uma representação mental, mas um acontecimento da corporeidade e, como tal, da existência.

Ultrapassando as alternativas clássicas no percurso do ator e seu movimento na cena, esta pesquisa apoia-se num ponto fundamental: o movimento, pois a percepção do

corpo é confusa na imobilidade, faltando-lhe a intencionalidade do movimento. No treinamento sob a perspectiva animal, as sensações aparecem associadas a movimentos e cada provocação externa convida o ator para a realização de um gesto, não havendo, pois, representação, mas criação, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações.

Esta análise do percurso da pesquisa através do instrumental de Merleau-Ponty torna-se possível porque suas ideias foram responsáveis por uma contribuição valiosa, rompendo com a noção corpo-objeto, e com as noções clássicas de sensação e órgãos dos sentidos como receptores passivos, já que eles são atuantes no trabalho do ator. Segundo Merleau-Ponty:

“A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir” (Merleau-Ponty, 1999, p. 308).

Logo, a percepção do ator/buscador é fundada na experiência de seu sujeito encarnado que olha, sente e, nessa experiência do corpo fenomenal, reconhece o espaço como expressivo e simbólico. Sua experiência perceptiva é corporal. O movimento e o sentir são os elementos-chave da percepção e, desse modo, ela pode ser compreendida como um acontecimento da existência que resgata o saber corpóreo através da experiência, no percurso de criação e na cena.

Assim, podemos dizer que a experiência referendada em Bondia é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não é o que se passa, o que acontece e muito menos o que toca. É o que acontece ao ator e com o ator. Portanto:

“A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar

mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço” (Larrosa Bondia, 2002, n.19, p. 24).

O fenômeno da percepção no trabalho do ator é decorrente do ato de tocar e ser tocado, ou melhor, permitir-se ser atravessado, passar por determinada experiência. Parafraseando Larrosa Bondia, diríamos que o sujeito da experiência se expõe e, do ponto de vista da experiência, é o que importa: a maneira de se expor com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e risco. No treinamento proposto para esta pesquisa é necessário que os atores se exponham, assim como também é importante que ele não tome a posição de se pôr, ou se opor, ou se impor, ou se propor.

O próprio gesto de interrupção no trabalho do ator significa colocar a sensibilidade à prova, permitir que algo lhe aconteça, dilatando seus sentidos e, sem se apressar, com um passo de cada vez, descobrir o que acontece nos silêncios cheios e nos intervalos. Esse ato é consciente.

Apesar de todo o conhecimento estar apoiado na consciência, não quer dizer que se possa captar a experiência a partir da lógica da ação, a partir da simples reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, mas dele enquanto sujeito passional, já que a experiência é o que nos acontece - o sujeito-ator da experiência é um território de passagem e que a experiência é uma paixão. Na paixão, o indivíduo apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele.

É interessante notar que esse processo de entrega do ator na experiência do treinamento pode se assemelhar à experiência da paixão. Assim como para o indivíduo apaixonado é necessária a entrega do ator para que aconteça a experiência de fato, por meio do sensível e da percepção. Portanto, o ator deve manter uma relação intrínseca

com o risco, com o perigo, assim como a paixão que mantém uma relação íntima com a morte, mas uma morte que é querida e desejada como a própria vida e, às vezes, como condição de possibilidade de todo renascimento. No trabalho do ator, o renascimento é a própria transformação para algo novo. Essa experiência produz a diferença, a heterogeneidade e a pluralidade.

Através do treinamento que leva em conta essas proposições, abriu-se para uma experiência que pretendia ser um caminho para o desconhecido, para o que não se pode antecipar, nem "pré-ver" e nem "pré-dizer". Assim, possibilitou-se o processo de uma sensibilização ampliada, não apenas em relação ao corpo do ator quanto ao seu trabalho com a personagem e com o outro na cena, mas uma percepção de seu instrumento corpóreo enquanto primeiro espaço presente num segundo espaço externo.

O primeiro espaço (corpo do ator) abre-se e prepara-se para ser preenchido e habitado. O segundo espaço (físico exterior) que se encontra cheio e vazio ao mesmo tempo representa inúmeras possibilidades. Desta junção se cria um terceiro corpo ampliado, que afeta ao mesmo tempo em que é afetado.

No instante em que o terceiro corpo é descoberto, a percepção identifica-se com seus movimentos corporais e redimensiona a compreensão de sujeito-ator-buscador no processo de conhecimento, pois como afirma Merleau-Ponty:

“Não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo; quando sai de sua dispersão, se ordena e se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento, e quando, pelo fenômeno da sinergia, uma intenção única se concebe nele” (Merleau-Ponty, 1994, p. 312).

Assim, entende-se que a apreensão das significações se faz pelo corpo. Aprender a ver as coisas é adquirir certo estilo de visão - um novo uso do corpo próprio é enriquecer e reorganizar o esquema corporal (Merleau-Ponty, 1999, p. 212).

A ampliação dos sentidos no trabalho do ator faz com que a simultaneidade de diversos órgãos e músculos durante a experiência atue para um mesmo fim, para que seu corpo se abra ao exterior e adquira porosidade, o que permite a comunicação do seu e dos outros corpos.

3.1.1. Do Corpo cotidiano ao corpo- máscara

O ator é seu próprio corpo e visa à transformação. Seu corpo não pode ser estudado como um elemento separado, mas como um conjunto de fatores que desencadeiam um ser integral. Ele não pode ser tratado como uma entidade apartada de si, suprimida ou castrada em suas sensações, emoções e pensamentos. O corpo é a concretude que torna visível e palpável a invisibilidade interior.

Segundo Merleau-Ponty (2006), o corpo individual é a zona de mediação na qual o limite entre o interno e o externo, entre o puro ato de consciência e o mero mecanismo corporal se confundem. Assim, a matéria corpórea pode ser construída, modificada e metamorfoseada, nascendo uma nova corporeidade. Ele não é coisa, nem ideia, ele é movimento, sensibilidade e expressão criadora.

Assim, um ator aprende a ver-se e a trabalhar seu corpo em partes para sua completude, a fim de entrar em contato com o fenômeno da expressão. Ele vira material a ser experimentado para ser transformado e passa a atuar com a duplicidade: corpo enquanto realidade do eu e corpo enquanto ficção. Esses corpos são e não são a mesma coisa.

A perspectiva da corporeidade animal é um trabalho que se encontra na fronteira e baseia-se num treino corporal afetivo (Artaud, p. 162), sabendo-se que quanto mais se debruça sobre o físico, mais se descobrirá a rede de afetos presentes no corpo, que ao

longo do trabalho são presentificados por meio dos impulsos que vão se materializando. Por mais que não se foque, em primeira instância, no logos ou ideia – na razão – somente de modo consciente essas histórias afetivas presentes nos músculos poderão provocar as possíveis metamorfoses no trabalho do atuante.

A entrega de si no ato de formação dos gestos no espaço, sem ansiedade, propicia que novas máscaras convivam em harmonia com a cena e seus ritmos. O trabalho físico baseia-se na superação de limites não só corporais, mas sensoriais, energéticos e espaciais, tornando o invisível visível. Por mais que a metamorfose pareça ser a mola propulsora no trabalho do ator, o processo realizado anteriormente a ela se torna essencial para que a mesma ocorra, pois por meio a experiência corpórea é possível ser habitado por imagens que antes eram apenas palavras, assim como ratifica Joice Aglae Bondani:

“(…) Necessitava de uma experiência física, as imagens que se formavam em minha mente deveriam se tornar imaginação, agindo em meu corpo. E, para tanto, primeiro, eu teria que “habitar” tais imagens, sentir-me totalmente integrada a elas e depois fazer com que viessem a “habitar” meu corpo, transformando-o, travestindo-o e metamorfoseando-o, deveria tomar posse e deixar-me apossar destas imagens” (Brondani, 2010 p. 86).

No entanto, esse não é um processo simples. É um trabalho de desprendimento de si mesmo, pois a máscara usual ou social precisa ser rompida durante o trabalho, para que o corpo, de forma consciente, transpareça.

