

MARTHA DIAS DA CRUZ LEITE

**A “*VIDA*” DA *CENA*: UM ESTUDO DA
CORPOREIDADE DO ATOR EM ESTADO DE
EXPRESSÃO CÊNICA**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual de
Campinas, para a obtenção do Título de
Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Eusébio Lobo da
Silva.

CAMPINAS
2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8^a / 6244

L536c	<p>Leite, Martha Dias da Cruz. A “vida” da cena: um estudo da corporeidade do ator em estado de expressão cênica. / Martha Dias da Cruz Leite. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.</p> <p>Orientador: Eusébio Lobo da Silva. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.</p> <p>1. Teatro 2. Peter Brook. 3. Representação teatral. 4. Corporeidade. I. Silva, Eusébio Lobo da. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título</p>
-------	---

Título em inglês: “The “life” of the scene: a study of the actor’s corporality in scenic expression state”.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Theater – Peter Brook – Theatrical acting - corporality

Titulação: Mestrado em Artes

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva

Prof^a Dr^a Marília Vieira Soares

Prof^a Dr^a Silvana Venâncio

Prof^a Dr^a Elisabeth Bauch Zimmermann

Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo

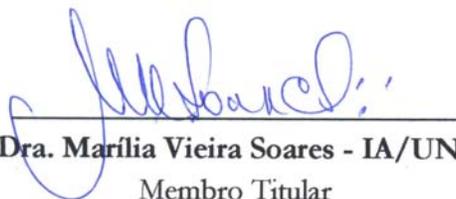
Data da defesa: 05 de Junho de 2006

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

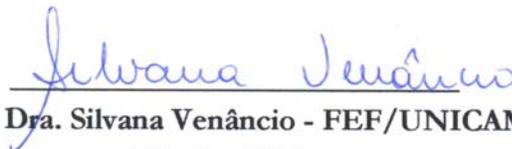
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela
Mestrando(a) **Martha Dias da Cruz Leite** - RA 992208, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva - IA/UNICAMP
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Marília Vieira Soares - IA/UNICAMP
Membro Titular



Profa. Dra. Silvana Venâncio - FEF/UNICAMP
Membro Titular

AGRADECIMENTOS

Ao Vitor Mateus, meu companheiro e melhor amigo, pelo amor, carinho e compreensão em todos os momentos da minha vida.

Ao Prof. Eusébio Lobo. Obrigada por me ajudar a crescer, como pesquisadora, artista e pessoa.

Agradecimentos especiais a Tatiana, minha irmã de pesquisa e de coração, cuja colaboração para este trabalho foi fundamental.

À minha família, pelo apoio e incentivo.

Ao Peter Brook e Yoshi Oida, minhas referências artísticas mais importantes.

Ao grupo de estudo “O Popular e a Cena”, Tomás Decina, Prof. Marcelo Lazzaratto, alunos formandos de Artes Cênicas de 2005, Profa. Maria Lúcia Levy Candeias, Maria Thaís (pela entrevista que me ajudou a conseguir em 2001 e que até hoje é uma das minhas mais importantes fontes de pesquisa e estudo), João Maria, Josué, Matteo Bonfitto, Professores da Pós-Graduação do Instituto de Artes, Adilson Siqueira, aos professores Maria da Consolação e Edson Cordeiro, Silviane Dutra.

E a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para este trabalho, meus sinceros agradecimentos.

“Esse momento não pode durar. A verdade nunca pode ser definida nem imobilizada, mas o teatro é um mecanismo que permite a todos os participantes saborear, por um momento, um aspecto da verdade; o teatro é uma máquina para subir e descer pelos níveis da significação”.

Peter Brook

RESUMO

Este presente trabalho tem como objetivo realizar uma série de reflexões sobre o fenômeno da presença de “vida” na representação do ator. Como ponto inicial para esta tão complexa discussão, partimos de um estudo do conceito de *Centelha da Vida* (termo metafórico criado pelo diretor inglês Peter Brook para falar sobre a “vida” que emana de uma cena e a torna interessante e envolvente para quem a assiste) e ampliamos, postumamente, a discussão para outros autores como: Stanislavsky, Grotowski e Burnier. Para tanto, adotamos o pressuposto do ator como uma corporeidade que se relaciona com outras corporeidades (que no caso seriam os demais atores e o público) utilizando como suporte as teorias de Merleau-Ponty e os estudos de Antônio Damásio sobre corpo e mente. Como forma de investigação, propomos duas frentes de laboratórios práticos de criação: a pesquisa com a linguagem de sinais aplicada à cena e uma observação e análise do processo de criação da peça “Intersecções: peças curtas de Harold Pinter”. O intuito de tais laboratórios foi efetuar uma investigação sobre a questão da organicidade da representação do ator, aproveitando a semelhança entre as essências dos conceitos de *Centelha da Vida*, verdade teatral e organicidade.

Palavras chave: *Centelha da Vida*, representação teatral, Peter Brook, corporeidade, verdade cênica, teatro.

ABSTRACT

This work aims to carry out a series of reflections on the phenomenon of the presence of “life” during the actor’s performance. As a starting point for such a complex discussion, we consider the study of the concept Spark of Life (a metaphorical term coined by English director Peter Brook to describe the “life” which emanates from a scene making it interesting and involving for the audience) further extending the discussion to other authors such as: Stanislavsky, Grotowski, and Burnier. In order to accomplish our objective, we have adopted the presupposition of the actor as a corporeality who interacts with other corporalities (being them other actors and the audience) using as theoretical support Merleau-Ponty’s theory and Antônio Damásio’s studies about body and mind. As an investigative method we have proposed two different practical creation laboratories: the research on sign language applied to the scene, and the observation and analysis of the creation process of the play “Intersections: Harold Pinter’s short plays”. The objective behind those laboratories was to conduct an investigation into the actor’s performance *organicidade*, taking advantage of the similarities in the essences of the concepts Spark of Life, theatrical truth and *organicidade*.

Key words: Spark of Life, theatrical acting, Peter Brook, corporeality, scenic truth, theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
Capítulo 1 - REFLEXÕES SOBRE CORPOREIDADE.....	4
1.1. Merleau-Ponty e a Corporeidade: “Eu sou o meu corpo!”	6
1.2. O Conceito de Corporeidade nas Teorias de Antonio Damásio	9
1.3. Corporeidade e Centelha da Vida.....	14
Capítulo 2 - A CENTELHA DA VIDA DE PETER BROOK	15
2.1. A Centelha da Vida de Peter Brook: uma abordagem sobre a verdade teatral .16	
2.1.1. A Verdade Cênica no Método de Stanislavsky.....	23
2.1.2. Fé Cênica e Centelha da Vida: Uma Análise Comparativa do Conceito de Verdade	27
2.1.3. Uma Última Reflexão Sobre a Verdade Teatral de Peter Brook.....	33
Capítulo 3 - A ORGANICIDADE: UMA ABORDAGEM SOBRE A VERDADE TEATRAL	35
3.1. Centelha da Vida, Verdade Teatral e Organicidade	36
3.2. Laboratório Prático 1 - A Pesquisa da Linguagem de Sinais Aplicada à Cena .40	
3.1.1. Repetição e incorporação de ações: a organicidade do ponto de vista de quem pratica a ação	41
3.1.2. Qualidades de energia: A organicidade do ponto de vista de quem observa a execução de ações.....	46
3.1.3. Impulsos e Variações Rítmicas: um estudo dos elementos geradores das qualidades de uma ação.....	47
3.1.4. Outras considerações sobre as variações rítmicas	50
3.1.5. Do impulso à ação	52
3.1.6. Explorando o texto: algumas considerações sobre organicidade e ação vocal ...	53
3.3. Laboratório Prático 2 - Análise da Montagem da Peça “Intersecções: Peças Curtas de Harold Pinter”.....	61
3.2.1. A lógica da personagem	62

3.2.2. A importância do jogo teatral para a organicidade	68
3.2.3. O pensamento da personagem.....	69
Capítulo 4 - CONCLUSÃO - UM OLHAR PARA O FENÔMENO DE CENTELHA DA VIDA : O ATOR REENCONTRANDO SUA UNIDADE	74
4.1. Últimas Palavras	80
BIBLIOGRAFIA.....	81
ANEXO I - DESCRIÇÃO DO TRABALHO COM A PESQUISA DE LINGUAGEM DE SINAIS APLICADA A CENA: Análise dos fundamentos da organicidade em uma representação baseada em re-codificação e codificação de ações	87
ANEXO II - DESCRIÇÃO DOS PROCEDIMENTOS DE MONTAGEM DA PEÇA “INTERSECÇÕES: PEÇAS CURTAS DE HAROLD PINTER”: Análise dos fundamentos da organicidade em uma interpretação realista.....	92

INTRODUÇÃO

Qual a diferença entre um homem que, imóvel no palco, consegue chamar nossa atenção e aquele que, usando de mil artifícios e habilidades, parece não ter a mesma capacidade de se tornar tão interessante? Estudando a vida e o trabalho de Peter Brook, ainda na graduação em uma pesquisa de Iniciação Científica, concluí que esta pergunta pareceu ser uma das principais inquietações ao longo de sua carreira. Sua inquietação tornou-se minha, e resolvi aprofundar-me neste tema realizando esta pesquisa de mestrado que pretende, portanto, realizar uma série de reflexões sobre o fenômeno da presença de “vida” na representação do ator. Este trabalho apresenta um panorama de idéias e questionamentos sobre como o ator pode, em sua atuação, alcançar este estado em que percebemos a presença de “vida” em sua atuação e, com isto, tornar sua representação interessante e envolvente para o espectador. Para iniciar tão complexa jornada, partimos do conceito de *Centelha da Vida* de Peter Brook.

Peter Brook acredita que o mais importante no trabalho do ator é que este consiga ser interessante para quem assiste, e define esta sensação como uma percepção de pequenas “centelhas” que acendem e dão intensidade ao evento teatral. Desta forma, para que ocorra tal fenômeno, a presença do elemento humano é, além de indispensável, o principal fator: para existir teatro são necessárias apenas duas pessoas que se encontram e uma terceira que assiste, e o bom ator é aquele capaz de estabelecer com os outros atores e com o público uma relação que funcione, sem deixar, ao mesmo tempo, de manter uma sólida e profunda relação com seu mundo interior. Desenvolvendo esta tríplice relação, o público perceberá a presença de *Centelhas da Vida* na representação. Tentar entender, portanto, como o ator pode fazer isto é, de certa forma, uma das principais metas deste trabalho.

Mas a quem pertence o direito de julgar quando as *Centelhas da Vida* estão presentes ou não? O ator, ao se sentir “bem” em cena? Seria este um parâmetro

seguro para a sua atuação? Ou quando o ator tem a percepção de organicidade em suas ações? Ou seria quando ele sente o prazer proveniente do jogo teatral estabelecido e funcionando? Mas não seria o espectador o responsável por tal julgamento, quando sente que sua atenção é capturada pelo que se passa no palco? Enfim, em outras palavras, o que seria a *verdade teatral* que tantos artistas pesquisadores se debruçaram para alcançar? A partir daí, outras questões pertinentes também podem surgir: quais os elementos componentes da presença cênica do ator? No que consiste a sua capacidade de estabelecer relações a todo instante com ele mesmo, com os outros atores e com o público? Quais são os elementos que propiciam um tal estado psicofísico ao ator de maneira propícia ao acontecimento do fenômeno de *Centelha da Vida*?

Mais do que propor uma resposta para tais perguntas, este trabalho prefere refletir sobre elas, pois, acreditamos que mesmo não sendo possível chegar a uma resposta absoluta para a questão da “vida” da cena, refletir sobre tal tema é contribuir para o aperfeiçoamento da arte da representação.

O tema do primeiro capítulo deste presente trabalho procurar elucidar o conceito de corporeidade e, para tanto, aborda algumas considerações de Merleau-Ponty sobre o corpo e o ser e os estudos de Antônio Damásio sobre corpo e mente. O objetivo desta discussão é auxiliar na compreensão do conceito de corporeidade, pois, neste trabalho, tal conceito é a premissa básica sobre a qual definimos e apoiamos nosso entendimento sobre as ferramentas de trabalho do ator: seu corpo físico, suas idéias, seus pensamentos, sua criatividade, ou seja, tudo aquilo que o define como ser humano e indivíduo. Chamamos esta unidade existencial que é o ator de corporeidade.

No segundo capítulo, introduzimos uma explanação sobre o conceito de *Centelha da Vida*, elucidando as idéias de Peter Brook a este respeito e as comparando com as considerações de Stanislavsky sobre *verdade teatral*. Tais teorias são

analisadas com o objetivo de procurar entender em que medida ambos os conceitos – *Centelha da Vida e verdade teatral* de Stanislavsky – se assemelham. A expectativa é que uma reflexão como esta contribua com a investigação do fenômeno da presença de “vida” na representação do ator.

No terceiro capítulo, trazemos uma nova forma de abordar a questão da “vida” da cena: o conceito de organicidade. Partindo de uma aproximação entre os conceitos verdade teatral, *Centelha da Vida* e organicidade, lançamos a seguinte discussão: estar orgânico em uma cena em que a interpretação do ator é baseada em codificações de ações físicas significa o mesmo que estar orgânico em uma cena cuja linguagem de representação é a interpretação realista, ou diferentes linguagens requerem abordagens diferenciadas em termos de organicidade? Para elucidar esta questão, contamos com dois laboratórios práticos de pesquisa.

O primeiro dos laboratórios práticos consistiu em um processo de criação de partituras corporais utilizando fragmentos do texto de Arnaldo Jabor “Eu sei que vou te Amar” e a linguagem de sinais¹. O segundo dos laboratórios baseou-se na observação e colaboração como auxiliar didático de professor na montagem da peça “Intersecções: peças curtas de Harold Pinter”.

Concluímos este trabalho no quarto capítulo, onde efetuamos uma última análise do fenômeno da presença de “vida” na representação do ator, retomando as idéias de Peter Brook sobre *Centelha da Vida*. Um olhar para a problemática da *Centelha da Vida* é proposta, baseada no reencontro do ator com a sua unidade corpo/mente que, quando restabelecida, permite a ele um estado psicofísico em que todas as linhas de força que conduzem a sua atuação convergem para a criação de um território fértil ao estabelecimento dos vínculos humanos que definem e qualificam o evento teatral, e favorecem o surgimento da *Centelha da Vida* na representação.

¹ Pesquisa realizada em parceria com Tatiana Wonsick, bailarina que pesquisa o uso da linguagem de sinais no processo de composição coreográfica.

Capítulo 1 - REFLEXÕES SOBRE CORPOREIDADE

O ator como uma corporeidade que se relaciona em cena com outras corporeidades - este é o paradigma sobre o qual repousa o restante deste presente trabalho.

Peter Brook define o evento teatral como um acontecimento basicamente efetuado através da conexão de três vínculos humanos: o do ator com seu mundo interior, o do ator com os outros atores e do ator com o público. Ao utilizarmos o paradigma do corpo do ator visto como uma corporeidade (concepção unificada da relação corpo-mente que forma o ser), este olhar faz com que o ator em cena seja uma corporeidade que se relaciona com outras corporeidades (demais atores e público) e com o espaço de atuação. E estudar especificidades deste jogo de relações entre corporeidades, de modo que a *Centelha da Vida* surja no momento da atuação, é o que aqui procuramos fazer. Desta forma, torna-se necessário, para darmos início a este trabalho, uma breve discussão a respeito do conceito de corporeidade.

O conceito de corporeidade nasce de uma visão que desloca o foco da tradicional separação cartesiana entre corpo/mente e/ou corpo/alma para uma abordagem que coloca o ser humano e seus processos mentais e físicos como uma unidade. Olivier define a corporeidade como “a inscrição de um corpo humano em um mundo significativo”. Para ela, o corpo é o espaço da expressão por excelência, “demarca o início e o fim de toda ação criadora”; entretanto, ele, enquanto uma corporeidade, não é o início e nem o fim, “ele é sempre o meio, no qual e através do qual o processo da vida se perpetua”².

Para embasar a idéia de corporeidade, neste trabalho utilizamos dois modos distintos de ver esta questão, mas que parecem convergir para o mesmo ponto: o filosófico, com as teorias de Merleau-Ponty presentes em seu livro *Fenomenologia da Percepção*; e o neurológico, com as pesquisas do médico Antônio Damásio.

² OLIVIER, Giovanina Gomes de Freitas. Um Olhar sobre o Esquema Corporal, a Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade. Tese de Mestrado apresentada a Faculdade de Educação Física da universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: [s.n.], 1995.

1.1. Merleau-Ponty e a Corporeidade: “Eu sou o meu corpo!”

Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção*³, baseado no Idealismo Transcendental de Husserl, utiliza os métodos fenomenológicos para encontrar a essência da percepção humana. Entretanto, seus estudos acabam apontando mais para o conjunto de **relações** que formam o ser do que para uma essência propriamente dita, ou seja, as relações entre o corpo, alma e o mundo no qual se manifestam e que transformam o corpo numa unidade expressiva da existência.

Foi Husserl que introduziu a fenomenologia como método de investigação das estruturas e das essências em geral. Assim como na filosofia cartesiana, o ideal fenomenológico também é o de uma ciência rigorosa livre de pressupostos. Mas, ao contrário do pensamento cartesiano que pressupõe a existência a partir do pensamento reflexivo (“Penso, logo existo.”), o método fenomenológico parte da noção de que o mundo existe anteriormente à reflexão (Existo, logo penso), e procura não fazer um juízo sobre o existente. Para isto ser possível, Husserl diz ser necessário suspender a *atitude natural* (que ele define como a atitude do homem comum perante o mundo, uma espécie de crença absoluta no constituído), pois esta atitude se coloca perante o objeto sem considerar como duvidoso os dados que o permitem definir o objeto como tal.⁴ A este procedimento, Husserl o denomina de *epoché*. A redução fenomenológica não nega o mundo, e sim suspende o juízo que o afirma sem questioná-lo⁵.

Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção*⁶, aplica essa filosofia ao estudo da percepção, focando na questão do corpo. Ele acredita que o idealismo transcendental é única maneira de compreender este processo e realizar um estudo eficaz sobre a percepção e o corpo, justamente por nós sermos pura relação:

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos A. R. de Moura. São paulo: Martins Fontes, 1994.

