

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS.

INSTITUTO DE ARTES

O ATOR, UM ORGANISMO CONSCIENTE EM AÇÃO.

Mariane Magno Ribas

Campinas - 2003

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

O ATOR, UM ORGANISMO CONSCIENTE EM AÇÃO

Mariane Magno Ribas

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós Graduação em
Artes do Instituto de Artes da
UNICAMP, como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre
em Artes sob a orientação da Prof^a
Dr^a Sara Pereira Lopes.

Campinas 2003

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

- À FAPESP por apoiar este projeto no período 01/05/2001 à 30/04/2003;
- À turma de Artes Cênicas UNICAMP 2001;
- Às Instituições, órgãos e seus funcionários que colaboraram com o desenvolvimento desta pesquisa,
CPG – IA / UNICAMP
CCUEC / UNICAMP
Departamento de Artes Cênicas – UNICAMP
Departamento de Artes Corporais – UNICAMP
Laboratório de Iluminação DAC- UNICAMP
Laboratório de Figurinos DAC-UNICAMP
Instituto de Artes – UNICAMP
LUME – UNICAMP
Departamento de Artes Cênicas –UFSM
Teatro Caixa Preta – UFSM;
- Aos professores integrantes da banca de qualificação, Eusébio Lobo da Silva e Ernesto Giovanni Boccara pelas valiosas contribuições a este trabalho; aos professores integrantes da banca de defesa, Elena Vassina e Eusébio Lobo da Silva e suplentes, Inacyra Falcão dos Santos e Inês Alcaraz Marocco pela presteza e disponibilidade;

- Aos profissionais que, muito de perto, contribuíram com esta investigação sobre o organismo humano em movimento, em sua forma e em sua individualidade, que se organizam e se manifestam de maneira concreta e objetiva, pela atenção e disponibilidade atribuídas aos trabalhos desenvolvidos com Marcio Urban, Otávio Contatore, Paulo Rowlands e Tânia Carpidelli;

- Aos amigos que sempre disponíveis, em particular a Adriana Dal Forno, Daniel Plá, Daniela Lot, Daniela Varotto, Luis Fernando Marques, Marcos Carvalho, Mauro Almeida, Renato Ferracini, Rita Siqueira, Sel Guanaes e Silvio Kaunker;

- Adriane Gomes, Camilo Scandolara e Adriana Dal Forno pelas fotos.

- Aos meus pais e minha família por tudo que me ensinaram, pelo amor, estímulo apoio e tudo mais que junto vem sendo construído e compartilhado, por toda presença apesar da distância física;

- À minha orientadora, amiga, Sara Lopes, por acreditar no desenvolvimento do projeto, pela paciência, atenção, disponibilidade, objetividade, por tudo que me ensinou e tudo mais;

- Àqueles , que não são poucos, que contribuíram ao desenvolvimento e conclusão deste trabalho;

A todos vocês, meu sinceros agradecimentos.

RESUMO

O texto que constitui esta dissertação é uma reflexão teórica sobre três momentos da prática no trabalho do ator: a formação, em processo pedagógico, o treinamento e o processo criativo. Dessas formas de experimentação foram extraídos princípios e procedimentos que fundamentam e podem dar sustentação ao trabalho do ator.

ABSTRACT

The text in this dissertation is a teoric reflection on three moments in the practical work of the actor: his education, his training and his creative process. From these experimenting ways, principles and procedures, which can support the actor work, were extracted.

SUMÁRIO

Agradecimentos

Resumo / Abstract

Sumário.

Introdução.....	1
Capítulo I - Dos Princípios aos Procedimentos.....	01
1.1. Identificando, Reconhecendo e Relacionando.....	09
1.1.1. Imaginário.....	11
1.1.2. Respiração.....	19
1.1.3. Músculos livres.....	27
1.1.4. Articulações.....	35
1.1.5. Bases.....	39
1.1.6 Expansão e recolhimento.....	43
1.1.7. Do vazio ao Novo:.....	47
1.1.8. A voz.....	55
1.1.9. Consciência no trabalho do ator.....	61

Capítulo II - A Experimentação como Ponto de Convergência

2.1. Do Processo Pedagógico.....	69
2.1.1. A proposta.....	69
2.1.2. O testemunho.....	73
 2.2. Do processo Criativo: A Partitura.....	81
2.2.1. Processo Criativo no Trabalho Vocal: A Canção, O Poema e o Texto Dramático.....	87
 2.3. Do Treinamento:.....	95
 Conclusão.....	101
Bibliografia.....	105
Anexos:	
I. Terminologia Justificada.....	115
II. Registros Fotográficos.....	127

INTRODUÇÃO

Desde o começo do século XX é possível perceber a busca pelo que, dentro do fazer teatral, foge às fórmulas pré-concebidas, às soluções cristalizadas e excessivamente formais. Copeau e Stanislavski, dois grandes diretores teatrais do período em questão, concretizaram esta postura mudando o foco de sua atenção do resultado de suas produções, da satisfação com a obra acabada e direcionada a suprir apenas as expectativas do público, para o estudo profundo da atuação, propondo a instrumentalização sistematizada do ator, tratado, nesse novo contexto, como ser em constante formação e transformação.

Essa proposta poderia ser interpretada, de imediato, como **o fim da representação teatral**, mas ela trata de evitar a dramaticidade excessiva, naquilo que essa expressão possa conter de exagero, de artificial, de clichê.

Essa atitude abriu espaço para buscar um processo individual, gerando a possibilidade do ator trabalhar com método e, com isso, elaborar sua própria dramaturgia, adquirindo liberdade para criar e imbuir seu trabalho de seus valores. Com essa proposta, veio a exigência da consciência do ator perante **o que faz e para que faz** começando a trabalhar **sobre si mesmo**. Essa nova abordagem deu início à sistematização de procedimentos técnicos que originaram os estudos da arte dramática como propostos no ocidente.

A abertura ao trabalho criativo do ator fez surgir a necessidade de outro corpo: uma unidade que não tivesse sua expressão condicionada e preestabelecida. A busca de unidade deste novo corpo revelou a exigência de uma nova mente: livre de clichês, buscando sua integração com o corpo-voz e presentificada, de forma simultânea, nas ações. Definiu-se, aí, a importância do treinamento psicofísico do ator.

É necessário um longo percurso no treinamento psicofísico¹, para formar um ator que não recorra às fórmulas prontas, ou seja, à convenção e à segurança proporcionadas por elas, mas que acabam por condicionar sua expressividade. É necessário resgatar a plenitude orgânica durante o agir para poder despertar a consciência e suas percepções mais profundas e sutis.

Quase um século depois de Stanislavski e Copeau as mesmas questões permanecem no fazer teatral: o não orgânico, a falta de coesão entre ação interna e externa. O que difere é que a busca atual não se faz contra a burguesia e superficialidade do teatro francês ou o clichê do teatro russo. Atualmente busca-se resgatar a plenitude do ser humano na condição do ator para que se mantenha viva sua relação com a arte.

Busca-se a manutenção da essência da arte teatral no resgate do corpo vivo, sensível aos seus sentidos e eficiente em sua atuação.

¹ Psicofísico, ver terminologia justificada.

Esse objetivo parece-nos o mesmo nas duas épocas, uma vez que idênticos princípios regem o fazer teatral então e agora. O que se modificou foram a linguagem e a poética.

Em sua proposta teórico-prática, esta investigação explorou fundamentos e formas que podem dar sustentação ao trabalho do ator. Os elementos identificados compõem o material exposto no cap.I.

Outra finalidade deste texto é relatar a experiência com alguns desses fundamentos aplicados e extraídos de uma prática específica. A transposição dos procedimentos técnicos já identificados e relacionados para verificação de sua validade metodológica, durante um processo pedagógico, constitui uma das etapas práticas no desenvolvimento dessa investigação sobre o trabalho do ator.²

A finalidade dessa experimentação foi expandir o conhecimento teórico/prático investigado até a sistematização, disponibilizando-o à instrumentalização do ator. Sobre esse aspecto discorreremos no cap. II, 2.1. Do Processo Pedagógico. No mesmo cap. II, 2.2. Da Partitura, é proposto outro ponto de convergência dos princípios tratados, num exercício de criação. Do Treinamento, cap. II, 2.3, trata da interrelação dos princípios e procedimentos, integrando uma unidade sistematizada para o exercício do trabalho do ator.

² Essa transposição foi experimentada nas disciplinas: Expressão Vocal I, tendo continuidade na disciplina Expressão Vocal II e III, oferecidas pelo Departamento de Artes Cênicas/ Unicamp , durante o primeiro e segundo semestres de 2001 e primeiro semestre de 2002, sob responsabilidade da Prof^{ra}. Dr^a Sara Pereira Lopes.

Tal experiência possibilitou a extração de **princípios técnicos** e sua transposição em procedimentos que podem fundamentar a instrumentalização do ator na elaboração de uma técnica pessoal.

Com um treinamento que respeita a particularidade de cada corpo, de cada dia e de cada momento, é possível trabalhar corpo-voz-mente dentro da especificidade do momento vivido. E é na consciência desta singularidade que reside a abertura para a individualidade do processo, qualidade esta que terá grande repercussão em sua expressividade.

Com este trabalho pretendemos conduzir esta reflexão através da conjugação de alguns fundamentos detectados e experienciados, assim como relacioná-los com outros formadores da prática da arte do ator.

CAPÍTULO I

DOS PRINCÍPIOS AOS PROCEDIMENTOS.

A arte do ator foi e continua sendo resultado de uma combinação de muitos elementos e diversos segmentos que incluem desde o conhecimento técnico individual até a sabedoria para inserir-se na linguagem proposta. É na busca de uma compreensão sistematizada dos elementos que compõem o conhecimento e a construção de uma técnica individual que se organiza esse trabalho.

Um corpo inconsciente e dissociado apresentará como resultado uma atuação que não se compromete em nenhum de seus elementos, incluindo a voz, que soará sem domínio em sua produção, projeção e amplificação. É necessário que o ator descubra suas potencialidades vocais , ao mesmo tempo que seus métodos de atuação para poder, decididamente, elaborar e produzir uma voz carregada de imagens e impressões.

Diversas causas podem interferir para criar a dissociação corpo, voz e mente, cabendo ao ator buscar os caminhos para reconstruir sua integridade:

"O condicionamento social e o desenvolvimento da tecnologia da comunicação causam interferência direta na conexão das palavras com o aparato sensorial do corpo. Como elemento de representação na configuração das artes de transmissão oral, cabe à

voz restabelecer esta ligação, para revelar as energias sonoras que formam e reverberam em sentidos não-verbais inesperados.

A construção da vocalidade começa pelo reconhecimento das repostas sensoriais, sensuais, emocionais e físicas contidas nas vogais e consoantes que constituem a palavra.

A beleza de uma vogal não reside na correção de sua pronúncia, de acordo com um modelo arbitrário; está na sua musicalidade intrínseca, sua sensualidade, seu movimento gerador interno, seu tom étnico, sua expressividade¹.

Contemporaneamente é freqüente trabalhar-se a mente de maneira dissociada do corpo, como se constituíssem elementos isolados e independentes: o mecânico dissociado de seu impulso interior e vice-versa. Essa postura faz com que se perca a consciência, a plenitude e simultaneidade durante o agir, resultando numa atuação incoerente, superficial, imprecisa e não orgânica.

Para o fazer teatral, plenitude e simultaneidade são indispensáveis a uma **atuação orgânica** do ator, mesmo quando o que se deseja é representar a fragmentação.

"Que é essa pessoa que ousa dançar nua no Jardim de Luxemburgo? Quem é essa pessoa que nos

¹ LOPES, Sara in *Diz isso Cantando! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro* "p.27

lembra o tempo pré-cartesiano quando nós podíamos conhecer através do movimento de todo corpo? Eu sugiro a vocês essa noite que essa pessoa é o ator. E um dos últimos lugares esquizofrênicos que nós temos no mundo é o teatro – me desculpem – um dos lugares menos esquizofrênicos que nós temos é o teatro, onde se pode dançar, cantar e recitar poesia. É o lugar onde todo o corpo conta. Onde a mente importa, o coração importa, a vitalidade do centro procriativo é importante, mas não em partes separadas, somente trabalhando em conjunto”²

A atuação orgânica propõe a **unidade** corpo-voz-mente em cena, no instante do ato, unidade esta que é resgatada e elaborada na formação e instrumentalização do ator.

É a busca pela

“... condição humana de que fala Stanislavski, baseada em procedimentos “psicofisiológicos que se originam em nossas próprias naturezas”, pode ser definida como “o corpo-mente-orgânico”.

Aceitando a “ficção da dualidade” podemos dizer que um corpo-mente é orgânico quando o corpo responde às exigências feitas pela mente de uma maneira que não é nem “redundante”, “negligente” nem “incoerente”, isto é, quando:

*- o corpo responde **somente** às exigências propostas pela mente;*

² LEABHARTH, Thomas in Palestra demonstração das Técnicas de François Delsarte

- o corpo responde a **todas** as exigências propostas pela mente

- reagindo a todas as exigências propostas pela mente, e apenas para esses comandos, o corpo se adapta a elas, procura satisfazê-las.

A organicidade corpo-mente revela-se no corpo que não age em vão, que não se esquiva da ação necessária, que não reage de uma maneira contraditória e contraproducente."³

Essa qualidade, presente nas ações, evidencia as sutilezas de cada momento e a condição de vivê-lo como único e irreprodutível, tornando o fazer teatral vivo, **orgânico** e **dinâmico**, mantendo sua essência preservada.

A **precisão** é a capacidade que o ator deve desenvolver em suas **ações**, assim como no **estado** proposto, para compor a atuação orgânica. Trata-se da conjunção entre a ação interna e ação externa, o que possibilita que seus gestos passem a carregar significado tornando-se, com isso, **ações precisamente orgânicas**.

Essa precisão vem da condição que o ator deve desenvolver de realizá-las com exatidão. Trata-se do conhecimento profundo de movimentos, gestos e ações, adquirido pela repetição e estudo detalhado. A precisão no estado é tão necessária quanto a precisão na

³ Ruffini, Franco in *a arte Secreta do Ator*. P. 150

expressão, sendo ambas elaboradas e propostas pelo ator e complementares para a **ação**.

A precisão de estado é um aprendizado individual no qual o ator pode destilar a essência da ação e posteriormente modelar sua forma, ou seja, é o sentido que preenche sua ação, é a dramaturgia do ator modelando sua partitura corpóreo-vocal.

As ações interna e externa estão, portanto, intrinsecamente ligadas e comprometidas.

Uma habilidade excessivamente mecânica pode ser vazia de intenção ou ter suas intenções pouco definidas: a intenção tem de ser pontual, sem espaço para dúvida, pois é ela que dá sentido e vida ao movimento. A precisão do estado é a alma da ação e, para que ela seja claramente expressa, é necessário um trabalho diário e intenso por meio de exercícios que fujam do treinamento exclusivamente mecânico e cuja eficiência estará condicionada à capacidade do ator em estabelecer a coerência entre agir interna e externamente. Trata-se de unir a ação ao seu impulso vital.

Do mesmo modo que é necessário trabalhar o aspecto físico do corpo para que esteja livre, disponível e alerta, deve-se trabalhar a **atenção**, esta capacidade da mente que pode vigiar o **estar presente** e decidido no que se faz, revelando-se assim, mais uma vez, a inter-relação do mental com o físico durante a ação. Para que isso ocorra é

necessário saber exatamente **o que** fazer, **como** fazer e **para que** fazer.

A elaboração destas qualidades no organismo do ator proporciona dinamismo na atuação: a repetição de ações precisamente orgânicas dá continuidade ao processo, mantendo-o vivo, nunca proposto como uma obra fechada, acabada e, sim, que se atualiza a cada vez. Essa dinâmica no processo do ator evita que sua obra se cristalize no tempo-espço, condição vital ao seu trabalho criativo.

Além disso, é necessário que uma ação seja consequência da outra, ou que uma seja gerada dentro da outra, criando a hierarquia entrelaçada⁴, na qual já não é possível distinguir o que gerou o quê. Tal hierarquia acontece, justamente, porque ocorre a retroalimentação entre as ações.

Para que tal fenômeno ocorra é preciso saber **o que** se quer com a ação, o que **é** a ação, **de onde** ela parte, ou que **imagem** estimula seu impulso, criando a necessidade de agir que justificará sua existência.

Dentro da coerência das ações, que só acontece na hora do ato com a intensidade e sinceridade do instante, cabe falar sobre a importância de aprender a reconhecer os **estímulos**.

⁴ Hierarquia entrelaçada, ver terminologia justificada

Um bom estímulo é aquele que mobiliza o corpo do ator gerando a ação dramática. O estímulo bom, vindo do imaginário vivo do ator, permite a atuação plena, com domínio técnico pois, a partir dele, há impulso para agir, há necessidade de agir, há coerência e espaço para agir.

É indispensável conhecer qual elemento orgânico é capaz de desencadear o estado necessário - o estado preciso - e que tem força suficiente para gerar o impulso e a ação. Ter uma noção não é suficiente: tem de se saber exatamente e conhecer claramente o estado que cada gesto necessita para ser orgânico, mesmo que esse gesto seja uma imobilidade aparente, que internamente é dinâmica.

A dissociação pode ocorrer quando o ator **pensa** o que deve fazer no momento da ação, antecipando-a mentalmente e, assim, dissociando a ação interna da externa, deixando-se conduzir excessivamente pelo raciocínio, antecipando-o. Em cena, o ator deve **perceber** o impulso orgânico de cada ação e desenvolver seu tempo-ritmo de forma eficiente e simultânea. O ator tem de estar pleno em sua atuação, como um corpo que pensa.

A arte dramática é ficção: ela é elaborada, estudada e, para tal, necessita de procedimentos técnicos que concretizem a ação de forma verdadeira, constituindo a dramaturgia do ator, manifestada em sua partitura físico-vocal, de acordo com as circunstâncias dadas.

Atuação dramática orgânica é o profundo conhecimento e domínio do que se faz: a eficiência da ação interna preenchendo a ação externa, a abertura para o espaço que dá exclusividade a cada atuação, ou seja, a condição que o ator tem de fazer várias vezes a mesma cena de uma forma plena e irreprodutível, única pela particularidade do momento vivido.

Sabedoria corporal e dramaturgia ainda não são suficientes para que a atuação orgânica se concretize plenamente. É imprescindível deixar sempre um espaço vazio a cada momento - **“um espaço entre o dedo de Deus e de Adão”⁵**, um espaço aberto à imaginação, o espaço da criação.