Semelhante aos “filhos de santo” no ato da possessão, nos terreiros de Candomblé e Umbanda (duas facções religiosas), em suas rodas de gira, os atores trabalharam por um bom tempo com olhos fechados, de modo a ampliar o repertório corporal, porém com a diferença significativa de estarem se abrindo para o ato criativo e não para a possessão, já que para esta pesquisa o espiritual se encontra no corpo e não em outro lugar.

No ato de criação a visão pode sabotar as investigações do ator. Tal opção se deu porque “a máscara desrealiza a personagem, ao introduzir um corpo estranho na relação de identificação do espectador com ator”, assim como afirma Patrice Pavis (1999, pp. 234-235). Nesse caso, do próprio ator com ele mesmo, com a personagem e com o outro.

Manter os olhos fechados faz com que o material corporal passe mais facilmente pela deformidade (sem juízo de valor), deformando também a fisionomia humana, de modo que o corpo cotidiano vá se ampliando e, aos poucos, o que seria inicialmente apenas máscara facial, foi se tornando “máscara corpórea” na totalização do ator, alterando sua espacialidade. É como se as energias colocadas em movimento através dos sistemas muscular, respiratório e nervoso auxiliassem o cérebro a processar o material absorvido através das leituras do texto, como também a seguir um caminho intuitivo e sensível.

Se por um lado a tomada de consciência de suas limitações parece ser a etapa inicial para o trabalho, por outro é necessário que o trabalho de preparação forneça ao ator as indicações claras. Ao analisar esta experiência, entende-se que de nada adiantaria iniciar o trabalho por improvisações corporais – tão utilizadas durante montagens - na tentativa de liberar tensões adquiridas por anos.

Terapias corporais de diversas linhas indicam que a história individual deixa marcas profundas e, na maioria das vezes, inconscientes, a começar pela postura. A falta de consciência de cada uma das partes do material corporal impede que impulsos interiores cheguem até o exterior, por isso é necessário ter cautela para que essas marcas que ao longo do tempo foram se transformando em máscaras sociais, sejam eliminadas ou ao menos controladas no ato da criação, no intuito de se desaguar num corpo sincopado – misturado e híbrido.

Segundo Sonia Machado de Azevedo (2002, p. 169) o processo genético de produção dos signos corporais que compõem a máscara corpórea tem início no instante em que a intenção de criação aparece; quando se tem o objetivo de dar vida à determinada personagem e de determinado contexto.

Durante a experiência com a corporeidade animal, a ruptura das doxas corporais ou do corpo cotidiano se inicia com a produção desses signos corporais, os quais iniciam a composição de uma nova máscara corpórea. Portanto, diferentemente da afirmação de Azevedo, ainda não se possuía a intenção da criação. Conclui-se que apenas com o foco na experiência esses signos iniciaram sua produção, com algumas barreiras que começaram a ser quebradas para outras possibilidades, que, aí sim, transformou-se em energia criadora.

Isso é possível a partir do momento em que os corpos dos atores encontram certa dilatação, de modo que a sua qualidade energética se desobstrui em um corpo preparado para esta intenção criadora. A “intenção” de criar em um primeiro instante se apresentou de modo inconsciente – o corpo estava desobstruído e preparado, nada mais. Já num segundo momento, no ato da criação, observou-se a mobilização de uma energia que começava a ser produzida para a materialização de algo.

Ao fazer referência ao interior e ao exterior do ator, a discussão se encaminha para as imagens interiores (energia primária) e para a produção de imagens corporais (energia expandida). Porém, esses dois universos não devem ser vistos separadamente, pois é de sua união que se pode chegar à “máscara corpórea”. Esta, por sua vez, estabelece a ponte entre esses dois mundos, o interior e o exterior. Aqui, a máscara corporal não se refere à construção habitual de personagens ou a algo caricato.

No processo de treinamento e criação de “Bernarda Alba”, o corpo cotidiano foi aos poucos se transformando e se reorganizando, pois foi possível rascunhar no próprio

corpo, o corpo de outro, que ainda não se conhecia e, que no devido tempo, foi dado a conhecer. Como no treinamento dos bufões desenvolvido por Joice Aglae, para se atingir um corpo-máscara, utilizou-se como apoio a pedagogia de Jacques Lecoq (1997, p.55), intitulado “Méthode des transferts”. Essa pedagogia consiste em apoiar nas dinâmicas da natureza, nos gestos de ações dos animais, da matéria, para atingir uma finalidade expressiva, a fim de jogar melhor com a natureza humana. O objetivo é tocar um nível de transposição teatral, fora do jogo realista, assim como transcreve Aglae (2010, p. 90).

Para Lecoq (1997), a pedagogia possui duas possibilidades de encaminhamentos: a primeira é através de um caminho direcionado a uma “humanização das coisas”, isto é, humanizar animais, objetos, árvores, água, enfim, tudo que for da natureza. O ator deve chegar ao ponto de descobrir na dinâmica do fogo a voz que vem dele, os sons e as palavras. A segunda, ao contrário, é deixar “entrar as coisas” no corpo, seja de natureza animal (chifres, patas, peles etc), vegetal (galhos, folhas, etc), objetos (cadeiras, panelas...) ou formas abstratas (enchimentos).

Durante o processo de encontro e descoberta do corpo-máscara em "A Casa de Bernarda Alba", diferente do trabalho com os bufões, utilizou-se apenas o primeiro encaminhamento, o qual contribuiu para a descoberta dos elementos e de sua natureza, bem como suas dinâmicas no corpo dos atores. Este impulso traz consigo uma “emoção dinâmica” e esta, por sua vez, promove percepções sensíveis, as quais possibilitam a transformação do corpo de modo não racional. Lecoq chama toda esta dinamização de impressões sensoriais das “emoções dinâmicas” (1997, p.57). Essas transformações, provocadas pelas dinâmicas sensoriais, tornam-se possíveis também pela consciência atoral de seu circuito muscular e energético, assim como afirma Joice Aglae Brondani:

“(...) passando pelas experiências físicas instintivas sem se preocupar com a mimesis, mas sim com a veracidade das ações, energias e situações. Também é muito importante que o pesquisador tenha consciência do circuito muscular/energético que se forma a cada transformação do seu corpo em um novo animal” (Brondani, 2010, p.100).

Assim, uma determinada “corporeidade” passou a ser desenhada nos corpos dos atores e no espaço. Essa corporeidade se passa ainda na fronteira, no meio, pois nesse momento ainda não se trata de algo finalizado nem codificado, mas um rascunho corporal com um dicionário expandido, apresentando inúmeras possibilidades.

Por meio da consciência muscular e energética, os atores adquirem uma postura básica, ou máscara básica. Essa base trata dos traços que são recorrentes durante o percurso de treinamento. É importante salientar que esses traços-base nos corpos foram provocados primeiramente pela primeira seleção de alguns animais e depois com a tomada de consciência, pela seleção de um conjunto de animais que se cruzavam, formando um ruído que não era humano e nem animal. Essa segunda seleção iniciou um diálogo entre o material dramaturgicamente corporal gerado, o texto e a personagem.

Como um profícuo estudo fora realizado antes de se iniciar o treinamento, cada ator já possuía a descrição do caráter das personagens sugeridas por Lorca. Cabia empreender uma jornada em busca de espelhos dentro de cada um, a busca de fatores de semelhança e de repulsa que detonariam atitudes interiores essenciais de cada um no intuito de ir além do habitual e do cotidiano.

Com o encontro da máscara corpórea foi possível corporificar a essência desse caráter, algo que a diferenciava particularmente de todas as outras, pois o corpo já haviam ultrapassado limite do cotidiano:

“Para mim todo esse segundo momento é a porta de entrada para o encontro com o desconhecido. O trabalho com a exaustão possibilitou uma quebra de barreiras com minha própria resistência, ou que até então, imaginava ser o meu 'limite corporal'. Funciona com uma 'limpeza' dos padrões gestuais já fixados pelo nosso corpo, dos quais temos acesso fácil. A partir dessa

'limpeza' é possível dar lugar a um fluxo orgânico que não é mais filtrado tão diretamente pelo racional/menta." (Nunes, Andrea, Relato, 2007).