⁴ Um exemplo ilustrativo desta questão é a diferença do significado da afirmação: “Eu vejo uma árvore verde.” Na *atitude natural* isso significa “*vejo uma árvore verde que existe*”. A redução fenomenológica (*epoché*) não elimina a tese existencial, porém a maneira como esta tese influí sobre a observação do fenômeno é que se torna limitada: “*Possuo nesse momento uma vivência de árvore verde e entre as notas caracterizadoras está a minha crença na realidade das árvore.*”. MORUJÃO, A. F. *Estudos Filosóficos*. Vol I. Lisboa IN/CM, 2002.

⁵ MERLEAU-PONTY, op. cit.

⁶ Cf. MERLEAU-PONTY, 1994

É porque somos do começo ao fim relação ao mundo que a única maneira, para nós, de apercebemos-nos disso é suspender este movimento, recusar-lhe nossa cumplicidade (...). Não porque se renuncie às certezas do senso comum e da atitude natural (...), mas porque, justamente enquanto pressupostos de todos os pensamentos, elas são “evidentes”, passam despercebidas e porque, para despertá-las e fazê-las aparecer, precisamos abster-nos delas por um instante⁷.

E ainda:

A reflexão não se retira do mundo em direção à unidade da consciência enquanto fundamento do mundo; ela toma distância para ver brotar as transcendências, ela distende os fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-los aparecer, ela só é consciência do mundo porque o revela como estranho e paradoxal⁸.

O ponto de partida para toda a argumentação de Merleau-Ponty é de que não podemos nos apropriar de nosso corpo como nos apropriamos de um objeto, pois, nós somos o nosso corpo. Dentro da afirmação “eu tenho um corpo”, encontra-se implícito a filosofia cartesiana, em que um sujeito de existência anterior ao seu “invólucro físico” estabelece uma relação de posse com um objeto exterior a ele - que no caso é o seu próprio corpo - inserindo, desta forma, o corpo como elemento pertencente ao mundo dos objetos, o qual o sujeito pode “possuir”. Merleau-Ponty define um objeto como aquilo que se constitui de “partes extra partes” e, neste caso, só admite entre as suas partes relações exteriores e mecânicas. Neste caso, o corpo, portanto, não poderia ser visto como um objeto.

O filósofo critica a fisiologia tradicional que insere o organismo no reino dos objetos ao transformar o acontecimento psicofísico em um fenômeno exclusivamente dependente da relação estímulos-receptores. Questiona também a psicologia clássica que, mesmo já atribuindo ao corpo caracteres incompatíveis com a posição de objeto, transforma o psiquismo em um objeto-sujeito da ciência, e não se configura como uma nova definição do ser⁹. Olivier¹⁰ completa esta idéia escrevendo que não podemos nos

⁷ MERLEAU-PONTY, 1994.

⁸ MERLEAU-PONTY, op cit., p.10.

⁹ Cf. MERLEAU-PONTY, 1994.

apropriar de nosso corpo como nos apropriamos de um objeto, porque, ao contrário, é o meu corpo que, no *movimento intencional*¹¹ de dirigir-se ao mundo, apropria-se dele, incorporando os objetos a si.

Desta forma, Merleau-Ponty propõe uma abordagem do acontecimento psicofísico que vai além de uma associação entre duas explicações - a fisiológica e a psíquica - convergentes em um ponto de união. Para ele, a idéia de *pensamento orgânico* pelo qual a relação entre o psíquico e o físico se tornaria concebível chega até nós através do conceito *Corpo Próprio*: uma unidade corporal que se emaranha com a existência.

Merleau-Ponty, portanto, acredita que o corpo é o veículo do *ser no mundo* e que não se resume a um psiquismo unido a um organismo, ou seja, **o homem é o seu corpo** e, sendo assim, o acontecimento psicofísico não pode ser mais concebido à maneira cartesiana, dando ao corpo o status de objeto. O corpo, para Merleau-Ponty, é impedido de ser objeto, uma vez que ele é aquilo para o qual existem os objetos, ele não é tangível nem visível na medida em que é aquilo que vê e aquilo que toca. Ele assemelha-se mais a uma obra de arte do que da condição de objeto.

Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se distingue a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes¹².

¹⁰ Cf. OLIVIER, 1995.

¹¹ A respeito do movimento intencional, Merleau-Ponty bebe na fonte das teorias de Husserl novamente. Husserl afirma que toda a consciência é intencional, pois qualquer consciência é consciência de alguma coisa, seja ela real ou fictícia. Mesmo que não seja uma relação concreta, existe uma relação mental entre a consciência/sujeito e o objeto que ela apreende e sua essência é justamente essa capacidade de visar outra coisa diferente dela, de “referir-se a”. A substancialidade do sujeito ou consciência consiste nessa intencionalidade, nessa característica que a define como consciência que é o transcender-se. O corpo humano que se movimenta é um sujeito intencional na medida em que se move sempre em direção a um objeto (real ou virtual). Por estabelecer relações a todo o momento, é um corpo que cria significados, que se desdobra intencionalmente no tempo e no espaço.

¹² MERLEAU-PONTY, 1994., p. 208.

1.2. O Conceito de Corporeidade nas Teorias de Antonio Damásio

As teorias de Damásio sobre mente e cérebro vão ao encontro do conceito de corporeidade, pois demonstram como mente e corpo são elementos indissociáveis na formação do nosso organismo. Em o *Erro de Descartes*¹³, o neurologista apresenta uma perspectiva de que o corpo, tal como é representado no cérebro, pode constituir o quadro de referências indispensável para os processos neurais que chegamos a conhecer como mente. Para ancorar esta idéia, ele se baseia em três afirmações definidas após anos de observação e pesquisa com seus pacientes:

1. O cérebro humano e o resto do corpo constituem um organismo indissociável, formando um conjunto integrado por meio de circuitos reguladores bioquímicos e neurológicos mutuamente interativos;
2. O organismo interage com o ambiente como um conjunto: a interação não é exclusivamente do corpo nem do cérebro;
3. As operações fisiológicas que denominamos por mente derivam desse conjunto estrutural e funcional e não apenas do cérebro: os fenômenos mentais só podem ser compreendidos no contexto de um organismo em interação com o ambiente em que ele se insere.

Ao estudar a consciência humana, Damásio, mais uma vez, confirma tais hipóteses ao mostrar que a base do que comumente chamamos por identidade - ou seja, o nosso “eu” - nasce no corpo físico e nos seus processos fisiológicos. Para Damásio, o *sentido de self*¹⁴ é criado a partir de um conjunto de padrões neurais, representados em certas estruturas cerebrais (*o proto-self*), provenientes das

¹³ DAMÁSIO, Antônio. O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 16 e 17.

¹⁴ *Sentido de self* é o sentido de “eu”, ou seja, uma percepção de que, por exemplo, quem olha para esta página é você e não outra pessoa. Damásio divide o estudo do sentido de self em três tipos de self: *self neural*, *self central* e *self autobiográfico*. (DAMÁSIO, A. O Mistério da Consciência. Trad. Laura Baldovino, Carlos David Szlak. São Paulo: Ed. Senac, 1999.)

sinalizações sômato-sensitivas (percepção sensitiva do corpo)¹⁵. Devido aos ciclos de vida e morte e as situações múltiplas da vida, toda a vez que o organismo entra em contato com um objeto, isto causa novas sinalizações sômato-sensitivas e, conseqüentemente, mudanças no *proto-self*. Tais mudanças são representadas em mapas neurais e, quando o cérebro re-representa o organismo representando tais mudanças (mapas de segunda ordem), gera-se o *self central*¹⁶, responsável pelos primeiros pulsos de consciência no indivíduo. Nossa memória autobiográfica (memória de quem temos sido até o momento presente e projeção de um futuro), depende de um acúmulo de memórias convencionais e operacionais dispositivas, e quando o organismo torna-se consciente de tais memórias, elas geram o *self autobiográfico*¹⁷. Neste caso, Damásio mostra como a essência da nossa identidade (conjunto de características, pensamentos e comportamentos que definem minha personalidade) nasce no corpo, ou seja, nas sinalizações sômato-sensitivas alterando o *proto-self*, reforçando, portanto, a teoria de que corpo e mente são elementos indissociáveis.

Em relação às emoções, as contribuições de Damásio também compactuam com o conceito de corporeidade. Inicialmente o neurologista faz uma clara distinção entre emoção e sentimento. Para ele, a emoção é inconsciente e refere-se a um conjunto de reações publicamente observáveis, e seu mecanismo biológico independe da consciência. Já o sentimento é a experiência mental privada da emoção por parte do indivíduo, e necessita do mecanismo da consciência para que o indivíduo possa saber que está tendo uma emoção ou que está sentindo algo. Damásio defende que conhecer os sentimentos causados pela emoção foi indispensável para a sobrevivência da vida humana, e argumenta que um dos motivos é que a emoção integra os processos de raciocínio e decisão, pois emoções bem direcionadas parecem contribuir para que os mecanismos responsáveis pela razão funcionem adequadamente.

¹⁵ DAMÁSIO, 1999. p. 176.

¹⁶ *Self central* é um sentido de self simples, relativo a uma sensação de aqui-agora, ainda não permeado de uma noção de identidade.

¹⁷ Noção de um self relativo a um indivíduo inserido em um contexto específico, portador de um passado e uma projeção de futuro, ou seja, a base de nossa identidade.

O neurologista escreve que no séc. XX a emoção foi negligenciada pela ciência. Esse descaso reflete a noção distorcida de organismo na ciência cognitiva e na neurociência, pois, nestas ciências, a mente permaneceu ligada ao cérebro em uma relação um tanto quanto equívoca: o cérebro foi consistentemente separado do corpo em vez de ser visto como parte de um organismo vivo e complexo. A concepção de um organismo integrado (idéia de um conjunto composto de um corpo propriamente dito e de um sistema nervoso) aparece nos trabalhos de alguns cientistas, mas teve pouca influência na formação das concepções tradicionais de mente e cérebro. Nos anos recentes, a neurociência e a neurociência cognitiva começaram a considerar mais consistentemente a emoção, e a presumida oposição entre razão e emoção já não é aceita sem questionamento¹⁸.

Os experimentos de Damásio comprovaram que a emoção integra os processos de raciocínio e decisão, seja isso bom ou ruim. Ele conta que alguns de seus pacientes que eram inteiramente racionais no modo como conduziam sua vida, em consequência de lesões em locais específicos do cérebro, perderam determinadas classes de emoção. Isto acarretou no fato deles perderem a capacidade para tomar decisões racionais. Apesar da capacidade para lidar com a lógica de um problema permanecer intacta, de ainda poderem contar com os mecanismos de sua racionalidade e de conseguirem evocar o conhecimento do mundo que os cerca, muitas vezes suas decisões acerca de problemas pessoais e sociais eram irracionais e, em grande parte dos casos, desvantajosas para eles próprios e para as outras pessoas. Damásio supõe que isto acontece porque o mecanismo de raciocínio não é mais influenciado, inconscientemente ou conscientemente, por sinais provenientes do mecanismo neural subjacente à emoção. Desta forma, conclui que emoções bem direcionadas e bem situadas parecem constituir um sistema de apoio necessário para que o raciocínio possa funcionar de maneira vantajosa para o organismo, e uma redução seletiva da emoção é tão prejudicial para a razão quanto o excesso dela. Em organismos capazes de saber que têm um sentimento, a consciência permite que a emoção impacte

¹⁸ DAMÁSIO, 1999, p.60.

internamente tal organismo e permeie o processo de pensamento. Logo, tal teoria põe abaixo o mito de que a razão opera melhor sem a emoção¹⁹.

Um outro aspecto nas teorias de Damásio que demonstram a indissociabilidade da mente e do corpo é a própria forma como ele enxerga e define *mente, pensamento e imagem mental*. A princípio, em Arte - quando falamos em mental ou pensamento - o que vem a nossa cabeça é que estamos nos referindo a uma série de processos intelectuais, em que os impulsos primários são filtrados pela razão humana. Entretanto, os conceitos de Damásio de *mente, pensamento e imagem mental* vão muito além de processos puramente racionais. Na definição neurológica presente em Damásio, para se entender o que é *mente* é necessário se falar em *imagens*, pois *mente e imagem* são elementos indissociáveis na medida em que, quando se usa o termo *imagem* está se referindo a *imagem mental*.

Mente é o espaço cerebral que aloja todas as percepções possíveis para o corpo. As *imagens*, por sua vez, são estruturas construídas com os sinais emitidos pelas vias sensoriais: visão, audição, olfato, gustatória e sômato-sensitiva - sendo esta que está última se refere às várias formas perceptivas como o tato e a dor. Portanto, *imagem* refere-se a uma variada gama de percepções, não se limitando a *imagens visuais*, mas também se estende a toda modalidade sensitiva do nosso corpo, ou seja, toda espécie de processo perceptivo – concreto ou abstrato – que “retratam” as propriedades físicas, as relações espaciais e temporais, e ações possíveis de uma entidade, inclusive palavras e símbolos. As *imagens* também podem ser conscientes ou inconscientes, e são construídas quando entramos em contato com objeto, considerando que objeto pode ser desde pessoas e lugares até uma dor, ou pode ser um objeto que observamos fora do cérebro e o reproduzimos no interior dele, ou uma reconstrução mental de um objeto baseada na memória.

A produção de imagens é uma tarefa incessante, ocorre a todo o momento da existência, quando estamos acordados e também durante o sono na forma de sonhos.

¹⁹ DAMÁSIO, 1999, p. 62-63

Damásio acredita que praticamente toda a atividade mental se compõe de *imagens*, incluindo os sentimentos que compõe o “pano de fundo” de cada instante mental por sinalizar aspectos do estado do seu corpo. Desta forma, conclui que “o processo que chegamos a conhecer como *mente* quando *imagens mentais* se tornam nossas como resultado da consciência, é um fluxo de imagens, e muitas delas se revelam logicamente inter-relacionadas”, e denomina como *pensamento* o fluxo de todas essas imagens na mente²⁰.

Dentro desta ampliada concepção que Damásio dá ao termo *imagem* - que vai além das visuais, incluindo qualquer sensação sentida pelo organismo - e *mente* - como o espaço que aloja todas as percepções possíveis para o corpo - a própria concepção de *pensamento* torna-se algo que não se dissocia de estados físicos-sensitivos em nenhum momento da existência. Isto faz com que o raciocínio intelectual seja apenas uma das formas possíveis de pensamento. O pensamento racional, portanto, seria aquele que se baseia em lógica, ou seja, um “cálculo” de decisões ou conclusões a respeito de um dado problema efetuado dentro de um conjunto de regras, cujo intuito seria o de prever a ação mais eficiente possível para se alcançar um determinado objetivo. Portanto, *mente* não é *pensamento*, e *pensamento* não é necessariamente sinônimo de pensamento racional. Pensamento é o fluxo de todas as imagens na nossa mente que refletem, a cada instante, aspectos relativos a estados de nosso organismo, inclusive os relacionados as sensações perceptivas de nosso corpo. Pensamento e corpo, portanto, não são mais colocados em vértices opostos, o que auxilia a refutação da concepção comum de que o que é mental não é físico e vice-versa. Como Damásio demonstra, o físico, em nosso organismo, e o mental são estruturas que não se dissociam. Corpo, de certa forma, também é pensamento e pensamento é corpo.

²⁰ DAMAZIO, 1999, p. 401- 404.

1.3. Corporeidade e Centelha da Vida

Efetuada as devidas elucidações sobre o conceito de corporeidade, através das argumentações de Merleau-Ponty e Antonio Damásio, cabe fazer a ponte entre o conceito de corporeidade e o trabalho do ator. Tal ponte se dá na medida em que, quando enxergamos o ator como uma corporeidade que, no momento da atuação, se relaciona com outras corporeidades (demais atores e público), o corpo do ator não é mais visto como um mero “instrumento” que este (o ator) utiliza para dar forma à sua criação artística. A concepção do ator enquanto uma corporeidade coloca o corpo deste em uma posição além de uma ferramenta que ele possui e utiliza com um determinado propósito artístico. O corpo do ator é o próprio ator e não um objeto o qual ele possui e utiliza em seu trabalho. O corpo do ator é, portanto, a manifestação de sua própria existência artística.

O ponto mais interessante a esta pesquisa é perguntar como essa corporeidade (que é o ator) pode se comportar de maneira propícia a dar “vida” a uma cena. O que importa aqui, portanto, é pesquisar elementos, procedimentos e fundamentos que dão à corporeidade do ator a capacidade de representar de forma a possibilitar o surgimento de, nas palavras de Peter Brook, pequenas “centelhas” que acendem e dão vida ao evento teatral. De forma que, no capítulo três, analisaremos, através da criação e prática da cena, alguns princípios que buscam esclarecer esta questão. Mas antes, é interessante fazer algumas considerações sobre o fenômeno de *Centelha da Vida* com o intuito de intensificar a reflexão sobre os fundamentos da “vida” da cena teatral. É este, portanto, o propósito do próximo capítulo.

**Capítulo 2 - A *CENTELHA DA VIDA* DE PETER
BROOK**

2.1. A Centelha da Vida de Peter Brook: uma abordagem sobre a verdade teatral

Peter Brook frequentemente se remete ao termo *Centelha da Vida* para se referir a uma idéia de um teatro de fortes qualidades expressivas, devido a sua alta capacidade, entre outras, de “prender” a atenção do espectador.

Em relação ao trabalho do ator, afirma constantemente que o principal elemento determinante de toda a sua qualidade resvala no fato de existir ou não “vida” no ato de representar. É neste ponto que Brook aborda o termo *Centelha da Vida* e, para definir suas idéias a respeito desta questão, propõe algumas perguntas: qual a diferença entre um homem que, imóvel no palco, consegue chamar nossa atenção e aquele que não consegue fazê-lo? Por que muitas vezes, saímos do teatro com a sensação de ter passado uma noite insípida, apesar de o espetáculo assistido ser dotado de excelentes recursos técnicos e interpretado por bons atores? Ou, então, temos a mesma sensação com certos espetáculos tidos como "culturais" e impregnados de grandes teorias teatrais, ao passo que, uma peça muito menos pretensiosa, com um tema bobo e interpretações simples, parecem muito mais encantadora. A diferença é a presença desta faísca, uma pequena centelha que acende e dá intensidade a esse momento comprimido, destilado, pois é a presença da vida que faz com que o que está sendo apresentado se torne interessante²¹.