⁵ Como pintou Michelangelo em “Creazione di Adamo” na Cappella Sistina, citado por Thomas Leabarth in Palestra Demonstração das Técnicas de François Delsarte “Poética e Gramática do Mimo Corpóreo”

1.1. IDENTIFICANDO, RECONHECENDO E RELACIONANDO

A identificação e o reconhecimento pessoal dos elementos que compõem o material concreto de elaboração do trabalho do ator são passos fundamentais a um processo que tem sua base em procedimentos técnicos a serem experienciados.

Da experiência pessoal é que deve emergir a relação com os fundamentos e princípios orientadores de uma instrumentalização.

A construção de uma técnica está diretamente ligada à adoção e desenvolvimento individual desse conjunto de procedimentos, fundamentos e princípios orientadores.

1.1.1. Imaginário

*"..., o que interessa salientar é que as imagens são provavelmente o principal conteúdo de nossos pensamentos, independente da modalidade sensorial em que são geradas e de serem sobre uma coisa ou sobre um processo que envolve coisas; ou sobre palavras ou outros símbolos, numa dada linguagem, que correspondem a uma coisa ou a um processo. Escondidos atrás dessas imagens, raramente ou nunca chegando ao nosso conhecimento, existem de fato numerosos mecanismos que orientam a geração e o desenvolvimento de imagens no espaço e no tempo. Esses mecanismos utilizam regras e estratégias incorporadas em **representações** dispositivas. Eles são essenciais para nosso pensar, mas não constituem o conteúdo dos pensamentos"⁶*

(grifo nosso)

A representação é vital ao ser humano. No fazer teatral, que tem sua essência em agir propondo significados, todos os elementos que compõem um espetáculo são representações, mas é o ator o elemento indispensável que dará vida ao universo representado. Ainda que o ator seja o principal elemento, todos os outros tem de estar convergentes e coerentes com a representação: tudo para levar à elaboração, no concreto, do abstrato, tornando o ausente presente.

⁶ Damásio, Antonio in *O Erro de Descartes*. p.136

Em qualquer instância que inclua a representação, o que fará a conexão entre o concreto e o abstrato é o imaginário. É o imaginário que faz o nexo entre o simbólico e o real.

Para o ator, o imaginário é vital à geração e à sobrevivência de sua instrumentalização, tanto quanto de seu trabalho criativo. É por meio dele que o ator produz, fixa e evoca imagens para propor e resgatar estados necessários à sua atuação.

É indispensável que o imaginário do ator seja estimulado sempre, objetivando a proposta de significados e a materialização de estados.

Na instrumentalização do ator, a experimentação vocal consciente esbarra numa dificuldade: o aparato fonador não está visível, para que se possa conhecê-lo, de maneira palpável, na produção de sons. Uma forma de possibilitar sua identificação e seu reconhecimento, necessários à elaboração de um repertório corporal, é a proposição de imagens que instaurem estados, pelos quais será conduzida a atenção, a percepção, o conhecimento e a exploração da produção do som vocal.

Ligadas ao concreto e adotadas pelo imaginário de cada corporemente, as imagens acabam por realizar uma ligação entre os princípios propostos e os processos corporais, reconstruindo e redimensionando o corpo como um todo e sua inter-relação com os elementos físicos que compõem o som vocal.

A função desse redimensionamento psicofísico é dilatar elementos que, no cotidiano, podem passar despercebidos por não estarem a serviço de uma função poética.

A expansão das vibrações e, por consequência, da intensidade vocal, a extensão dos limites das alturas dos sons, a dilatação de sua duração, por si só, geram no corpo do ator sensações, emoções e impressões que, concretizadas em imagens sonoras na produção vocal, ativam o processo criativo e a possibilidade de representar estados, circunstâncias e situações.

Não se trata de elaborar um pensamento, transferindo excesso de atividade ao centro intelectual, numa atitude interna e privada. Tratadas assim, as imagens seriam apenas ondas, não passíveis de fixação, inúteis à representação teatral, justamente por não afetarem o corpo. Nessa forma, elas não tem validade para o processo expressivo, já que o material a ser trabalhado é a concretude, o corpo dado ao sensível.⁷

⁷ Há na literatura, paralelo ao trabalho do imaginário:

" Mas, para mim , eu as encontro no instante da concepção, no segundo em que o assunto se revela, em que se delineia a articulação da obra diante da sensibilidade subitamente clarividente, nesses momentos deliciosos em que a imaginação se confunde totalmente com a inteligência. Estes instantes passam assim como nascem. Resta a execução, quer dizer, um longo sofrimento" CAMUS,Albert in O Avesso e o Direito p.25

Trata-se do imaginário **vivo**, apropriado por um corpo-mente que pulsa em conjunto, sendo um só e, não satisfeito com o frescor da descoberta, utiliza-a apenas como ponto de partida. Para que este encadeamento aconteça é necessário disponibilidade corporal para apreensão de sensações e vibrações: um corpo agindo e reagindo com seu imaginário; o interno e o externo atuando de forma dilatada e coerente entre si e com o espaço ocupado.

Outra função a ser cumprida pelo imaginário do ator, é a interação de suas imagens no tempo-espaço para além dos limites de seu corpo, afetando o espectador na comunhão indispensável à comunicação do instante presente do ato testemunhado.

As imagens não devem apenas preencher seus pensamentos, habitar seu corpo, mover sua respiração, alterar seu pulso e preencher com ele o espaço que ocupa. Elas devem ser expandidas para além de sua mente, manifestadas no corpo-tempo-espaço da ação, tornando presente e concreto o, até então, ausente e abstrato.

A afirmação de que

" As imagens que reconstituímos por evocação ocorrem lado a lado com aquelas formadas segundo a estimulação vinda do exterior. Elas são "desmaiadas", como David Hume apontou, em comparação com as imagens "cheias de vida"

*geradas por estímulos exteriores ao cérebro. Mas continuam a ser imagens, para todos os efeitos"*⁸

faz referência ao cotidiano humano. No trabalho do ator a evocação deve ser tão **viva** quanto a estimulação exterior, igualando-se a ela pela possibilidade de concretização das imagens.

O ator utiliza, cria, evoca suas imagens para dar-lhes forma, significado, corpo, vida, para serem atualizadas e compartilhadas.

Exercitar o imaginário e buscar meios eficiente de dar-lhe forma, de torná-lo presente, deve fazer parte da instrumentalização do ator, não como um elemento isolado. Em cada exercício deve-se estimular e perceber conscientemente o imaginário que atua, num movimento contínuo de alimentação e retroalimentação entre o interno e o externo do corpo. Exercícios só poderão ser considerados como tal para o ator, se houver essa **vida** presente. Caso contrário poderão desenvolver habilidades e até virtuosismos físicos que, dissociados de sentidos propostos pelo imaginário vivo não terão validade como material da representação teatral: *"O músculo da imaginação é o mais importante para o ator"*⁹

A força que sustenta o corpo-voz-mente do ator em ação nada mais é do que sua ação interna manifestada plenamente: é a

⁸ DAMÁSIO, Antônio in *O Erro de Descartes*. p.136.

⁹ MNOUCHKINE, Ariane, in reportagem publicado pela Folha de São Paulo, 11 de março de 2002.

capacidade que ele desenvolve de tornar suas ações críveis pela presentificação.

Para imaginar e criar é necessário, antes, conhecer.

*“Uma imagem no pensamento, pode ser pura e simplesmente contemplada com os olhos da mente; ou pode envolver, provocando impressões, emoções, despertando reações: **experienciar** é diferente de **apreciar**. Um diz respeito **a pensar sobre**; outro significa apenas **pensar**. Se tratadas como signos puros, as imagens geram um discurso vazio; experienciadas, criam uma ação interna a ser revelada, de modo direto e transparente, pelas palavras. Assim, aquilo que deu origem à linguagem vai dotar as emoções de um sentido inteligente se, apenas, se falar.*

Intrínsecas às palavras, as imagens revelam a linguagem como uma arte ao mesmo tempo figurativa e abstrata, guiando mais diretamente, com menos justificativas, à emoção do que a lógica racional.”¹⁰

Como procedimento metodológico, o exercício e a criação ativos de estados, circunstâncias e situações propostos ao imaginário do ator podem capacitá-lo a fabricar sensações, impressões e intenções e a

¹⁰ LOPES, Sara in *Diz isso Cantando! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro*”p.29

presentificá-las, mantendo a capacidade de manipular sua criação com precisão e eficiência.¹¹

Não basta ser capaz de criar imagens: na condição de ator, é indispensável torná-las presentes, é vital propor estados que gerem impressões e sua representação.

*"...O teatro é sempre a busca de uma significação, bem como um modo de torná-la significativa para outros. Esse é o mistério."*¹²

O imaginário do ator é onde podem unir-se identificação, reconhecimento e relação dos princípios e seus procedimentos.

É no imaginário do ator que reside sua subjetividade, sua capacidade de transpor e revelar a individualização de sua obra, no momento da concepção. É nele que habita a diferença e é dele que nasce a diversidade.¹³

¹¹ De Copeau transcrevemos:

"O que é horrível no ator, não é uma mentira, pois ele não mente. Não é um engôdo, pois ele não engana. Não é uma hipocrisia, pois ele aplica sua monstruosa sinceridade em ser aquilo que ele não é, e não em exprimir o que ele não sente, mas em sentir o imaginário"

Atores: im http://www.grupotempo.com.br/body_tex_aos_aores_.html

¹² **BROOK**, Peter in *A Porta Aberta*, p.64

¹³ *"Eis, ainda...Sim, nada impede que se sonhe, na própria hora do exílio, já eu pelo menos isso eu sei, com toda a certeza, que uma obra de homem nada mais é do que esse longo caminho para reencontrar, pelos desvios da arte, as duas ou três imagens simples e grandes, às quais o coração se abriu uma primeira vez"* CAMUS, Albert in *O Averso e o Direito*.

1.1.2. RESPIRAÇÃO:

Independente do percurso que escolha para abordá-la, é vital ao ator, a identificação, o reconhecimento e elaboração de uma respiração plena, orgânica e eficiente. No processo de trabalho ela será relacionada com os procedimentos técnicos de uma instrumentalização direcionada ao conhecimento e domínio de seu organismo em diferentes circunstâncias e situações.

No trabalho proposto à instrumentalização do ator, a respiração deve ser intencionalmente percebida e conectada diretamente com todo o processo orgânico que o distancia do cotidiano. É na busca por diminuir a distância entre as potencialidades e a concretude da ação que a percepção da respiração apresenta-se como indispensável ao trabalho consciente do ator.

A exploração das suas potencialidades corpóreo-vocais de forma consciente e saudável, abrirá ao ator a utilização de seu organismo de forma dilatada, como um instrumento redimensionado, num processo que tem início na respiração. A dilatação corpóreo-vocal como princípio e, ao mesmo tempo, como procedimento, é um elemento que integra a possibilidade de materialização da representação, ao revelar a respiração ligada ao tempo-ritmo da ação, de forma elaborada no corpo do ator.

Essa materialização tem início na percepção da respiração que acontece no corpo, pela musculatura, e cuja consciência e expansão revelam e ampliam a pulsação tridimensional do corpo, bem como sua disponibilização total numa respiração livre e orgânica, em função da ação.

" A respiração é uma coisa bem limitada - nós podemos observá-la e mesmo conduzi-la, é uma questão de vontade. Mas desde que estejamos totalmente comprometidos em uma ação, não podemos controlar a respiração, é o próprio organismo que respira"¹⁴

O início, para o trabalho de instrumentalização do ator, está na recuperação consciente de sua respiração plena, da respiração fisiológica sem obstáculos, identificada com as particularidades de cada corpo em seu espaço-tempo. Essa percepção servirá como referencial para o reconhecimento do corpo em estado livre e em estados alterados propostos pela unidade corpo-voz-mente, permitindo experimentar e criar.

¹⁴ GROTOWSKI, Jerzy in Exposição feita em maio de 1969 para estagiários do Teatro-Laboratório do Wroclow, publicada em *Lé Théâtre* 1971 Chirstian Bourgois Editeus, Paris, 1971. Tradução: Luiz Roberto galizia.

A respiração é o elo e, ao mesmo tempo, o que dispara o impulso-ação do ator. A integração corpo-voz-mente, desencadeada por ela, vai propor e identificar as modificações da ação, atuando em reciprocidade, permitindo o domínio de sua eficiência.

Ao ator cabe permitir e reconhecer as alterações na sua respiração, assim como na sua voz, decorrentes de respostas ao seu impulso-ação.

Este processo, proposto à experimentação no treinamento, permite o conhecimento das possibilidades geradas no trabalho de forma coesa e coerente, compondo a atuação plena.

A tentativa de manter a respiração constante em seu tempo-ritmo, independente das mudanças provocadas pelo movimento cinético, num corpo que altera seu estado, dissocia-a da ação. A unidade desejada se perde e criam-se resistências internas que obstruem o fluxo da ação, principalmente da ação-vocal. O que se pede ao ator é o conhecimento, ajuste e domínio, e não inibição e controle de sua respiração: ele deve reconhecer todas as alterações que for capaz de criar, estudá-las minuciosamente em função da ação, e incorporá-las ao seu repertório técnico.

A dissociação ação e respiração pode confundir o tempo-ritmo apropriado, ao tentar não afetar o tempo-ritmo da respiração, distanciando o ator da sua presentificação, perdendo o aspecto

psicofísico indispensável: "..., é falso dizer que todos podem respirar do mesmo jeito. É igualmente falso que em posições, ações e reações diferentes, a respiração seja a mesma"¹⁵

O que se propõe é exatamente o contrário: que o corpo do ator atue como um organismo único, permitindo e percebendo as relações entre os elementos que compõem a ação, para atuar em sua plenitude psicofísica.

Na instrumentalização, a respiração do ator deve ser percebida e explorada em diversas situações, em diversos ritmos e velocidades, em diferentes posições. É fundamental que o ator experimente, com seu corpo, como respirar de forma eficiente nos diferentes modos, posturas e movimentos, ampliando seu repertório corpóreo-vocal. Experimentar **como** o corpo faz o ajuste em diferentes situações, permitirá que ele atue elaborando e percebendo conscientemente os mecanismos envolvidos, apropriando-se de sua criação.

Há uma sabedoria corporal a ser elaborada a partir dessa experimentação, confiança e apreensão. Este saber se desenvolve durante o processo de instrumentalização pelo conhecimento do organismo que contém e reelabora o corpo-tempo-espaco na ação, proporcionando seu redimensionamento.

¹⁵ GROTOWSKI, Jerzy in Exposição feita em maio de 1969 para estagiários do Teatro-Laboratório do Wroclow, publicada em *Lé Théâtre*, Chirstian Bourgois Editeus, Paris, 1971. Tradução: Luiz Roberto galizia.

O redimensionamento dilatado do corpo-mente do ator, em si, já estabelece o primeiro nível da atuação teatral, a representação do Humano; estado potencial de todas as possibilidades: "*A arte tem a função social de enaltecer a dignidade do ser humano. É imprescindível que o homem acredite cada vez mais que ele pode ser melhor*"¹⁶

O mecanismo da respiração existe naturalmente, nós é que dificultamos sua eficiência através de estados musculares e posturais inconscientes que se tornam familiares e bloqueiam seu fluxo. Ao ator cabe detectar e reverter esse processo para poder desenvolver e utilizar sua capacidade respiratória real em sua potencialidade máxima, como elemento da linguagem de representação.

" Devemos encontrar para cada um as causas que atrapalham, que impedem, em seguida, criar a situação na qual as causas que impedem a respiração normal possam ser destruídas. O Processo se libertará.

...A respiração é, sem dúvida, um problema individual, os bloqueios são completamente diferentes no caso de cada ator. Sem dúvida também, a respiração libertada é pelo menos um pouco diferente em cada caso. E esta pequena diferença- muito pequena mesma- é decisiva no domínio da organicidade. Entretanto - e isso é o mais importante - não existe modelo para respiração ideal,

¹⁶ AUTRAN, Paulo in *o Estado de São Paulo*, cad 2. 6 de setembro de 2002.

estatístico, mas existe o desbloqueio da respiração natural."¹⁷

No exercício desta percepção de si como um organismo que respira consciente de suas especificidades psicofisiológicas, o ator deve trabalhar para livrar-se dos condicionamentos, sejam de que natureza forem, das tensões, das pré-concepções, da precedência da mente sobre o corpo para poder se reconhecer como um instrumento sonoro, pleno de vibrações e ressonâncias. No desenvolvimento dessa condição nasce a capacidade de propor estados facilitadores da ação no processo criativo.

Para a produção do som vocal, que é resultante de movimentos físicos da musculatura, ossatura, órgãos internos e espaços disponibilizados, a respiração deve afetar e comprometer o corpo de forma total e integrada. O encontro do corpo com sua produção vocal integra movimento cinético e sonoro num único impulso, que tem seu **elo** na respiração.

O ator utiliza seu imaginário vivo para gerar estímulos eficientes e atingir a concretização de símbolos, a criação de sentidos num universo que justifica seus atos. Esta possibilidade, quando relacionada à palavra pede uma ligação desse universo simbólico com o corpo por meio de

¹⁷ GROTOWSKI, Jerzy in Exposição feita em maio de 1969 para estagiários do Teatro-Laboratório do Wroclow, publicada em *Lé Théâtre*, Chirstian Bourgois Editeus, Paris, 1971. Tradução: Luiz Roberto galizia.

sons, silêncios e ritmos, num estudo sensível e perceptual do exercício vocal: os sentidos e as impressões criados e atribuídos às ações.

É na relação entre o símbolo e sua concretização, pela via do imaginário, que o ator, em respiração e gesto, fará o ajuste entre os elementos que compõem seu trabalho. É por meio da respiração que o ator pode sintonizar situação, circunstância, contexto, estado, emoção, intenção, espaço-tempo, musculatura, ressonância, voz e foco, num mesmo propósito. É a respiração que permite o ajuste fino entre os elementos que compõe a ação. É conhecendo, em seu organismo, esse ajuste que possibilita a ação, que o ator poderá atingir uma liberdade que nada tem a ver com espontaneísmo e, sim, com uma criação decididamente elaborada.

Um corpo tenso, rígido em sua postura, gesto, equilíbrio do peso, com suas potencialidades inconscientes, não poderá respirar livremente. E sua atuação não será plena e eficiente, criando dificuldades pela interferência e criação, resultando em dissociações contraproducentes em seu corpo-voz-mente em ação.

A partir da disponibilidade de seu corpo como instrumento, é possível propor que o ator elabore intencionalmente sua percepção rítmica, organizada pelo tempo e no espaço, por meio da percepção contínua de sua respiração.