A partir da "limpeza" a que se refere a atriz Andrea Nunes em seu relato, os sinais visíveis são manifestados: alterações no tônus muscular costumeiro, modificação no seu ritmo natural e as mudanças no uso que faz de sua energia. Esses sinais, por mínimos que sejam, puderam ser detectados pelos atores, ao conhecer razoavelmente seu próprio estilo de movimento: são indícios claros da criação que começa a ser física.

O ator ao enfrentar no próprio corpo o nascimento de outro, acaba por ter de enfrentar a si próprio e isso não é nada fácil. O fato do treinamento com a perspectiva da corporeidade animal ter sido parcialmente realizado de olhos fechados (com as janelas da alma fechadas) o que poderia ser inaceitável corporalmente, tornou-se dispositivo para o desconhecido.

O corpo deve estabelecer uma conexão dentro-fora durante todo o trabalho de treinamento, para o encontro com uma corporeidade que será sua máscara corpórea. Não se trata de sentimentalismo ou psicologismo, mas sim dos afetos que movem um corpo, deixando claro que a emoção é da atmosfera do sensível, chegando a agir de modo subjetivo. A atenção volta-se igualmente para o corpo, para o espaço e para o mundo no qual vive determinada personagem, pois:

"Todo este trabalho de comoção de afetos e transformação do corpo permite a constituição de alguns circuitos de sistemas de sensações, os quais imprimem seus traços característicos no próprio corpo transformado. Estes circuitos que se formam na (e com a) musculatura criam uma espécie de musculatura afetiva, a qual, segundo Artaud, é a correspondência física dos sentimentos, carregando nas suas fibras os afetos e comoções que as transformaram" (Brondani, 2010, p.91).

Portanto, no momento em que o invisível está pronto a se tornar visível na máscara corpórea, os impulsos orgânicos em direção ao ato podem ser de algum modo interceptados em seu fluxo por um reflexo inibitório do próprio ator. Por isso, se a

tomada de consciência não for adquirida no processo de treinamento e se o ator não estiver desobstruído por um longo treinamento psicofísico, nesses casos seu corpo reage com violência ao nascimento do movimento novo, freando o fluxo das experiências e impedindo a energia de viabilizar-se aparentemente.

O treino psicofísico do ator é a maneira de mobilizar a percepção, a imaginação e sua presença “viva” para uma experiência de vivência somática no palco mais criativa e eficiente, assim como descreve Sonia Machado de Azevedo (2002).

3.1.2. Corpos Híbridos: quando tudo se borra na fronteira

Tanto a noção de construção da personagem quanto a de treinamento do ator nos remetem, primeiramente, aos ensinamentos de Stanislávski, que, como já explanado no primeiro capítulo, sistematizou o trabalho do ator no momento de preparação do seu instrumento (corpo, voz, emoções) e no momento de criação da personagem, partindo do texto dramático.

Porém, por meio de Artaud, Grotowski, Barba, Burnier e Olsen, pode-se entender que a criação do espetáculo teatral e da personagem, não está, necessariamente, vinculada ao texto. As perspectivas em relação ao intérprete sofreram mutações ao longo dos vários estudos e as pesquisas sobre o processo de criação voltam-se cada vez mais para o homem, para o próprio atuante, para seu corpo e coloca em discussão a dimensão espiritual.

Os mais variados estímulos servem para a criação da narrativa cênica e a personagem vai se configurando na relação com eles. Um processo de construção que implique em um desenvolvimento crescente, a partir das circunstâncias dadas pelo

contexto dramático, “tijolo após tijolo”, já não é, necessariamente, o caminho escolhido tanto pela direção quanto pelos próprios atores.

Diante disso, coube investigar um procedimento de criação articulável a qualquer personagem, de qualquer texto, em qualquer estética: o procedimento da corporeidade animal. A partir desse procedimento, no decorrer da pesquisa passou-se a compreender o corpo do ator como aquele que estabelece os múltiplos diálogos da cena. É ele quem atinge um estado dilatado capaz de transitar por diversas linguagens.

Uma das principais características da contemporaneidade é a quebra das barreiras epistemológicas e uma hibridização entre saberes de naturezas diversas, pois “as nações modernas são, todas, híbrido culturais” (Hall, 2005, p. 62), já que o conhecimento constrói-se de maneira difusa e as diversas áreas do saber passam então a construir uma grande teia na qual cada fio sustenta de forma direta ou auxiliar a estrutura do todo.

Para o filósofo Merleau-Ponty, a maneira do indivíduo “ver” o mundo interfere no corpo. Desta forma, ele vê em seu próprio corpo seu ponto de vista sobre o mundo: “O corpo não seria apenas um objeto físico e sim 'aparência' de uma interioridade” (Denise Siqueira, 2006, p. 49).

Podemos dizer que a identidade do sujeito está estreitamente ligada ao “lugar” onde ocorre sua formação, onde é moldado o seu próprio “eu”. A identidade corporal do ator está estreitamente ligada à construção de um lugar afetivo favorável para que ocorram as transformações. A diversidade de procedimentos e estéticas estabelece infinitas possibilidades de encontro, de modo que se torna inviável uma proposta de purismo estético ou delimitação precisa de fronteiras – principalmente no caso do teatro, que possui em sua gênese práticas corporais múltiplas.

O treinamento sob a perspectiva animal descentraliza a ideia de teatro como sinônimo de drama. Ao contrário, ele parte da composição cênica que nasce de relações

construídas a partir do corpo do intérprete na área fronteira entre o animal e o humano, encontrando novas alternativas no campo da linguagem, da forma, do estilo e até no que diz respeito ao modelo de produção. O corpo, a imagem e as sonoridades foram percorridas durante o treinamento para a construção de diálogos a partir da relação da corporeidade e os diferentes estímulos.

Sabe-se que os processos de criação têm seu próprio território, mas na cena híbrida constata-se que é impossível descrever com precisão suas origens. O híbrido é desterritorializante em seus efeitos e compõe uma teia de conexões múltiplas e descontínuas. Essa mistura desestabiliza a ideia de território no trabalho atoral.

O corpo do ator, ao ser desobstruído, estimulado, trabalhado e iniciado no processo por meio da corporeidade animal torna-se híbrido. Ele é dilatado a tal ponto que não é mais possível precisar onde começam e onde terminam as fronteiras entre o humano e o animal na corporeidade que nasce de seu processo. O ator se mantém em total suspensão de modo que seu corpo, já com um vocabulário ampliado, mantém-se em risco e no limite. Ao encontrarem um corpo híbrido são dotados de uma plasticidade que os permite “desconstruir” aquilo que está em sua memória corporal para então se “impregnar” de uma nova técnica em sua estrutura corpórea.

As informações se instalam no corpo, modificando-o e fazendo com que ele, embora continue se comunicando com o ambiente externo, agora transforme sua maneira de se relacionar, criando novas formas de troca. E para cada novo tipo de informação que o corpo recebe, novas redes particulares de conexão se criam e jamais se perdem.

A plasticidade é a capacidade do corpo se transformar, assumir e entrar em outras formas. Ela é anterior ao "incorporar", porque o corpo poroso, atingido por uma informação nova, precisa ser capaz de mudar de forma e de deformar-se para depois

tornar essa informação integrante ou não dele. Este mecanismo de constante metamorfose permite ao corpo híbrido não se limitar a um único tipo de código. Ao ser possuidor dessa plasticidade, ele consegue transitar por entre os territórios e assumir diferentes representações cênicas mantendo a excelência das práticas que executa.

A hibridação cria uma relação entre “espécies” – e dentro do teatro pode-se dizer entre estilos ou técnicas – “incompatíveis”, dando origem a novas corporeidades. Biologicamente, o híbrido não produz uma resultante estéril. O cruzamento de dois animais de naturezas distintas vai produzir um terceiro animal, com características de um e de outro. Ele jamais será um nem outro, e tampouco será capaz de reproduzir-se mantendo fixas suas novas características. Não é difícil fazer as devidas analogias entre o híbrido biológico e o cênico, dadas as tendências hibridizantes na cena a partir de experiências que permitem o trânsito livre entre várias expressões artísticas do teatro.