Um ponto interessante encontrado em seus relatos de trabalho, nos livros que escreve e em suas entrevistas, é que, freqüentemente, Peter Brook também usa o termo verdade teatral para se referir a um teatro capaz de tocar o espectador de maneira poética e profunda. Em se tratando de *verdade* teatral, ele define como a raiz do trabalho do ator “saber se a cada momento, no ato (...) de atuar, existe uma faísca, uma pequena centelha que acende e dá intensidade a esse momento comprimido e destilado” que é o evento teatral, pois “essa centelhazinha de vida tem de estar

²¹ BROOK, Peter. A Porta Aberta. 2ª. Ed. Trad. Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 103p.

presente a todo instante²²." Para propiciar tal fenômeno, ele acredita ser a única coisa necessária a presença do elemento humano, argumentando que embora o resto tenha a sua importância, isto é o principal. Para existir teatro são necessárias apenas duas pessoas que se encontram e uma terceira que assiste.

A partir desta afirmação, Brook conclui que o bom ator é aquele capaz de estabelecer com os outros atores e com o público uma relação que funcione, sem deixar, ao mesmo tempo, de manter uma sólida e profunda relação com seu mundo interior. Para ele, a tríplice, *mundo interior – outros atores – público*, é a base do evento teatral. E é no desenvolvimento dessas relações que se encontra o berço da *verdade* cênica, ou seja, uma representação em que se percebe a presença da *Centelha da Vida*.

O teatro talvez seja uma das artes mais difíceis porque requer três conexões que devem existir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com a sua vida interior, com seus colegas e com o público²³.

Considerando que Peter Brook, na maioria das vezes, trabalha com atores experientes e que possuem cada qual o seu método pessoal de criação, isto talvez seja uma justificativa à sua não necessidade de propor um caminho definido, um método de trabalho tal como fez Stanislavsky. Principalmente depois da formação do Centro Internacional de Pesquisas Teatrais onde, ao trabalhar com atores de diferentes técnicas, culturas e tradições, estudou o que está por trás destas técnicas e explorou vários procedimentos de se chegar a uma atuação que ele considerasse *verdadeira*.

Peter Brook não teve uma formação em escolas de teatro e sua experiência advém da prática. Ele argumenta que isso fez com que não se apegasse a estilos e classificações teatrais. Assim, durante sua vida, passou por diversos modos de se fazer teatro, no intuito de investigar as questões que nele suscitavam: transitou pelo teatro convencional inglês no início de sua carreira, época em que priorizava a geometria do

²² BROOK, 2000., p. 10.

²³ Ibid., p.26.

espetáculo, as imagens produzidas através da música e das luzes; estudou as teorias de Artaud e realizou pesquisas intensas com a linguagem não verbal; no espetáculo *Marat/Sade* investigou onde, como e em que nível a oposição Brecht – Artaud deixa de ser real; e em *U.S.* adotou procedimentos brechtianos ao montar uma peça em que a denúncia à Guerra do Vietnã era o ponto central da dramaturgia; em 1971 funda o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais, onde reúne atores de várias nacionalidades, etnias e costumes para investigar a essência da comunicação teatral²⁴; atualmente, sua última peça *Tierno Bokar* - em tournée pelo Brasil durante o mês de agosto de 2004 - mostra uma forte tendência realista na interpretação de seus atores, levando ao extremo a estética do “simples e essencial” ao minimizar ao máximo a ação exterior na interpretação.

Peter Brook, apesar de utilizar bastante o termo *verdade* em seus livros e entrevistas, não define de forma conceitual sua concepção de *verdade*, entretanto utiliza-se de metáforas para dar significado ao seu pensamento a esse respeito: para ele, a *verdade* é algo inatingível e não passível de ser trazida à luz da reflexão em termos tão concretos como “faça isto porque assim será verdadeiro”. Entretanto, argumenta que, como é possível definir uma mentira - pois esta sim facilmente se revela - através do combate e eliminação desta mentira, inevitavelmente o que sobra é a *verdade*. Além do que, Brook diz existir um fator intuitivo que leva todo ser humano a sentir, independente da cultura e do gosto pessoal ou artístico, se a *verdade* está presente ou não. Não se pode explicar o que é essa capacidade e como ela funciona, mas todos intuitivamente sabem quando algo é realmente bom (o que Brook denomina *dimensão de qualidade*) ou se a obra não passa de “qualquer coisa”. Desta forma, o conceito de *verdade* empregado por Peter Brook refere-se, em suas palavras, a uma “percepção ampla da realidade”, em que por um momento, experimentamos a sensação de que a nossa capacidade de percebê-la é ampliada e funciona como um elo entre o aspecto mais profundo da vida (o invisível) e a realidade cotidiana (o visível). Porém, este momento é efêmero, e, mais uma vez, ficamos com a sensação de que a *verdade*

²⁴ LEITE, Martha Dias. Estudo das considerações de Peter Brook sobre o trabalho do ator. Monografia resultante da pesquisa de Iniciação Científica, fomentada pela FAPESP. 78f. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2002.

se esvai, sendo necessário buscá-la novamente. E é esta busca que alimenta e rege todo o restante do trabalho do ator²⁵.

O trabalho do ator, na maturidade de Peter Brook, passou a ocupar o foco central de suas pesquisas, diferente de seus primeiros anos de teatro quando sua atenção se voltava quase que exclusivamente para a questão imagética do espetáculo, deixando a interpretação dos atores para segundo plano²⁶. O diretor inglês argumenta que a principal responsabilidade do ator é preparar o terreno e tornar as condições favoráveis para que a *centelha da vida* aponte no momento certo, pois a vida impregna o palco somente se o ator for convincente.

“Como colher o invisível, como manter as ‘centelhas da vida’ presentes nas ações executadas pelos atores²⁷?” Bonfitto afirma que é sobre este “como” que a atenção de Peter Brook se concentra enquanto conduz suas pesquisas, que têm como eixo central o ator. Também atenta para o fato importante de que este “como” não diz respeito somente a atuação enquanto conjunto de técnicas e conceitos teatrais, mas também enquanto experiência existencial, que envolve todos os processos perceptivos, sensoriais e intelectuais do ator. O trabalho de Peter Brook passa a ser um “canal de investigação e busca de descobertas que são geradoras de transformações perceptivas, sensoriais e intelectuais, (...) é permeado por uma atitude de ‘abertura existencial’, de ‘suspensão de juízo’ que tem como objetivo perceber o não percebido, descobrir o que está escondido, tornar visível o invisível²⁸”.

Independente de qual linha de pesquisa que Brook estivesse trabalhando, seu objetivo era o de encontrar um teatro “onde se pudesse experimentar certas coisas que sabemos corresponder profundamente à vida”, não importando o estilo ou a opção estética que represente²⁹. Neste sentido, é importante trabalhar com o que ele chama

²⁵ Em *Fios do Tempo* fica clara a influência das idéias espirituais de George Ivanovitch Gurdjieff na vida e, conseqüentemente, no trabalho de Peter Brook. Portanto, todas essas questões estão ligadas ao conceito de verdade relacionado a ciência-esotérica de Gurdjieff. (BROOK, P. *Fios do Tempo*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, 336p.)

²⁶ Cf. LEITE, 2002.

²⁷ BONFITTO, M. *O Ator Compositor: as ações físicas como eixo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 121.

²⁸ *Ibid.*, p.122.

²⁹ BROOK, Peter. Em Busca de uma Fome. *Cadernos de Teatro*. [S.l.:s.n.], n. 96. p. 1-8. jan/ 1983.

de formas vivas, idéia que se contrapõe ao *teatro morto*, isto é, enfadonho, sem sentido e significado tanto para quem vê como para quem faz, cujo produto final é o tédio. E para trabalhar com formas vivas, acredita ser necessário não cristalizar esta forma, pois defende que a *verdade* é algo inefável e dinâmico, e conclui que essa é a razão pela qual uma forma perde sua virtude e sua vida se estanca no momento exato em que se torna fixa. Assim, define como *teatro morto* aquele que já descobriu a maneira certa de ser feito e não tolera renovações, mesmo quando a *centelha da vida* já abandonou a sua forma exterior e sua realização perdeu o sentido³⁰.

O ator que trabalha dentro da concepção brookiana de teatro precisa estar pronto a se submeter a uma investigação constante, e a “angústia da criação” não deve abandoná-lo após os primeiros ensaios. Brook acredita que correr riscos e descobrir constantemente novos caminhos e possibilidades é a única maneira de não caminhar rumo a uma representação morta. O ator criativo está em constante mudança, pois explora vários aspectos da representação até o último momento: “O verdadeiro processo de construção envolve simultaneamente uma espécie de demolição, que implica aceitação e medo³¹”. Yoshi Oida, ator que trabalha com Brook desde a década de 70, aborda este ponto sob um prisma muito interessante. Ele define o ator criativo como aquele que, mesmo que possua uma técnica tradicional – como, por exemplo, as técnicas tradicionais orientais – compreende não somente a forma, mas também a essência dessa técnica e, além de tudo, sabe aproveitar-se das inovações do mundo contemporâneo³². A postura de trabalho do ator, neste caso, resvala até mesmo numa investigação de cunho existencial:

³⁰ Cf. LEITE, 2002.

³¹ BROOK, 2000. p.20.

³² OIDA, Y. Um Ator Errante. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais. 1999, 220p.

Cada pessoa tem o seu próprio passado, e quando se atua nunca se usa o passado. Ontem e hoje são diferentes e você deve desenvolver algo para o presente. De fato, eu estudei o teatro clássico japonês, mas não para usar no meu trabalho. Eu o estudei talvez porque tivesse uma outra personalidade. Talvez as melhores coisas até tenham sido tiradas do teatro clássico, mas não é como uma teoria ou uma técnica. É algo mais. O “como” essa experiência influencia o corpo humano no seu dia-a-dia e no palco é o mais importante. O que importa é o humano, e não a técnica. Quando represento um personagem no palco, a pergunta é **quem sou eu?** Aquele no palco sou eu mesmo encoberto pela personagem, e não um personagem debaixo da minha técnica. Sou eu mesmo como eu construí esta personagem, através da minha vida familiar, das minhas amizades e de meu trabalho com o teatro³³.

Ao analisar alguns processos de ensaios de montagens de Peter Brook, verifica-se que o diretor trabalha com uma gama variada de técnicas, indo desde a discussão de um texto à práticas menos conceituais como improvisações, compreensão intuitiva através do trabalho corporal, trabalho com abundância de materiais (fotografias, filmes, relatos, artigos, visitas a locais relacionados ao tema do trabalho, etc.), pesquisa de sons, estudo e aplicação de técnicas teatrais diferenciadas, apresentação para crianças e auto-exploração dos recursos do ator (corpo, voz, gestualidade, energia, presença, ritmo, percepção, emoção, relação e concentração). Desta forma, pode-se dizer que Peter Brook trabalha com uma abundância de material que vai sendo lapidado, atos de eliminação daquilo que ele julga não servir ao processo de montagem da peça e, ao mesmo tempo, incorporações de descobertas. Portanto, fases de criação, cuja última e mais tardia etapa é o processo de formalização da personagem que, por fim, acaba por “nascer”, “brotar” destas etapas anteriores³⁴. Roose-Evans³⁵ relata que existem atores que odeiam o método de Peter Brook, pois não conseguem trabalhar com este nível de insegurança quanto a um resultado final, já que Brook encoraja o abandono de uma maneira de interpretar em etapas bem tardias do processo se sentir que esta está se tornando vazia.

³³ Entrevista com o ator Yoshi Oida concedida à pesquisa de Iniciação Científica *Estudo das Considerações de Peter Brook sobre o Trabalho do Ator*. Entrevistadores: Martha Leite e Matteo Bonfitto.

³⁴ Cf. LEITE, 2002.

³⁵ ROOSE-EVANS, J. Peter Brook and Marat/Sade: Workshop e Production. In: ROOSE-EVANS, J. Experimental Theatre: from Stanislavsky to Today. Ney York: Avon, 1971. p. 200- 263.

Em suma, o conceito de *verdade*, no teatro de Peter Brook, esta muito mais ligado a uma busca infundável por uma forma viva (as vezes, até mesmo uma busca de cunho existencial) do que a um conjunto de técnicas e procedimentos pré-definidos. Oida analisa a diferença entre o que se faz em uma sala de ensaio e o que se leva para o palco: o ator recolhe material para que possa carregá-lo até a frente do público e, então, descobrir, a cada noite, como fazer vida usando este material³⁶. Porém, Brook completa dizendo que este é o caminho em termos ideais, mas reconhece que numa temporada longa, este esforço de recriação diária seria insuportável, e é nessa hora que o ator deve se apoiar na técnica para conseguir levar adiante o espetáculo. O ator criativo valoriza tudo o que descobriu, mas sabe que deve aparecer diante do público disposto a redescobrir o que fazer naquela situação, para que, deste modo, se conserve o frescor da atuação³⁷. Em outras palavras, para que consiga propiciar um terreno fértil para o surgimento da *Centelha da Vida* em sua representação.

O termo *Centelha da Vida*, portanto, é uma das formas como Peter Brook fala da *verdade teatral*, pois ambos conceitos se referem a formas de tornar “vivo” ao espectador aquilo que está sendo apresentado. Neste ponto de nossa pesquisa teórica, abriremos um parêntese para introduzir as teorias de Stanislavsky, dado que é quase impossível não pensar neste encenador, uma vez que foi ele quem introduziu o termo *verdade teatral* no vocabulário teatral e, desta maneira, influenciou e polemizou toda uma série de pesquisas em busca dessa qualidade. Busquemos, pois, por cunho didático, através de uma breve comparação entre os trabalhos e teorias da Peter Brook e Stanislavsky, algumas argumentações que esclareçam melhor a questão da verdade teatral e, por conseqüência, da *Centelha da Vida*.

³⁶ Cf. LEITE, 2002.

³⁷ BROOK, P. *O Teatro e seu espaço*. Petrópolis: Ed. Vozes Ltda. 1970. 151p.

2.1.1. A Verdade Cênica no Método de Stanislavsky

Stanislavsky foi um militante de uma batalha contra clichês, estereótipos, automatismos rotineiros e habilidades exteriores desprovidas de conteúdo emocional. Enfim, contra toda a espécie de "teatralidade" exagerada, cuja tradição considerava consagrada pelos *monstros sagrados*, termo utilizado por Jean-Jacques Roubine³⁸ para se referir aos atores dessa época, cultuantes do teatro baseado somente na inspiração e intuição, renegando o amparo da técnica e do estudo constante. Essa prática produzia, em grande escala, toda uma série de maus atores, viciados pelo uso freqüente de maneirismos e truques, apoiados em clichês e estereótipos e numa representação grandiloquente, porém artificial e nada convincente.

O método³⁹ de Stanislavsky é baseado no que ele chama de *leis orgânicas da vida* e seu objetivo principal é permitir ao ator alcançar uma boa representação sem depender exclusivamente da inspiração e da intuição. Stanislavsky fala constantemente em "criar a vida de um espírito humano", e, com isso, refere-se a uma atuação que pareça convincente aos olhos do público⁴⁰. Seu trabalho é comumente dividido por estudiosos em duas fases. A primeira é a fase da *memória emotiva*, na qual ele conclui que o ator pode se valer do conhecimento de sentimentos análogos já vividos na vida real para compor um papel. Em sua segunda fase, se apóia nos Método das Ações Físicas como uma construção segura para a criação do personagem.

Em relação à *verdade cênica* no trabalho de Stanislavsky, Fernando Peixoto, no Prefácio do livro de Eugênio Kusnet *Ator e Método*⁴¹, aborda esta questão como uma realidade virtual adotada pelo ator na qual ele acredita piamente, porém sem perder a capacidade de se observar e conduzir a sua criação. Isto significa ter *fé*

³⁸ ROUBINE, Jean-Jacque. *A Linguagem da Encenação Teatral*. 2ª. Ed. Trad. Yan Michalski: Rio de Janeiro. 1998, 286p.

³⁹ É importante esclarecer que o termo "método" é empregado no campo do teatro com significado diferente do seu uso no campo científico. "Método" é um termo utilizado pelo próprio Stanislavsky em seus livros para falar a respeito da sistematização de seus estudos sobre interpretação teatral, e que consiste em um conjunto de técnicas e procedimentos teatrais desenvolvidos por ele.

⁴⁰ STANISLAVSKY. *A Preparação do Ator*. 14ª. ed. Trad. Pontes de Paula Lima Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, 319p.

⁴¹ KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

cênica, isto é, assumir a problemática do personagem e vivê-la com a maior sinceridade possível, sem deixar de ser ele próprio para ser o personagem. Stanislavsky afirma que, se o ator souber alcançar este estado de verdade em sua atuação, através da aceitação das *circunstâncias propostas* e dos *objetivos* do personagem *como se fossem seus*, a transmissão de idéias e emoções ao espectador será tão eficiente que o ator conseguirá despertar sua emoção e manter o interesse deste na cena apresentada.

A capacidade do ator em inserir-se nas *circunstâncias propostas* e de atuar de acordo com o *objetivo* da personagem formam o trabalho de base da técnica realista de interpretação, pois evita o equívoco de o ator preocupar-se com elementos não fundamentais. Um exemplo disto é a indicação que Stanislavsky faz aos atores para que nunca queiram interpretar um sentimento *em geral*, isto é, não executar uma ação por executar ou querer “sentir” algo por sentir, pois toda ação em cena deve ter um objetivo⁴². Kusnet coloca o *objetivo* da personagem como sendo o fator chave que levará o ator a conseguir inserir-se nas *circunstâncias dadas*, e não admite que um ator execute uma ação que não seja motivada e orientada por um *objetivo* definido, pois é este que desencadeará a *vontade criadora* do ator:

Portanto, convenhamos que em teatro não possamos admitir que ação cênica seja desprovida de objetivos. Como na vida real, a necessidade estimula a atividade do homem dentro de uma determinada situação, assim também em teatro o objetivo do personagem estimula a imaginação do ator e o induz a agir dentro das circunstâncias da obra dramática.⁴³

Em sua primeira fase, a *memória emotiva* é o carro chefe de Stanislavsky, na qual ele se concentra na Linha das Forças Motivadas Interiores: mente, sentimento e vontade juntos para desencadear a atividade criadora do ator. Para ele, o ator só pode desfrutar de uma interpretação *verdadeira* caso se utilize de seus próprios sentimentos para representar. Isto está relacionado às experiências que os seres humanos podem experimentar em determinadas situações da vida. Mesmo em suas peças simbolistas

⁴² STANISLAVSKY, 1998. p. 64.