1.1.3. Músculos livres: uma roupa confortável

Equilíbrio e liberdade são estados musculares possíveis e indispensáveis à concretização plena da ação corpóreo-vocal que, livre de qualquer impedimento muscular, encadeia-se sem resistências. Equilíbrio e liberdade, neste caso, significam livrar-se do excesso de tensão muscular, dotando o corpo de condição ativa, consciente e livre para se expressar plenamente.

Livre de bloqueios, não há desperdício de energia. Quando existe excesso de força muscular o corpo é obrigado a um determinado esforço, o que pode gerar tensão desnecessária, realimentando uma cadeia contraproducente e inútil, sem função: é uma tensão estagnada que pode causar desconforto, dor, e até erros de postura, bem como a limitação de determinados movimentos. Tensões excessivas encurtam a musculatura, contrariando o que se propõe ao ator, que é a dilatação de seu corpo em ação. É necessário desenvolver a compreensão do corpo no espaço-tempo, atuando de acordo com a gravidade, utilizando-a a seu favor, e a disponibilização de espaços internos, que também proporciona maior liberdade de ação ao organismo. Unindo o domínio interno do corpo ao domínio dele no espaço, agindo em acordo com a gravidade, pode-se chegar ao organismo vivo, livre para atuar.

A prática de exercícios com esse propósito, durante a instrumentalização, deve ter como objetivo viabilizar a percepção, propondo músculos livres do excesso de tensão que obstrui, que dificulta os movimentos e a passagem do fluxo vital da ação-movimento.

O corpo deve estar completamente disponível para que o som vocal se manifeste organicamente. Um corpo tenso não deixa fluir sua produção sonora, opondo resistência às vibrações do som.

" Até agora, eu sei muito mais o que não se deve fazer com a voz do que o que se deve fazer. Mas este saber, o que não se deve fazer, é, na minha opinião, bem mais importante; isso quer dizer que não se deve fazer exercícios vocais, mas que se deve utilizar a voz em exercícios que comprometam todo o nosso ser e onde a voz se libertará sozinha. Talvez devamos trabalhar com todo o nosso ser, todo o nosso corpo. Sei também que não devemos trabalhar a voz em alguma posição fixa, rígida; que todas as posições-chaves dos atores que trabalham a voz, bloqueiam a voz; todas essas posições simétricas, geométricas, as posições sem movimento ou com movimentos automatizados, tudo isso é estéril".¹⁸

¹⁸ GROTOWSKI, Exposição feita em maio de 1969 para estagiários estrangeiros do Teatro- Laboratório do Wrocław. Publicada em "Lê theatre 1971-Icachers diriges por Arrabal Christian Bourgois Editeus, Paris, 1971 p. 87-131. Trad. Luiz Roberto Galizia, SP, 13/3/72

Para atingir as qualidade de equilíbrio¹⁹ e liberdade por meio de exercícios experienciados, é necessário, com a **próprio-percepção**²⁰, compreender o princípio que irá orientar **como** executá-los para disponibilizar espaços internos e liberar o organismo para agir²¹. Trata-se da atitude perante formas pré-estabelecida, que deve transcender a simples execução de um movimento. É ao ator que compete estudar seu processo e descobrir seus mecanismos conscientemente; só ele poderá testemunhar a profundidade e a fidelidade atribuídas ao seu trabalho.

Os exercícios que podem ser propostos serão facilitadores do redimensionamento que se busca porém, sem a ação interna, sem a atitude, o objetivo não será alcançado. Exercícios elaborados para liberar o corpo, sem considerar a intenção e a consciência de si no momento de agir, não oferecem um percurso para o ator. Por isso fala-se de princípios: porque, sem eles, a forma perde sua função, podendo ser executada de modo mecânico e desequilibrado; porque os princípios podem e devem ser aplicados em diferentes formas.

A próprio-percepção-consciente é sempre única e exclusiva ao momento: ela não é um conhecimento fixado a priori, ela pertence à

¹⁹ Ver terminologia justificada.

²⁰ Ver terminologia justificada.

²¹ “O saber por si mesmo não dá a compreensão. E a compreensão não poderia ser aumentada apenas por um acréscimo do saber. A compreensão depende da relação entre o saber e o ser” (Ouspenski, P.D. Fragmentos de um ensinamento desconhecido, p.87) “Entre o saber e a compreensão, a diferença torna-se clara quando percebemos que o saber pode ser a função de um só centro. A compreensão o contrário é a função dos três centro. Assim, o aparelho do pensar pode saber algo. Mas compreensão só aparece quando um homem tem o sentimento e a sensação de tudo o que se liga ao seu saber” (Ouspenski, P.D. Fragmentos de um ensinamento desconhecido, p.88)

particularidade do dia, de cada movimento e de cada gesto, intenção e estado. Trata-se da atuação do imaginário, evocando, relacionando e atualizando o organismo em ação.

Com a consciência dos pontos de bloqueios no corpo, há o trabalho de desobstruí-los diariamente, considerando vários níveis e tendências pessoais de tensão muscular, lembrando que, quanto maior a inconsciência, maior será a dificuldade para atuar livremente. A instrumentalização inclui aprender a conhecer e perceber o corpo e trabalhar seriamente para diminuir a distância entre corpo-mente, para perceber as informações com precisão, até em suas sutilezas.

Com a prática diária é possível ficar mais sensível, percebendo a tensão antes mesmo dela tornar-se muito evidente ou crônica. Esse tipo de prática propõe tanto o resgate da liberdade psicofisiológica, como sua manutenção.

Detectada a existência de bloqueios, é necessário descobrir seu ponto exato, bem como sua causa e, com isso, trabalhar para, aos poucos, reverter o processo até em seus menores focos, que também causam desequilíbrio e desperdício de energia, tornando a ação menos eficaz.

Atentar para **novas tensões** é trabalho fundamental à prática do ator, devendo ser constante para ampliar suas percepções, pois se aplica a instrumento que é um ser vivo, orgânico e em movimento.

Dentro da proposta de trabalho que visa a atuação orgânica por meio da consciência da próprio-percepção-corporal, o que se espera do ator é que crie **referenciais** para análise, reflexão e comparação, sendo ele mesmo o analista e o analisado.

Por meio de uma prática diária é possível elaborar um corpo-vozmente integrado e disponível, que atua em reciprocidade e flui em sua expressão, como se todos os movimentos fossem espontâneos; um corpo que, depois de muito trabalho, elabora sua própria tradição, **a tradição de si mesmo**, que transcende a própria técnica, construindo **um corpo com liberdade para a expressão**, que pode responder plenamente à criação, pois está acordado e disponível a manifestar o que pulsa em seu interior.²²

A compreensão dos grandes mestres e estudiosos do teatro reforça essas afirmações. Segundo Marco de Marinis ²³, o trabalho de eliminação dos excessos de tensões musculares, tanto em Stanislavski²⁴ quanto em Gurdjieff é uma condição preliminar para o trabalho do ator. Para Stanislavski porque bloqueiam os processos criativos. E para Gurdjieff porque desperdiçam energia.

²² Sobre a expressão "**tradição de si mesmo**" encontramos em Ruffini: Ver terminologia justificada.

²³ Comentário feito no Ecum 1998, belo horizonte MG.

²⁴ *"Não é somente um forte espasmo muscular generalizado que impede o bom funcionamento; até mesmo a mais ínfima pressão, num determinado ponto, é capaz de entrar a faculdade criadora."* STANISLAVSKI, Constantin in A Preparação do Ator. P. 123.

A vida atual não nos facilita preservar a unidade corpo-voz-mente intelectual, emocional e física²⁵. A tendência é desenvolver um determinado centro, geralmente o intelectual, dissociado do motor e emocional. Essa dissociação terá repercussão não só no centro motor, causada pela limitação perceptual consciente, mas também, no indivíduo como um todo.

A opção para o ator não é eleger o centro motor e abandonar os outros: isso seria uma solução meramente mecânica, dissociada e ineficiente. O que se apresenta é um trabalho de resgate da condição Humana que desenvolva a percepção de si como unidade para, assim, poder atuar de forma integrada.

É a elaboração e o domínio de si como **uma unidade em ação** que estabelece o diferencial na construção de uma técnica que, de

25

"... Devem compreender que os três centro principais – intelectual, emocional e motor – são interdependentes e que, num homem normal, trabalham sempre simultaneamente. É precisamente isso que constitui a maior dificuldade no trabalho de si. Que significa essa simultaneidade? Significa que um determinado trabalho do centro intelectual está ligado a certo trabalho dos centros emocional e motor, isto é, que uma certa espécie de pensamento está inevitavelmente ligada a uma certa espécie de emoção (ou de estado de ânimo) e uma certa espécie de movimento (ou de postura) e que uma desencadeia outra; dito de outra maneira, que determina emoção (ou estado de ânimo) desencadeia determinados movimentos ou posturas, e determinados pensamentos, do mesmo modo que determinado movimento ou posturas desencadeiam determinadas emoções ou estados de ânimo, etc... Todas as coisas estão ligadas e não há uma que possa existir sem a outra". Ouspensky in Fragmentos ...p393

externa e artificial, passa a ser uma forma de atuar que visa a plenitude do ator em ação.

A ação deve ser, primeiro, gerada: ela tem de ter seu impulso, seu primeiro suspiro no centro do corpo. Daí ela pode se expandir, organicamente, pelo corpo que, decididamente encontra-se disponível, preparado, instrumentalizado para atuar.

Mantendo essa coerência e coesão entre o interno e o externo pode-se chegar à unidade desejada, a mesma denominada por Stanislavski como **ação**.

Para chegar a essa coerência é necessário que o ator, em sua forma plena, esteja num estado de percepção dilatada, alcançada pela liberação dos excessos que ele carrega: excessos tensão muscular, de tensão mental, de ansiedade, de intenção.

O princípio da liberdade muscular, como procedimento técnico da instrumentalização, objetiva e disponibiliza o ator ao estado criativo.

A passagem da percepção cotidiana para o estado criativo, é possível por meio do redimensionamento que liberta o corpo para agir, e que possibilita a dilatação da percepção, assim como maior fluência corpóreo-vocal. Pode-se dizer que através do corpo decididamente redimensionado em seu tônus muscular, gerando liberdade para atuar, é possível chegar a unidade corpo-voz-mente.

Apresenta-se o princípio dos músculos livres como fundamental a qualquer etapa do processo de trabalho do ator pois, aprender a detectar os esforços desnecessários, é importante tanto na instrumentalização quanto no processo criativo.

A liberdade do ator é uma sabedoria psicofísica, uma sintonia fina, que irá permitir a fluência em suas ações, aprendendo a atuar sem esforço desnecessário, ajustando e libertando seu organismo em função das ações. Neste caso, a voz tem a capacidade de revelar e amplificar, denunciando qualquer tipo de bloqueio, pois um corpo que carrega excessos jamais produzirá uma voz livre. E para que o trabalho vocal do ator aconteça em sua plenitude é necessário que o ator esteja livre, confortável em seu corpo no momento que atua.

Sendo a voz uma extensão do corpo físico no espaço, ela será seu prolongamento dilatado, amplificado. A prática diária de procedimentos técnicos sistematizados, visando a liberdade do corpo-voz-mente, objetiva resultados na expressividade corpóreo-vocal do ator, promovendo a apropriação do conhecimento pelo organismo que se reconhece como um instrumento artístico e, como tal, necessita de formação e cuidados específicos.

1.1.4. ARTICULAÇÕES DO CORPO:

A prática proposta à instrumentalização enfoca o exercício diário das articulações do corpo como um trabalho que busca, mais que o movimento, a desobstrução e fortalecimento das articulações para facilitar a fluência dos movimentos.

Esse princípio não se dissocia dos anteriores: pode-se dizer que é complementar à liberdade muscular. Ambos se dão pela ação interna, pelo imaginário atribuído à prática, pela atenção e intenção aplicadas a cada movimento. O interno e o externo atuando simultaneamente na prática diária que prepara o ator.

Falar, separadamente, das articulações deve-se à sua função metodológica aplicada à mecânica específica do movimento. As articulações ligam ossos e músculos, e é através delas que vibrações, sinais e movimentos passam de uma parte a outra do corpo; é nelas que se unem e movem as partes com o todo. Para movimentar a ponta de um dedo, é necessário que uma informação, partindo do impulso gerado no centro vital do movimento, atravesse toda coluna vertebral, ombro e braço, até atingir precisamente ao ponto desejado.

Para o trabalho do ator, esse percurso neurológico deverá ser evidenciado, a atitude atribuída ao movimento-ação identificada e reconhecida por meio da percepção consciente da intenção, aplicadas

neste caminho cheio de sinais que existe embaixo da pele. Trata-se da união dos movimentos periféricos ao seu impulso orgânico, do comprometimento total de um corpo-mente vivo, revelando as sutilezas da ação.

*" Todas as alterações que um observador externo pode identificar, e muitas outras que não podem ser identificadas, tal como a aceleração dos batimentos cardíacos ou uma contração do intestino, foram percebidas interiormente por você. Todas as alterações estão constantemente sendo sinalizadas para seu cérebro por meio das terminações nervosas que levam os impulsos da pele, dos vasos sanguíneos , das vísceras, dos músculos voluntários, das articulações, etc. Em termos neurais, a etapa de regresso dessa viagem depende dos circuitos que tem origem na cabeça, pescoço , membros, passam pela medula espinal e pelo tronco cerebral em direção à formação reticular ..."*²⁶

As articulações devem estar livres e soltas para não obstruírem a passagem do fluxo da ação, fortalecidas para sustentarem movimentos ampliados, impactos e imobilidades, e lubrificadas para proporcionarem a fluência necessária. É, também, através das articulações que as

²⁶ DAMÁSIO, Antônio in O Erro de Descartes, emoção, razão e cérebro humano. P.173

vibrações sonoras da voz se propagam pela ossatura do corpo, comprometendo-o integralmente na produção sonora.

A prática sistematizada, que tem parte focada no trabalho com as articulações, viabiliza mais liberdade ao corpo, livre de bloqueios e tensões excessivas e desnecessárias, mais leve e maleável, o que permite elaborar sua plasticidade.

Essa abordagem acaba por gerar maior segurança ao corpo justamente pela preparação que dá aos movimentos pelo aumento de sua capacidade de sustentação, colaborando para uma atuação mais plena e segura.

A fluência a ser desenvolvida vem da experimentação, na prática, com movimentos circulares, espiralados, torções e rotações das articulações e coluna vertebral, que relaxam, lubrificam, dilatam e fortalecem os pontos de ligamentos do corpo, bem como aumentam a liberdade de inter-relação existente .

A maleabilidade é buscada pelo alongamento proposto sem que os músculos sejam forçados. O alongamento vem como consequência da atenção e intenção de realizar os movimentos apenas com a tensão necessária, tanto em quantidade quanto em localização. Esse ajuste libera o corpo dos excessos, proporcionando precisão e eficiência no agir. O que muda, neste caso, não é a forma proposta e, sim, a intenção e a ação interna que mobiliza uma atitude em relação ao o movimento.

Ressalta-se a função do imaginário como vital à manutenção da unidade desejada.

Trabalhando a partir desse princípio, pode-se dizer que o alongamento muscular é consequência da intenção de **soltar** e não de **esticar** os músculos e essa informação, que altera a ação interna do movimento, acaba alterando a qualidade da ação²⁷. A modificação que se propõe é no padrão das imagens que vão formar um novo percurso para o movimento, sua percepção e sua qualidade.

Neste caso, com um mesmo exercício pode-se aplicar vários princípios, pois eles se completam e se inter-relacionam em função da simultaneidade da ação: as articulações são também incorporadas no trabalho que busca a unidade corpo-voz-mente, que atua simultaneamente em função da vocalidade do ator, conjugada à próprio-percepção e a liberdade muscular.

Há uma importância fisiológica no exercitar e fortalecer as articulações do corpo, sem dissociá-la da condição interna necessária ao trabalho do ator, que respeita as particularidades e preserva a simultaneidade: é desse modo que as integramos ao trabalho psicofísico do ator.

²⁷ Soltar e esticar: ver terminologia justificada

1.1.5. BASES

Ao tratar da sustentação e da criação de apoio para o corpo do ator, sugerir a imagem do enraizamento busca o desenvolvimento do equilíbrio para além do limite corporal.

Os exercícios que trabalham enraizamento disponibilizam base consciente ao corpo, proporcionando liberdade para dispor de seu organismo, tanto na imobilidade quanto em movimento, tanto em equilíbrio quanto em desequilíbrio, tanto no silêncio quanto na sua produção vocal, de forma precisa e segura.

No cotidiano não estudamos nossos pontos de apoio, nosso eixo, nosso equilíbrio e transferência do peso. No processo da instrumentalização é necessário dilatar a percepção e construir bases que cumpram sua função: a de sustentar com segurança e domínio o corpo, independente da posição ou movimentos executados.

O trabalho direcionado à elaboração de bases no corpo do ator também constitui uma das formas de dilatar seu organismo. Quando o imaginário vivo conduz a intenção para além dos pontos de apoio, utilizando a imagem do enraizamento, as bases irão além do solo, o que dará, por oposição e dilatação, a condição para expandir além do topo da cabeça. Da mesma forma, a ampliação da base dilatada projetará o corpo para além dos limites frontal e dorsal.

Os exercícios que propõem o trabalho apenas nos pontos físicos de apoio do corpo, não são suficiente. É necessário desenvolver, por meio da próprio-percepção-consciente, a psicofisicidade desta função, ou seja, o princípio da ação interna aplicado à forma ou, ainda, o imaginário concretizado na ação.

A prática deve promover a absorção, pelo corpo, desse princípio para possibilitar agir internamente, evitando a repetição da forma vazia de intenção. Cabe ao ator imbuir imagens que gerem qualidade em suas ações, sempre que refeitas.

Desenvolver essa atitude dá início à transposição de um princípio à sua função: da elaboração do enraizamento, no momento da instrumentalização, ao seu aproveitamento no criativo.

Não se trata de um conhecimento, mas de uma sabedoria elaborada no corpo, que será utilizada de forma orgânica, apropriada pelo ator.

Raízes não são apenas os pés equilibradamente apoiando o peso do corpo em direção ao solo mas, sim, qualquer parte do corpo que execute a função de sustentá-lo.

Com a percepção do centro gravitacional do corpo, e partindo desse centro, basta identificar qual é o ponto de apoio para, por meio dele, distribuir o peso e enraizar no solo ou superfície onde se apoie.