A experiência com os animais e a corporeidade do ator para cena figuram como algo singular e único, passeando por vários territórios. Trata-se de um processo articulatório em que a unidade buscada não anula a diferença, em que a escrita cênica resultante não nega os territórios por onde transitou no processo de composição, mas cria novas conformações expressivas no “entre” fronteiras.

O corpo híbrido “nunca se completa, mas permanece em sua indecidibilidade” (Hall, 2003, p. 71). O corpo aqui pode ser analisado como ponto de articulação entre o animal e o humano e que produz com ele uma determinada estética. É um corpo vivido como zona de possibilidades e território de experiências sensíveis, que é, ao mesmo tempo, território de expressões e a fronteira delas. Assim, podemos afirmar que o corpo do ator trabalhado a partir da corporeidade animal gera uma variedade infinita de possibilidades cênicas, por se transformar num corpo híbrido.

Esse é o ponto mais relevante nesse estudo: as conformações inusitadas que aparecem no decorrer das relações e dos diálogos tecidos entre os corpos dos atores, a corporeidade animal, a personagem, a nova corporeidade firmada no movimento e a reverberação na cena que se figura zona de possibilidades.

O processo gera uma atitude que caracteriza um sistema que recusa posições fixas. Ele cria um jogo de conexões que se sistematiza na corporeidade do ator-buscador e, agora, jogador. Isso ocorre porque o ele é mobilizado a ponto de explodir em movimento.

O contato com o treinamento a partir da corporeidade animal propicia um turbilhão de sensações que, trazidas em movimento, passam a compor células criativas condensadas em conformidade com o encontro de cada personagem. Isso potencializa um estado sensível de um corpo-memória que passa através das vivências a atualizar essa experiência do sensível. A entrega a esse “caos das sensações” (Merleau-Ponty, 2004, p. 127) sugeriu imagens que se transformaram em movimentos, o que provocou uma aproximação com o universo das personagens.

As sensações provocadas pelo estímulo do corpo animal foram postas no espaço no sentido de atualizar as memórias físicas, colocando-as numa zona de turbulência de onde brotaram movimentos sinceros. Aos poucos, as sensações do contato com esses impulsos primários se organizaram perceptivamente e dessas novas percepções surgiram ordenamentos temáticos em junção com as atmosferas trabalhadas. Não foi à toa que o trabalho começou a se estruturar em torno de sentimentos motrizes que guiavam as personagens.

Na composição, outras intensidades, dilatações, ritmos e intenções surgiram das interferências no corpo cotidiano. Elas tornaram-se células para futuras partituras de voz, movimento e energia. Os movimentos, quando casados com os textos, sofrem

adaptações em sua intensidade e ritmo gerando uma nova conformação corporal na cena e, assim, surge o híbrido como poética corporal no processo de criação.

O ator, ao trabalhar sob a perspectiva animal, resulta em uma corporeidade híbrida e expressiva, precisa e vibrante. O termo “vibrante” não está colocado nesse trabalho do ponto de vista metafórico, pois o corpo do ator de fato vibra porque está energeticamente carregado de potência, de energias e de forças opostas que atuam simultaneamente no equilíbrio. O corpo híbrido é aquele que está em vida e em constante vibração. Portanto, atingir um corpo em vida (termo utilizado por Eugenio Barba) é também encontrar a vibração.

A corporeidade híbrida é livre de bloqueios, pois nela a energia carrega-se e descarrega-se em um processo contínuo e ininterrupto, tendo mais segurança para criar, recriar e, portanto, para transitar por fronteiras muitas vezes desconhecidas, buscar o desafiador, o novo, o impossível. O ator que se busca incessantemente é capaz de tornar possível o que antes seu corpo acreditava impossível, em um percurso em que corpo e mente torna-se unidade dos processos energéticos.

Na medida em que o corpo torna-se vivo, o ator dilata seus sentidos e sentimentos. O Sentir é a percepção do movimento interno e a corporeidade animal é capaz de aumentar a capacidade desse ator, para o movimento e para o sentir.

Assim, a realização do processo de treinamento para a construção cênico-corporal por meio da corporeidade animal propicia a liberação de bloqueios e mostra outros caminhos, presentes nele mesmo, para construção de uma poética cênica e de um corpo híbrido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma época regida pela fragmentação cultural e artística, devido à variedade de métodos, maneiras de pensar e estilos de expressão diversificados, certamente torna-se complexo apontar os mecanismos atuantes e as condições favoráveis para a construção poético-cênico-corporal de um ator com um corpo híbrido.

Os estudos a respeito do trabalho atoral na cena - e para ela - já nos apontam muitos caminhos. No entanto, esta pesquisa mostra que eles já não são o bastante para abranger a pluralidade de estéticas da cena. Coube aqui ampliar a discussão, retornando novamente ao homem, ao ator, como ser integral e orgânico, apontando mais um caminho para que se pudesse encontrar a corporeidade híbrida, por meio da exploração do animal como um procedimento possível de seu trabalho.

Esse processo que ganha potência para seu ofício poderia ser dado por imitação, em que se apreende uma técnica já codificada e conhecida, ou trabalha com um conjunto de elementos extraídos de técnicas diversas. Contudo, ousou-se trabalhar por uma vertente mais difícil e demorada, tratando do desenvolvimento de uma técnica própria e pessoal do artista, pelos materiais apresentados por ele e encontrados em seu corpo memória.

É importante salientar que a pesquisa foi iniciada dentro do Núcleo Adega de Teatro, durante a montagem do espetáculo “A Casa de Bernarda Alba”, onde se pretendiam verticalizar as questões relativas ao ofício do ator, potencializando seu corpo para a cena. Porém, o espetáculo foi o meio e não o fim, pois o principal objetivo fora a aplicação da corporeidade animal num treinamento sensível, colocando em diálogo o subjetivo e o objetivo do indivíduo durante o percurso de criação.

Fica claro que a partir desse estudo é necessária uma análise mais aprofundada para que se possam compreender as fronteiras existentes na corporeidade desses indivíduos/atores. Esta complexidade do ser humano nos permite visualizar a hibridação sob diferentes aspectos, tornando o assunto mais amplo e interessante do que se possa imaginar.

Diante disso, entendemos que o ator, por ser possuidor de múltiplas particularidades, pode ser visto como uma usina de potência criadora, na qual não existe apenas um corpo, mas inúmeras corporeidades a serem descobertas. Elas são construídas e desconstruídas ao longo do percurso e se afirmam na instabilidade, na zona em que o homem e o animal não se transformam um no outro, promovendo um movimento de desestruturação na cena. Desta forma, fica clara a existência de algo que se passa entre eles, de um diálogo constante de um para o outro que se afirma no campo de sensações e percepções, reconhecidas no corpo do ator em movimento e pelo modo como ele interage com o espaço.

As investigações sobre a corporeidade animal e como ela é processada expandem o diálogo na cena, pois o ator, ao encontrar em seu eu, um corpo híbrido, é responsável também pela ampliação espacial, construindo outros signos e símbolos.

Por meio desse fenômeno, a ampliação do corpo e da cena apresentam dispositivos de cruzamentos em um sentido de atravessamento e mutação, afirmando a ideia de substituição de um estado por outro, ou seja, de um estado estável e cotidiano por um corpo sincopado e poroso.

O híbrido abre a possibilidade de quebra dos padrões corporais por meio da imbricação entre o animal e do humano, para originar uma terceira forma, que se caracteriza “corporeidade” no encontro com cada personagem. Portanto, o ator sai de sua zona de conforto e se atira ao desconhecido.

A partir do treinamento proposto, foi possível vislumbrar o rompimento da forma tradicional, para a criação de novos processos cênicos por meio da ampliação do repertório de criação do ator, que passa a não se contentar somente com a representação de personagens. Ele, ao partir de si mesmo – do seu corpo memória - descobre um determinado corpo híbrido e vibrante e, assim, amplia e ressignifica o material textual. Tudo passa a acontecer no próprio ator.

A redescoberta de um corpo uno, que pensa e sente de forma orgânica e onde suas percepções se afirmam no movimento é importante nesse trabalho de criação, amparado por um processo de treinamento poético-corpóreo. Por isso, ao atingir um corpo integral, há a ampliação de seu repertório muscular para que se possa ocorrer a transformação do corpo cotidiano em um híbrido, consciente da transparência exigida em seu ofício.