⁴³ KUSNET, 1987, p.29.

ou aquelas que se passam no plano da fantasia, para ele, os personagens experimentam uma gama de sentimentos que os próprios atores possam ter sentido alguma vez na vida, ou se utilizam de sentimentos análogos para viver o papel. E é por isso que Stanislavsky induz seus atores a começar concentrando-se nas situações propostas pelo autor e em visualizações ativas que auxiliarão o ator a agir *como se* estivesse naquela situação, sem esquecer, é claro de agir de acordo com os objetivos da personagem para, desta forma, motivar a *vontade criadora* necessária ao despertar dos sentimentos e da vida interior da personagem, provocando assim, a tão almejada sensação da *verdade*.

Uma outra etapa fundamental no trabalho proposto pelo mestre russo é a *encarnação do papel*. Preparado os desejos, objetivos e aspirações da personagem, o passo seguinte é colocá-las em ação, usando as palavras e movimentos físicos para transmitir seus pensamentos e sentimentos. Stanislavsky descreve que isto significa simplesmente executar os objetivos determinados de um modo físico⁴⁴. O pensamento do ator no processo criativo stanislavskiano é algo que adquire uma importância fundamental, e é por este motivo que, freqüentemente, encontramos na história da interpretação teatral relatos de más interpretações a respeito de seu Método, como se este se resumisse à *memória emotiva*. Entretanto, uma importantíssima parte do método de Stanislavsky (e talvez seu maior legado) é o Método das Ações Físicas, em que deixa clara a importância de externalizar em ações concretas a atividade interior da personagem, procedimento sem o qual todo o trabalho mental de identificação das *circunstâncias dadas, objetivos, visualizações ativas*, entre outros, perde seu sentido.

Se durante a primeira fase do seu trabalho, em que Stanislavsky se concentrava na Linha das Forças Motivadas Interiores a na *memória emotiva*, em sua segunda fase desloca sua atenção para a necessidade de fixação de elementos trabalhados anteriormente, tais como memória e os sentimentos. Admite a impossibilidade de fixar os sentimentos, então recorre às ações físicas para operar tal procedimento: “não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos.

⁴⁴ STANISLAVSKY. *A Criação de um Papel*. 4ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, 286p.

Podemos fixar e recordar as ações físicas⁴⁵. Ao executar tais ações, a necessidade de uma justificativa interna para esta execução leva o ator a recorrer a todos os elementos já descritos em sua primeira fase. Portanto, o Método das Ações Físicas não representa uma ruptura com o processo das Linhas das Forças Motivas e do trabalho com a *memória emotiva*, e sim um novo procedimento que se inicia a partir de elementos exteriores (as ações físicas) que funcionarão como uma espécie de *catalisador* dos sentimentos e emoções (elementos interiores).

A ação exterior alcança seu significado e calor interiores, graças ao sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos, a encarnação externa⁴⁶.

Para isto ser possível, o ator deve acreditar sinceramente em cada uma das ações físicas executadas, pois estas funcionarão como *iscas* para o sentimento interior. Neste ponto, a principal preocupação do ator deve ser a de executar estas ações com a maior *verdade* e a *fé* possível. A *verdade* agora é abordada por meio de uma disponibilidade psicofísica do ator em acreditar, em termos orgânicos, na execução de suas ações.

Basta que o ator em cena perceba uma quantidade mínima de verdade física orgânica, em suas ações ou em seu estado em geral, para que instantaneamente suas emoções correspondam à crença interior na autenticidade daquilo que o corpo está fazendo⁴⁷.

Em resumo, para Stanislavsky “representar *verdadeiramente* significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel”; viver o papel é “tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando⁴⁸”, e isto necessita de uma completa união entre a entidade física e a entidade espiritual do personagem. Ressalta, também, a importância da capacidade que o ator tem de ter para “viver o papel a cada instante que o

⁴⁵ TOPORKOV, V. *Stanislávsky alle Prove. Gli ultimi anni*; Milano, Ubulibri, 1991, p.111. apud BONFITTO, M. *O Ator Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavsky a Barba*. São Paulo: Perspectiva. 2002. 143p. p. 25

⁴⁶ STANISLAVSKY, 1990, p. 163.

⁴⁷ Cf nota 46.

⁴⁸ STANISLAVSKY, 1998, p. 39

representamos e em todas às vezes” que o executa, pois o frescor e a sinceridade da atuação - portanto, a *verdade da representação* - depende do desenvolvimento deste mecanismo⁴⁹.

2.1.2. Fé Cênica e Centelha da Vida: Uma Análise Comparativa do Conceito de Verdade

Ao considerarmos o caminho que Stanislavsky propõe para alcançar o que ele chama de *verdade* e em relação ao que Peter Brook indica como tal, verificamos alguns pontos relevantes. A princípio, a linguagem utilizada por Stanislavsky para abordar a questão da *verdade* revela diferenças entre eles. Stanislavsky nos toca pela lógica com que articula seus pensamentos ao definir técnicas e procedimentos bem concretos que podem nortear o trabalho do ator. Possui, portanto, uma forma de expressão de idéias que reflete uma abordagem bastante marcada por uma lógica de pensamento, mas sem deixar de considerar a importância da porção orgânica e inconsciente do trabalho do ator. Peter Brook nos atinge pelas imagens e sensações que suas palavras nos trazem; usa de metáforas para falar de assuntos que ele considera pertencentes ao campo do indefinível, como a sua concepção de *verdade*, por exemplo; neste caso, é possível notar uma grande influencia da filosofia existencial de Gurdjieff⁵⁰, seu guia espiritual⁵¹.

Em relação aos procedimentos metodológicos propostos por ambos ao ator, Stanislavsky tinha uma escola de atores e estabeleceu um método de cunho didático, com passos e procedimentos bem definidos. Peter Brook, em grande parte das vezes, trabalhava com atores experientes e de diferentes tradições culturais e artísticas, experimentando diversas vias de se chegar a uma atuação que ele considerasse verdadeira. Peter Brook argumenta:

⁴⁹ Cf. nota 48.

⁵⁰ Para saber mais sobre o trabalho de Gurdjieff e sobre a sua concepção de verdade, consulte seu livro [Views from the World](#), capítulo Glimpses of Truth. In: GURDJIEFF, [S.l.: s.n.:2001?]

⁵¹ Cf. BROOK, 2000b.

Se eu tivesse uma escola de teatro, o trabalho não começaria de jeito algum por caráter, situação, pensamento ou comportamento. Não procuraríamos conjurar anedotas de nossas vidas passadas para chegarmos a incidentes, por mais que fossem verdadeiros. Não buscaríamos o episódio, mas sua qualidade: a essência dessa emoção, além de palavras, aquém do incidente⁵².

Do ponto de vista estético, Stanislavsky teve como carro forte o Realismo, e apesar de ter encenado peças simbolistas e expressionistas, a base de atuação de seus atores era a interpretação realista. Peter Brook, em um dado momento da sua vida, expressa certa desconfiança em relação à estrutura de trabalho dentro de uma proposta realista de interpretação:

Interesso-me pela possibilidade de alcançar, no teatro, uma expressão ritual das verdadeiras forças motrizes de nosso tempo, nenhuma das quais, acredito, é revelada nas peripécias ou caracterização dos personagens e situações das chamadas peças realistas⁵³.

Em *O Teatro e seu Espaço*⁵⁴, Brook ataca o título dado por Stanislavsky a seu livro *A Construção de um Personagem*, por achar que “o personagem não é uma coisa estática que pode ser construída como uma parede”. Desta maneira, conclui que o processo de criar um personagem não é uma “construção”, e sim um ato de eliminação. Uma má compreensão do Método de Stanislavsky pode levar o ator a pensar que é possível definir racionalmente todos os objetivos de uma cena, o que acaba por induzi-lo a uma postura friamente analítica, pois “o objetivo de uma cena, a natureza de uma cena, só podem ser descobertos no processo de ensaio⁵⁵”. Como já foi dito, é um erro pensar que Stanislavsky propõe um processo puramente racional de trabalho - o Método das Ações Físicas e a Análise Ativa (procedimento que iremos comentar logo à frente) derrubam esta possibilidade - de modo que o que Brook parece

⁵² BROOK, P. *O Ponto de Mutação*. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaiano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, 321p. p.307

⁵³ BROOK, 1994.

⁵⁴ Id., 1970.

⁵⁵ Id., 1994, p.68

criticar, neste caso, é a terminologia adotada, a palavra “construção”, que pode direcionar a uma postura equivocada por parte do ator.

Uma das principais preocupações de Peter Brook é a de como manter interiormente vivas as ações executadas pelos atores, isto é, como garantir que a *Centelha da Vida* não abandone tais ações. Colocada de outra forma, Stanislavsky também parece ter esta mesma preocupação ao frisar a necessidade da *ação interior* da personagem durante a execução da ação exterior (“O principal nas ações físicas, não está propriamente nelas, mas naquilo que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos⁵⁶”). Neste ponto, o Método das Ações Físicas tem justamente a função de garantir uma porta de acesso mais segura ao reino das emoções e sentimentos, como forma de “acionar” tais elementos (memórias, sensações, etc).

Peter Brook, por sua vez, para resolver a questão de como manter presente a *Centelha da Vida* concentra-se em não cristalizar uma forma externa para as ações executadas pelo ator, já que, para ele, a *verdade* não pode ser encontrada em formas fixas e desgastadas. Não sugere procedimentos tão específicos quanto Stanislavsky, mas sublinha a necessidade de uma abertura por parte do ator para lidar com uma incessante busca interior de redescoberta, e de uma consciência plena e absoluta de que a ação teatral se passa no tempo presente. Não é porque Stanislavsky pontuou procedimentos objetivos que ele não tivesse essa mesma preocupação, mas ela se expressa de outra forma. Neste sentido, existem dois pontos importantes em seu trabalho: os impulsos interiores e a improvisação. O diretor russo aponta para a existência de impulsos interiores, semelhantes a desejos, que levam à ação. O impulso não é a ação, mas sim um ímpeto interior ainda não satisfeito, e a ação é uma satisfação interior ou exterior deste desejo. É o impulso que pede pela ação interior, e a ação interior necessita, conseqüentemente, da ação exterior. Se o ator é capaz de motivar seu desejo pela ação, isto é, criar o impulso originário da ação interior, sua ação exterior será rica em *verdade*⁵⁷.

⁵⁶ STANISLAVSKY, 1990, p. 219.

⁵⁷ Cf. nota 56.

Em relação à improvisação no trabalho de Stanislavsky, Kusnet⁵⁸ esclarece maravilhosamente esta ferramenta, ao comentar, o método da Análise Ativa⁵⁹. Ele argumenta que a improvisação é a base da arte, pois isso garante a espontaneidade da criação, e não deve estar presente somente nos primeiros ensaios, e sim até a última apresentação do espetáculo. “Mas como improvisar aquilo que já foi decorado e repetido mil vezes nos ensaios e nos espetáculos? Como poderia funcionar a espontaneidade do ator nessas condições? ⁶⁰” Kusnet propõe e responde tais perguntas, esclarecendo que, neste caso, não se trata de uma improvisação livre, e sim da “presença do espírito” da improvisação durante todas as etapas da peça. E isso acontece quando o ator é capaz de, a cada vez que tiver de executar a mesma ação, realizá-la “como se fosse a primeira vez”, isto é, manter a sensação de frescor da primeira execução. Com fazer isto? Apesar de os *objetivos físicos e psicológicos* e as *circunstâncias propostas* serem fixos a cada execução, existe uma série de fatores que podem variar de uma apresentação à outra, como, por exemplo, o seu próprio estado psicofísico, a reação da platéia e o seu contato em cena com os outros atores (que também nunca representarão da mesma maneira). Estes dois últimos são de fundamental importância, pois o ator tem de desenvolver a sua receptividade da ação dos outros, ou seja, ser capaz de perceber a ação do outro, compreendê-la, comentá-la e só depois reagir a ela.

(...) é através da ação dos outros que nós concebemos o início de nossa própria ação. (...) Graças ao seu poder de receber, o ator consegue captar, em seu espetáculo, novos detalhes da ação cênica, aos quais, por serem novos para ele, reage com autêntica surpresa.⁶¹

Voltando ao conceito de *Centelha da Vida* de Peter Brook: em relação ao que ele fala sobre não cristalizar uma forma, pois a *verdade* não habita formas fixas,

⁵⁸ KUSNET, 1987.

⁵⁹ A Análise Ativa é uma maneira dos atores analisarem o material dramático em ação, pois procura compreender os papéis não através de análises intelectuais, e sim, através da ação executada pelos atores com base em um conhecimento superficial da peça, ou seja, o conhecimento que se pode apreender do instante imediato ao primeiro contato com a peça. Aqui, os atores só precisam saber contar o conteúdo da peça para poderem partir para a improvisação.

⁶⁰ KUSNET, 1987, p. 98.

⁶¹ Ibid., p. 100.

estaria dizendo algo semelhante ao que Kusnet chamou de “manter a presença de espírito da improvisação até o último espetáculo”? E sobre os três vínculos humanos (o vínculo do ator com ele mesmo, com os outros atores e com o público) que Brook aponta como os responsáveis pelo acontecimento teatral que o ator deve ser capaz de manter para que a *Centelha da Vida* aponte na representação? Neste caso, não haveria uma grande semelhança entre essa capacidade do ator de estabelecer tais vínculos e o que Kusnet chama de desenvolver a receptividade do ator à ação dos outros? O que Kusnet chama de *espontaneidade* não seria algo próximo à *Centelha de Vida* de Brook?

Ao que tudo indica, essas diferenças são mais nominais e metodológicas do que uma diferença na essência desses conceitos. Stanislavsky elaborou um método contendo procedimentos e técnicas pontuais. Brook debruçou-se numa pesquisa mais aberta no que se refere a tais procedimentos, mas com certeza Peter Brook não se importará se algum de seus atores se utilizar de elementos do Método de Stanislavsky para alcançar esta qualidade expressiva em que se percebe a tal *verdade*. Um exemplo disto é o relato de Yoshi Oida a respeito de como criou o seu personagem na peça *The Man Who*, dirigida por Brook:

(...) estava trabalhando em vários papéis da peça, não me preocupava em retratar personagens específicos. Problemas neurológicos e energia humana básica não estão conectados a nenhuma situação pessoal. Simplesmente me concentrei em construir cenas detalhe por detalhe, ação por ação. Achei esse processo interessante. Ao mesmo tempo, tentei usar um número mínimo de ações necessárias para comunicar a realidade da situação do personagem.⁶²

Como também:

Na peça *The Man Who*, eu fazia o papel de um paciente que tinha perdido a percepção do lado esquerdo do corpo. Numa cena os médicos lhe pediram que se barbeasse inteiramente, de modo cuidadoso, em frente ao espelho. Então ele o fez. Mas como não tinha percepção do lado esquerdo, se barbeou apenas do lado direito do rosto. Estava absolutamente convencido de que tinha se barbeado inteiramente. Durante o teste ele tinha sido filmado em vídeo. Os médicos então pediram que se virasse e se olhasse no monitor do vídeo. Enquanto no reflexo do espelho o lado esquerdo do paciente aparecia à sua esquerda, na tela do vídeo ele aparecia a sua direita, e então ele pôde ver que metade de seu rosto ainda estava coberto de espuma. Naquele momento ele

⁶² OIDA. *O Ator Invisível*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999, 220p., p. 85

compreendeu que seu cérebro estava danificado. Em termos de palco, eu tinha de olhar para a tela do vídeo e de volta para o espelho três vezes, para comparar as duas imagens no meu rosto. Cada virada repetida de cabeça tinha de desenvolver a situação. A primeira vez que o homem se virou foi quando o médico pediu que olhasse para a tela do vídeo. Então eu simplesmente girava minha cabeça. A segunda vez, como o homem não compreendia o que tinha visto, era preciso verificar a imagem na tela. Para criar o desenvolvimento apropriado, mudei o andamento cada vez que mudava a posição da cabeça. Parece mecânico, mas, na verdade, cada vez que interpretei isso, percebi que sentia uma genuína tristeza. Não sei por quê. Eu não estava procurando pela emoção. Mas por causa do ritmo e da conexão interna, percebi que algumas lágrimas escorriam no meu rosto. De fato, o todo da minha interpretação fora construído através de detalhes físicos minúsculos: virar para a tela num “certo” andamento; depois parar um pouquinho no meio; inclinar a cabeça muito ligeiramente para a direita... e a emoção surgiu. Como ator, se eu procurar primeiro pela emoção, tenderei ao pânico. Posso pensar: “Ontem, senti uma tristeza genuína. Então, hoje, eu tenho de achar a mesma tristeza novamente.” Mas quando tento pensar “estou me sentindo triste”, a tristeza nunca vem. É extremamente difícil repetir a mesma emoção uma atrás da outra. Corre-se um grande risco quando se depende das próprias emoções como base para reproduzir uma cena num espetáculo que deve ficar muito tempo em cartaz. Por outro lado, podem-se repetir os detalhes do corpo exatamente do mesmo jeito todos os dias. Trabalhar com as formas físicas é muito útil aos atores.⁶³

Oida, com certeza, por ser um ator de grande experiência conhece o Método de Stanislavsky, mas não é um seguidor de tal método. Entretanto, pode-se dizer que este depoimento é uma clara aplicação intuitiva e pessoal de elementos do Método das Ações Físicas de Stanislavsky.

Feitas as análises necessárias, pode-se inferir agora que, do ponto de vista da metodologia de criação, da linguagem adotada em seus relatos de estudo e da estética teatral, os procedimentos de Stanislavsky e Brook são distintos. Entretanto, apesar destas abordagens diferenciadas, existe um ponto no qual ambos sublinham talvez como a principal preocupação do trabalho do ator: a representação tem que ter “vida” e se comunicar verdadeiramente com o espectador. Independente se a ação cênica passa em nível do realismo ou não, tanto o diretor russo quanto o inglês concordam que a principal obrigação do ator é tornar-se interessante ao espectador, isto é, convencê-lo da realidade ficcional apresentada – realista ou baseada em convenções – e manter seu interesse na representação. Do ponto de vista da

⁶³ OIDA, 1999, p. 98.

representação, ambos, provavelmente, estavam referindo-se ao mesmo nível de qualidade de expressão cênica quando falavam de uma representação sincera e verdadeira. Portanto, pode se concluir que o conceito de *Centelha da Vida* só está distante da concepção de *verdade teatral* de Stanislavsky em termos de procedimentos metodológicos adotados, opção estética e linguagem utilizada para expressar-se sobre tal tema, do que na essência daquilo que se refere a este nível de qualidade de expressão cênica exigida de seus atores. Em ambos os casos, o elemento humano que emerge da interpretação e a comunicação com o público são os alvos centrais da busca dos dois encenadores. Stanislavsky tentou trazer de volta uma humanidade que ele acreditava ter sido perdida no teatro, e Brook "reafirmou o humano como força maior do ato teatral", mesmo que cada qual a sua maneira⁶⁴.