Enraizar é, antes de qualquer coisa, perceber conscientemente o centro do corpo, os pontos de apoio, a distribuição do peso sobre sua base, seja ela qual for, e agir internamente, dilatando os limites do corpo pela intenção de transcender o apoio físico. O estímulo interno pode variar utilizando a imagem de empurrar o chão, ou de afundar nele, ou ainda de prolongar o corpo penetrando no solo.

Outra associação possível, já proposta por Meyerhold, é com o funcionamento de molas: quando pressionadas, retornam com o impulso de modo orgânico, com mais eficiência e menos esforço. Assim, o ator poderá caminhar, parar, rolar, sentar, saltar de forma mais eficiente, utilizando apenas o esforço necessário para transferência de seu peso, ao mesmo tempo que se vale dele para impulsionar o movimento: sua movimentação será mais livre, mais eficiente.

Mais livre não significa sem tensão e sim, num redimensionamento pessoal e inteligente da força gravitacional pelo corpo do ator em ação.

Utilizando esse princípio o organismo aprende como tornar-se disponível, gerando espaços internos e maior fluidez para sua produção corpóreo-vocal.

É necessário que o ator esteja atento à repercussão do enraizamento na totalidade do corpo, o comprometimento de seu ponto de apoio em relação às ações corpóreo-vocais.

O comprometimento total levará a agir de acordo com outros princípios já abordados, uma vez que a divisão deles é uma decupação virtual e pedagógica de ocorrências simultâneas e completamente inter-relacionadas.

1.1.6. EXPANSÃO E RECOLHIMENTO

Expansão e recolhimento são dois princípios interdependentes, condicionados a existir um em relação ao outro. Ambos têm parte ativa na elaboração da ação a partir de impulsos, contribuindo para a instrumentalização do ator.

Expandir e recolher estão na dependência da percepção-consciente do centro do corpo. Este centro deve ser tomado como referência básica para o ator pois **nele** está a ação em estado potencial, em seu **impulso** original. E, dele, irá se expandir em manifestação visível até a superfície do corpo e para além do seu limite físico.

O corpo físico do ator não é o limite para expansão de suas ações: elas devem ultrapassar sua materialidade pelo desenvolvimento técnico da dilatação corporal e do redimensionamento do tempo-espço.

O centro do corpo é o ponto ou espaço onde pode se localizar o gerador da energia vital de toda ação.

Nele está, em estado latente, qualquer manifestação expressiva verdadeira²⁸:

Com essa percepção aplicada à prática dos treinamentos corpóreo-vocais, o ator saberá de onde partir e para onde deve retornar. Esse

²⁸ Verdadeira, ver terminologia justificada.

conhecimento proporciona segurança, liberdade, maior fluência e coerência aos movimentos orgânicos.

A percepção consciente do centro do corpo, associada ao princípio da expansão e recolhimento, não está dissociada de outros princípios: ela se complementa com imaginário, respiração e músculos livres.

Expansão nada mais é do que a ação propriamente dita, é a manifestação concreta e visível do impulso. É necessário perceber conscientemente que ela parte de um impulso gerado no centro do corpo e se manifesta em ação. Em expansão do corpo físico e até a transcendência do mesmo.

A transcendência se traduz pela dilatação do corpo-voz-mente do ator em ação que, superando os limites espaciais do palco pelo domínio técnico, redimensiona o tempo e o espaço.

A ação manifestada, quando chega ao seu limite, recolhe-se ao centro, por oposição ao estímulo anterior, onde já existe outro impulso, e assim sucessivamente, um gerando e tornando-se o outro.

O recolhimento ao centro acontece durante as ações: **não** é uma fragmentação entre elas, **não** é uma pausa. É justamente o **elo** que liga a ação interna à ação externa e uma ação à outra, mantendo o tempo-ritmo das ações.

A proporção do recolhimento se dará em função de sua utilidade ao contexto, podendo estar numa pausa aparente – que mantém a ação

interna - entre duas ações, ou numa velocidade muito rápida, podendo acontecer simultaneamente. Trata-se da conexão coesa que o ator cria e propõe entre o que pulsa e o que se expressa, criando a unidade de ação precisa que une e justifica o ato.

Dentro de cada ação expandida, manifestada, existe o sinal, o estímulo, a potencialidade, o impulso, a necessidade da próxima ação. Agir de forma coerente com a percepção orgânica desse impulso, mesmo quando em movimento, é o denominado recolher, a atenção interna que não se desvincula do externo, o elo que liga o impulso à ação.

Esse processo de entrelaçamento dos impulsos e ações pode resumir o princípio da expansão e recolhimento, proposto para agir e reagir **orgânicamente**.

Tendo a percepção consciente do primeiro impulso latente, o ator poderá começar a agir de forma orgânica. Daí em diante não há mais hierarquia, a não ser a entrelaçada, pois impulsos e ações se auto-geram e se auto-alimentam no decorrer do exercício. Essa fluência de um em relação ao outro, do interno com o externo é fundamental, elaborando uma unidade entre as ações, estabelecendo a lógica proposta pela ação.

*" O verdadeiro ator sabe que a liberdade só existe realmente quando o que vem de fora e o que sai de dentro formam uma combinação perfeita e indissociável."*²⁹

²⁹ BROOK, Peter in A Porta Aberta p. 58

1.1.7. Do Vazio ao Novo:

À Presença pela Ausência

*" Deve-se começar pelo zero, abrir um espaço vazio dentro de si e, dolorosamente, lutar para reescrever dentro do seu próprio organismo toda a trajetória do primeiro questionador que trilhou o caminho. "*³⁰

No cotidiano contemporâneo vivemos, agimos e reagimos o mais das vezes condicionada e involuntariamente. Essa condição cotidiana, presente na grande maioria das ações, está diretamente relacionada a uma série de imposições exteriores e automatismos que direcionam nosso comportamento, mesmo sem nos darmos conta. Viver em sociedade exige o cumprimento de funções e papéis, dentro de um condicionamento cultural, social e físico com padrões pré-estabelecidos.

O **ator** deve ter consciência do condicionamento das ações cotidianas. Uma das funções da instrumentalização é desenvolver a percepção de tudo o que é gerado por impulsos de condicionamento cotidiano, de comportamento corporal padrão, para poder superá-los.

Na instrumentalização, exercícios que proponham a exigência de atenção, a existência de urgência, em situações desconhecidas, põem

³⁰ BROOK, Peter in Fios do Tempo p. 114

em alerta e pedem a presença integral do ator para agir e reagir, por não poder prever o que virá ou de onde. Essa prática dilata a percepção psicofísica e propõe novas formas para expressar-se de modo criativo, pleno e orgânico.

Estudar maneiras de agir e reagir, analisar sua própria expressividade, buscar meios eficientes para escapar de clichês, compõem a constante da investigação e estudo de si, vitais ao trabalho artístico do ator, desenvolvendo sua sensibilidade para perceber e reagir aproveitando a especificidade de cada momento.

O caminho proposto para escapar do movimento condicionado é por meio do trabalho psicofísico consciente, livrando a musculatura das tensões desnecessárias e, as articulações, dos movimentos inconscientes e imprecisos, atitude que disponibiliza o corpo, em sua totalidade, para agir e reagir com maior liberdade e organicidade.

Criar e agir organicamente exige o abandono da segurança que o gesto de fácil reconhecimento proporciona e depende do afastamento de formas cristalizadas. Para tanto, é fundamental buscar saber como seu corpo, hoje, responde a determinada situação; é vital estar sempre se percebendo e ao contexto para que a criação mantenha a coerência com o corpo, a cada vez.

Na instrumentalização o ator elabora um repertório corpóreo-vocal, abrindo espaço e dando origem ao maior número de

possibilidades para que reações precisas aconteçam, possibilitando-lhe condição de escolha, que pode ser traduzida no que Ruffini propôs: - criar a **tradição de si mesmo**.

A percepção corporal experienciada propõe a condição interior de **esvaziar-se**, isto é, tornar-se disponível, abrir mão das certezas e garantias, abrir espaço para o não percebido, para o não vivido por meio da estrutura fixa dos exercícios e da percepção consciente da especificidade do momento no corpo-mente em movimento.

Esvaziar-se permite disponibilizar-se para agir, de modo que a ação se concretize e se atualize plenamente, livre de excessos, sejam eles mentais, emocionais ou musculares.

A necessidade de disponibilizar internamente um espaço vazio é validada pela dilatação e atualização da qualidade artística dada à ação, capacitando o ator a perceber e viver o inédito dentro do convencional.

"... Uma descoberta artística ocorre cada vez como uma imagem nova e insubstituível do mundo, um hieróglifo de absoluta verdade. Ela surge como uma revelação, um desejo transitório e apaixonado de apreender, intuitivamente e de uma só vez, todas as leis deste mundo - sua beleza e sua feiura, sua humanidade e sua crueldade, seu caráter infinito e suas limitações. O artista expressa essas coisas

criando a imagem, elemento sui generis para a detecção do absoluto. Através da imagem mantém-se uma consciência do infinito: o eterno dentro do finito, o espiritual no interior da matéria, a inexaurível forma dada." ³¹

Propor a abertura de um espaço vazio no instante anterior à atuação visa disponibilizar o ator a agir plenamente.

O **vazio** é, aqui, apresentado como o momento de transição que leva o ator do estado cotidiano ao estado de representação teatral. Pode-se associar esse momento de transição com o mencionado por Copeau: trata-se do vazio como uma porta, que permite a passagem do homem comum em seu estado real, para outro tempo-espaço de representação, o da ação dramática.

Como concretizar essa porta, saber como elaborá-la e transpô-la, é um procedimento técnico que possibilita ao ator refazer a mesma ação, quantas vezes forem necessárias, com a vitalidade orgânica de um ato espontâneo e natural. Seja com a máscara, com a mímica, com o canto ou com a dança, o que importa é a condição do ator para se despir e disponibilizar espaço para o instante do ato.

³¹ TARKOVSKI, Andreaei. In Esculpir o Tempo. P. 40

A possibilidade de realizar novamente a ação em seu estado mais pleno existe quando se propõe o caminho da retomada do processo, gerando a possibilidade de refazer seu percurso, e não a tentativa de reproduzir o resultado. Tal proposta permite ao ator estar integralmente comprometido no instante em que atua, sem antecipar os fatos mentalmente: ele apenas se disponibiliza, se reorganiza e ... refaz, a cada vez, como se fosse a primeira.

Há um ineditismo e um frescor que emergem dessa atitude, que une o domínio do que se faz à proposta de esvaziar a mente deixando de lado, por alguns instantes, a racionalização excessivamente intelectual pela abertura de outros canais de percepção. Esses canais garantem, a cada vez, a qualidade específica ao movimento proposto, seja ele físico e/ou vocal, diretamente relacionada com a condição de perceber novas motivações, sutilezas e detalhes dentro de um mesmo exercício.

Para perceber e disponibilizar, ao momento vazio, sua expressão, o ator deve conhecer e desenvolver este estado em sua instrumentalização, a partir de seus exercícios diários, que não podem se tornar predominantemente mecânicos mas, sim, carregados da qualidade exigida pelo momento. Trata-se de perceber, na prática diária, sua especificidade e explorá-la da melhor maneira possível.

Considerando que o trabalho corporal do ator nada tem a ver com a superficialidade do movimento meramente mecânico, programável, reproduzível, cabe ressaltar a necessidade de estar sempre disponível para perceber os espaços existentes dentro da formalidade que o exercício propõe, para que não se corra o risco de cristalizar formas no tempo-espaço.

*" Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la. "*³²

Com essa atitude busca-se a presença integral do ator, pela negação do preestabelecido, do dimensionamento cotidiano, da antecipação mental da ação, enfim, de qualquer dissociação corpo-vozmente em cena. De certa forma, o redimensionamento e equilíbrio que se propõem podem ser traduzidos como **a presença de si** , pela

³² BROOK, Peter in A Porta Aberta p.04

ausência de alguns aspectos de si: o vazio, como a medida exata entre **deixar de ser e ser.**

No vazio, como o instante de transição do estado cotidiano ao artístico, pode-se chegar ao ator inteiro, orgânico e criativo, que jamais repetirá seu trabalho mas **saberá refazê-lo a cada vez.**

*" Trinta raios cercam o eixo:
a utilidade do carro consiste no seu nada.
Escava-se a argila para modelar vasos:
A utilidade dos vasos está no seu nada.
Abrem -se portas e janelas para que haja um
quarto:
A utilidade do quarto está no seu nada
Por isso o que existe serve para ser possuído
E o que não existe , para ser útil." ³³*

³³ TZU, Lao. Tao-Te King p. 47

1.1.8. A Voz :

" ... Artaud acusa o psicologismo de ser responsável pela decadência da representação ocidental. Se o ator representa com a voz, o faz unicamente no estreito registro designado pela denominação de falado. Ele esqueceu (ou fizeram com que ele esquecesse) que sua voz é também uma energia sonora, e não apenas o veículo de um discurso. Já foi lembrado que Artaud recrimina o ator ocidental por ter perdido a faculdade do grito. Não é que ele tenha perdido toda potência vocal; mas o único grito que ele é capaz de emitir, após três séculos de tradição literária, perdeu a sua vibração emocional e não passa mais de uma simulação artificial e ineficaz do grito..."³⁴

A voz do ator é um dos suportes materiais disponíveis à materialização da representação. Passível de redimensionar o tempo- espaço e transcender os limites físicos do corpo, a voz deve integrar o trabalho específico e sistematizado de reconstruir a unidade corpo-voz- mente dilatados e conscientes, fora dos padrões utilizados, reconhecidos e necessários à atuação cotidiana. Este processo, possuindo sistematização, necessita também do estudo e reconhecimento de si mesmo como matéria prima vibrátil capaz de amplificar e direcionar o

³⁴ ROUBINE, Jean-Jacques in A Linguagem da Encenação Teatral. P.180.

som, propondo sentidos, intenções, estados, emoções, materializando impressões. Trata-se de uma investigação pessoal, direcionada e consciente, que se abre à experimentação e reflexão sobre as possibilidades adquiridas, reconhecidas e elaboradas pelo organismo do ator em sua produção, dotando a atuação de plenitude.

O trabalho vocal proposto ao ator deve estabelecer coerência com os princípios e procedimentos já tratados, acrescidos de suas especificidades.

Sem a percepção consciente dos aspectos físicos que compõem sua produção sonora, o ator não terá propriedade na geração do trabalho vocal.

Antes de tentar dominar a própria voz, ou algum efeito vocal, o ator deve disponibilizar seu corpo, abrindo mão da sonoridade conhecida, familiar e utilizada cotidianamente. Ele deve buscar, dentro de si, agir e reagir vocalmente integrado com todo seu organismo e **permitir** que sua voz revele seu corpo, chegando a uma sonoridade que nunca produziu, uma vibração nunca utilizada. O ator deve se colocar nas situações propostas pelo organismo e **tornar-se** o exercício, reconhecendo e identificando o maior número possível dos aspectos físicos que compõem sua produção vocal.

Isso nos leva diretamente ao estudo e reconhecimento do trabalho pelas vias físicas e conscientes do corpo do ator. Por meio delas se constrói e se elabora a vocalidade poética.

O que se quer é evitar o equívoco de tratar voz como abstração, desvinculando-a do que a caracteriza como concreta e física.

A materialidade da voz, a percepção de sua plasticidade, permite a interferência direta em seus processos de elaboração, colocando as decisões nas mãos do ator.

O início do trabalho vocal se dá pela disponibilização do corpo-vozmente do ator à abertura de espaços internos e externos num mergulho em si para a exploração de si mesmo.

A respiração é o primeiro fundamento para esse redimensionamento tridimensional do corpo, já liberado de tensões ineficientes. Respiração identificada e reconhecida na totalidade da musculatura do torso e redimensionando o corpo como um todo, pela expansão, através das articulações. O corpo como um todo, tem movimento na respiração. Os músculos livres lhe dão sustentação, apoio.

A geração do primeiro som deve comprometer a totalidade da respiração aliada a vibrações físicas enraizadas entre a pélvis e o laringe. Nascido no imaginário, o impulso para este som inicial deverá estar pleno de intenção, de desejo de comunicação para buscar sua

expansão pela ossatura que disponibiliza espaços de ressonância para o som.

As vibrações, expandidas no corpo e moldadas pela boca, na emissão, provocam sensações físicas no corpo que se realimenta delas para novos impulsos.

O trabalho vocal proposto busca descobrir e elaborar a voz do ator, o conhecimento e desenvolvimento de suas potencialidades vocais, para dar suporte material e técnico à manifestação da sua individualidade. Exercícios técnico-vocais só terão validade no trabalho do ator se, de alguma maneira, gerarem e propuserem algum sentido à produção vocal, tanto na instrumentalização quanto no processo criativo, carregando e presentificando estados materializados precisamente pela expansão de seu imaginário.

No reconhecimento da voz é possível identificar os bloqueios que a afetam, dado seu aspecto físico, detectando pontos de tensão que impedem seu fluxo livre. A **voz do ator** exige um redimensionamento tanto do organismo de quem a produz, como do espaço que irá ocupar, e esse redimensionamento será validado e justificado pelas impressões e sensações que este instrumento for capaz de criar e pela eficiência com que irá propo-las. A **voz do ator** tem de afetar quem a escuta por seu aspecto concreto e pelo impacto que for capaz de gerar. Ela não deve soar como familiar.

Disponibilizada como suporte material da palavra, deve romper os limites do significado, impondo-se como sonoridade, em ritmo e musicalidade, propondo novos sentidos ao texto.

A voz do ator deve usar as palavras com a liberdade de atualizá-las às circunstâncias e situações propostas, justificadas na hora do ato, com o sentido criado pela a lógica da ação.

A proposição de circunstâncias e situações viabilizam a liberação plena e criativa da voz, revelando sua materialidade. Essa materialidade, presentificada no som vocal, permite a identificação de texturas, cores, peso, volume, viabilizando a definição precisa de seu foco.

Disso se conclui a existência de uma função específica para voz, quando em situação de representação cênica: a função poética, que tem por fim impressionar e não apenas informar, onde os sons das suas vibrações e a sensação dos ritmos não se limitam a transmitir significados semânticos.

1.1.9. A Consciência no trabalho do ator

*"Desde seus mais humildes princípios, consciência é conhecimento, conhecimento é consciência, não menos interligados do que a verdade e beleza para Keats"*³⁵

Uma das funções da consciência no trabalho do ator é o **conhecimento de si nessa condição**, um fenômeno privado e vivo, que acontece na inter-relação de corpo, mente, intelecto, memória, imaginário e qualquer outro movimento em transformação no corpo do ator, que leve à realidade teatral.