Esta pesquisa lança luz sobre este campo e contribui tanto para a cena quanto para os processos de descobertas criativas do ator. Obviamente, o assunto não se encerra. Esse material é apenas um disparo para a ampliação das inúmeras discussões acerca do trabalho e dos processos de criação do ator na cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e Teses

ARTAUD, Antonin. *A arte e a morte*. Coleção memória do abismo 05. Trad. Anibal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

_____. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARAÚJO, Antonio. *A encenação no coletivo: o encenador e o processo colaborativo*. In: *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São. São Paulo, 2008.

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

ASLAN, Odete. *O Ator do Século XX*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

BARBA, Eugenio. *A Ficção da Dualidade*. Trad. de Toni Cots [S.I. s.n.], 1990.

_____. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

_____. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Unicamp, 1999.

_____. *A Canoa de Papel: Tratado sobre a antropologia teatral*. Trad. Patricia Alves Braga. Brasília: Editora Dulcina: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *A Imaginação Dialógica*. Austin: University of Texas Press, 1981.

_____. *Questões da Literatura e da Estética – A Teoria do Romance*. São Paulo: Unesp, 1998.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

BERTHOZ, Alain. *Lições sobre o corpo, o cérebro e a mente – As raízes das ciências do conhecimento*, Collège de France. Aula inaugural de 28 de janeiro de 1993. Trad. Maria Angêla Casellato. Bauru: EDUSC – Editora Universidade Sagrado Coração, , 1999.

BIÃO, Armindo. *Estética Performática e Cotidiana*. In: *Performáticos, Performance e Sociedade*. Brasília: Universidade de Brasília, pp. 12-20, 1996.

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

BRONDANI, Joice Aglae. *VARDA CHE BAUCCO! Transcursos fluviais de uma pesquisatriz: Buffa, commedia dell'arte e manifestações espetaculares populares brasileiras*. Tese de doutorado, Escola de Teatro da UFBA, Salvador-BA, 2010.

BURNIER, Luiz Otávio. *Sur La formation de l'acteur*. Dissertação de Mestrado, Institut d'Etudes Théâtrales, Université de La Sorbonne – Paris III, 1985.

_____. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Unicamp, 2001.

BROOK, Peter. *O ato de incorporar*. Trad. Maria José Pimenta. Cadernos do Teatro n. 132, publicação do Teatro O Tablado. Rio de Janeiro, 1993.

_____. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus*. Mitologia Ocidental. São Paulo: Palas Athena, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANÇADO, Juracy Campos L. *Do-In, Livro dos primeiros socorros*. Rio de Janeiro: Ground, 1981.

CONSTANTIN, Stanislávski. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *A criação do papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

_____. *Ética y Disciplina / método de las acciones físicas*. México: Gaceta, 1994.

DAMÁSIO, Antônio Rosa. “*O Erro de Descartes; Emoção, razão e o cérebro humano*”. Trad. de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Devir - intenso, Devir – animal, Devir – imperceptível*. Trad. Suely Rolnik. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado de Marcel Proust et les signes, 1964. (4ª ed. atualizada, 1976). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o Subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

DESGRANGES, Flavio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

DIVIGNAUD, Jean. *Transformation de l'image de la personne au théâtre avec la formation des sociétés industrielles*. In: *Problèmes de la personne*. Eyerson, Ignace (org). Paris: Mouton & Co, La Haye, 1973.

DORT, Bernard. *La représentation émancipée*. Paris: Actes Sud, 1998.

ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas de êxtase*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. Ramiro, Berenice. São Paulo: Perspectiva/SESC SP, 2007.

FÉRAL, Josette. *Performance e Teatralidade*. Canadá: University of Toronto, 1982.

_____. *Théâtralite, Écriture Et Mise em Scène*. Brescia: Hurtubise HMH, 1985.

_____. *Os Caminhos do Ator*. Train to play. Montreal: Quebec-Amérique, 2001.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Dissertação de Mestrado. IA/Unicamp. Campinas, 2001.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3ª ed. Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Veja, s/d, 1969.

_____. *Vigiar e Punir*. Trad. de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, Paulo. *Conscientização: teoria e prática da libertação*. São Paulo: Moraes, 1980.

GUINSBURG, Jacob; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GUINSBURG, Jacó. *Texto e Pretexto, Da Cena em Cena*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

ICLE, Gilberto. *Teatro e Construção de Conhecimento*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

_____. *O Ator como Xamã*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KAFKA, Franz. *Narrativas do Espólio*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LECOQ, Jacques. *Le Corps Poétique*. Paris: Actes Sut-Papiers, 1997.

_____. *O Corpo Poético. Uma pedagogia da criação teatral*. Edições SESC SP, Editora SENAC, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2002.

LOUPPE, Laurence. “*Corpos Híbridos*”. In: SOTER, S. e PEREIRA, R. (Orgs.). *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

_____. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MEYERHOLD, Vsevelod. *O Teatro Teatral*. Lisboa: Arcádia, 1980.

_____. *El actor sobre la escena: diccionario de practica teatral*. México: Gaceta, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e a Mente*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *Signos*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *O visível e o invisível*. Trad. de Artur Gianotti e Armando Mora. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *O olho e o espírito*. Trad. Luis Manuel Bernardo. São Paulo: Passagens, 1997.

_____. *A Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2º edição. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

_____. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NOVARINA, Valere. *Carta aos atores e para Louis de Funis*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. São Paulo: BECA Produções Culturais, 2001.

OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do buda dourado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

OSÓRIO, Eduardo. *A corporeidade animal na construção do corpo cênico*. Tese de doutorado; IA – Unicamp. Campinas, 2004.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

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

RICHARDS, Thomas. *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Milano: Ubulivri, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

ROUNIK, Suely. A arte cura? Ligia Clark no limiar do contemporâneo. In: BARTUCCI Giovana. *Psicanálise, arte e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 2002.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. “*Corpo, Comunicação e Cultura: A dança contemporânea em cena*”. Campinas: Autores Associados, 2006.

STEVENS, Barry. *Não Apresse o Rio: Ele corre sozinho*, São Paulo: Summus Editorial, 1978.

SCHECHNER, Richards. *Entre o teatro e a antropologia*. Filadélfia: Universidade da Pensilvânia, 1985.

SZONDI, Peter. *A teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VALENZUELA, José Luis. *De Barba à Stanislávski*. San Luis: Editorial Universitária, 1993.

Dados encontrados em fontes eletrônicas

OSÓRIO, Eduardo. *A corporeidade animal na construção do corpo cênico*.
<http://www.unicamp.br/anuario/2004/IA/IA-dissertacoesmestrado.html>, 2004.

ROLNIK, Suely. *O híbrido de Lygia Clark*.

IN: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>, 1996.

_____. *Pensamento, corpo e devir*.

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>, 1996.

_____. *Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea*

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>, 2002.

_____. *Geopolítica da cafetinagem*. cp.net/transversal/1106/rolnik/pt, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *A ecologia pluralista das mídias locativas*. FAMECOS. Porto Alegre.

<http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/view/5550/5034>,

(Acesso em dezembro de 2008)

Artigos

ARTAUD, Antonin. *Conferência do Vieux-Colombier*. Lisboa, 13 jan 1947, p. 78.

http://www.ciasonhar.org.br/PDFS/Corporeidade_animal.pdf.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência*. Barcelona, Universidade de Barcelona, Trad. João Wanderley, Revista Brasileira de Educação, nº19, 2002.

CANCLINI, Nestor. *Noticias recientes sobre la hibridación*. Artigo 07. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, Barcelona, <http://www.sibetrans.com/trans/56/how-to-cite-trans>, 2003.

_____. *Estudos sobre cultura: Uma alternativa latina americana ao Cultural Studies*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, vol. 01, n. 30, pp.07-15, 2006.

COHEN, Renato. *Rito, Tecnologia e Novas Mediações na cena contemporânea brasileira*. São Paulo, Revista Sala Preta, pp. 117-124, 2003.