2.1.3. Uma Última Reflexão Sobre a Verdade Teatral de Peter Brook

Peter Brook, em seus livros e relatos de palestras, freqüentemente utiliza o termo *verdade* para falar de certas qualidades expressivas no evento teatral, principalmente as que se referem à questão da *Centelha da Vida*. Entretanto, não define de forma conceitual sua concepção de *verdade*, simplesmente diz que sentimos a *verdade* quando o teatro “torna visível o invisível” da existência humana, mas a *verdade* em si é algo inatingível e que não pode ser cristalizado, o que a torna alvo de uma constante busca por parte do ator.

Em relação ao trabalho do ator, Peter Brook argumenta que a sua principal responsabilidade é preparar o terreno e tornar as condições favoráveis para que a *Centelha da Vida* aponte no momento certo, pois a vida impregna o palco somente se o ator for convincente. E o que seria preparar as condições para que a *Centelha da Vida* surja? Oida⁶⁵ analisa a diferença entre o que se faz em uma sala de ensaio e o que se leva para o palco: “o ator recolhe material para que possa carregá-lo até a frente do

⁶⁴ EICHENBERG, F. O Espaço Vazio: entrevista com Peter Brook. *Revista Bravo*. [S.l.]: Ano 4, no. 37, p. 71-80. Out./2000.

⁶⁵ Yoshi Oida é ator da companhia de Peter Brook e trabalha com ele desde 1970.

público e, então, descobre, a cada noite, como fazer vida usando este material⁶⁶. O ator criativo valoriza tudo o que descobriu, mas sabe que deve aparecer diante do público disposto a redescobrir o que fazer naquela situação, para que, deste modo, se conserve o frescor da atuação⁶⁷. Em outras palavras, age assim para que consiga propiciar um terreno fértil para o surgimento da *Centelha da Vida* em sua representação.

A partir daí, pode-se inferir que *verdade teatral* e *Centelha da Vida* são conceitos próximos e não se referem a algo estático ou a uma essência que dá vida à ação, e sim, uma resultante que emerge de uma constante busca e das **relações**, ou seja, da capacidade que os atores têm de se relacionar entre si e com o público a cada momento presente e, com isso, tornar interessante a representação de forma que a platéia se interesse pelo que se passa no palco, tocando em aspectos profundos da existência humana e tornando-os visíveis através do teatro.

A *verdade teatral*, portanto, é mais do que uma essência a se atingir, é um processo de busca constante que se dá através das relações. Isto se contrapõe à concepção comum que se tem de *Verdade*, pois esta geralmente está associada a uma imagem ideal e inquestionável. Assim, a pergunta que se faz aqui é: em teatro é possível chegar a um ideal, permanente, imutável? Existe este ideal? É possível dizer: “faça isto que será sempre verdadeiro?” Ou o que vale é uma constante busca que por si só movimenta o artista em sua trajetória e o faz prosseguir no estudo e aperfeiçoamento de sua arte?

A partir destes questionamentos, gostaria de deixar claro que as questões investigadas nos laboratórios práticos não visam propor um método com o intuito de alcançar a *verdade teatral*, mas sim levantar um conjunto de reflexões e determinados parâmetros que, de alguma forma, podem pontuar percursos para o trabalho do ator e auxiliá-lo em sua jornada.

⁶⁶ Cf. LEITE, 2002.

⁶⁷ Cf. BROOK, 1970.

**Capítulo 3 - A ORGANICIDADE: UMA ABORDAGEM
SOBRE A VERDADE TEATRAL**

3.1. *Centelha da Vida, Verdade Teatral e Organicidade*

Peter Brook e Stanislavsky são apenas dois dos muitos artistas-pesquisadores que abordaram a questão da verdade teatral. Grotowsky, por exemplo, também tem a sua forma de falar no assunto quando coloca na busca pelo impulso puro o elemento gerador de “vida” a uma ação física. Acusa as “máscaras sociais” que somos obrigados a colocar como um fator prejudicial à manifestação de nossas reações por recalcar nossos impulsos mais puros. Trabalhando no sentido de reverter este processo, o teatro proposto por Grotowsky almeja ser um lugar em que se pode estabelecer a reintegração das reações físicas e mentais, ou seja, tirar as máscaras e diminuir o lapso de tempo entre impulso e ação para, assim, revelar uma substância autêntica diante da presença do espectador. Desta forma, o ator tem de ser capaz de tornar um só seu corpo e sua mente na execução de ações para que, desta forma, ele consiga fazer com que o impulso gerador de uma ação alimente e dê “vida” de forma adequada a execução de uma ação⁶⁸.

Uma outra forma de referir-se a questão da *verdade teatral* pode se dar através da palavra organicidade. A *verdade teatral* em termos de ações físicas - é assim que Burnier⁶⁹ utiliza a palavra organicidade, para se referir a um estado satisfatório de expressividade cênica por parte do ator no que diz respeito à execução de ações físicas. Relaciona organicidade com a palavra *órgão*, termo que dá uma idéia de tudo aquilo que é *orgânico*, por fazer alusão a tudo aquilo que diz respeito aos órgãos e seres organizados:

A organicidade é algo que pede um nível de organização interna extremamente complexo, tanto quanto, por exemplo, é a organização interna de nosso corpo, na relação interórgãos, ou na das células e intercélulas. O grau de complexidade desta organização é de tal ordem que o homem não logrou compreendê-lo.⁷⁰

⁶⁸ Cf. GROTOWSKI, 1971.

⁶⁹ BURNIER, Luís Otávio. A Arte do Ato da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

⁷⁰ Ibid., p. 53.

Partindo desta idéia, ele conclui que chegar a um estado de organicidade na execução das ações físicas significa “desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação física ou a uma seqüência de ações⁷¹”. Também distingue os dois tipos distintos que esta palavra pode adquirir quando usada em relação ao ato cênico: organicidade como um fluxo de energia que alimenta a ação responsável pela *vida* que emana do ator (que ele denomina de organicidade interna real e viva) e, nesse caso, referente a uma impressão de “natural⁷²” que essa coerência de organização interna gera; e organicidade no sentido de uma impressão de artificial naturalidade que emana do ator e é percebida pelo público como se fosse um fluxo coerente da linha de força de uma ação física ou de uma seqüência de ações. Neste caso, está se referindo ao primeiro tipo de organicidade, ou seja, ao fluxo de energia que alimenta a dá “vida” às ações do ator.

Esses são apenas alguns breves exemplos de que existem muitas formas de se abordar a questão da verdade teatral. Peter Brook também tem a sua e seu conceito de *Centelha da Vida* parece ser uma das maneiras mais interessantes pela qual ele resvala no assunto, pois, parece que, *Centelha da Vida*, verdade teatral e organicidade podem ser conceitos próximos na medida em que todos têm como alvo principal a “vida” que emana da representação do ator. A organicidade, por exemplo, pode ser uma das formas como percebemos a presença da *Centelha da Vida* em uma representação. A percepção da *verdade teatral* não pode acontecer sem a percepção de que se trata de um teatro “vivo”, capaz de prender a atenção do espectador, de modo a estabelecer um elo profundo entre ator e platéia - condição básica que Peter Brook coloca para a existência de um território fértil ao surgimento da *Centelha da Vida*. Trabalharemos aqui, portanto, com o pressuposto de que organicidade e *Centelha da Vida* são nomes distintos para uma mesma preocupação de tornar o ator “vivo” em cena, interessante e envolvente para o espectador, pois estar orgânico em cena é, antes de tudo, estar “vivo” em termos de presença cênica.

⁷¹ BURNIER, 2001, p. 53.

⁷² É importante ressaltar que esse “natural” não tem nada haver com algo próximo do realismo e não artificial, mas sim com uma impressão de “natural” que, por serem orgânicos, esse comportamento traz.

Em nossos laboratórios práticos, perguntas foram feitas no intuito de aprofundar a discussão sobre como o ator pode ser um instrumento “vivo” de comunicação teatral entre ator-platéia, ou seja, como ele pode se comportar de forma a propiciar ao espectador um espetáculo “vivo”? Burnier coloca a responsabilidade do “estar orgânico” em um complexo conjunto de ligações e interligações internas à ação física ou a uma seqüência de ações, e neste caso, o que seria, então, desenvolver esse conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação física, ou ainda, quais elementos formariam esse complexo conjunto de ligações?

Outra pergunta relevante neste momento é: seria organicidade um conceito absoluto em termos de verdade cênica, ou seja, estar orgânico é a mesma coisa em linguagem de representação? Burnier quando fala em organicidade trabalha com uma técnica de representação baseada em codificações de ações físicas, e seu conceito de organicidade está ligado ao tipo de representação com a qual ele trabalha. Seria interessante perguntar se um outro modo de representar – uma interpretação realista, por exemplo - estar orgânico baseia-se nos mesmos elementos presentes em uma interpretação baseada em codificação de ações? Partindo do pressuposto de que a forma e o conteúdo de uma cena caminham juntos supomos, portanto, que a organicidade tem de estar em função de uma determinada proposta de trabalho e da linguagem de interpretação adotada. A parti daí, criamos a hipótese de que a organicidade em uma interpretação realista não depende somente de encontrar ações físicas “vivas”, e sim são necessários novos elementos para entender como o ator pode executar ações que sejam consideradas “vivas”. Lançamos, então, a seguinte discussão: estar orgânico em uma técnica baseada em codificações de ações físicas é a mesma coisa que estar orgânico em uma interpretação realista? O que é ser orgânico em cada uma dessas linguagens?

Para abordar tais questões, propomos duas frentes de laboratórios práticos para este trabalho:

1. Trabalho com a pesquisa de linguagem de sinais aplicada à cena: análise da questão

da organicidade em um processo de criação de partituras a partir da re-codificação e codificação de ações. Este laboratório refere-se a um trabalho realizado em parceria com a aluna de mestrado Tatiana Wonsick, cuja pesquisa investiga a questão do significante descolado do significado da palavra, no sentido de aproveitar a carga expressiva do movimento na composição coreográfica em dança, a partir de uma observação plástica. Este laboratório foi executado no 2º. semestre de 2004 e teve um total de 18 encontros. Para mais detalhes, confira anexo.

2. Estudo da organicidade em uma interpretação realista: análise da questão da organicidade em uma interpretação realista. Isto foi feito a partir da observação e análise da montagem da peça “Intersecções: peças curtas de Harold Pinter”. Minha participação no processo se deu como assistente de direção e Auxiliar Didático da disciplina *AC-777 – Laboratório Integrado de Criação Cênica III*, cursada pelos alunos do último ano do curso de Artes Cênicas, sob a direção do professor Marcelo Lazaratto. Para mais detalhes sobre o processo confira anexo.

3.2. Laboratório Prático 1 - A Pesquisa da Linguagem de Sinais Aplicada à Cena

Este laboratório foi executado no 2º. semestre de 2004 e teve um total de 18 encontros. Contou com a participação da aluna de mestrado Tatiana Wonsik e com uma breve participação do ator/bailarino Tomás Decina. Para fins de registro de pesquisa, foi feito um diário laboratorial em que todas as observações, impressões e conclusões sobre o processo foram anotadas. Nesta etapa, observamos a organicidade no que diz respeito a execução de ações físicas e também a organicidade da ação vocal. Entretanto, por objetivos didáticos, abordaremos estes dois aspectos separadamente. Para informações mais detalhadas sobre este laboratório, confira anexo.

Esta etapa de pesquisa apresentou uma ferramenta muito interessante no que diz respeito à questão da organicidade e da vida da cena: a criação de partituras corporais. Neste processo, o objetivo era criar partituras corporais a partir do seguinte procedimento: primeiro, descolar o significante do significado nos gestos provenientes da linguagem de sinal, para depois aproveitar sua plasticidade na construção de partituras corporais cênicas. Ou seja, trata-se de um processo de re-codificação e codificação de ações.

Bonfitto define o que aqui chamamos de partituras corporais ao descrever um possível procedimento para a construção de um tipo de personagem que ele denomina de actante-texto:

(...) trabalho sobre pequenos trechos do texto, buscando a construção gradual de sentido. Tal sentido pode ser alcançado a partir da execução de ações vocais e físicas utilizando tais partes do texto. Uma vez que pequenas seqüências de ações foram construídas, pode-se trabalhar sobre as ligações entre elas. Como resultado obter-se-ia uma partitura.⁷³

⁷³ BONFITTO, 2002, p. 140.

Independente da discussão sobre qual tipo de construção de personagem direciona este processo de criação de partituras corporais, o que importa para esta pesquisa é a maneira como Bonfitto relaciona a execução de ações vocais e físicas com uma busca de sentido através da ligação entre elas. Tal sentido não deve ser interpretado como uma explicação psicológica ou narrativa para uma determinada trajetória de personagem, mas sim como um “forro” que justifique internamente e dê “vida” a estas ações executadas, como também uma fluência na execução desta mesma seqüência de ações. Pode-se dizer que é algo semelhante a uma coerência na execução das ações entre os impulsos geradores de tais das ações e a organicidade com qual elas se articulam.

3.1.1. Repetição e incorporação de ações: a organicidade do ponto de vista de quem pratica a ação

Observamos no trabalho de criação de partituras corporais através da linguagem de sinais alguns procedimentos que auxiliavam a atriz/bailarina a chegar a um estado de organicidade nas execuções de suas ações. Um deles é a repetição como metodologia de incorporação de ações. Chamamos de incorporação de ações o estado em que executamos uma ação ou série delas sem que seja necessário “pensar” racionalmente em tal movimentação para executá-la. Neste ponto, a repetição revelou-se uma ferramenta muito funcional para uma apreensão pelo corpo das frases de movimentos.

Durante a 1ª. etapa dos laboratórios, nós criamos a primeira partitura corporal a partir de uma transposição quase direta da linguagem de sinais para a linguagem da expressão cênica. Como resultado, tivemos gestos bastante literais em relação ao significado da palavra, e por isso, ainda não muito interessantes enquanto criação cênica. Foi na terceira etapa que esta movimentação foi re-trabalhada utilizando

mudanças a partir dos fatores de movimento de Laban⁷⁴ (este processo se encontra descrito nos anexos), e após a unificação destas novas frases de movimentos criadas em uma única partitura corporal, utilizamos a repetição para incorporar tal movimentação. O objetivo era atingir um estado em que não seria mais necessário pensar racionalmente em tal movimentação para executá-la. Decidimos, portanto, que a meta em nossos laboratórios seria, através da repetição, incorporar as partituras corporais criadas, sempre buscando este estado psicofísico que nós denominamos de “ação sem pensamento racional”.

A repetição como método de incorporação continuou sendo um procedimento eficiente aos nossos laboratórios. Durante um dos laboratórios, repeti a partitura corporal criada cinco vezes seguidas inteira sem interrupções. Na quinta execução “senti” as frases de movimento muito mais orgânicas. A seguir, algumas anotações sobre os efeitos do trabalho com a repetição tirados do diário laboratorial:

1. O corpo “pensava” por si só, não era necessário usar nossa memória para saber o movimento que vinha a seguir.

Neste caso, estamos falando da memória convencional, aquela que utilizamos para guardar fatos, memorizar objetos que compõem a biografia de nosso organismo, situações, etc. Existe ainda um outro tipo de memória que é a memória operacional. Esta tem paralelos com a chamada “memória corporal”, pois consiste na capacidade de reter na mente as imagens que definem o objeto para o organismo, para que estas imagens possam ser manipuladas de maneira inteligente toda vez que for necessário. Por exemplo, é a memória que um motorista experiente utiliza para mudar a marcha do carro quando dirigindo, ou para um digitar no teclado do computador com uma alta velocidade, e também para executar os movimentos acima referidos. Quando falamos que um movimento está incorporado e que aparentemente não precisamos

⁷⁴ Para mais informações sobre os fatores de movimento, consulte: LABAN, Rudolf. O Domínio do Movimento. São Paulo: Summus, 1978.

pensar nele para executá-lo, significa que estamos utilizando nossa memória operacional para tal.⁷⁵

2. As ligações entre uma matriz de movimento e outra, durante a execução da partitura de ações, foram sendo descobertas. É como se o corpo fosse encontrando uma maneira de “conectar” um movimento a outro.

3. Conseqüentemente, criou-se uma maior fluência na execução dos movimentos.

Em outro laboratório, optei por repetir a seqüência de movimentos 10 vezes seguidas:

“Após a oitava execução, eu já podia variar os ritmos sem que isso me atrapalhasse, pois a seqüência havia sido apreendida pelo corpo de forma a me dar liberdade de ‘brincar’ com ela. Maior liberdade - Maior fluência - maior liberdade de ação e interferência como, por exemplo, as variações rítmicas”. (anotações do diário laboratorial)

Verificamos, mais uma vez, que o corpo “aprende” através da repetição, e quando isso acontece podemos ter total liberdade em relação à própria execução dos movimentos estudados e, inclusive, inserir algumas variações de ritmo, de tamanho das ações e de mudanças de direção, sem que isso atrapalhe ou confunda a execução da seqüência. “A seqüência não pertence a mim. Ela é algo em si mesma que se manifesta através do meu corpo. Meu corpo é a ação.” (anotação do diário laboratorial)

Em relação à repetição, Silva⁷⁶ aponta como uma das etapas fundamentais no processo de treinamento na dança a formação do engrama de movimento. Ele argumenta que a formação de um engrama é dada pela repetição de um padrão preciso de movimento, que leva a uma execução cada vez mais coordenada do mesmo.

⁷⁵ Cf. DAMÁSIO, 1999.

⁷⁶ SILVA, Eusébio Lobo. Método de Ensino Integral da Dança: um estudo do desenvolvimento dos exercícios técnicos concentrados no aluno. Tese de doutorado apresentada no Instituto de Artes da Unicamp. Campinas: [s.n.], 1993.

Através da repetição também se desenvolve o que ele chama de “engramas automáticos” de movimento, ou seja, aquele que, cada vez mais, nós podemos realizar sem pensar, consolidando com o que comumente chamamos de “memória corporal”. Neste caso, aproveitando as contribuições de Antônio Damásio, podemos também dizer que a memória corporal é permitida através do que ele denomina de memória operacional. Portanto, trata-se de uma forma do organismo “otimizar” um determinado procedimento de forma a poupar tempo e energia na execução de uma ação que já se tem por freqüentemente executada.