*" Às vezes usamos nossa mente não para descobrir fatos, mas para encobri-los. Usamos parte da mente como uma tela para impedir outra parte de perceber o que se passa em outro lugar. Esse encobrimento não é necessariamente intencional - não tencionamos confundir o tempo todo - mas, de propósito ou não, para todos os efeitos **há uma tela que oculta**.*

Uma das coisas que a tela oculta com mais eficácia é o corpo, nosso próprio corpo, e com isso me refiro a seu íntimo, seu interior. Como um véu posto sobre a pele para assegurar o recato, porém não em demasia, a tela parcialmente remove da mente os estados interiores do corpo, aqueles que

³⁵ DAMÁSIO, Antônio in " O Mistério da Consciência" p. 46

constituem o fluxo da vida enquanto ela segue seu dia-a-dia."³⁶

(grifo nosso)

É parte do trabalho do ator identificar e reconhecer o que há embaixo da **tela** e, sendo ele um organismo vivo, num processo constante.

A busca por esse desvelamento necessita de organização intelectual que, tanto quanto a compreensão, é fundamental à mente. Quando isso não ocorre, o processo de investigação se torna falho, impreciso e ineficiente.

O ator necessita desenvolver suas faculdades motoras, emocionais, criativas, sensuais, intelectuais de forma que elas se alimentem e se interrelacionem em equilíbrio. Ao mesmo tempo, deve buscar a consciência de si como matéria prima viva, em constante transformação, o que não impede a proposição de alguns padrões e tendências mais evidentes.

Cabe falar que o fenômeno da **percepção consciente de si**, pode acontecer a partir da apreensão da percepção de uma sensação. Seja, tátil, sonora, cinestésica, rítmica, essa percepção gera imagens e está relacionada por meio do imaginário vivo do ator, à consciência de si. Essa é uma ocorrência interna ao organismo, a ser reconhecida como

³⁶ DAMÁSIO, Antônio in " O Mistério da Consciência" p. 49

uma imagem própria. Essa atitude não dissocia imagem de consciência, de corpo, de mente, de memória e de intelecto, que devem atuar de forma integrada.

Essa forma integrada de atuar permite o reconhecimento da imagem que é relacionada ao seu corpo de modo tangível.

" A consciência permite saber que as imagens existem dentro do indivíduo que as forma, situa as imagens na perspectiva do organismo, relacionando-as a uma representação integrada do organismo, e, com isso, permite a manipulação das imagens em favor dele."³⁷

Damásio fala em representação e manipulação de imagens no nível do cotidiano, mas esse mesmo fenômeno é aqui proposto ao ator como um instrumento que gera uma atitude decidida, que deve ser conscientemente elaborada e exercitada em sua instrumentalização.

O ator está à procura de novos modos de expressar, agir, reagir e atuar poeticamente e, sendo ele matéria prima da representação teatral, é fundamental que não se distraia de si.

O ator consciente deve trabalhar para evitar a **distração de si**, ele deve manter sua atenção nos fenômenos que ocorrem em seu

³⁷ DAMÁSIO, Antônio in " O Mistério da Consciência p. 44

organismo constantemente pois é **ele**, em suas emoções, impulsões e reações no espaço que ocupa, seu próprio material para criação.

*" A consciência começa quando os cérebros adquirem o poder - o poder simples devo acrescentar - de contar uma história sem palavras, a história de que existe vida pulsando incessantemente em um organismo, e que os estados do organismo vivo, dentro das fronteiras do corpo, estão continuamente sendo alterados por encontros com objetos ou eventos em seu meio ou também por pensamentos e ajustes internos do processo da vida. A consciência emerge quando essa história primordial - a história de um **objeto** alternado forma causal o estado do corpo- pode ser contada usando o vocabulário não verbal universal dos sinais corporais. O self manifesto emerge como o sentimento de um sentimento."³⁸ (grifo nosso)*

No trabalho do ator existem **objetos** externos e concretos sendo manipulados. No que diz respeito às suas emoções e percepções, a relação deve ser a mesma, ou seja, o ator deve relacionar-se com estímulos internos e externos com a mesma clareza. Ele deve reagir de maneira **viva**³⁹ a todos os **objetos**, como se a relação não fosse prevista; suas sensações e ações devem manter-se vivas, e é para reagir organicamente a elas que o ator se trabalha.

³⁸ DAMÁSIO, Antônio in " O Mistério da Consciência. P. 51-2.

³⁹ Trata-se do imaginário vivo do ator, sub-capítulo 1.1.1.

O ator trata a si mesmo como matéria prima, sendo ele também o artista e, ainda, a própria obra. A inconsciência deste processo pode gerar enganos, levando o ator a confundir-se com sua criação numa relação equivocada, perigosa e contraproducente.

Trata-se do **jogo** da atuação orgânica que necessita de aproximação e distanciamento, presença e ausência de si, e é no conhecimento desse limiar e na inter-relação **viva** destes opostos que pode existir um ator que tem o **domínio de si**, com ações precisamente orgânicas. Neste caso, a consciência de si faz diferença: a diferença entre atores que simulam a ação, dos que se perdem na ação e dos que se transformam, **tornando-se** a própria ação.

É na possibilidade de evocar e reagir organicamente ao seu imaginário que reside o **jogo do ator**, que gera a ação.

A consciência desse fenômeno se dá instantes depois da ação; pode-se dizer que a consciência não faz parte do momento presente: ela está sempre atrasada, embora possa dar a sensação de acontecer ao mesmo tempo: *"O presente torna-se continuamente passado, e no momento em que nos apercebemos disso já estamos em outro presente,...* . *O presente nunca está aqui. Estamos irremediavelmente atrasados para a consciência*"⁴⁰ ou seja, o ator está decididamente

⁴⁰ DAMÁSIO, Antônio. *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*. P. 271

jogando e percebendo conscientemente o jogo, e é com sua atenção e percepção de si que ele pode interferir e direcionar sua atuação, unindo passado e futuro no momento presente.

A busca pela dilatação da consciência de si, contribui para o processo de reflexão, abrindo possibilidades a uma análise profunda dos princípios e procedimentos, equívocos e acertos, consciência e organização intelectual atuando juntas, refletindo a prática em função da ação.

Ao ator não basta atuar organicamente, ele deve **saber** que atua e **como** atua, criando e sabendo o que criou, conhecendo os procedimentos técnicos que possibilitam a sobrevivência orgânica de seu trabalho, um conhecimento vital ao seu ofício.

É necessário que ele saiba de suas emoções . Representar, atuar dramaticamente necessita de procedimentos técnicos nos quais consciência, razão, imaginário e memória estão integrados na ação: a consciência é uma função da mente humana, e sendo parte integrante do organismo, ela também pertence a um corpo.

O **jogo do ator** pode acontecer entre tudo que ele cria e a relação que estabelece com esse universo por ele fabricado. Pode-se dizer que o ator está presente e atuando em dois mundos, no externo quando expande seus impulsos dilatando seu corpo-mente através de suas ações corpóreo-vocais e no interno, quando reage criativamente ao que

por ele foi gerado. Ele cria e sua obra passa a ser tratada como um objeto externo. Elaborando um fio que estabelece relações entre os dois mundos propostos, o ator inicia o jogo: é seu imaginário atuando de forma viva e ganhando corpo, forma, tempo-ritmo e estabelecendo relações eficientes.

É vital à ação que o ator estabeleça uma conexão, um nexo, algum sentido que justifique seu caminho, revelando e evidenciando os dois universos. Essa união possui um tempo-ritmo e possibilita que eles se retro-alimentem. Partindo do centro vital da ação, o ator pode se expandir e recolher-se atuando no tempo-espço e é com o ajuste dessa conexão que se pode chegar à ação verdadeira. Ele não se perde no objeto, também não se deixa levar só por seus pensamentos; ele une, com sua percepção e atuação integral, os dois extremos, propondo estados e um sentido que estabelecem relações. Por isso pode-se dizer que o ator em ação habita dois universos para representar um, ele está em dois mundos, e é da sua transformação e da sua transição entre ambos, sem desligar-se de nenhum que ele cria o terceiro, no qual se estabelece o jogo teatral.

O ator deve reconhecer essa relação por ele proposta entre agir e reagir organicamente, onde reside sua sub-partitura ou sua dramaturgia pois, com a consciência desse fenômeno e dos procedimentos e princípios abordados é que o ator poderá ser capaz de refazer, evocar e

tornar suas ações precisamente orgânicas. A consciência de si e de seu ofício contribui para a liberdade do ator.

*" A Técnica é sempre muito mais limitada que um ato. A técnica é necessária somente para que se compreenda que as possibilidades estão abertas e, depois, somente como consciência que disciplina e precisa."*⁴¹

⁴¹ GROTOWSKI, Jerzy in Exposição feita em maio de 1969 para estagiários do Teatro-Laboratório do Wroclow, publicada em *Lé Théâtre* 1971 Christian Bourgois Editeurs, Paris, 1971. Tradução: Luiz Roberto galizia.

CAPÍTULO II

A EXPERIMENTAÇÃO: PONTO DE CONVERGÊNCIA

2.1. DO Processo Pedagógico⁴²

2.1.1. A PROPOSTA

Tendo claramente definido que o aprendizado em arte depende de uma prática, não é possível ignorar a necessidade de uma reflexão que construa um corpo conceitual sobre o qual esta prática poderá estar firmemente assentada.

O objetivo desse momento deve ser conduzir o aluno à compreensão de que a **voz do ator tem uma função poética**, cuja finalidade é **causar impressões, gerar estados, revelar sentidos, propor significados**, tudo como resultado de sua decidida elaboração. Para que se concretize essa condição criadora, é necessário definir procedimentos técnicos que possam integrar essa poética vocal.

O embasamento teórico-prático, organizado, como exposto, em etapas anteriores, possibilita iniciar a elaboração dos procedimentos e da reflexão, direcionados ao pedagógico acadêmico.

⁴² As reflexões sobre o processo pedagógico foram elaboradas a partir de Estágio Docente em disciplinas de Expressão Vocal, quando os princípios e procedimentos abordaram diretamente o trabalho com a voz.

O que se deve propor ao aluno é que os elementos que compõem o caráter poético da sua ação são elaborados em seu corpo, revelando a ele a fisicidade que engloba sua produção vocal. Pela composição física que o ator for capaz de inscrever em seu corpo e que, sempre que necessário poderá refazer sabendo como recorrer aos elementos que a compõem, a voz será sempre consequência de uma ação interna, carregando em si o poder de agir.

A decisão de atuar é insuficiente para a presentificação da voz do ator. O estudo pode ensiná-lo a perceber que ela se dá em seu organismo. Esse conhecimento permitirá que ele elabore o que quiser, passando a representar.

Um fundamento essencial é o desenvolvimento da percepção dos elementos e processos que compõem o seu trabalho vocal, isto é, como a vocalidade está sendo elaborada, assim como a forma pela qual se expressa, respeitando e utilizando as especificidades de cada corpo. Trata-se de estar conhecendo as qualidades e os materiais que compõem a voz - ossatura, musculatura, timbre, extensão, potência, tonalidades - pois não se lidará mais com o som vocal cotidiano e familiar ao ouvidos e, sim, com uma voz elaborada em seu redimensionamento e que, ao primeiro contato, pode ser estranha a quem a produz, justamente por estar revelando, descobrindo e

trabalhando sobre o que antes era inconsciente, desconhecido potencial, embora material de propriedade individual de um corpo.

Isso significa perceber os mecanismo que, **em si mesmo**, devem ser ativados para que o fenômeno vocal experienciado não se dissolva, mas venha a possuir um caminho de resgate, que possibilite carregar **em si** o caráter poético da voz.

O início deste percurso está na percepção consciente do corpo e da produção vocal como resultado de um estado psicofísico no tempo-espaço presente. A elaboração pretendida emergirá da fisicidade que a engloba. O que se buscará é, então, redimensionar o organismo em sua expansão corpóreo-vocal.

A qualidade que a voz manifestará estará e em relação direta com as qualidades inseridas em seu corpo. Desta forma, é um grande equívoco para o trabalho vocal do ator dissociar a voz do corpo que a produz. A segurança e coerência necessárias e propostas ao ator são elaboradas em seus corpos, ou seja, a voz é uma expressão decorrente de ações geradas no corpo. A voz não é um elemento suspenso e independente, tampouco abstrato. Ela evidencia sua concretude num acordo com o corpo/mente do ator, carregando em si a força necessária para agir, manifestando-se de forma segura, sem comprometer o aparato fonador.

A coerência buscada nada tem a ver com o significado semântico das palavras, que existe por si só, num primeiro nível de compreensão. Ao ator interessa perceber como seu corpo constrói fisicamente cada vogal, cada consoante, cada arranjo de vogais e consoantes que compõem o texto e os sons trabalhados. Trata-se do seu imaginário propondo formas por meio de ritmos, timbre, entoação e melodia no corpo que o produz, gerando sentidos para além dos significados. Da especificidade de cada corpo nasce o inédito presentificado.

A linguagem de representação teatral não se manifesta em idéias e conceitos, mas sim por imagens, impressões e estados que se expressam em ações, formas e meios concretos, que cada um é capaz de representar por meio de seu corpo.

Trata-se do desenvolvimento de um corpo inteligente, dilatado em suas percepções e, por consequência, em sua expressão, um corpo que pensa e reage de forma orgânica elaborada e poética.

Esta é a abordagem que dá início a uma proposta de trabalho vocal para o do aluno-ator, tendo como objetivo primeiro **revelar a função e propor meios de elaboração da voz poética.**

2.1.2. O TESTEMUNHO

A primeira observação, indispensável, é sobre a organização corpóreo-vocal dos integrantes do grupo, sua percepção consciente de si, de seus corpos, de suas vozes, dos outros e do espaço que ocupam e no qual se movem. Percepções indispensáveis ao trabalho psicofísico do ator.

Ao se tratar com grupo de iniciantes, caso específico da experimentação, a organização tende a ser pouca e a percepção mínima.

Em decorrência dessa observação é necessário expor ao grupo que, atuar dramaticamente, nada tem a ver com a atuação corpóreo-vocal presente no dia a dia. Organizado por gestos e movimentos em grande proporção condicionados, para poderem cumprir sua função, o cotidiano exige do homem o mínimo da potencialidade corpo-voz-mente para a comunicação e relação em sociedade. Em situações de extrema manifestação emocional o homem pode chegar à expressão máxima de sua vocalidade, seja por grande alegria ou sofrimento, que, ainda assim trata da atuação na vida real, que não possui elaboração técnica, estética e de qualidade artística.

Na atuação dramática, mesmo que se comente e revele o cotidiano, as ações são compostas de forma elaborada e dilatada.

Feita a distinção entre os dois universos, o cotidiano e o artístico, é preciso encaminhar a descoberta de como se disponibilizar para o trabalho, para que sua percepção apreenda cada vez mais a distância de comportamento que existe entre esse dois estados corporais.

Para o desenvolvimento dessa condição, propõem-se procedimentos que facilitem a descoberta em si mesmo, de maneira consciente, e das leis que regem essa prática. O que se pretende é a percepção de como esses fundamentos se apresentam dentro da especificidade de seus corpos, que carregam em si uma história pessoal e exclusiva.

É preciso ressaltar que não se propõem fórmulas com garantia de resultados mas, sim, a definição de princípios que encaminham um processo, apresentados de forma a facilitar a identificação dos procedimentos em questão.

Porém, sem dedicação e estudo, o ator jamais saberá como tudo isso ocorre em seu corpo. Mesmo que atinja algum resultado, se não houver disciplina, a descoberta se dissipará e passará a ser casual. Portanto, a validade dos exercícios apresentados em sala de aula tem diferente repercussão em cada aluno. Não apenas pela dedicação de cada um mas, principalmente, por terem referenciais, imaginários,

dificuldades, corpos, mentes, posturas, reações, habilidades diferentes. Enfim, cada um é, em si, um universo.

É necessário que desenvolvam a percepção de si como matéria prima, pois será a partir deste universo pessoal que será iniciado e desenvolvido o trabalho que visa propor a cada aluno a elaboração de sua poética corpóreo-vocal. Ele deve perceber que é instrumento, instrumentista, execução, criador e ainda, sua produção.

A diversidade mencionada não se apresenta como um problema e, sim, como aquilo que valida a proposta do processo pedagógico em questão, no qual cada aluno deve ser capaz de descobrir o caminho a seguir, um caminho prático, de uma inteligência corporal desenvolvida e consciente. Trata-se da percepção de si mesmo em ação, de seus meios, suas motivações.

Assim, o aluno não só irá trilhar seu caminho, como será detentor de um processo no qual está presente a consciência do que, **nele**, deve ser ativado para iniciar o processo em seu corpo de forma plena e eficiente: a respiração em determinado ritmo e profundidade, uma imagem sonora, figurativa, ou cinestésica, ou qualquer outro elemento detectado como eficiente.

Com esse conhecimento consciente, ele será capaz de refazer o caminho trilhado sem perder a qualidade da ação elaborada, que

sempre será inédita pela organicidade que carrega e, ao mesmo tempo, a mesma, por conter regras , formas e convenção.

A prática se inicia por meio do resgate, antes de qualquer coisa, da próprio percepção corpóreo-vocal consciente, da exploração e reconhecimento do tamanho de seus corpos, do lugar que ocupam no espaço, do centro gravitacional do corpo e sua tridimensionalidade.

Há meios para que o aluno perceba onde e como, em seu corpo, é gerada sua voz, onde será sua ressonância, e que lugar do espaço ela irá ocupar, assim como a qualidade, direção e intenção que carrega, ou seja , aquilo que dá sentido ao som, que justifica sua existência de forma orgânica e precisa.

Destaca-se a importância da noção e percepção do corpo como um elemento tridimensional com expansão, no espaço, para seis direções: frente, trás, laterais esquerda e direita, acima e abaixo. O grau de percepção do corpo como um organismo que pulsa em todas as direções é fundamental e terá repercussão no momento de utilizar a saída do ar expandindo-o pelo espaço na forma de sons sendo, como um todo, o apoio do som vocal.

Essa expansão deve partir de um impulso do centro do corpo, elemento abordado no sub-capítulo expansão e recolhimento.

A proporção da expansão será diretamente relacionada com a liberdade que o corpo tiver disponibilizado, ou seja, dos espaços

internos que o ator for capaz de gerar no momento de sua produção vocal. Esses espaços existirão não só pela posição em que o ator coloca seu corpo, mas pelo desenvolvimento da extensão e flexibilização da musculatura, geradas no corpo livre dos excessos de tensão, e pela recuperação constante da abertura de espaço entre as vértebras, costelas, articulações em geral. Trata-se da instrumentalização constante que o ator deve manter em seu corpo, para que possa agir e reagir de maneira dilatada e consciente.