_____. *Por uma poética da performatividade: O teatro performativo*. Sala Preta. n° 8, pp. 197-210, 2008.

FERRACINI, Renato. *O trabalho de ator e a zona de turbulência*. São Paulo, Revista Sala Preta, v. 3, n.1, pp. 125-131, 2004.

_____. *Lume: 20 anos em busca de organicidade – O corpo-subjétil*. São Paulo, Revista Sala Preta, pp.117 -128, 2005.

_____. *Experimentar o Território Micro. Ensaio em Cena*. Organizadores: Cássia Navas, Marta Isaacsson, Silvia Fernandes. 1. Ed. V Reunião Científica da Abrace, Salvador, BA, 2010.

FOUCAULT, Michel. *O corpo, lugar de utopias*. Parte da conferência inédita, Trad. Marcelo Coelho, 1966, <http://www.oestrangeiro.net/michel-foucault/140-michel-foucault-o-corpo-lugar-de-utopias>.

FUGANTI, Luiz. *O corpo em devir*. Revista Sala Preta, pp. 67-76, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. Apresentação de *Actor's Training 1959 -1962, Towards a Poor Theatre*. New York, pp. 15-25, 1968.

_____. Entrevista a Naim em Montreal, *Arts et Lettres, Le Devoir*, julho, 1967, cf. J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, compilação, Holstebro, Ed. do Odin Teatret, 1968.

_____. Conferência com a equipe de Pesquisas Teatrais do CNRS. Paris: 13 nov 1968.

_____. *“O que foi”*. Texto publicado durante o encontro no festival da America Latina. Publicado pela primeira vez em polonês em diálogo n. 10, 1972. (A versão francesa “Ce qui fut” foi publicada em brochura Jour Saint et autres textes, Festival d’Autonme à Paris, 1973, Gallimard, 1974).

OLIVEIRA, Valeria Maria. Eugenio Barba e o teatro de grupo. In: Revista Eletrônica Anaprofana, 2000.

www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=259

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo*, São Paulo, Editora Estação Liberdade, p. 04, 1989.

WERNECK, Maria Helena. "Teatro Histórico: imagens do corpo, formas do palco". In: Livro de Resumos do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 08 a 11 de outubro de 2001. Salvador, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, p. 109, 2001.

ANEXO I – (DO-IN)

FIGURA I

O MAPA DAS PLANTAS DOS PÉS

Saiba quais pontos correspondem a cada órgão do seu corpo

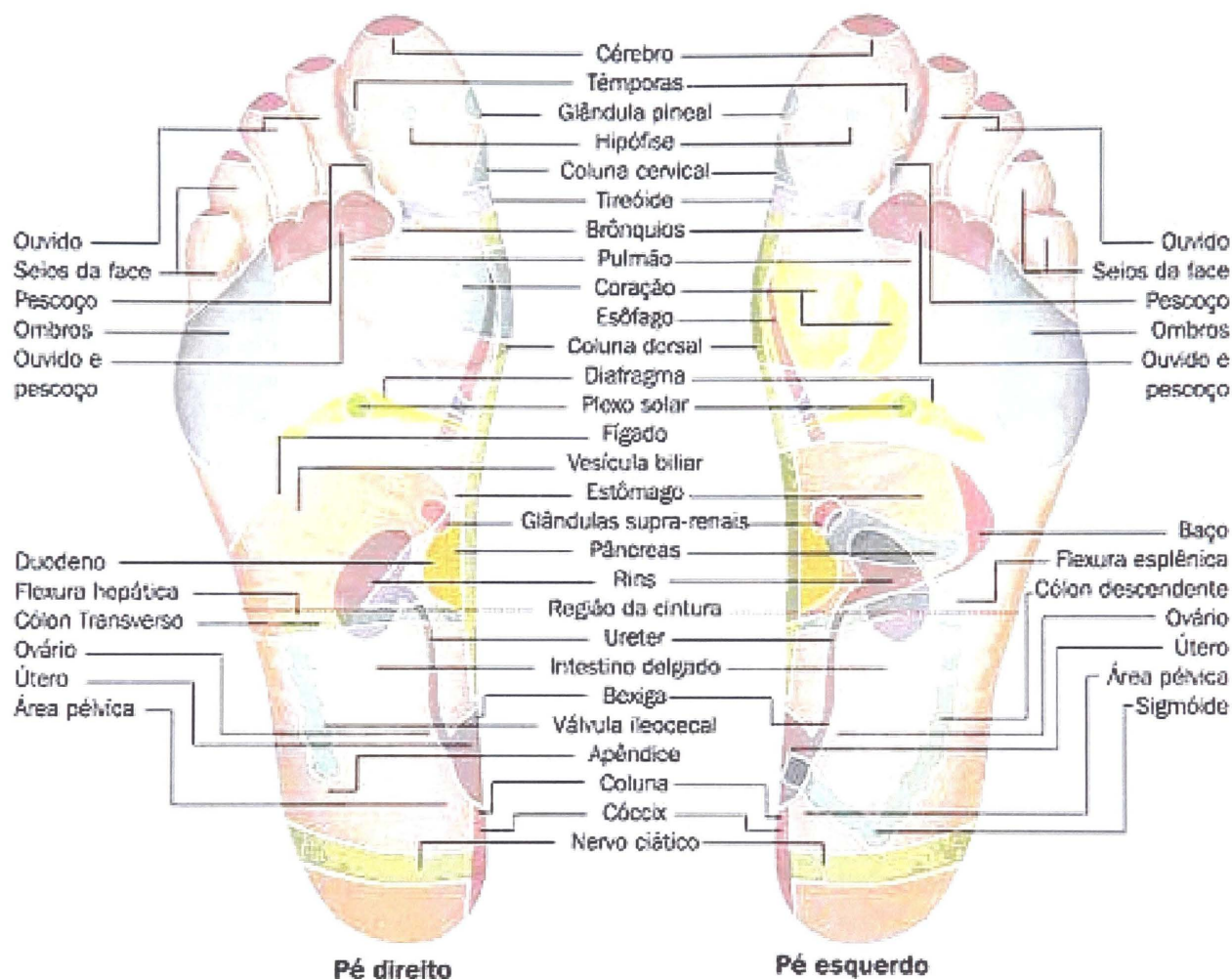
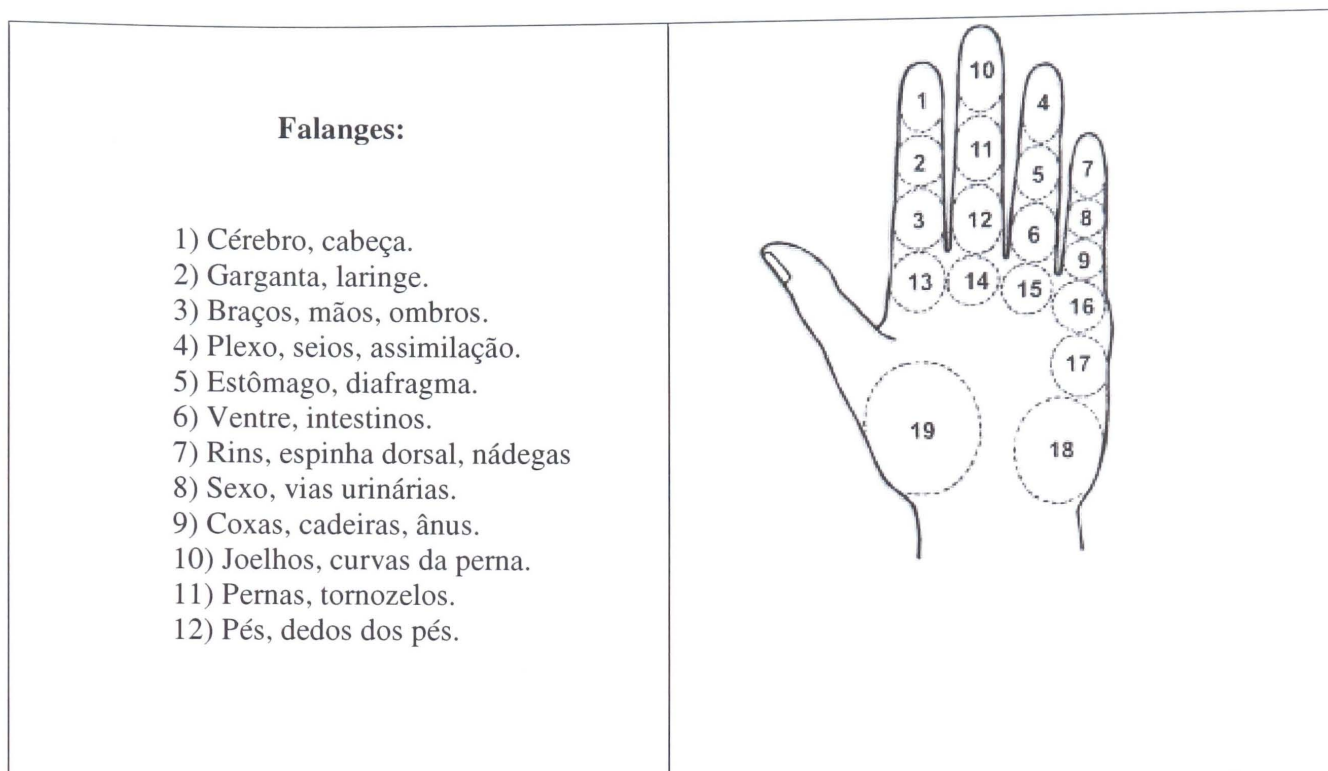