Completando este pensamento, Ferracini⁷⁷ aborda a relação entre repetição e organicidade quando aponta o problema da codificação das ações físicas: como resgatar a organicidade original do nascimento de uma ação física em “estado de graça⁷⁸”? Para o LUME (grupo de pesquisa o qual Ferracini está inserido) a repetição e a fixação dos microelementos e das microtensões componentes de cada ação física orgânica é a principal ferramenta para que as ações físicas não se tornem mecânicas ao longo do tempo. Portanto, no trabalho desenvolvido pelo LUME, uma codificação orgânica das ações só é possível se partir de uma codificação baseada na memória corporal do ator. Através da ativação desta memória o ator pode fixar a organicidade original da ação por meio de sua musculatura e, assim, reproduzir todos os elementos que deram vida à ação no momento de seu nascimento. Como maneira de “ativar” esta memória, a repetição é chave deste mecanismo, pois “conseguindo essa repetição exaustiva, o ator conseguirá *re-apresentar*, corporalmente, a ação física com a mesma verdade⁷⁹”.

O principal elemento da codificação para mim é a repetição. Você tem uma ação (...) e então é preciso repeti-la muitas vezes para que o corpo possa memorizá-la e para que se possa fazer essa ação sem que seja preciso pensar, aponto de poder, inclusive, variar o ritmo, o tamanho, a velocidade, etc.⁸⁰

⁷⁷ FERRACINI, R. A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator. Campinas/SP: editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP; 2001.

⁷⁸ Este termo “estado de graça” é utilizado por Grotowski para definir o momento “o qual a criação flui, as energias fluem, o inusitado (ou esquecido) surge”, isto é, o momento em que a ação física viva nasce resultante de um impulso criativo original. (Cf. Burnier, 2001)

⁷⁹ FERRACINI, 2001, p.126.

⁸⁰ FERRACINI, loc. cit.

Além da repetição, outro fator importante na incorporação de ações é a respiração. Esta revelou ter um papel importante neste processo, pois, durante os laboratórios, enquanto executávamos as partituras corporais, parecia que quando a respiração acompanhava a movimentação, o movimento ficava mais fluído. A conclusão foi a de que a respiração, quando acompanha o movimento, torna-o mais orgânico, mais incorporado. Portanto, explorar as diferentes respirações revelou-se ser também uma ferramenta eficiente para a incorporação do movimento pelo corpo e por uma execução que sintamos mais orgânicas, pois parece que não precisamos mais pensar para executar cada um dos movimentos, já que a impressão dada é que o corpo parece “saber” o que fazer.

Desta forma, com este laboratório, verificamos que:

1. Através da repetição constante dos movimentos, chegamos a um estado em que estes estão tão incorporados que não precisamos mais pensar neles para executá-lo, dando uma sensação de que a fluência de nossa movimentação aumenta, no sentido de que o corpo vai encontrando a maneira adequada de conectar uma ação a outra. A respiração quando em uníssono com o movimento auxilia este processo.
2. A partir deste momento, sentimo-nos livres para “brincar” com a partitura, inserindo variações rítmicas e intenções possíveis para a mesma execução, sem que isso atrapalhe o desempenho.
3. Ao podermos vivenciar diversas possibilidades de variações rítmicas e de intenções, que originarão diferentes ligações entre ações, podemos descobrir significados diferenciados para esta execução.
4. A sensação de uma movimentação gradativamente orgânica acompanha todo este processo, ou seja, a organicidade se encontra mais próxima a um movimento incorporado (isto é, que já está sendo executado através da memória operacional) do que a um movimento ainda não completamente absorvido pelo corpo.

3.1.2. Qualidades de energia: A organicidade do ponto de vista de quem observa a execução de ações

Em relação à repetição como procedimento de incorporação de ações, vimos que a organicidade se encontra mais próxima a um movimento incorporado pelo corpo, ou seja, aquele movimento em que temos a sensação de não precisarmos mais pensar para executar. Desta forma, estamos falando de organicidade enquanto uma percepção interna de quem executa tais ações. Abordaremos agora a organicidade do ponto de vista de quem assiste ao ato cênico e percebe, na posição de um observador, a organicidade presente ou não nas ações e, para isto, nos valem de um estudo de conceitos apresentados pelo pesquisador Matteo Bonfitto.

Bonfitto⁸¹, a partir de uma experiência pessoal prática em um curso de dança Kabuki, traça uma reflexão a este respeito, e verifica que o *kata*- grupos de movimentos considerados a célula da linguagem Kabuki - não se reduzem simplesmente a uma forma pronta a ser copiada, mas sim possui um algo diferente em sua execução para que sua eficácia em termos cênicos seja atingida:

Em muitos momentos, enquanto observava o mestre que nos mostrava as ações que deveriam ser aprendidas, revivia certas sensações experimentadas quando vi pela primeira vez um espetáculo Kabuki. Os gestos, as ações tinham um quê de especificidade não decodificável. A formalização das ações, seus percursos cinéticos, muitas vezes não se diferenciava daquela presente nos códigos, digamos, cotidianos. E, no entanto, a sua percepção era diferente, continha algo específico. Nos momentos em que as ações eram executadas individualmente sem a utilização da música, buscava compreender por que alguns atores, apesar de executarem o trabalho com precisão, não conseguiam reproduzir o mesmo fenômeno.

A partir daí, Bonfitto conclui que deveriam existir alguns componentes “invisíveis” que estariam sob o desenho e o percurso cinético daquelas ações, e divide

⁸¹ BONFITTO, 2002.

em dois níveis constitutivos a execução de tais ações: o *nível estrutural* (elementos que podem ser reproduzidos visualmente no espaço, ou seja, movimentos) e a *qualidade de energia* (modo como uma ação é realizada). Portanto, o *kata*, apesar de ser uma estrutura codificada e rígida, teria, então, um espaço para a interpretação do ator, ou seja, um mesmo movimento executado pode suscitar sensações diferentes dependendo do “como” ele é executado, ou seja, dependendo da qualidade de energia que se coloca pelo ator na execução.

Desta forma, podemos dizer que organicidade, neste caso, também se refere a esta percepção sensível de uma qualidade de energia calculada para o que é necessário a uma cena. Neste ponto, a questão que surge é: quais os elementos que o ator utiliza para controlar esse fluxo de energia? Bonfitto escreve que os elementos que determinam um fluxo de energia são as *variações rítmicas, impulsos (início da ação) e contra-impulso (passagem de uma ação á outra ou o fim da ação)*.⁸² Ou seja, quando presenciava seu mestre Kabuki executando as ações, o que fazia com que ele percebesse diferenças entre ações aparentemente iguais era o nível de qualidade de energia através de seus elementos constituintes: variação rítmica, impulso e contra-impulso.

Para melhor entender como o ator pode utilizar-se de um conhecimento deste mecanismo em sua arte, é necessário primeiro entender um pouco do poder destes elementos – variação rítmica e impulsos – em nossa corporeidade.

3.1.3. Impulsos e Variações Rítmicas: um estudo dos elementos geradores das qualidades de uma ação

Para Laban, o conceito de impulso pode ser traduzido pela palavra Effort⁸³. A tradução brasileira de “O Domínio do Movimento” organizada por Lisa Ullmann traduz a palavra Effort por esforço, e argumenta que esforço são os impulsos internos a partir

⁸² BONFITTO, 2002, p. 92.

⁸³ Cf. LABAN, 1978.

dos quais se originam os movimentos⁸⁴. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada por uma impressão sensorial imediata e por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço, ou impulso, para o movimento. Os componentes constituintes das diferenças nas qualidades de impulso, que resultam em diferentes qualidades de movimentos, são frutos de uma atitude interior (consciente ou inconsciente) relativa aos fatores de movimento peso, espaço, tempo e fluência. Em suma, o impulso se manifesta nas ações através dos fatores de movimento e conforme o modo como eles se combinam produzem graduações particulares de ação.

O homem possui inúmeras possibilidades de esforço, e essa variedade dá a ele uma rica fonte de possibilidades dramáticas. Os impulsos buscam uma válvula de escape para sua energia nervosa nos movimentos, e o desejo que o homem tem de orientar-se segundo seus impulsos resulta em ritmos de esforços definidos presentes tanto na dança quanto na mímica.

A partir das considerações de Laban, podemos inferir que o impulso relaciona-se a uma “vontade” geradora de movimentos e ações, e estão relacionados a tendências interiores ligadas tanto a aspectos físicos quanto a psíquicos.

A questão colocada aqui é: o homem, de acordo com os infinitos estados interiores de sua corporeidade, possui uma infindável variedade de impulsos que acabam resultando em ritmos de impulsos completamente diferentes. A forma externalizada como cada impulso se apresenta (ação/ movimento) carrega consigo uma carga rítmica inerente àquela variação de impulso definida. É por isso que cada diferente impulso resulta em diferentes qualidades de ações e movimentos, porque a qualidade de uma ação depende também das variações rítmicas presentes em sua

⁸⁴ Existe um artigo denominado “Comentários sobre o estudo da Eukinéctica”, de Eusébio Lobo da Silva e Laura Pronsato, que aponta uma possível inadequação de tradução nesta edição, pois, o que Laban chama por Effort estaria ligado a um impulso interior que envolve processos internos resultante em uma ação externalizada. Desta forma, os autores de tal artigo optam pela utilização da tradução de Effort por “propulsão, ímpeto para o movimento”, por achar que a palavra esforço pode levar a uma compreensão incorreta no sentido de “ação enérgica do corpo ou do espírito, ânimo, vigor, coragem”, e que nada tem haver com o que Laban propunha originalmente com a palavra Effort. Neste caso, impulso e esforço são considerados elementos diferentes, pois o primeiro está relacionado a um ímpeto interior que leva o movimento e o segundo leva ao entendimento de esforço físico.

execução. É também, por este mesmo motivo, que existem ações iguais em sua execução, mas diferentes na sua percepção, pois, apesar de iguais no *nível estrutural*, são geradas por impulsos diferentes e dotadas de ritmos de execução completamente diferentes, o que gera diferentes sensações de *qualidades de energia*.

Para entender por que tais variações rítmicas são percebidas pelo nosso cérebro como sensações diferentes de qualidades de energia é necessário se falar em emoções. O neurologista Antonio Damásio⁸⁵ define as emoções como sendo reações visíveis externamente por um observador do indivíduo que produz esta emoção, através do comportamento exteriorizado que seu corpo vai adquirir, de seus movimentos. Ele distingue emoção e sentimento; escreve que estado de sentimento pode ser inconsciente ou consciente, mas um estado de emoção é um estado desencadeado e executado inconscientemente. Para se ter emoção, não é necessário se falar em consciência, e isto explica o fato de podermos atribuir uma emoção a organismos unicelulares simples, a animais que não tem o sentimento dessa emoção como os seres humanos o têm, ou a desenhos animados composto de formas geométricas que, pelo movimento ritmado que fazem na tela, evoca nas pessoas atributos previsíveis de estados emocionais. Emoção diz respeito a movimento, a comportamento exteriorizado.

Damos vazão a nossos impulsos, como aponta Laban, na forma de movimentos. Percebemos a qualidade de energia destes movimentos/ ações através dos impulsos geradores de tais ações e das mínimas variações rítmicas que elas adquirem exatamente porque nossa leitura de emoções pelo cérebro baseia-se exatamente nestes elementos: movimento (que é gerado por impulsos) e variações rítmicas. E isto não acontece somente em termos de movimentos físicos externos, mas sim em toda a gama de ações pequenas ou grandes geradoras de um determinado comportamento cênico.

⁸⁵ DAMASIO, 1999.

Damásio⁸⁶ aponta que, além de emoções específicas, temos também as emoções de fundo, que são um fluxo de estados emocionais que acompanham o comportamento humano. Elas fundamentam continuamente as ações do indivíduo através da postura global do corpo, amplitude dos movimentos dos membros relativamente ao tronco, velocidade e perfil espacial dos movimentos, congruência de movimentos que ocorrem em regiões do corpo e, principalmente, animação do rosto. É essa classe de emoção a responsável por nos fazer perceber que uma pessoa está tensa ou irritada sem precisar que ela diga uma só palavra. Damásio aponta tais elementos como os aspectos emocionais da comunicação humana, e que podem ser separados dos conteúdos das palavras (apesar da inflexão das palavras – musicalidade, tom dos sons, etc – poderem expressar não só emoções de fundo como também emoções específicas).

Desta forma, vemos que toda ação cênica está sujeita a este tipo de leitura emocional, que pode ser interpretada como um tipo de leitura energética na medida em que nosso cérebro lê como sendo um tipo específico de emoção cada estado postural de seu corpo, como também a musicalidade das palavras, amplitude e velocidade de execução de cada mínima ação. É esta capacidade do cérebro que nos dá a possibilidade de percebermos, na mínima variação possível por mais “invisível” que seja, as diferenças entre as qualidades de energia que uma ação pode adquirir.

3.1.4. Outras considerações sobre as variações rítmicas

Oida⁸⁷, em seu livro *O Ator Invisível*, discorre a respeito do Jô-ha-kyu: padrão rítmico natural observado e relatado por Zeami em seus escritos sobre o teatro Nô. A palavra jô significa literalmente “começo” ou “abertura”; ha significa “intervalo” ou “desenvolvimento”; kyu é “rápido” ou “clímax”. Este padrão rítmico começa lento e gradativamente vai acelerando em direção a um pico, para depois, geralmente após

⁸⁶ Damásio, 1999.

⁸⁷ OIDA, 2001, p. 61.

uma pausa, reiniciar o ciclo. Oida observa que este padrão rítmico é orgânico e pode ser observado em quase todos os ritmos da atividade física. Também escreve que, por ser um padrão natural, está presente no corpo do espectador, e quando os atores o utilizam o público acaba por experimentar uma orgânica sensação de exatidão, fazendo com que os corpos dos espectadores e dos atores entrem em conexão, surgindo o sentimento de que algo está sendo compartilhado.

Observar o funcionamento do jô-ha-kyu é bom um exemplo de como as variações rítmicas têm uma grande influência no comportamento de nossa corporeidade e na sensação de organicidade, seja quando alguém presencia algo que segue este padrão ou quando alguém executa uma ação dentro desses moldes. Não é sem motivo que Oida escreve que o jô-ha-kyu é “um ritmo que o público sente tanto na pele quanto nos ossos. (...) Uma vez que jô-ha-kyu é um padrão fundamental que o público inconscientemente reconhece como verdadeiro, sua utilização ajuda a atuação a parecer mais orgânica e natural⁸⁸”.

Oida⁸⁹ também escreve que, neste sentido, uma coisa importante é refletir a realidade em termos de variação e contraste, pois este aspecto é essencial para a criação teatral ser verdadeira⁹⁰ para a vida humana. No dia a dia existem muitas mudanças de ritmos, andamento e direção, e o teatro tem de refletir isso constantemente variando de modo que pareça verdadeiro. Neste caso, é importante ao ator compreender a importância do ritmo e andamento quando constroem seus papéis para que possam encontrar a variação adequada ao momento. Um aspecto fundamental é ter a consciência de que o teatro é um momento condensado e que as ações não se passam no tempo real, portanto, o que está no palco é a essência dos acontecimentos, e o público subconscientemente sabe disso. Portanto, o importante é encontrar e manter nas ações uma extensão similar da vida real de ritmos contrastantes para este tempo comprimido e destilado que é o evento teatral. Oida aponta que isso é importante até mesmo em relação à emoção, pois uma situação emocional pode

⁸⁸ OIDA, 2001, p. 63.

⁸⁹ OIDA, op. cit., p. 149.

⁹⁰ Verdadeira no sentido de reconhecível em termos humanos, mas não reconhecível no sentido naturalista da palavra, e sim, algo que faz parte da vida humana de alguma forma, por mais codificado que as ações sejam.

aparecer muito mais verdadeira para o ator do que para o espectador se não estiver adequada em termos de ritmo e andamento: “Na verdade, se trabalharmos nosso andamento de maneira adequada, a emoção surgirá muito facilmente⁹¹”.

3.1.5. Do impulso à ação

Vimos que a percepção externa da qualidade de energia de uma ação é relativa a um conjunto de ligações que conseguimos estabelecer na sua execução, e tem haver com a vazão que damos aos impulsos geradores de tais ações e suas respectivas variações rítmicas. A partir daí é que nossa corporeidade interpreta tais sinais como sendo um tipo específico de qualidade de energia, através de uma leitura emocional (no sentido dado à palavra emoção por Antonio Damásio) do que se faz. No entanto, o fato de esta ação ser considerada dotada de “vida” tem haver também, a princípio, com uma possível qualidade de ligação entre impulsos geradores de tal ação e sua execução, como também com ritmos adequados a esta execução.

A ação física foi o principal alvo de estudo de Stanislavsky na última fase de sua vida. Bonfitto⁹² aponta o trabalho de Grotowsky como uma continuação do trabalho de Stanislavsky do ponto em que o diretor russo interrompeu devido a sua morte. O elo que confere esta continuidade é justamente o impulso. Como já foi abordado no segundo capítulo, Stanislavsky tem o impulso como o elemento fundamental na construção de ações físicas verdadeiras. Bonfitto aponta como sendo a diferença entre o trabalho de Stanislavsky e Grotowsky o fato de que, para Stanislavsky, o percurso dos impulsos é um caminho que vai do externo para o interno do corpo do ator, pois as ações físicas funcionariam como uma espécie de isca para captar o impulso originário da ação. Já Grotowsky o impulso é algo lançado do interior do corpo para o exterior, mas ambos pesquisadores vêm o impulso como o elemento gerador de “vida” a uma ação física.

⁹¹ OIDA, op. cit., p. 150.

⁹² BONFITTO, 2002, p. 73.

Grotowsky, por sua vez, desloca o foco para a articulação entre o impulso que gera uma ação e sua execução. O trajeto neste sentido proposto ao ator se dá pelo que ele chama de “via negativa”, isto é, um processo de eliminação daquilo que impede o ator de não-fazer. O ator, ao conseguir superar seus limites psicofísicos, permite externalizar em ações os *impulsos puros*. Desta forma, os *impulsos puros* do ator, manifestado através de ações físicas, são a base do caminho que Grotowsky propõe para alcançar a sua verdade teatral, e isto se relaciona com a capacidade do ator de entregar-se totalmente ao fazer teatral, de forma que ele alcance uma unidade psicofísica em suas ações e consiga estabelecer uma profunda ligação com o espectador. Portanto, a “vida” da ação se dá na eliminação entre o lapso de tempo entre o impulso gerador e sua execução. Segundo Grotowsky, impulso e ação, em uma ação cênica verdadeira, devem ocorrer simultaneamente, e isso significa, em termos práticos, que o ator deve encontrar um estado em que sua mente/corpo esteja disponível e sem bloqueios⁹³. Este estado “mente/corpo disponível e sem bloqueios” pode ser experimentado, segundo observamos em nossas experimentações práticas, quando chegamos ao estado em que, obtido através da repetição, não precisamos mais pensar na seqüência de ações para executá-la, pois ação corporal e ação mental tornam-se uma só.