Num corpo tenso, compactado pelo cotidiano, não há espaço para que o ar e o som possam circular e fluir com o redimensionamento necessário: para o ator, dilatação é vital, sendo fundamental que ele crie e disponibilize espaços diariamente. Com isso estará também desenvolvendo e dilatando suas percepções e atuações corpóreo-vocais.

Este processo de redimensionamento do corpo a partir da respiração, relaxamento e alongamento prepara, ao mesmo tempo, a otimização da capacidade pulmonar, pela extensão da musculatura de sustentação, assim como pelo exercício do imaginário vivo - indispensável à visualização que o ator deve ter de seus processos físicos interiores -, realizando a presentificação tão necessária à qualidade de seu trabalho.

A busca é por um organismo vivo que já inclui sua voz, inteligente em suas ações e reações, que dilata suas percepções, que vai se conhecendo e se expandindo, construindo o conhecimento de seu ofício.

Este conhecimento é elaborado no organismo, assim como a percepção interna e consciente, o que nada tem a ver com o pensamento exclusivamente intelectual e dissociado de sua emoção. O ator em ação não precisa pensar: ele é seu próprio pensamento atuando e reagindo de forma consciente, percebendo a si mesmo, o espaço e tudo aquilo que faz parte do momento. A inteligência se experimenta e se elabora no processo e se manifesta na hora do ato.

O mérito de cada conquista é sempre do aluno-ator, pois só ele pode refazer seu trabalho, só ele sabe os riscos que corre, só sua dedicação, empenho e estudo poderão levá-lo a algum conhecimento real, cabendo ao mestre gerar possibilidades para que o aluno vá criando e elaborando seu material e, a partir do que vai se revelando, poder orientar e propor meios. Logo, o ator acaba aprendendo pelas próprias mãos, ou seja, os procedimentos técnicos propostos ganham um corpo privado e são apreendidos como técnica.

Depois de um tempo trabalhando com a mesma turma, pode-se perceber com mais clareza as especificidades de cada um. Neste momento, é vital a noção de que o referencial tem de ser eles mesmos: não há validade em comparar o resultado de um em relação ao outro,

mas sim em perceber seu próprio processo e desempenho através de análise fundamentada nos procedimentos em questão. É fundamental estar consciente de onde se partiu e o tanto que já se percorreu e o que vem mudando no desenvolvimento do trabalho, **o que em si** vem se elaborando e **como** se dá seu conhecimento. É como se o ator estivesse povoando seu corpo, povoando de si mesmo.

Propõe-se a observação e análise do trabalho do colega, não para comparação de um em relação ao outro mas para que o ator aprenda a observar e detectar, no outro, o que ele vem elaborando em si. Com essa proposta pode-se mostrar ao aluno a especificidade buscada, ou seja, como cada corpo vem sendo trabalhado dentro da mesma proposta e como cada um é capaz de revelar o mesmo princípio dentro da sua particularidade, e como cada um vem dilatando seus limites. É um recurso para perceber a materialidade dos princípios abordados, a presença ou ausência dos conteúdos propostos, assim como seus efeitos.

Com essa observação do outro revela-se que os conteúdos em questão não têm caráter abstrato pois o que o aluno observa, no colega, é o grau da fisicidade que compõe a ação, podendo aprender a detectar o porquê dos resultados obtidos, em si ou no outro, satisfatórios ou não.

Considera-se a percepção consciente do corpo, assim como os procedimentos destinados a desenvolvê-la, fundamentais para o

processo de instrumentalização: casualidade não tem nenhuma relação com a prática nem com a formação técnica direcionadas ao trabalho de instrumentalização e formação artística.

2.2. DO PROCESSO CRIATIVO: A PARTITURA

A função do material desenvolvido ao longo deste trabalho é o encontro com o processo criativo do ator.

Os resultados buscados são os mesmos compartilhado por todos os sistemas que se propõem a orientar o trabalho do ator sobre si mesmo como instrumentalização para os processos criativos.

A partitura, um dos elementos que compõem a totalidade desta pesquisa, ponto de convergência de princípios e procedimentos, trata da composição de um exercício expressivo, num processo de transposição dos fundamentos estudados para uma elaboração criativa corpóreo-vocal do ator. Exercício, e não espetáculo, por manter seu foco na atuação precisa e orgânica do ator e não nos demais elementos que, afinados, compõem a unidade de um espetáculo teatral.

A partitura vem sendo elaborada ao longo do desenvolvimento da investigação, tendo a origem de seu material criativo em algumas matrizes pré-existent e em outras, elaboradas em função de sua composição específica. Sua dramaturgia é fundamentada na lógica e coerência estabelecidas pela ação, tendo sido elaborada, estudada, codificada e fixada, não havendo dramaturgia literária a priori e tampouco contando com o olhar de um encenador.

*"... O significado do caos, a necessidade da ordem; o desejo pela ação, o poder da inação; o silêncio que por si só dá sentido ao som; a necessidade da intervenção e a virtude da desistência; o equilíbrio entre a vida interna e a externa; o dilema do que dar e do que negar, do que tomar e do que recusar – naquele momento como agora, eu era levado por esses temas alternantes. A mudança de estilos, lugares e ritmos criavam um modo de vida cheio de desejos e alegrias, mas a sensação de ser uma bola a agitar-se também trazia consigo uma necessidade profunda de que a bola fosse atada a um fio, um fio que deveria estar sempre presente, a todo custo, para evitar que a bola se lançasse irrecuperavelmente no espaço exterior"*⁴³

Para estabelecer a coerência das ações que compõem a totalidade do exercício, o fio condutor que liga todas as ações em função da dramaturgia do ator se dá pela prática, que elabora e revela a lógica e sentido da ação.

Aqui o termo mais apropriado parece ser linha de ação, uma vez que não existe uma temporalidade ou espacialidade definindo o caráter da representação. A coerência da partitura emerge da relação proposta entre as ações que a compõem: é o sentido proposto pela totalidade das partes - matrizes - dentro do todo - partitura -.

⁴³ BROOK Peter, in *Fios do Tempo*, p 101

Para que se estabeleça, no ator, uma correspondência com a linha de ação da partitura é necessário, antes, que cada ação seja coerente em si mesma, sedimentada o suficiente para propor a transição e a coesão de uma seqüência de ações organizada em um tempo-ritmo redimensionado, ocupando o espaço.

Os princípios desenvolvidos dão suporte técnico, utilizados para sustentar a precisão orgânica do fio condutor da ação, justificando a dramaturgia do ator em sua partitura.

Expandir e recolher estabelece a coerência entre o pulso e o impulso-ação; músculos livres disponibilizam no organismo espaços internos dando liberdade para o ator respirar e agir, percebendo as particularidades e sutilezas do momento.

Antes de trabalhar sua partitura, o ator deve ter trabalhado sobre si mesmo, pois é dele que ela será feita, ele é a vida que dará vida à obra, apropriando-se dos princípios técnicos, disponibilizando seu corpo para atuar e refletir com eficiência.

É necessário saber a origem do impulso que gera o estado criativo, ou seja, é necessário descobrir o centro vital da ação, podendo do centro, expandir e recolher, respirando e atuando organicamente. A ação deve estar latente para poder ser manifestada, plena, orgânica e coerente com o centro vital, criando *"esse fio que leva e trás de volta"*. Esse fio dá coesão, coerência e segurança para atuar, evitando que o

ator se perca, e que suas ações se dissolvam no tempo-espaco, por não estarem compondo com o todo. O ajuste preciso e constante deste fio poderá unir os dois universos, o interno e o externo, em ações verdadeiras, coerentes e justificadas.

Adquirida a qualidade técnica para respirar e pulsar a ação, pode-se transpor a mesma qualidade para a partitura corpóreo-vocal, fazendo com que cada ação seja fruto da anterior e geradora da posterior, orgânicas por serem coesas, por estarem vivas, pulsando no mesmo propósito.

Quando o ator atinge essa qualidade na ação, quando ele tem preciso e consciente seu fio condutor, sua **linha de ação**, ele encontrará o fluxo das suas ações. Poderá dominá-las e perceber conscientemente seus objetivos e motivações enquanto atua. Ganhará liberdade para agir verdadeiramente percebendo e utilizando as especificidades do momento presente. A criação emergindo como resultado daquilo que já se sabe.

Tal liberdade pode ser lida como espontaneidade, mas essa é uma espontaneidade sistematicamente elaborada, é a técnica que não se manifesta de forma explícita, trata-se o exímio conhecimento daquilo que se faz.

" sempre que achamos que "essas palavras tem que ser pronunciadas de determinado modo, tem que ter determinado tom ou ritmo..." ,infelizmente, ou talvez, felizmente, cometemos um grande erro. Caímos no que há de mais terrível na tradição, no pior sentido da palavra. Uma infinidade de formas inesperadas pode surgir a partir dos mesmo elementos, e a tendência natural de recusar o inesperado leva inevitavelmente à redução desse universo potencial.

...Não há como escapar dessa dificuldade, e a batalha é permanente: a forma é necessária, porém não é tudo.

... O processo de dar forma é sempre um compromisso que temos que aceitar, dizendo ao mesmo tempo: "É provisória, tem que ser renovada", trata-se de uma dinâmica que nunca terá fim."⁴⁴

⁴⁴ BROOK Peter, in *A porta Aberta*, P.45

2.2.1. Processo Criativo no Trabalho Vocal:

A canção , o poema e o texto dramático como modalidades vocais têm uma finalidade específica ao serem inseridos no exercício criativo nessa ordem: contêm gradações do nível poético, inerente a cada forma e facilitam sua percepção, permitindo o trânsito de uma a outra, cruzando seus elementos definidores e específicos. Na elaboração do exercício criativo os três se transformam e se fundem, compondo um novo conjunto no fluxo da partitura, um todo específico.

A CANÇÃO

A canção vocalizada possui um nível poético claramente estabelecido, inerente e perceptível de imediato: ritmo, linha melódica, precisão da sonoridade. Foi na busca da apreensão desses elementos que ela se estabeleceu em primeiro lugar, no percurso. O ator teve de conhecer e elaborar em si a prática, desenvolvendo suas percepções e habilidades de intérprete, de acordo com as regras musicais específicas.

A prática de canções populares brasileiras, fiéis às suas leis rítmicas, tonais e melódicas, iniciou o processo de experimentação.

Naquele momento a melodia serviu como estímulo e provocação para certas ações; frases melódicas, com ou sem o texto, foram sendo

experimentadas junto com matrizes corporais já existentes e, no decorrer do processo, foram se transformando, se atualizando e deram origem a outras seqüências. Outras ações ou parte delas, se definiram nesse primeiro momento.

Selecionou-se, então, uma única canção para integrar a composição do exercício criativo. As demais tornaram-se material de repertório, aquecimento e instrumentalização.

O foco do trabalho voltou-se, a partir daí, para a percepção e manutenção das regras temporais, melódicas e rítmicas, porém sem ter, como foco principal, a música e, sim, a transposição desses elementos para o corpo do ator em ação: a convergência dos dois eixos resulta em eficiência da ação-vocal. Os elementos musicais, ao serem transportados para um novo conjunto de regras, transformam-se em meios e ganham finalidades distintas e específicas.

A função da canção, na composição desta partitura, serviu para revelar a presença real e vital de elementos musicais que organizam a cena e a atuação por meio do tempo-ritmo da ação, foco, velocidade, dinâmica, intensidade,... Utilizada na instrumentalização para o processo criativo do ator, uma canção concretizada em seu corpo, mesmo que fiel à sua partitura musical, possui um nível poético diferenciado, o da ação-vocal, que sabe como propor impressões, sensações, despertando o imaginário de quem recebe e interpreta.

No momento da experimentação, reorganização e recodificação da canção, em função da ação, seus objetivos e focos sofreram mudanças. O comprometimento tonal, rítmico e melódico se alterou em função da ação. Neste momento uma análise, de acordo com parâmetros musicais, torna-se ineficiente e insuficiente, pois a lógica buscada e elaborada é a das ações que vão criando um fio que rege a partitura do ator, e não mais a fidelidade proposta pela partitura musical. Mesmo utilizando elementos semelhantes e terminologias idênticas, o foco de atenção e a lógica atribuída são outras.

Determinados elementos se destacam na organização do processo criativo estimulado pela canção: o redimensionamento do tempo-espaco-rítmo, a organização proposta pela melodia e tonalidade que, quando transpostos ao trabalho do ator, determinam precisão e eficiência no domínio do sensível, nível indispensável à criação.

Com a prática da canção o ator pode exercitar sua capacidade de estar integralmente no momento presente, sem antecipar mentalmente as ações, e ir percebendo e reagindo dentro da estrutura fixa e codificada. Trata-se de uma sabedoria elaborada no e pelo organismo: agir consciente e livremente com sua percepção e sensibilidade, elementos bem concretos e em constante desenvolvimento no ator.

*“Quando cantava, por exemplo, manipulava sempre mentalmente minha voz. Era minha mente que cantava e não o fluxo de meu corpo. Este problema era um obstáculo, sobretudo no trabalho sobre os cantos haitianos, onde necessitava na verdade que fosse o corpo que cantasse. A manipulação mental levava a uma falsa qualidade vibratória da voz, e a auto-observação bloqueava a laringe, de modo que minha voz se cansava facilmente”.*⁴⁵

Matrizes oriundas de uma memória corporal, ligadas à canção, quando experimentadas na elaboração da partitura, alteram-se e se alternam, mantendo sua autonomia e, ao mesmo tempo, servindo a outros fins.

Transformadas, modificadas e transpostas de várias formas ... Aumentadas ou diminuídas em tamanho, volume, velocidade,... Utilizando parte dela ... Executando-a em silêncio ... Utilizando só as palavras... Ou só a melodia... Enfim várias combinações se estabelecem até que seja desvelada sua eficiência. Esse processo não tem uma organização linear: utiliza-se todo material disponível que, no caso, é o repertório do ator. Busca-se estímulos eficientes que disparem o processo criativo, que possui suas regras próprias e vai se compondo artesanalmente, parte por parte do exercício

⁴⁵ Richard, Thomas in *Al Lavoro com Grotowski sulle Azzione Fische* 1993p.26

*" ... o cantar faz nascer uma outra voz dentro da voz. Essa, com que falamos, é muitas vezes a emissão de uma série de palavras sem desejo, omissões foscas e abafadas de um corpo retraído, voz recortada pela pressão do princípio de realidade. Independentemente da intimidação da voz que fala, a fala mesma é dominada pela descontinuidade aperiódica de linguagem verbal: ela nos situa no mundo, recorta-o e nos permite separar sujeito de objeto, à custa do sistema de diferenças que é a língua. No entanto, o canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de **diferença**, mas de **presença**. E presença é corpo vivo: não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira."*⁴⁶

O POEMA

O Poema também propõe um nível poético específico, - organização rítmica e sonora - quando vocalizado e foi utilizado, além da canção como elemento para o processo criativo do exercício.

Quando apropriado pelo organismo do ator, ele ganha corpo: adquire um imaginário vivo, respiração, pulso, impulso, vibração,

⁴⁶ WISNIK, José Miguel. "Onde não há pecado nem perdão". apud TATIT, Luiz *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. P.15

velocidade, entoação,...e é com a variação desses elementos que vai se descobrindo o que é e como é esse texto produzido pelo ator.

Neste momento determinadas codificações já estavam definidas, e em função delas, uma seleção foi feita. Partindo das experimentações, os materiais coerentes com a linha de ação da partitura se destacaram. Não foram escolhas predominantemente intelectuais: é necessário que o ator esteja afinado com seu organismo em ação para não se deixar seduzir por "idéias" e sim por suas ações e percepções. Novamente, é a disponibilidade elaborada - em estado criativo - pleno para agir e reconhecer, desvelar e selecionar. É o imaginário do ator encontrando espaços para fluir, habitando um corpo-espaco, que compõe diferentes arranjos a partir de seu repertório.

A palavra sem corpo contém uma idéia, logo, uma abstração. O que se propõe é o corpo do ator elaborando conteúdos sensoriais e emocionais atribuídos à sua vocalidade poética. Trata-se do comentário do ator que acontece no momento exato em que produz o som, ou seja, o sensível buscado entra num acordo com o sentido semântico. A compreensão desse não decorre somente do intelecto e, sim, das impressões que geram, por meio dessa fusão se estabelece a ação - vocal.

O Poema se alternou com a canção, virando canção, virando fala, em algumas variações possíveis na procura pela mais eficiente. Esse

processo se repetiu com a finalidade de passar da verbalização para a ação -vocal.

O TEXTO DRAMÁTICO.

O Texto Dramático utilizado, independente de sua proposta estética, possui um caráter semântico e um discurso próprio. Nesse momento, deixamos essas informações - temporariamente - de lado, para centrar a busca na elaboração da concretude da fala. Tratava-se da descoberta e elaboração dos mesmo elementos já trabalhados na canção e no poema (respiração, pulso, ritmo, entoação, ressonadores, intensão, foco, duração, extensão, timbre) na procura da elaboração concreta da ação-vocal.

O texto- seu recorte - também passou pelas mesmas alterações dos materiais anteriores: a primeira delas é a saída imediata do universo proposto, ou seja, a utilização das falas para propor impressões que, por qualquer mecanismo possam se unir à partitura em elaboração, sem comprometimento com as circunstâncias e situações propostas pelo texto dramaturgico literário. Elas são transpostas em função da linha de ação identificada no exercício, proposta pelo ator.

" Assim, voltamos novamente ao conflito entre duas necessidades: de um lado, a liberdade absoluta de abordagem, a aceitação de que 'tudo é possível' e, por outro lado, o rigor e a disciplina fazendo ver que 'tudo' não pode ser, simplesmente, 'qualquer coisa' ".⁴⁷

O processo é empírico, e suas leis vão se estabelecendo durante o caminho, propondo seus próprios meios de cientificidade, o que não exclui a fidelidade aos princípios que regem o trabalho do ator sobre si mesmo, e o trabalho do ator sobre seu papel.

⁴⁷ **BROOK**, Peter in A Porta Aberta. P. 52

2.3. Do Treinamento

Entre a primeira formação do ator, que elabora e constrói seu repertório técnico, e seu trabalho em processo criativo permanece sempre um tempo/espço a ser preenchido pelo treinamento.