FIGURA II

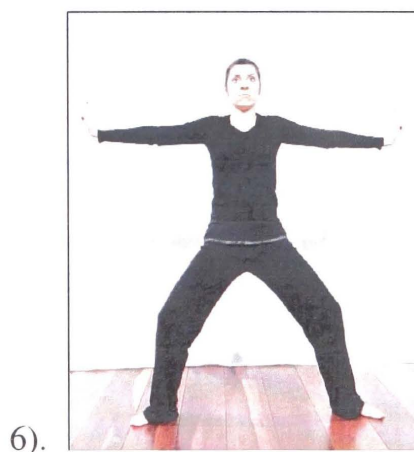
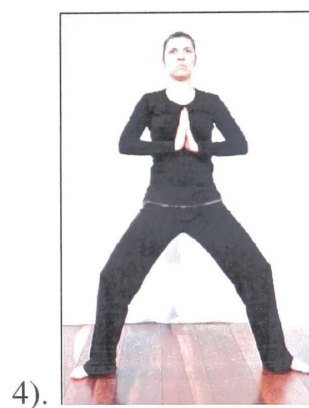
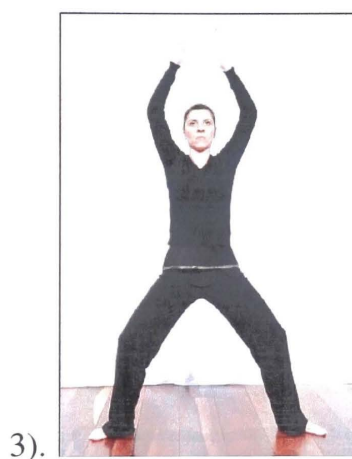
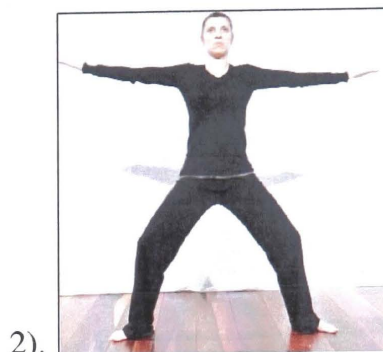
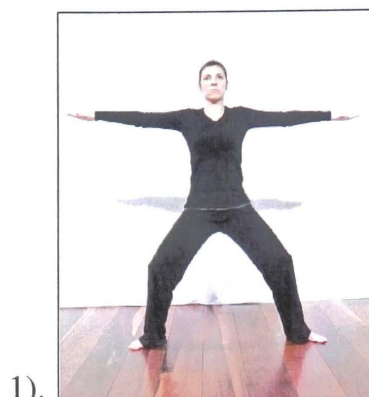


Montes:

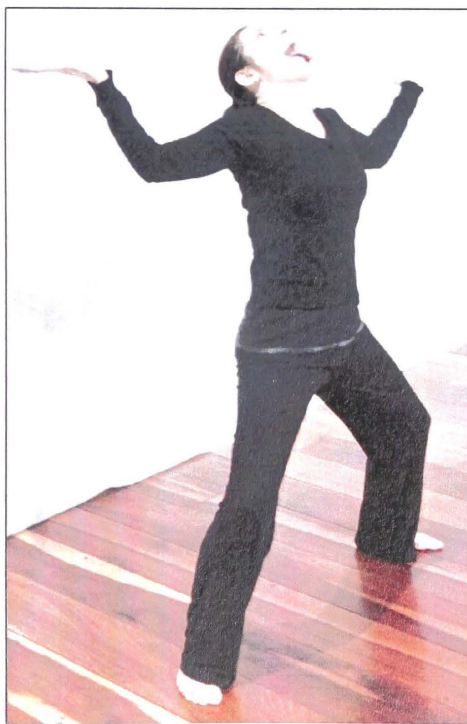
- 13) Circulação do sangue, fígado, sistema digestivo, líquido seminal.
- 14) Joelhos, ossos, dentes, baço, articulações, reumatismo.
- 15) Coração, sangue, vitalidade.
- 16) Cérebro, braços, sistema nervoso, pulmões, brônquios.
- 17) Sexo externo, músculos, tendões, bile, nariz.
- 18) Estômago, peito, sistema linfático, tumores.
- 19) Seios, garganta, sexo interno, urina.

ANEXO II - EXEMPLOS DE EXERCÍCIOS PROPOSTOS PARA O TREINAMENTO

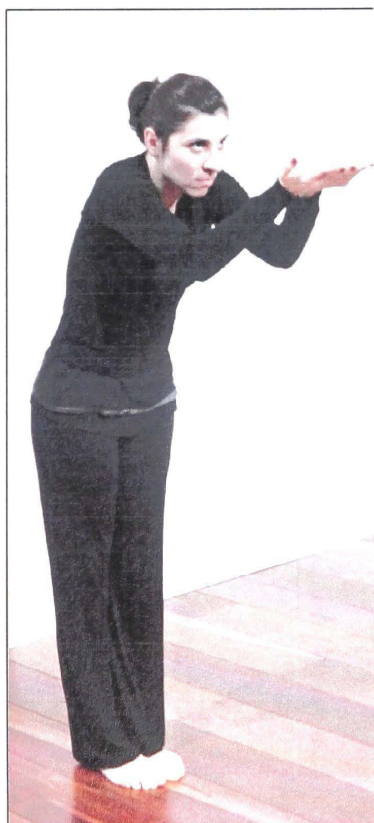
ANEXO II - A (SAMURAI I)



ANEXO II – B (SAMURAI II)







ANEXO III – C -(CAMINHADA DA GARÇA)





ANEXO III - A CASA DE BERNARDA ALBA.