3.1.6. Explorando o texto: algumas considerações sobre organicidade e ação vocal

Falamos bastante, até o presente momento, em partituras corporais e ações físicas, mas não levamos em conta nenhum aspecto relativo ao texto teatral, a palavra e a ação vocal. É este aspecto que gostaríamos de abordar agora.

Baseado nos estudos do Método das Ações Físicas de Stanislavsky, Bonfitto⁹⁴ reconhece a necessidade de se justificar e preencher internamente as palavras para que elas se transformem em ação verbal. Para tanto, aponta a

⁹³ GROTOWSKY, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

⁹⁴ BONFITTO, 2001, p. 116-117.

necessidade das visualizações para que o ator estabeleça para si imagens interiores bem definidas e, com isso, consiga contagiar o outro com as próprias imagens das quais ele fala.

Este foi um ponto trabalhado na pesquisa de linguagem de sinais aplicada à cena, na medida em que o trabalho de criação de partituras se deu com base em falas/palavras retiradas do texto “Eu sei que vou te amar”, de Arnaldo Jabor. O trecho selecionado e adaptado para este processo facilitou muito nesse sentido, pois se trata de um texto muito rico em imagens a serem exploradas:

Falar o que? Que eu te amava feito uma louca? Que o dia em que você me beijou as pedras do chão brilhavam como estrelas? É isso?! Comparação ridícula: os paralelepípedos eram estrelas azuis. E eu olhava pra você, meu amor, e você era ... o meu amor. E você parecia um artista de televisão... tinha uma tela envolta do rosto... parecia o Marlon Brando. Eu olhava pra você... e o mar atrás do seu cabelo ficou verde escuro... e seus olhos... é o seguinte... ficou tudo sólido de repente, entende? Atrás de você tinha o mar... o mar ficou vivo...verde escuro... parecia que ia entornar na praia... tinha uma luz, rosa, do néon da sorveteria que já estava aceso... você chegou por trás... tapou meus olhos... e me deu um beijo de leve... leve... quando você tirou a mão e eu abri os olhos... o mundo tinha mudado, tava tudo... diferente. A noite tinha caído, parecia uns riscos luminosos no ar... os postes acesos... ventava nas palmeiras... e depois tinha aquela luz roxa que entrava pela janela do hotel! Você não é mulher... você não sabe o que é para uma mulher abrir as pernas pela primeira vez para um homem... sabendo que vai... que ta apaixonada... e eu abri as pernas pra você... e seu pau entrou, quando seu pau entrou eu pensei “Meu Deus! É Natal! É Carnaval!Eu encontrei o homem da minha vida!”... e que vai acabar com ela... o que vai ser de mim? Eu vou contar pro meu pai, eu vou contar pra todo mundo, quem ele pensa que é pra fazer isso comigo?! E a rua cheia de estrelas grandes ventando... mudou... mudou a paisagem...

(adaptação de um trecho do texto de Arnaldo Jabor “Eu sei que vou te amar”)

O processo de descobertas das imagens internas se deu pela exploração de sensações físicas agregadas às imagens evocadas. O processo de preenchimento da palavra e a justificativa interna seguiu por caminho de descobertas de chaves físicas que tais imagens traziam, bem como uma póstuma reativação de tais chaves que acionavam novamente as mesmas imagens evocadas. Ou seja, todo o processo de

criação e reativação das imagens interiores do texto foi trabalhado com base no elo entre a imagem mental e a sensação física inerente⁹⁵.

Inicialmente, optamos por inserir o texto na primeira partitura corporal criada, de maneira intuitiva de forma a criar uma cena. Mas, a partir da quarta etapa do processo, quando já havíamos criado - a partir de variações dos fatores de movimento de Laban - uma nova partitura corporal, optamos por dizer livremente o texto (isto é, sem se preocupar em preencher ou justificar a palavra) dentro dessas novas partituras corporais. Noto que, neste momento, o trabalho com o texto era, na realidade, tentar deixar de lado as antigas intenções dadas ao texto, para que a nova movimentação pudesse estimular novas imagens para aquele mesmo texto.

A partir daí, questões interessantes começaram a aparecer, como por exemplo: ao falar o texto livremente, em uma nova partitura corporal, como esta mudança vai interferir na execução da cena, especificamente em relação ao texto?

O resultado desta experimentação foi que as intenções de fala da cena que eu havia construído já não se “encaixavam” nesta nova partitura corporal. As imagens anteriores que preenchiam as palavras não pareciam mais funcionar como um forro que justificasse e desse sentido a elas. A partir desta constatação, o corpo, através da execução do movimento, vai encontrando novas possibilidades de sentido e, conseqüentemente, de intenção, para aquele mesmo texto. Isto acontece porque os novos estímulos dados pela execução de uma nova movimentação evocam novas imagens. Novos movimentos, novos estímulos, novas imagens, mais significados possíveis para o mesmo texto.

Um exemplo disto foi, ao trabalhar a movimentação do quadril para “Artista de TV”, uma nova intenção para as primeiras falas do texto (“Falar o que?”) surgiu, e ao final do processo (4ª. Etapa – Escolhas) optei por manter essa nova intenção. Ou seja, a sensação é de que o corpo, através do movimento, “encontrou” uma intenção que eu

⁹⁵ Cf. anexo para mais detalhes sobre as etapas do laboratório.

não havia pensado àquele trecho do texto, mas que trouxe uma dimensão nova e melhor ao sentido da cena.

Outro momento em que este fato ocorreu foi durante o trabalho com o ator/bailarino Tomás Decina. Durante o exercício dos espaço grave, médio e agudo⁹⁶, já havíamos estabelecido que, em um determinado momento do texto, ele deveria sair do espaço médio/grave para o espaço agudo. Entretanto, “sem querer”, ele foi para o espaço médio/agudo ao invés do espaço agudo. Ele percebendo a situação me olhou e imediatamente fiz um sinal para ele continuar a cena dali mesmo, e verificamos que a intenção surgida para aquelas falas do texto, devido as imposições que aquele espaço determinava, se mostrou mais “adequada” a aquele momento da cena, pois trouxe, tanto a mim quanto a ele (segundo seu depoimento), uma sensação de “encaixe” maior. A imagem formada por aquela execução surpresa nos fez descobrir caminhos e maneiras diversas e mais interessantes e orgânicos. Vimos que, portanto, o corpo tem seus meios de encontrar, sem o auxílio da razão, novas possibilidades de sentido e intenção para um mesmo texto através da execução do movimento corporal. Isto nos leva a pensar na “sabedoria” corporal inerente que temos e que, adequadamente utilizada, pode ser muito rica durante um processo e criação. E este é o assunto do próximo item.

Quando o corpo sabe o que faz

No início da 2^a. etapa deste laboratório optamos por inserir aleatoriamente o texto nas partituras corporais que tínhamos, ou seja, sem nos preocuparmos com

⁹⁶ Este exercício consiste em descobrir momentos graves, médios e agudos para o texto, e experimentá-los de maneira a: escolher três espaços diferentes na sala e denominá-los “espaço médio”, “espaço grave” e “espaço agudo”. Onde for estipulado que o texto é “grave” dizê-lo no “espaço grave” deitado no chão com o tom de voz mais grave possível; onde o texto for considerado “médio”, dizê-lo em um nível corporal médio no “espaço médio” e com tom de voz normal; onde o texto é agudo, elevar o corpo ao nível mais alto possível, dizer o texto na parte do chão definida como “espaço agudo” com a voz mais aguda possível. O objetivo é descobrir possíveis intenções para este texto, e deixar que estas sensações vocais e corporais influam no entendimento do percurso interno da personagem (quais as situações graves, médias e agudas para esta?).

objetivos de fala, preenchimento e justificativa, apenas explorando possíveis intenções para ele a partir dos estímulos físicos proveniente da execução de tais partituras⁹⁷.

Em um determinado momento, a pesquisadora Tatiana Wonsick sugeriu que a primeira partitura corporal (“Junta, corta, separa”) fosse levada ao limite da sua execução. Conforme aumentava a velocidade do movimento uma sensação de angústia ia surgindo. A rapidez da execução fez com que o movimento parasse, e Tatiana sugeriu que, neste momento, eu começasse a falar o texto aproveitando esta sensação. Como consequência, criou-se um estado emocional/físico mais tenso, o que contrastava um pouco com a primeira intenção dada ao texto, que era mais “leve e maravilhada”.

Neste ponto, corpo e ação vocal se demonstraram elementos intimamente relacionados, pois, com esta mudança descrita acima, foi necessário uma reorganização interna das intenções e das passagens internas de cada fala para que eu pudesse sentir que havia uma coerência, uma organicidade no que eu estava executando. Pode-se dizer que era uma busca por uma sensação de “casamento” entre intenção, gesto e sentimento.

Esse acontecimento influenciou na idéia que eu tinha da concepção de como devia ser essa cena. É interessante observar como uma idéia racional pode ser alterada devido a novos estímulos corporais. A impressão inicial que eu tinha desta personagem era de uma mulher que dá um depoimento com surpresa e embriaguez. Após esta experiência, a imagem de angústia, proveniente da rapidez da execução do movimento, pareceu fazer sentido dentro do contexto desta personagem. Agora, ela me parecia alguém que olha para o passado, percebe não ser mais aquela pessoa, e diz: “Que grande merda que se tornou aquele sonho fantástico. O que adianta falar do que já se sentiu se hoje estamos reduzidos a isso!” A mudança da partitura física ocasionou uma mudança no próprio entendimento do que era essa cena, de quem era essa personagem e, conseqüentemente, de como este texto devia ser dito.

⁹⁷ Cf. anexo para mais detalhes sobre o laboratório.

Verificamos, portanto, a necessidade de uma flexibilidade em relação às intenções iniciais que se estabelece a um texto. Impor uma idéia pré-estabelecida de cena e manter-se inflexível nesta idéia pode estragar o surgimento de possibilidades mais criativas, pois durante as execuções da cena podem surgir possibilidades que sintamos ser mais orgânicas.

Repetição e memória

Uma observação em relação à memória textual surgiu durante a 3ª. Etapa do trabalho no 3º. passo (inserir o mesmo texto em uma nova partitura corporal)⁹⁸. Primeiro, a memorização que eu tinha deste texto até o presente momento, foi afetada. Observe abaixo algumas anotações retiradas do diário laboratorial referentes à etapa anterior (2. etapa) a este processo descrito:

Conforme os encontros iam acontecendo e a cena sendo ensaiada, algumas coisas foram acontecendo: 1. O texto fluía mais livremente, pois além dos ensaios ele era constantemente passado em minha cabeça ao longo do dia. Esta repetição constante do texto revelou-se um procedimento padrão eficiente para incorporá-lo. 2. Com o texto mais absorvido, a condução das sensações e das emoções ia ficando mais fácil, pois eu não tinha que “pensar” nele para dizê-lo. Isso me ajudou a concentrar na condução das emoções durante a cena. Sem o texto completamente absorvido, a execução das ações físicas ficava comprometida. 3. Descobertas de “chaves físicas” que ajudavam a chegar à sensação da cena. “Chaves físicas” são movimentos corporais, grandes ou pequenos, que reproduzidos permitiam suscitar as mesmas sensações descobertas anteriormente.

Observe as anotações referente a 3. Etapa do processo, quando houve a tentativa de inserir este mesmo texto em uma nova partitura corporal:

A fluência das minhas falas mudou completamente. Se antes eu não precisava mais usar a memória para dizer as falas do texto, com a nova

⁹⁸ Cf. anexo para mais informações.

seqüência física eu esquecia o que vinha a seguir em alguns momentos do texto, o qual, antes, já estava incorporado. Algumas vezes até sabia o momento que vinha a seguir, mas não lembrava qual era a passagem interior para a próxima imagem evocada, pois esta (imagem) não poderia ser a mesma na medida em que a execução corporal era outra. (anotação do diário laboratorial)

Neste ponto, observamos que a repetição é um procedimento eficiente também para incorporar o texto e para a questão da organicidade, pois me pareceu que um certo tipo de utilização da memória - aquela que se refere a um certo esforço mental para lembrar o que foi memorizado - e organicidade do texto são elementos que se relacionam de maneira antagônica, pois quanto mais eu precisava me concentrar no texto para dizê-lo, menos era possível concentrar-se nos demais elementos que compunham a cena (condução das emoções, pensamento da personagem, etc), e menos orgânico e fluído parecia ser esta execução.

A partir daí, pode-se concluir que a memória operacional - ou memória corporal - é tão importante à organicidade em relação ao movimento quanto em relação ao texto falado. Oida⁹⁹ escreve: “Como ator, tenho de estar livre do texto. Não posso me preocupar com o que virá na seqüência quando estou atuando”.

Considerações finais sobre texto, ação vocal e organicidade

Durante os laboratórios práticos, fomos chegando a algumas observações sobre organicidade em relação ao texto e ação vocal. São elas:

- Quando temos a sensação de que a gestualidade coincide com a intenção desejada dada ao texto, temos impressão de que a cena, como um todo, aparenta ser mais orgânica;

⁹⁹ OIDA, 2001, p. 150.

- Isto acontece geralmente quando esta gestualidade está incorporada, apreendida pelo corpo, isto é, não precisamos mais “fazer esforço” para lembrar, pois ela está “automatizada” para o “uso” (está sendo executada com base na memória operacional);

- O mesmo acontece em relação ao texto, quando este está completamente absorvido pelo ator, ou seja, o texto “saí” sem que o ator precise fazer qualquer esforço de memória, começamos a conseguir trabalhar em cima de especificidades que irão permitir chegar a um estado de organicidade, como ritmo de falas, possíveis intenções para este mesmo texto, objetivos, etc.

- Quando texto/ gestual/ intenção (significado) se “encaixam” (isto é, existe a sensação perceptiva de que todos estes três elementos convergem para o mesmo ponto e um auxilia o outro na sua execução) temos uma sensação de maior organicidade. Na verdade, quando a cena chega neste ponto, esses três elementos são indissociáveis, mas isto tende a acontecer somente quando o texto e a gestualidade estão completamente incorporados pelo ator;

- A organicidade parecia estar mais presente na representação quando o significado de cada fala estava plenamente compreendido pelo ator que representa, ou seja, o objetivo e intenção de cada fala, e o percurso interno da personagem;

- As passagens internas entre uma intenção e outra são um elemento importante no aspecto da organicidade, pois esta parece estar mais presente conforme uma intenção e outra fazem uma conexão harmônica, ou seja, “vão dando liga”, pois um sentido parece levar ao outro.

3.3. Laboratório Prático 2 - Análise da Montagem da Peça

“Intersecções: Peças Curtas de Harold Pinter”.

Este laboratório consistiu na observação do processo de montagem da peça “Intersecções: peças curtas de Harold Pinter”, montada pelos alunos do 4º. ano de Artes Cênicas do ano de 2005, durante todo o 1º. semestre de 2005. Os encontros e ensaios eram as quintas-feiras de manhã e sextas-feiras o dia todo. Minha participação se deu como Auxiliar Didático de Professor, na posição de assistente de direção, o que me permitiu observar de perto o processo, como também aplicar exercícios e laboratórios de criação e investigação com os alunos. O objetivo de se montar tal peça, segundo o catálogo de graduação do curso de Artes Cênicas, era fazer com que os alunos vivenciassem um percurso de montagem baseado na interpretação realista, de forma que foi possível a mim, durante este processo, investigar sobre quais elementos repousam a idéia de organicidade em uma interpretação realista. A partir de tal participação, pude chegar as conclusões a seguir apresentadas. Para mais detalhes sobre o processo de montagem, confira anexo.

Em técnicas baseadas na codificação de ações, vimos que um dos caminhos para a organicidade consiste em alcançar um estado em que não precisamos mais “pensar” para executar tais ações, como também em recuperar o impulso original da ação física orgânica a cada vez que ela é executada. Entretanto, uma outra linguagem exige novas abordagens para a problemática da organicidade. A questão é: o que seria considerado orgânico em uma interpretação realista e quais são os fundamentos desta organicidade?

Retomando as considerações de Stanislavsky sobre a verdade teatral abordadas no segundo capítulo, em seus últimos anos de vida o carro chefe de suas pesquisas era o Método das Ações Físicas. O diretor russo vê a necessidade de

elementos exteriores (as ações físicas) para funcionar como catalisador de elementos interiores (sentimentos e emoções) para que as ações externas não se tornem puramente mecânicas e sem “vida”. Para isso, o ator deve acreditar sinceramente nas ações físicas executadas, para que estas possam funcionar como iscas para o sentimento interior. Desta forma, a organicidade depende da verdade física orgânica com que o ator executa suas ações, e aponta como um ponto importante neste aspecto os impulsos. Stanislavsky define como impulso um ímpeto interior que, quando satisfeito, leva à ação, e afirma que se o ator consegue recuperar o impulso originário da ação, sua ação exterior será rica em verdade¹⁰⁰. Portanto, assim como em técnicas codificadas, um dos caminhos para a organicidade em uma interpretação realista também se dá pela recuperação do impulso originário da ação.

Stanislavsky, entretanto, frisa a necessidade de uma completa união entre a vida física e a vida espiritual do personagem¹⁰¹. Entendemos por vida espiritual todo o complexo conjunto de processos mentais interiores que darão ao ator material para compor sua representação. Propomos, para tanto, uma análise de alguns dos elementos interiores que compõe a vida espiritual de um personagem que, de certa forma, podem ter responsabilidade pela organicidade do ator em uma interpretação realista. São eles: a lógica da personagem, a capacidade do ator em estabelecer o jogo teatral e o pensamento da personagem.

3.2.1. A lógica da personagem

Em peças realistas, como as de Harold Pinter, a estrutura da cena se encontra fortemente ancorada na dramaturgia. A partir disto, pode-se concluir que uma organicidade das falas/ ações vocais é fundamental para que a peça se torne interessante. Neste sentido, um estudo de conceitos pontuados por Stanislavsky feito durante o processo de montagem da peça “Intersecções: peças curtas de Harold Pinter”

¹⁰⁰ Cf. STANISLAVSKY, 1990

¹⁰¹ Ibid.

mostrou que uma compreensão absoluta por parte do ator do que ele está dizendo e executando em termo de ações físicas e vocais é fundamental para o ator alcançar uma organicidade na sua representação.