Propõe-se como **treinamento para o ator** um processo constante de descoberta e renascimento. Se fechado em si mesmo e lacrado em verdades cristalizadas e impessoais, sem abertura para sua atualização, impregnado por métodos e formas acabadas, desvinculado de seus princípios, o treinamento não permitirá a manifestação do simbólico ativado pelo imaginário, prática indispensável ao ator que a presentifica em ação-física.

Treinar não é o mesmo que instrumentalizar-se. Uma vez desenvolvido o repertório de sua instrumentalização, o ator passa a trabalhar **sobre si mesmo**, exercitando seu imaginário e seu corpo em busca do aprofundamento técnico, conhecimento e domínio de si como matéria prima e como criador.

Esse processo necessita ser constantemente analisado, atualizado e refletido quanto à sua eficiência, calcado na experimentação individual consciente, fundamentado em princípios e coerente com o mundo em que atua.

Reconhecendo a necessidade de revisão constante da validade dos procedimentos utilizados durante o treinamento - o trabalho sobre si mesmo -, para que não se cristalice em suas formas, para que não seja abstrato nem impreciso em seus fundamentos e objetivos, para que abra espaço para questionamento e dúvidas sobre a eficácia dos procedimentos escolhidos é que se propõe a atualização dos princípios trabalhados.

Treinar, para o ator, tem um propósito, bem como um fim muito específico: exercitar sua capacidade de atuar, disponibilizada pela habilidade e liberdade adquiridas na constância dessa prática e na atuação uníssona de seu corpo-voz-mente, numa busca consciente que deve acontecer em cada pequeno gesto, movimento e ou exercícios trabalhados.

A constante revisão sobre o já estabelecido, que propõe investigações, reviravoltas, até que um organismo, **de fato**, se aproprie do conhecimento atualizado, tornado técnica e como tal, pessoal e privada, é um processo que nunca se separa do ator; sua formação nunca se acaba: suas verdades são elaboradas e reelaboradas a cada vez.

O treinamento de cada ação, com seus objetivos, a cada dia, em seus impulsos, em cada ator, busca a integração dos princípios que se

transformam de acordo com a percepção consciente do momento presente, dilatando seus limites através do processo criativo.

Uma forma de treinamento pode ser associada aos princípios propostos e ao universo em que atua, tanto pessoal quanto coletivo, e é por meio da percepção de ambos que se pode atualizá-la de uma forma eficiente. É preciso saber a que se dirige o treinamento, de que momento do treinamento se trata e qual é seu objetivo. Com essas informações o ator irá trabalhar definindo e direcionando seu foco, experimentando novos arranjos, ampliando e utilizando seu repertório, gerando e propondo novos sentidos.

Ignorar o movimento existente no tempo-espço, bem como as particularidades de cada ator durante o treinamento, poderá contribuir para sua própria ineficiência. Não há como despertar e exercitar o **imaginário vivo** do ator, propondo formas acabadas e convencionadas em função de uma qualidade formal pré-estabelecida. Essa condução limita o processo individual, impedindo a manifestação criativa do imaginário. A proposição mais condizente é que se explore o imaginário de cada um, permitindo que ele se manifeste em cada corpo, imbuindo sentidos, impressões e sensações em sua atuação.

É no treinamento que se deve gerar espaços e criar estímulos eficientes para que os conteúdos simbólicos individuais se manifestem,

propondo que o ator conheça, exercite e concretize sua produção artística.

Esperar que o ator **saiba o que faz e para quê faz** não significa ter respostas ou conhecer resultados a serem alcançados mas, sim, propor que o ator defina seu intento em cada exercício e a cada vez, presente em si e consciente de si em seu treinamento, ampliando seus limites com a permissão de seu corpo, conhecendo seus mecanismos. A falta de reflexão e de análise durante esse processo pode dificultar e impedir a eficiência do treinamento.

Treinar é um constante exercício que disponibiliza o organismo em sua musculatura, articulações e percepções, bem como seu imaginário, para evitar a superficialidade, a simulação, a ilustração em sua atuação. Treinar é exercitar constantemente novos modos eficientes na condição de atuar, de estar plenamente envolvido e comprometido durante sua ação, treinar é exercitar o domínio de ser crível, é a eterna procura por métodos que viabilizem o acesso ao sensível, ao sentido que preenche e justifica qualquer ação até em suas sutilezas.

O ator treina sua competência de atuar para poder criar soluções que transformem uma realidade literária, ou onírica, ou psíquica, ou musical, ... ou qualquer que seja, numa realidade teatral.

O treinamento confronta o ator consigo mesmo:

*"O artista medíocre prefere não correr risco, e por isso é convencional... o ator convencional põe um lacre em seu trabalho, e lacrar é um ato defensivo. Quem se protege 'constrói' e 'lacr' . Quem quer se abrir tem que destruir as paredes
 ...Um 'ator mecânico' fará sempre a mesma coisa, e portanto a relação que estabelece com os colegas em cena não pode ser sutil nem sensível. Quando parece olhar para os outros atores ou escutá-los, está apenas fingindo. Esconde-se em sua concha 'mecânica' porque ela lhe dá segurança."*⁴⁸

Os conflitos e/ou desafios gerados e propostos durante o treinamento tem como objetivo detonar **aquilo** que, **no ator**, impede seu imaginário de atuar e seu organismo de se transformar, de **torna-se** outra coisa. O **arriscar-se** permite ir adiante, conhecer o ainda não visto, perceber os "lacs" existentes, investigar e gerar meios para se trabalhar, se conhecer e, gradativamente, elaborar e dilatar o domínio e a liberdade para atuar.

É fundamental que o processo contenha análise e reflexão para que seja consciente e resgatável, para que se possam integrar os conhecimentos, os conteúdos da investigações de si mesmo em si mesmo, pelos procedimentos técnicos que, quando apropriados por um corpo, serão denominados técnica.

⁴⁸ BROOK, peter in A Porta Aberta p.20, 21.

É o ator seu maior professor, é com seu corpo em trabalho que ele adquire sabedoria , numa auto-pedagogia que poderá gerar a inteligência psicofísica necessária à atuação dramática.

Esta forma de trabalho aponta para a fuga da massificação durante o treinamento, resultante das estereotipias encerradas em suas formas com resultados iguais em atores diferentes.

Elaborar procedimentos que permitam o desenvolvimento da qualidade necessária, determinada pela atitude de quem a executa: este é o ponto de interesse central do treinamento.

O ator deve saber que **ele** utiliza a forma para **se trabalhar**: ela é um meio, um referencial, um pretexto e não um fim. O fim é a sua **condição de atuar**, que se desenvolve e se atualiza a cada vez.

Do privado emerge e se atualiza o vivido, compartilhado e organizado em procedimentos técnicos numa sabedoria que, codificada em função de objetivos, treina o ator, redimensionando-o e tornando-o, de fato, mais sensível aos seus impulsos vitais e realmente orgânicos.

CONCLUSÃO

Simbolizar, significar, atuar, comunicar, representar são atitudes inerentes ao homem na dimensão da vida e na dimensão da arte. Trata-se de categorias de representação que têm suas motivações, procedimentos e seus fins muito distintos, o que não impede que existam relações entre elas. Mas a arte não é a mesma coisa que a vida, e é básico ao ator saber disso. Entretanto, ela pode propor um outro olhar sobre a vida, gerar um novo arranjo que represente, podendo comentar a vida; e para que esse fenômeno aconteça e seja realmente eficiente em sua função artística com a verdade do momento, é necessário que o ator seja capaz de atuar verdadeiramente, pleno de vida, pois é ele em ação o elemento central, vital para que o fenômeno teatral aconteça.

Portanto para que uma atuação orgânica e verdadeira estabeleça um momento de **comunhão** e **cumplicidade** entre ator e espectador, é indispensável que se abra um espaço na organização cronológica real, e durante um momento, **tempo** e **espaço** entrem num redimensionamento: outro universo é concebido e começa a pulsar até possuir força e autonomia suficientes para deixar para trás estados de concentração, atenção e percepção cotidianos.

No palco as ações ganham uma compressão muito maior do que a existente na vida cotidiana, uma verdade é criada, uma vida inteira e pode ser gerada, desenvolvida e desaparecer em minutos, só isso já gera necessidade de compressão temporal.

Mas, o elemento que vai acrescentar força e vida na representação teatral é a atuação do ator, pois é ele quem redireciona toda sua atenção, todo seu ser e sai dos focos múltiplos de atenção e atuação cotidiana e se concentra numa única ação, num único espaço, durante um determinado tempo: é na atuação do ator que toda ordem se redimensiona e ser reorganiza.

Compressão temporal, concentração, dilatação e potencialização nas ações são elementos indispensáveis à atuação dramática, assim o ator deve ser capaz de elaborar em si esses estados por meio de seu **imaginário vivo**, tornando-se em suas ações, e dando-lhe vida. Para isso seus gestos têm de ser mais intensos e precisos, indo além da simulação ou repetição de um gesto banal e ilustrativo ou de comunicação cotidiana, como índices de uma transformação interna que gera condições, necessidade e urgência para agir e que, ao mesmo tempo, justifica a existência da própria ação.

A ação se desenvolve e é testemunhada: está estabelecido o contrato com suas regras e convenções, indispensáveis para que o ato seja comungado. E é a eficiência, a competência e a sensibilidade do

ator que permitirá ao espectador sentir-se seguro. Segurança que, mesmo que ele não saiba, é indispensável, pois fará com que se sinta protegido pelo contrato, pois tudo que viverão em conjunto - ator e espectador - foi decididamente elaborado e está sob o domínio técnico e da sensibilidade presentes. Ao espectador é vital essa garantia para que compartilhe mais intensamente do universo proposto e, para que isso aconteça, é indispensável que o ator se instrumentalize e elabore sua técnica.

É essencial ao ator uma formação específica que possua procedimentos técnicos , nos quais sejam reconhecidos, corporificados, elaborados e aprendidos, princípios que regem essa **formação** e seu **treinamento**.

Tratar de alguns desses princípios e procedimentos neste texto buscou organizar os elementos básicos que podem integrar a formação de um repertório técnico para o ator. Isto exigiu uma dissociação virtual, mas o que de fato acontece é que, na prática, eles estão e devem estar todos presentes, ao mesmo tempo, a cada ação alimentando-se e se retro-alimentando, gerando e revelando circunstâncias e situações através da **ação física**. Os mesmos elementos constituiriam a forma de manutenção, crescimento, amadurecimento e atualização da técnica pessoal de um ator. A convergência desses elementos na construção de um a partitura serviu

para verificar sua consistência quando transpostos ao exercício do processo criativo quando o ator começa a se defrontar com questões de linguagem, um novo capítulo em seu aprendizado.

Para elaborar uma ação-física é vital que o ator reconheça seus aspectos físicos e, por meio deste reconhecimento, seja capaz de criar e evocar estados e situações que se concretizam e se dissolvem para serem recriados contendo, em si, seus limites formais que podem e devem ser transcendidos pelo caráter inédito e verdadeiro do momento, fazendo presente o ausente. É pela elaboração consciente dos **aspectos físicos** que compõem a **ação**, o que depende da existência de uma **técnica** pessoal, que o ator estará capacitado a resgatar a psicofisicidade que a engloba.

BIBLIOGRAFIA

Sobre o ator e teatro.

ADLER, Stella. Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ARTAUD, Antonin Artaud e o teatro. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____, Antonin. O Teatro e seu Duplo. 2ª ed. São Paulo Martins Fontes, 1999.

_____, Antonin. Linguagem e Vida. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ASLAN, Odete. O Ator no século XX. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBA, Eugênio A Canoa De Papel Tratado sobre Antropologia Teatral. São Paulo: Ed. Hucitec, 1994.

_____, Eugênio & **SAVARESE**, Nicola A Arte Secreta do Ator Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas, São Paulo: Hucitec & Unicamp, 1995.

_____, Eugênio. Além das Ilhas Flutuantes, São Paulo: Hucitec Editora da unicamp, 1991

BROOK, Peter. A Porta Aberta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____, Peter. Fios do Tempo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____, Peter. O Ponto de Mudança, Quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BURNIER, Luis Otávio. A Arte do Ator: Da Técnica à Representação-Elaboração, Codificação e Sistematização de técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator. PUC/São Paulo: Tese de Doutorado, 1994.

CHEKHOV, Michael. Para o Ator, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- COPEAU**, Jacques. Aos Atores. in http://www.grupotempo.com.br/body_tex_aos_atores.html
- DAL FORNO**, Adriana. A Organicidade do Ator. Dissertação de Mestrado em Artes. Campinas- SP . Instituto de Artes UNICAMP, 2002.
- DE MARINIS**, Marco . Dramaturgia dell'attore. Bolonha: I Quaderni dell Battello Ebbro,1997.
- _____, Marco. "Teatro e Semiótica" , in Versus- Quaderni di studi semiotici. Milão: Bompiani s.d.
- _____, Marco. "Teatro e comunicazone gestuale" in Versus- Quaderni di studi semiotici. Milão: Bompiani,s .d.
- _____, Marco. "Sobre Etienne Decroux" . Tese de Doutoramento, Universidade de Bolonha. S.d.
- FERRACINI**, Renato. A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator. Campinas/SP: Unicamp, Imprensa Oficial de Estado S.A., 2001.
- GASNER**, John. Mestres do Teatro I. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1991
- GROTOWSKI**, Jerzy. Em Busca de Um Teatro Pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1992.
- _____, Jerzy. De la Compañia Teatral a el Arte como Veículo. El Performer. Respuesta a Stanislavski. In Máscara, Ano3, nº11-12, México: Ed. Escenologia,1993.
- _____, Jerzy. A VOZ. Exposição feita em maio de 1969 no Teatro-Laboratório do Wroclaw. São Paulo: Traduzido por Luiz Roberto Galizia, 1972.
- GUINSBURG**, J. Stanislavski, Meierhold & Cia. São Paulo: Perspectiva,2001
- _____, J. Stanislavski e Teatro de Arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva, 1995.

JIMENES, Sergio. El Evangelio de Stanislavski, segun sus apostoles, apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote. México: Col.Escenologia, 1990

KANTOR, T. El teatro de la muerte. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984

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

LUME, Revista do. Número 01, Campinas -S.P. CGU UNICAMP, 1998.

_____, Revista do. Número 03, Campinas-SP , COCEN-UNICAMP ,2000.

_____, Revista do. Número 04, Campinas-SP,COCEN-UNICAMP, 2002.

Grotowski, número especial de Homenaje , in MÁSCARA.. Ano 3, números:11- 12, México, Escenologia, 1996.

30 Años Del Odin, Edición especial de Homenaje., in MÁSCARA. Ano 4, números19-20, México: Escenologia,1995.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RAEDERS, George. O Cinquentenário da Fundação do "Vieux Colombier" Col. Ensaíos. Porto Alegre: Universidade do Rio Grande do Sul, 1965.

ROUBINE, Jean- Jacques. A Linguagem da Encenação Teatral. 2ª Ed. Rio de Janeiro:Jorge Zahar, 1998.

ROSENFELD, Anatol. Prismas do teatro. Campinas/ São Paulo, Perspectiva, Editora da Unicamp 1993.

RUFFINI, Franco. I Teatri di Artaud, Crudeltá Corpo-Mente. Bolonha: Il Mulino, 1996.

_____, Franco. Teatro e Boxe, L"Atleta del Cuore" nela Scena del Novecento., Bolonha: Il Mullino ,1994.

RICHARDS, Thomas. Al Lavoro con Grotowski sulle Azzione Fisiche.

Milão:Ubulibri ,1993.

STANISLAVSKI, Constantin A preparação do Ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1968.

STANISLAVSKI, Constantin. . El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires/Argentina: Quetzal, 1980.

_____, Constantin. El trabajo del actor sobre sí mismo em el proceso creador de la encarnación. Buenos Aires/Argentina: Quetzal, 1983.

_____, Constantin El Trabajo del Actor sobre su Papel. Buenos Aires/ Argentina: Quetzal ,1977.

_____, Constantin. Minha Vida na Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TOPORKOV, V. O. Stanislavski in rehearsal: The final years. Nova York:_Theatre Arts Books, s.d.

_____, Stanislavski alle prove: Gli ultimi anni.Milano: Ubulibri, s.d.

Sobre a voz e a fala:

BEHLAU, Mara & **PONTES**, Paulo. Higiene Vocal: Cuidando da Voz. 2ªed.Rio de Janeiro:Revinter, 1999.

COSTA, Henrique Olival & **SILVA**, Marta Assumpção de Andrade. Voz Cantada. Evolução, Avaliação e Terapia Fonoaudiológica. São Paulo: Lovise,1998.

CHEN, Stephen Chun-Tao O Tao da Voz. Rio de Janeiro: Rocco,1999

FORTUNA, Marlene. A Performance da Oralidade Teatral. São Paulo: Anna Blume,2000.

GAYOTTO, Lucia Helena. Voz, partitura da ação. São Paulo: Summus,1997.

La Voz. In MÁSCARA. Ano 2, números: 4-5. México: Ed. Escenologia, 1991.

LINKLATER, Kristin. Freeining The Natural Voice. New York: Drama Book Publishers, 1976.

LINKLATER, Kristin. Freeing Shakespeare's Voice. The actor's Guide to Talking the text. New York : Theatre Communicatios Group, 1992.

LOPES, Sara. Diz Isso cantando! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro. São Paulo :Tese de Doutorado, USP, 1997.

_____, Sara. "... É BRASILEIRO, JÁ PASSOU DE PORTUGUÊS." POR UMA FALA BRASILEIRA. São Paulo: Dissertação de Mestrado, IA / UNICAMP, 1994.

MATOS, Cládia Neiva de; **MEDEIROS** Fernanda Teixeira de; **TRAVASSOS** Elizabeth (organizadores) Ao Encontro da palavra Cantada Poesia, Música e Voz. Rio de Janeiro, 7 Letras 2001.

TEIXEIRA, Sílvio Bueno. A Voz, A Fala, a Mente. Campinas: SB: Teixeira,1980.

_____, Sílvio Bueno. Estudos sobre a Voz Cantada. Campinas, 1970.

Sobre a canção:

ANDRADE, Mário de. Pequena História da Música.- Brasília: Martins,1976.

_____, Mário de. Aspectos da Música Brasileira. São Paulo: Martins, 1965.

_____, Mário de. Ensaio sobre a Música Brasileira. São Paulo: Martins,1972.

MARIZ, Vasco. A Canção Brasileira. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira,1977.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Música Popular e Moderna Poesia Brasileira. Petrópolis: Ed. Vozes,1978.