Foto: Caio Rodrigo
Experimento: A Casa de Bernarda Alba
Ator: Amarilio Sales
Personagem: Bernarda Alba
Corporeidade animal a partir da Tartaruga
Ano: 2007.2



Foto: Caio Rodrigo
Experimento: A Casa de Bernarda Alba
Ator: André Rosa
Personagem: La Poncia
Corporeidade animal a partir do Macaco
Ano: 2007.2





Foto: Caio Rodrigo
Experimento: A Casa de Bernarda
Alba
Atriz: Jussara Mathias
Personagem: Madalena
Corporeidade animal a partir da Hiena
Ano: 2007.2



Foto: Caio Rodrigo
Experimento: A Casa de Bernarda
Alba
Atriz: Alda Maria
Personagem: Angustias
Corporeidade animal a partir do
Avestruz
Ano: 2007.2



Foto: Caio Rodrigo
Experimento: A Casa de Bernarda Alba
Atriz: Andrea Nunes
Personagem: Adela
Corporeidade animal a partir do Cavalo
Ano: 2007.2



Foto: Caio Rodrigo
Experimento: A Casa de Bernarda Alba
Atriz: Ana Cartaxo
Personagem: Amélia
Corporeidade animal a partir do Flamingo
Ano: 2007.2

Foto: Caio Rodrigo
Experimento: A Casa de Bernarda Alba
Atriz: Mariana Freire
Personagem: Martório
Corporeidade animal a partir da Serpente
Ano: 2007.2

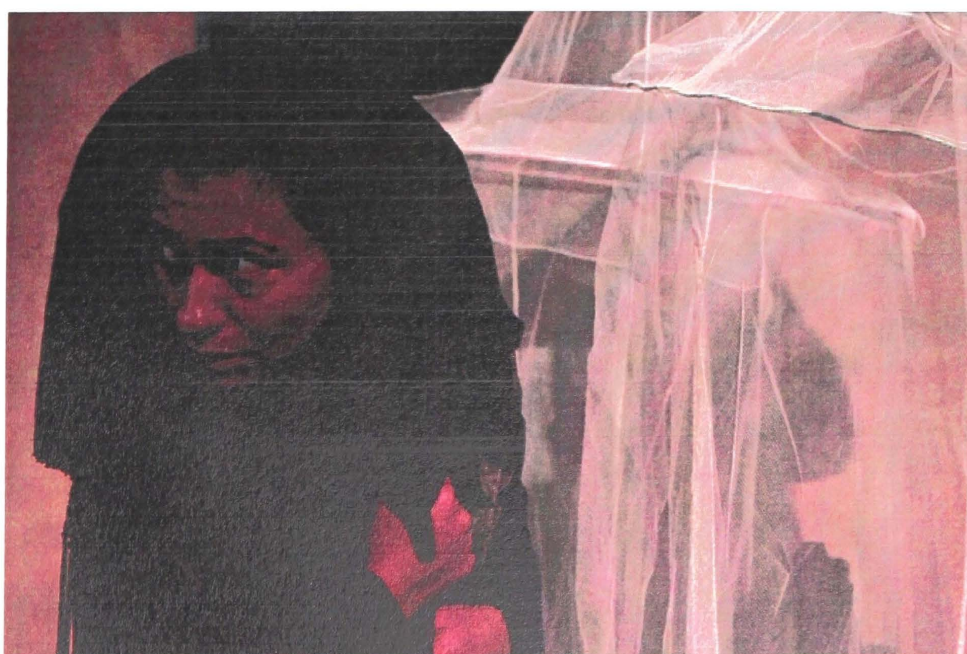




Foto: Caio Rodrigo
Experimento: A Casa de Bernarda Alba
Em cena: André Rosa, Jussara Mathias e Alda Maria.



Foto: Caio Rodrigo
Experimento: A Casa de Bernarda Alba
Em cena: Jussara Mathias e André Rosa



Foto: Caio Rodrigo
Experimento: A Casa de Bernarda Alba
Em cena: Ana Cartaxo, André Rosa Andrea Nunes e Mariana Freire



Foto: Caio Rodrigo
Experimento: A Casa de Bernarda Alba
Em cena: André Rosa e Alda Maria



Foto: Caio Rodrigo
Experimento: A Casa de Bernarda Alba
Em cena: Alda Maria e Jussara Freire

ANEXO IV – SILÊNCIO.



Foto: Thiago Russi
Experimento: Silêncio
Em cena: Paula Bega, Fernanda Gama e Elis Meneses

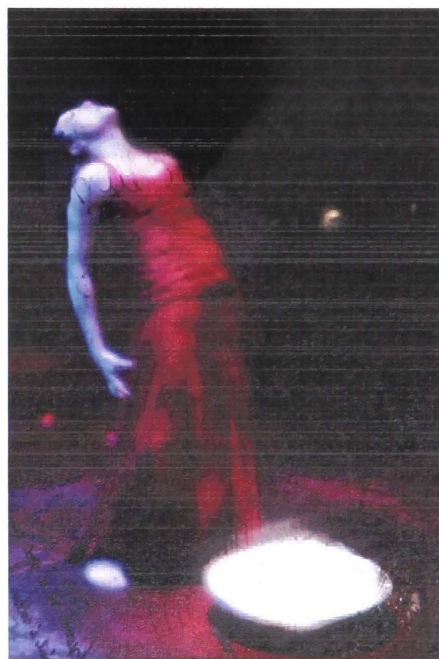
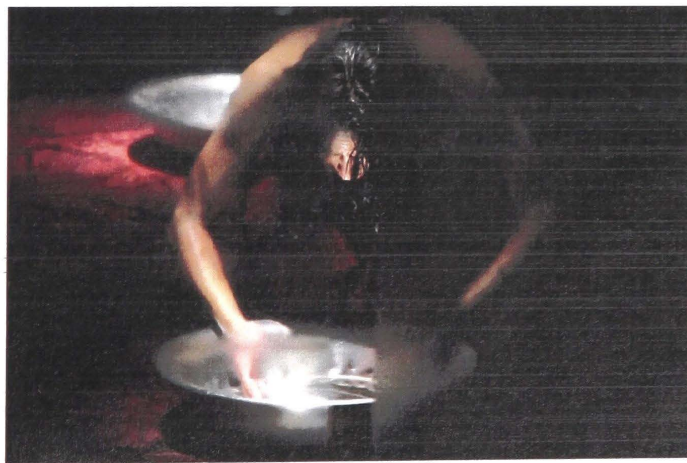


Foto: Thiago Russi
Experimento: Silêncio
Em cena: Elis Meneses e Paula Bega

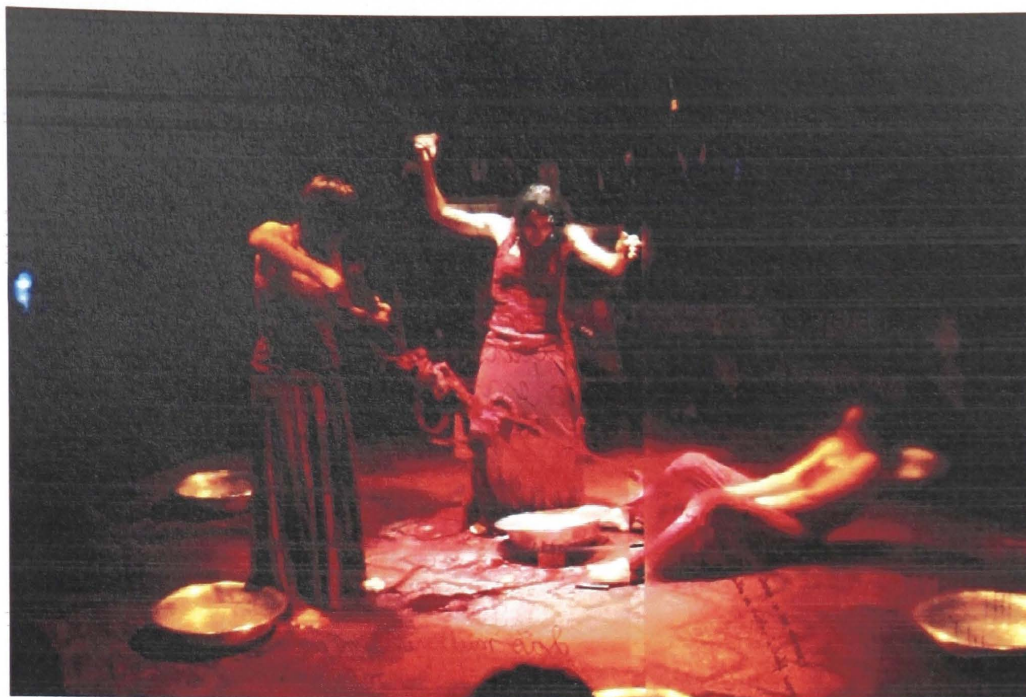


Foto: Thiago Russi
Experimento: Silêncio
Em cena: Fernanda Gama, Elis Meneses e Paula Bega.



Foto: Thiago Russi
Experimento: Silêncio
Em cena: Paula Bega.

Esta obra não pode
ser emprestada

DEDALUS - Acervo - ECA



2 0 1 0 0 0 8 1 0 2 9

*

† 8920

D. SPG / ECA

21.12.2012

Classificação:

1.201.03
2.10.00