TATIT, Luiz. A Canção: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1987.

_____, Luiz. O Cancionista Composição de Canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

ZUMTHOR, Paul. Introdução à Poesia Oral. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

CONGER, John P. Jung & Reich O Corpo como Sombra. São Paulo: E. Summus, 1993

Sobre o estudo e próprio-percepção consciente, corpo/mente:

BERGSON, Henri. Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERTHERAT, Thérèse & **BERNSTEIN**, Carol. O correio do corpo. Novas vias da antiginástica. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMUS, Albert. O Aveso e o Direito. Rio de Janeiro: 1996.

DAMÁSIO, Antônio O Erro de Descartes Emoção, Razão e Cérebro Humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____, Antônio O Mistério da Consciência. Do corpo e das Emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FELDENKRAIS, M. Consciência pelo Movimento São Paulo: Summus, s.d.

GURDJIEFF, G. I. Gurdjieff fala a seus alunos. São Paulo: Pensamento, 1998.

_____, G. I. Encontros com Homens Notáveis. São Paulo: Pensamento, 1999.

HEMSI, Albert Roger. Taiji quan e Educação: trajetórias de alunos-professores Da Escola Pai Lin. São Paulo: Tese de Doutorado, Faculdade de Educação/USP, 2000.

HUANG, Al Chunh-liang. Expansão e recolhimento – A essência do T'ai Chi. São Paulo: Summus, 1979.

JULLIEN, François. Tratado da Eficácia. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____, F. Um Sábio não tem Idéias. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JUNG, C.G. O homem à descoberta da sua alma: estrutura e funcionamento do inconsciente. Brasília: Porto, 1975

_____, C.G. Psicologia e Religião. Petrópolis: Vozes, 1978.

_____, C.G. Psicologia do Inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____, C.G. O eu e o inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____, C.G. O espírito na arte e na ciência. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____, C.G. O Homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1987.

KELEMAN, Stanley Corporificando a Experiência. São Paulo: Summus, 1995.

LIU PAI LIN. Palestras proferidas pelo mestre Liu Pai Lin - Argentina , 3/10 de Julho de 1987, São Paulo: Instituto PAI LIN de Cultura e Ciência Oriental. (apostila), 1987.

_____. A Dança da Natureza no círculo do Homem - entrevista com Mesrte Liu Pai Lin. In Revista Transe ano 2. São Paulo: Transe Ed. 1982,

OUSPENSKY, P. D. Fragmentos de um Ensino Desconhecido. São Paulo: Pensamento, s.d.

_____, P.D. Psicologia da Evolução Possível ao Homem. São Paulo: Pensamento, 1998.

SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VISHNIVETZ, Berta. Eutonia: educação para o corpo e para o ser. São

Paulo: Summus Editorial, 1995.

Sobre metodologia e outros:

ANDRADE, Fábio de Souza. Samuel Beckett : O Silêncio Possível, Cotia- SP: Ateliê Editorial, 2001.

ARISTÓTELES. Arte retórica e Arte Poética. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

CAMPBELL, J. O Poder do Mito. São Paulo: Palas Atenas, 1992.

_____, J. org. Mitos Sonhos e Religião, Nas artes, na filosofia e na vida contemporânea. Rio de Janeiro : Ediouro, 201.

GOSWAMI, Amint. O Universo Autoconsciente. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

GUINSBURG, J & **NETO**, Teixeira Coelho & **CARDOSO**, Reni Chaves. Semiologia do Teatro. São Paulo: Perspectiva , 1988.

_____, J. Diálogos Sobre Teatro. Org. Armando Sérgio da Silva. São Paulo: Edusp, 1992.

PLAZA, J. Tradução inter-semiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SEICMAN, Eduardo. Do Tempo Musical. São Paulo: Via Lettera, Fapesp, 2001.

TARKOVISKI, Andrei . Esculpir o Tempo 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WATTS, Alan. Tao – o curso do rio. São Paulo: Pensamento, 1997.

Site visitados:

<http://www.larivistadelmanifesto.it>

Lá Rivista del Manifesto

<http://www.comedia.com/magazine>

Il Magazine de Teatro

<http://www.teatrodiroma.it>

<http://www.comune.bologna.it>

<http://www.in-psicoterapia.com>

[http://www.muspe1.unibo.it/period.](http://www.muspe1.unibo.it/period)

<http://www.chapman.edu>

<http://www.estovest.org>

<http://www.angelfire.com>

<http://www.geocities.com/hollywood/6567/>

Cia Indipelado de Artes.

<http://web.that.com.br/teatrodavertigem/>

Núcleo de pesquisa Teatro da Vertigem

<http://www.metalink.com.br/cultura/galpao>

Página oficial do grupo Galpão.

<http://www.rio.br/~zehenring>

JV Virtual - Jornal de Teatro

<http://www.dialdata.com.br/cultura/>

Sobre Teatro - DIALDATA

<http://www.teatro.net>

Teatro em dia

<http://www.encena.com.br>

Encena Brasil

<http://www.quattro.com.br/passage/artaud.htm>

Passage / Cem Anos de Artaud

<http://www.worldnet.fr/~hubert/Artaud/home.html>

Antoin Artaud

<http://www.grupotempo.com.br>

Site Grupo Tempo

ANEXO 1

Terminologia Justificada

A utilização de um vocabulário específico, ao longo do trabalho adquiriu uma conotação própria, cuja referência primeira foi o processo desenvolvido.

Desta forma, estabelecemos algumas definições sobre termos utilizados ao longo dessa dissertação de maneira específica, precisando a interpretação dos mesmos.

1. Ação Física ou Ação Psicofísica ou Ação

Segundo Grotowski (in Richards, 1993, p.84-86), que desenvolveu seu trabalho a partir da noção de ação física, a natureza da ação física difere do gesto (especialmente daquele usado cotidianamente), porque este nasce da periferia do corpo, não implica sua totalidade. Porém, quando transformado por uma intenção e comprometendo todo o corpo, o gesto se torna uma ação física. Uma relação similar acontece entre movimento e ação física, pois o movimento, que pode envolver o corpo todo, ter a forma organizada e com qualidade, só se torna ação se tiver um objetivo a atingir. Assim também acontece em relação à atividade, que, se realizada por ela mesma, como um afazer desinteressado, sem relação com uma

intencionalidade, não pode se transformar em uma ação física.

A atividade, o gesto e o movimento podem ser partes constitutivas da ação, mas só o serão se forem processos envolvidos por impulsos que visem a um objetivo.

*A ação, segundo o Método de Ações Físicas não é fazer um gesto, uma atividade, um movimento. **A ação é um processo psicofísico de luta contra as circunstâncias dadas para alcançar um determinado objetivo, que se dá no tempo e no espaço de uma forma teatral qualquer**⁴⁹. ”⁵⁰*

“Só quando o ator sente que sua vida interior e exterior em cena está fluindo natural e normalmente, nas circunstâncias que o envolvem, é que as fontes mais profundas do seu subconsciente se entreabrem ...”⁵¹

As duas faces que compõem os aspectos físicos da ação são:

AÇÃO INTERNA:

Tem sua composição e elaboração na fisicidade embaixo da pele, podendo ser reconhecida pelo tamanho, ritmo ou velocidade da

⁴⁹ Este conceito de ação é oriundo das aulas dos professores Tovstonogov, Katsman e Dodin, compiladas pela Professora do Departamento de Artes Cênicas da UFSM Nair D’Agostini, no período de 1978 a 1981, no Instituto Estatal de Teatro, Cinema e Música de Leningrado (São Petesburgo – Rússia).

⁵⁰ DAL FORNO, Adriana in A Organicidade do Ator. P.40 e 41.

⁵¹ STANISLAVSKI, Constantin in “*A Preparação do Ator*” p.44

respiração; ou pela localização e intensidade de tônus muscular; ou por vibrações; e ainda pela atenção atribuída a outros elementos técnicos como bases, intenção, foco, imagens.

Qualquer movimento que ocorra embaixo da pele do ator incluindo atenção e percepção de si, denomina-se como **ação interna**.

AÇÃO EXTERNA:

Trata-se do desenho da ação no espaço por um determinado tempo, podendo ser vocal ou não, podendo ser apenas um foco de atenção em algum objeto externo num corpo aparentemente imóvel. É a expansão de qualquer ação ou reação interna, por menor que seja.

É o desenho no espaço de qualquer movimento gerado internamente, através de uma forma elaborada e codificada, carregada de sentido e intenção.

Trata-se separadamente das duas faces que, em forma integrada e simultânea, se alimentam para compor uma ação, já que uma não existe sem a outra.

2. Disponibilidade

Trata-se de uma atitude, um estado necessário ao ator para treinar, criar e atuar. Disponibilidade é tanto o desejo de atuar e compartilhar, quanto o constante exercício que o ator faz sobre si

mesmo para se manter capaz de atuar de maneira eficiente. Pode-se acrescentar a este conceito a ética e disciplina necessárias ao ofício, numa prática sistematizada.

3. Dramaturgia

A construção do drama através das ações. Marco de Marinis propõe a ação como centro da dramaturgia, seu objeto principal, sua unidade.

A dramaturgia pode ocorrer em três níveis:

3.1. Nível literário textual: Dramaturgia do Autor

3.2. Nível representativo: **Dramaturgia do Ator**

3.3. Nível do mise en scene: Dramaturgia do Diretor ou Encenador

O trabalho **dramatúrgico do ator** é a composição de suas ações corpóreo vocais em sentidos propostos, suas motivações, gerados por seu imaginário, é o caráter criativo e individual atribuído ao trabalho do ator. É onde há espaço para a criação do ator.

4. Equilíbrio

Equilíbrio aqui tratado, refere-se à correta atribuição e utilização da massa do corpo, da ação interna, espaços internos e tônus muscular; trata-se da sabedoria desenvolvida pelo organismo para agir em diferentes situações com um corpo alerta, dilatado e inteligente por não estar rígido em seus bloqueios. Logo, o equilíbrio tratado não tem

vínculos com simetria, tampouco com imobilidade; o equilíbrio tratado não se opõe à proposta feita pela antropologia teatral, quando se refere ao equilíbrio precário, ou equilíbrio de luxo, oposições e dilatação; trata-se da percepção e condição interna do ator , da sua atitude que o liberta para agir, seja na forma que for.

5. Esvaziar

Condição que o ator deve desenvolver para disponibilizar-se plenamente à atuação colocando-se integralmente no momento presente numa condição que pode gerar o inédito.

6. Hierarquia Entrelaçada

Correspondência necessária entre um princípio em relação a outros. Alternando sua manifestação sem que nenhum seja anulado, pois um não existe sem o outro, eles se alimentam e retroalimentam em função da simultaneidade necessária à ação.

7. Impulso

Primeira manifestação interna de qualquer ação, seu caráter físico que se inicia embaixo da pele e sua concretização se expande pelo corpo e pelo espaço como ação: é o motivador, a necessidade e o desejo de agir. Pode ser, ainda, a ação em sua forma potencializada, latente.

Gerando o estado e a motivação para agir, ele pode conter o objetivo e conflito da ação. O estado ideal ao ator é diminuir ao máximo a distância existente entre seus impulsos e suas ações, tornando-os impulso-ação pela coerência e coesão existente entre ambos, evitando cortes e fragmentações entre o desejo, a necessidade de agir e o agir.

8. Instrumentalização

Momento de formação do ator, no qual ele aprende a aprender, a se conhecer, se estudar e se exercitar, elaborando sua presença física e suas condições para atuar por meio da construção de um repertório técnico. Existe uma instrumentalização básica e inicial mas este processo, para o ator, é ilimitado.

9. Linha de Ação

*"... **linha direta de ação**, ou ação transversal, dirigida à realização do superobjetivo. Esta linha é constituída pela resultante da criação do ator. Sua principal característica é estabelecer a ação através da luta contra as circunstâncias dadas para alcançar os objetivos. Essa ação sempre é nomeada por um verbo, para reforçar seu caráter ativo. O termo "luta" deve ser entendido pelo esforço do ator em vencer as dificuldades e empecilhos que se apresentam pelas*

*situações e circunstâncias, gerando sempre um problema a ser resolvido, o conflito.”*⁵²

“A elaboração do comportamento físico deve seguir passos: a estruturação de uma linha de ação obedecendo a uma lógica (ação externa – física) e uma coerência de continuidade (ação interna – mental), a justificativa dessas ações pelo ator através da imaginação (circunstâncias, imagens) com controle, a elaboração desse comportamento com objetivos definidos em seus detalhes e com precisão (precisão adquirida, principalmente, do treino com objetos imaginários), já pressupondo a preparação psicofísica que envolve as leis orgânicas da ação.”⁵³

10. Memória Muscular

Capacidade que o organismo tem de registrar, resgatar e utilizar aspectos físicos apreendidos pelo e em seu corpo. Ela possibilita não só a sobrevivência da ação e da técnica pessoal, como proporciona liberdade para atuar. É o registro consciente do conhecimento físico no organismo do ator.

11. Organicidade

⁵² DAL FORNO, Adriana A Organicidade do Ator p.24 e 25

⁵³ ibdem p.41 e 42

Correspondência indispensável entre o agir interno e externo do ator, sua presença integral, viva durante a ação. É a individualidade do ator no ineditismo do momento, preenchendo a forma.

12. Oposição

Caráter ou aspecto dramático desenvolvido no corpo-voz-mente do ator em ação, é o drama instaurado em seu corpo são polaridades de seu corpo reorganizadas de maneira dilatada e potencializada, revelando e justificando o caráter dramático do corpo vivo que atua.

13. Partitura

Arranjo feito com ações selecionadas e codificadas que proporciona ao ator o conhecimento sobre seu material de trabalho. Trata-se da organização formal das ações que englobam todos os elementos que a compõem.

14. Precisão

Exato conhecimento e domínio do ator sobre suas ações. É seu conhecimento profundo em saber fazer e refazer a cada vez.

15. Próprio-percepção-corporal-consciente

Atenção à percepção de si em ação. Trata-se da mente reconhecer em seu organismo os movimentos executados e os princípios elaborados em si mesmo. Com essa consciência de si mesmo em ação o ator poderá saber como colocar-se no estado necessário para atuar.

16. Psicofísico

Terminologia utilizada por Stanislavski para abranger a totalidade do ser do ator em ação. Trata-se da abrangência dos aspectos subjetivos do ator durante sua ação. Utiliza-se as terminologias ação-física ou apenas ação, com o mesmo caráter de abrangência plena do organismo do ator.

“...la creación como um proceso psicofísico indisoluble, um proceso que conduce hacia la unidad de la forma y el contenido.”⁵⁴

17. Refazer

Condição desenvolvida pelo ator que torna-o capaz de atualizar sua partitura, seus exercícios e suas ações, a cada vez, com liberdade para viver as especificidades do momento uno e irreprodutível, abrindo

⁵⁴ STANISLAVSKI, Constantin in *El Trabajo del actor sobre si mismo*. P. 25

espaços para o inédito existir dentro do convencionado. Condição fundamental ao trabalho orgânico do ator.

18. Soltar

Neste contexto , não estabelece nenhuma relação com abandono e passividade, e sim a proposição de uma imagem que pode contribuir ao trabalho, permitindo que o corpo solte, descontraia suas tensões excessivas, estagnadas, desnecessárias e contraproducentes. Trata-se de um redimensionamento do tônus muscular de forma consciente e precisa, libertando o corpo para ação. Enquanto que a imagem de ESTICAR a musculatura, já leva o foco de atenção com tensão, pois a idéia de esticar exige propõe força, e o que se deseja é o contrário, é liberdade e descontração muscular excessiva e ineficiente. Fisicamente podemos chegar ao mesmo resultado, o que diferencia uma da outra é o caminho proposto e a liberdade e consciência de si adquiridas.

19. Técnica

Capacidade desenvolvida pelo ator de se apropriar e integrar princípios técnicos em seu organismo, conhecendo-os e sabendo como utilizá-los. A técnica é pessoal e privada.

20. Tradição de si mesmo

*“ Como encontrar em uma cultura que não possui tradição, esse casamento estreito, entrelaçado entre permanência e identidade, entre permanecer igual e o seu oposto – mudança, adaptação às circunstâncias externas. Dissemos que tradição é permanência, mas mudança também, juntas, ao mesmo tempo. Na nossa cultura ocidental, a tradição pode ser apenas o corpo do artista, desde que o corpo do artista aprenda a manter o seu papel. Isto é, garantindo a sua permanência, mas, ao mesmo tempo, improvisando dentro do seu papel. O ator que consegue improvisar, não fazendo o que lhe dá na cabeça, mas improvisar dentro do seu papel, respeitando-o, esse ator se torna a **tradição de si mesmo**.*

É o corpo treinado do ator que lhe garante permanecer idêntico, porém mudando a cada vez, como a lua, como um fenômeno da natureza. É essa a emoção que sentimos diante dos grandes mestres. Nós vemos um corpo humano com o qual, quem sabe, um pouco antes tomamos um café, que talvez tenha nos dito que este com um pouco de dor-de-barriga, que brigou com a mulher, como nós. Mas depois, quando ele está representando e é a tradição de si mesmo, nós assistimos a um fenômeno da natureza, algo que é superior ao indivíduo humano. Eu disse superior ao indivíduo humano, não superior ao ser humano. O ser humano também ele é natureza. O indivíduo humano é uma particularidade da natureza. Quando assistimos ao grande mestre representando, quando assistimos

ao artista que chegou a ser **tradição de si mesmo**, assistimos ao nascer e ao pôr da lua no firmamento.

A tradição, então , que Artaud localiza **é a tradição do próprio corpo em si mesmo**. Mas não um corpo como Deus ou a mãe nos deu, mas o corpo trabalhado. Vou dizer a palavra que vocês não gostarão, mas que é a verdade pura – um corpo colonizado, com força, com exercício, longo, doloroso e também tedioso. Até que esse corpo se torne, não a natureza que já é, mas que se torne uma outra natureza, uma segunda natureza. Não é a mesma coisa que faz na vida cotidiana. Mas ao mesmo tempo, não é totalmente diverso, é um outro nível da natureza."

RUFFINI, Franco in Conferência proferida no Seminário Internacional " Teatro em Fim de Milênio" (UFRGS-1994) Tradução e transcrição: Ricardo Ponti , Maria Lucia Raimundo, Nair D'Agostini.

21. Verdade – Ação verdadeira

*“ Representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono como papel”.*⁵⁵

⁵⁵ STANISLAVSKI, Constantin in *A preparação do Ator*” p. 43.

ANEXO 2**REGISTROS FOTOGRÁFICOS**

