Pode-se dizer que a lógica da personagem é o conhecimento que o ator tem sobre sua personagem e sobre as possibilidades de ações e reações desta nas situações previstas na peça. Este conhecimento é importante para a o ator na medida em que, quando ele compreende absolutamente o que faz e diz em cena, ele está muito mais apropriado de seu papel e, conseqüentemente, mais orgânico.

Viu-se, no processo de montagem com os alunos, que a aplicação de alguns conceitos de Stanislavsky leva o ator a um domínio vasto da lógica de pensamento de sua personagem. O professor/diretor propôs uma etapa em que tais conceitos eram estudados e experimentados na prática. São eles:

Instalação: Instaurar, climatizar, organizar; termo relativo a uma ambientação externa (cenografia, luz, etc); tempo que se dá antes da ação cênica propriamente começar para que o ator se instale e instale o espectador na peça, e, neste caso, não existe separação entre instalar o espectador e o público, porque estas coisas não se separam (instalar o evento teatral). Stanislavsky define instalação como entrar nas circunstâncias propostas. Isto significa que o ator deve entra em cena com sua energia carregada de elementos acumulados proveniente das informações que ele tem a respeito da personagem (passado da personagem, o que aconteceu a ela antes da cena, etc). “Estado de prontidão do sujeito para a execução de uma ação adequada, (...) mobilização coordenada de toda a energia física que possibilita a satisfação de uma determinada necessidade dentro de uma determinada situação”, ou seja, é uma ação proveniente do mundo subjetivo do artista.¹⁰²

Gênese da Personagem – individualização, humanização X tipificação: Conjunto de respostas à perguntas que se faz sobre o passado da personagem e que, dependendo

¹⁰² KUSNET, 1987, p.54.

da resposta, a energia do ator em cena é diferente (ritmo interno, corpo, humor, etc). Estas perguntas geram a humanização do personagem, pois na tipificação ela revela-se rapidamente, pois logo percebemos suas características mais marcantes. Na individualização, entretanto, a personagem se revela aos poucos e, assim, só conseguimos formar uma imagem desta, através de suas ações, de forma gradativa. No processo de humanização o importante é descobrir pequenos detalhes que calcam a realidade da personagem, e não sublinhar demais suas características principais, como ocorre na personagem-tipo.

Circunstâncias Propostas: Contexto o qual está inserida a ação da personagem em cena (quem ela é, onde ela está e o que ele está fazendo). “Durante cada segundo que estivermos no palco, a cada momento do desenrolar da ação da peça, temos de estar cômicos; ou das circunstâncias externas que nos cercam (...) ou de uma cadeia interior de circunstâncias que foram imaginadas por nós mesmos, a fim de ilustrarmos nossos papéis¹⁰³”. Pode ser definida também como um conjunto de situações propostas pelo autor que servirão de base para a realidade da vida da personagem.

Mágico “SE”: Significa se colocar em situação, ou seja, fé cênica. Aceitar as circunstâncias propostas da personagem como sendo suas. Circunstâncias propostas claras, mais objetivos claros, mais trabalho com ritmos da personagem, a fé cênica surge mais facilmente, porque tudo faz lógica, então fica mais fácil de acreditar. Stanislavsky escreve que o “se” tem um poder que os sentidos captam e que produz no ator um estímulo instantâneo de aceitar a suposição de uma situação como realidade. O “se” “desperta uma atividade interior e real e o faz com recursos naturais¹⁰⁴.”

Objetivos – Vontade – Contra-vontade: Para Stanislavsky, toda ação deve ter um objetivo¹⁰⁵. Objetivo é o propósito de uma ação ou o que a personagem deseja alcançar em cena. As escolhas dos objetivos para a personagem definem as escolhas da cena, e estas opções têm de estarem em função do superobjetivo. A vontade e contra-

¹⁰³ STANISLAVSKY, 1998, p. 86.

¹⁰⁴ Ibid., p. 69.

¹⁰⁵ Ibid., p. 27.

vontade são, respectivamente, o que a personagem quer e o que a personagem não quer, e estão ligados à questões inconscientes; elas dão o “como” ao objetivo.

Superobjetivo: Propósito básico da peça, ou seja, o aspecto humano abordado que serve de rumo para todas as ações da peça. “Toda a corrente dos objetivos individuais, menores, todos os pensamentos, sentimentos e ações do ator devem convergir para a execução do superobjetivo¹⁰⁶”.

Curva da Personagem: Transformação pela qual passa a personagem ao longo da peça. Esta é a base do trabalho realista, pois através dela presenciamos a revelação do personagem.

Monólogo Interior/ Subtexto: O monólogo interior ou subtexto revela o pensamento da personagem, ou seja, o caminho mental que ela faz e que tem de ser revelado ao espectador através de ações. Os pensamentos da personagem se tornam “monólogos interiores” quando o ator consegue conscientiza-los, isto é, transformá-los em falas mentais. Subtexto ou monólogo interior é, portanto, tudo aquilo que o ator estabelece como pensamento antes, depois e durante as falas.¹⁰⁷

Adaptação: Stanislavsky define como “tanto os meios humanos internos quanto externos, que as pessoas usam para se ajustarem umas as outras, numa variedade de relações e, também, como auxílio para afetar um objeto¹⁰⁸”. Está ligada à imprevisibilidade. São ajustamentos interiores, conscientes ou inconscientes, a uma situação nova. Uma personagem passa por várias adaptações grandes e pequenas durante a peça. A adaptação dá o frescor à cena, pois só se adapta quando se surpreende, revigora. A cena é um processo de adaptação do personagem a outro.

¹⁰⁶ STANISLAVISKY, 1998,p. 281.

¹⁰⁷ KUSNET, 1987, p. 71.

¹⁰⁸ STANISLAVISKY, op. cit., p. 236.

Tempo-Ritmo: Kusnet¹⁰⁹ coloca que o ritmo existe em todas as atividades humanas, inclusive na prosa em teatro. O ator, por sua vez, deve saber encontrar o tempo-ritmo adequado à sua cena e/ou ação. Entretanto, durante o processo de montagem da peça “Intersecções: peças curtas de Harold Pinter”, este conceito foi trabalhado não em termo de ritmo musical, mas sim no sentido de intensidade, ou seja, a pulsação interna do ator em relação à atividade externa onde ela se reflete.

Círculos de Atenção: Pode ser definido como a linha de interesse pela qual a personagem trafega; maneira pela qual o ator joga com as coisas que existem em cena e que desperta a atenção do personagem. Setor de grande ou pequena dimensão que delimita a atenção do ator. O ator seleciona, através de sua atenção cênica, detalhes da visualização que possam mais facilmente exercitar sua imaginação e impulsiona-lo para ação.¹¹⁰

Todos estes conceitos estudados convergem para uma série de procedimentos que dão ao ator um conhecimento profundo sobre sua personagem e sobre a situação a qual ela está inserida. Foi muito pontuado durante todo o semestre de montagem que é importantíssimo ao ator ter as circunstâncias dadas, os objetivos, vontades e contra-vontades do personagem muito bem claras e definidas por parte do ator. E mais, viu-se que os objetivos, vontades e contra-vontades do personagem podem ser, inicialmente, elaborados racionalmente, mas também podem ser modificados e/ou completados através da execução. Perguntas podem ser feitas a respeito daquela personagem, de seu contexto, de suas relações, etc, mas muito da lógica da personagem é descoberta através da prática da cena. O fato de a ação possibilitar novas descobertas provenientes de um caminho mais sensorial e inconsciente não significa que o trabalho não continue de forma consciente, porque o ator sabe o porquê desta mudança e para quê ela ocorre.

Durante a montagem da peça “Intersecções: peças curtas de Harold Pinter” percebia-se que a lógica de cada personagem foi sendo descoberta pelos alunos ao

¹⁰⁹ KUSNET, op.cit., p. 87.

¹¹⁰ Ibid., p.49.

longo do processo, e muitas vezes por vias não racionais. Cito como exemplo um exercício feito, que consistia em colocar a personagem da peça de cada um em outras cinco situações dadas: sair atrasado de casa, escolher fruta no supermercado, atender um telefone que era engano, verificar que cobraram sua conta errada, preparar um sanduíche. A partir daí, verificava-se, pela prática, o que cada personagem tem em comum nas diferentes situações. Uma sugestão dada durante a execução do exercício foi a de eleger um movimento corporal (sutil ou não) que se repete nas cinco situações. Segundo relatos dos próprios alunos, em uma discussão sobre o exercício após seu término, foi que este possibilitou “disparadores”, isto é, espécie de *insight* que pode vir de um comando físico ou de uma frase dita, em que a lógica da personagem começa a fazer sentido. Ou seja, a lógica da personagem foi sendo descoberta desta vez por uma via prática sensorial. Outro comentário interessante foi o de que a repetição destas cinco situações pelos alunos ajudava neste processo, pois nas primeiras vezes era difícil improvisar as falas dentro da lógica da personagem, mas com a repetição os alunos iam fazendo links de pensamentos e, conseqüentemente, iam entendendo coisas do texto que não eram percebidas antes.

Outro ponto importante a respeito da lógica da personagem é que existe um caminho a ser percorrido a cada vez que o ator vai acumulando material para descobrir esta lógica, até o momento em que este material passa a fazer parte da atuação de maneira orgânica. Durante o semestre, foi feito o seguinte exercício com os alunos: dar uma situação proposta (ex: uma filha vai contar ao pai que está grávida), depois, rechear com perguntas sobre a situação e sobre as personagens de forma a individualizar a situação (ex: como é a situação financeira desta família? Quais são os valores deste pai em relação a ter uma filha solteira grávida? Este pai sabia que ela mantinha relações sexuais? Ela deseja ter este filho? Etc.).

Como resultado, os alunos apresentaram dificuldades em saber externalizar em ações todas as informações sobre as personagens. Não sabiam “o que fazer” com todo aquele conteúdo mental. Alguns chegaram a dizer que todas essas informações atrapalhavam a improvisação porque limitavam algumas reações, e também porque

acabavam ficando o tempo todo pensando sobre elas e em como deveriam aplicá-las na cena. Então, a reação espontânea ficava prejudicada. Isso demonstra que nesta hora o pensamento era do ator e não da personagem. Com isto, vimos que existe a necessidade de ensaio e tempo para que o ator “absorva” as informações de tal forma que ele não precise ficar pensando nelas o tempo todo e consiga, ao mesmo tempo em que age de acordo com elas, concentrar-se no jogo entre os atores e raciocinar de acordo com a lógica da personagem. Para que isso aconteça, todas essas informações têm de ser incorporadas pelo ator, ou seja, estarem presentes em sua memória operacional, feita de imagens prontas para serem ativadas no momento que for necessário, sem que o pensamento do ator precise ficar se ocupando o tempo todo com elas.

3.2.2. A importância do jogo teatral para a organicidade

No caso exposto acima, vimos que a lógica da personagem, quando não bem incorporada pelos atores, pode prejudicar o jogo teatral, pois, neste caso, o ator está em cena ainda “pensando” no que fazer ao invés de reagir ao outro ator. Este é um outro elemento interior do ator importante para a organicidade, pois se o jogo não acontece a “vida” da cena fica prejudicada, porque o ator quando não reage verdadeiramente aos estímulos recebidos, suas ações se tornam vazias e mecânicas. Uma cena sem jogo não é interessante e um ator que só reproduz mecanicamente suas reações sem estar aberto aos estímulos dados não pode ser “vivo” em cena. Ele pode até ter uma forte presença cênica obtida através de uma atuação com bastante energia, mas a cena como um todo não se sustenta e isso, com o tempo, prejudicará a apreciação do espectador.

O problema do ator não conseguir jogar com o outro, de não conseguir estabelecer uma relação verdadeira com seu parceiro em cena e sentir suas reações espontâneas prejudicadas pode acontecer quando o ator ainda não conseguiu incorporar a lógica da personagem, pois, neste caso, sua mente está ocupada tentando

processar todas as informações a respeito desta personagem. Sua atenção, portanto, se encontra voltada mais para este processamento de informações do que para uma “abertura” do espírito do ator aos estímulos dado pelos outros atores no momento presente.

Entretanto, o jogo teatral e a organicidade na interpretação do ator também podem ser prejudicados até mesmo em uma cena considerada já “pronta” (uma cena, portanto, em que os atores já possuem um certo domínio da lógica da personagem), se o pensamento do ator encontrar-se ocupado com alguma preocupação alheia aos elementos necessários ao jogo teatral. Um exemplo disto foi com a cena intitulada “Esse é o seu problema”. O dia da estréia estava perto e havia uma preocupação geral com o tempo de duração da peça, que até então estava com mais de duas horas e meia, o que foi julgado um pouco longo demais. Em um determinado ensaio, quando chegou o momento desta cena, tínhamos a impressão que o jogo não estava acontecendo. Uma cena que era boa agora não estava mais funcionando (e segundo depoimentos das próprias atrizes elas também sentiram isto). Após algumas conversas foi visto que a preocupação constante em fazer com que a cena não demorasse muito fez com que as atrizes desviassem a atenção que deveriam dar ao jogo de ação e reação entre elas para uma preocupação do tipo “temos que fazer a cena rapidamente, pois a peça tem de ter um tempo de duração menor”. Esta preocupação tomou conta do pensamento das atrizes e, então, o jogo não acontecia e a organicidade na interpretação das atrizes se perdeu. Mais uma vez, verificou-se a necessidade do ator ter sua mente livre para que o pensamento da personagem se manifeste e a atuação se torne orgânica.

3.2.3. O pensamento da personagem

Mas para onde fluem os pensamentos do ator no momento da cena? Como ele consegue alcançar um estado em que seu pensamento se abre para uma outra

lógica que não a de sua própria identidade e também para uma relação com o outro ator que, apesar de tudo combinado (texto, marcações de cena), tem de estar acontecendo como se fosse pela primeira vez? Ou seja, o que o ator faz consigo mesmo quando em sua mente o que o toma são os pensamentos da personagem, mas ao mesmo tempo ele não só não perde a consciência de cada ato seu como também os direciona e controla?

Primeiramente, é necessário desconsiderar esta separação entre ator e personagem, pois a partir do momento em que o ator é o seu corpo e a personagem é este mesmo corpo, ator e personagens não são entidades diferentes que habitam o mesmo invólucro físico. Desta forma, podemos colocar o personagem (não somente o personagem realista, mas um personagem de qualquer opção estética) não como uma entidade a qual damos vida, mas sim como uma resultante construída a partir de uma série de detalhes que o ator executa, e que o público lê como uma personagem. Adotamos, para tanto, a argumentação de Oida para a nossa definição de personagem:

No teatro é impossível tentar analisar Hamlet, porque é impossível analisar o personagem totalmente. Por Exemplo: “Ser ou não ser eis a questão”. Você pode dizer “ser ou não ser” preguiçosamente ou você pode simplesmente falar alto, você sempre fala á partir da emoção. É a sua emoção que comanda quando se diz com alegria “Ser ou não ser”, e também é quando você fala “Ofélia” com raiva. São esses tipos de detalhes. Mais tarde as pessoas podem pensar que Hamlet tem uma personalidade muito interessante, outras pensarão que você tem uma personalidade muito boa. Mas você nunca sabe. As pessoas irão pegar as informações na sua atitude. As pessoas decidem o seu personagem, mas você não sabe quem você é. De um certo modo o ator não precisa saber o que o personagem é, mas precisa saber que ‘aqui eu irei levantar’, ‘aqui eu irei gritar’, ‘aqui eu quero chorar’. São pequenos detalhes, você entende? O ator não pode fazer um estado, ou uma idéia, ou uma concepção. O ator provavelmente pode fazer os detalhes. O seu detalhe é o detalhe de Hamlet, ao mesmo tempo que você sente a raiva de Hamlet, que você sente a alegria de Hamlet, estas emoções são suas também. De certo modo é uma mistura de você com o personagem.¹¹¹

¹¹¹ Trecho de entrevista feita com o ator Yoshi Oida, em 2001, por Martha Leite e Matteo Bonfitto.

Abordando a questão do personagem por este aspecto, podemos inferir que “pensar como o personagem” é o mesmo que agir conforme uma série de detalhes logicamente construídos e encadeados, e que dão a sensação no espectador de uma determinada personalidade. Mas este estado só se concretiza quando o ator não desvia sua atenção do que é essencial à cena para coisas que dizem respeito a outras preocupações, como por exemplo, o caso relatado anteriormente, em que as ações das atrizes eram executadas tendo como base uma preocupação em acelerar o tempo da cena, e não a elementos provenientes do jogo de ação e reação que deveria ter sido estabelecido. O pensamento da personagem é antes de tudo uma concentração e atenção total por parte do ator aos elementos realmente pertinentes à cena e ao jogo teatral.

Um conceito importante em relação à vida interior do ator e que podemos utilizar nesta nossa análise sobre o pensamento da personagem é o que Oida¹¹² chama de *espaço vazio mental*. Ele baseia o fundamento deste conceito no fato de que o ambiente externo está sempre em constante mudança, então o ator deve ser capaz de reagir, a cada momento, conforme o que vem em sua direção. Estar vazio interiormente não significa sentir absolutamente nada ou um estado rígido de tranqüilidade, mas sim, não estar preso a emoções turbulentas que já perderam sua razão de ser e, por ainda estarem presentes, não deixam o ator reagir a nenhuma outra sensação ou sentimento: “Por exemplo, se estivermos dominado pela raiva, é impossível que surja espontaneamente qualquer outra emoção; nada poderá mudar. Então precisamos jogar fora a raiva para poder criar um espaço vazio em nossa mente”.¹¹³ Oida completa dizendo que uma vez que o ator tenha aberto este espaço, ele terá a liberdade de reagir e de responder ao que vier no aqui-agora.

O pensamento da personagem, portanto, não se trata apenas de um processo interno do ator, e sim envolve todos os demais elementos do espetáculo, principalmente os estímulos dados pelo demais atores e pelo público, pois “pensar” em cena como o personagem trata-se também de reagir a cada instante de acordo com o

¹¹² OIDA, 2001.

¹¹³ Ibid., p. 72.

que é dado ao ator pelo ambiente externo. A forma como ele reage, por sua vez, tem haver com a lógica da personagem que, se estiver muito bem dominada por parte do ator, levará a uma liberdade de reações com a qual ele poderá jogar, mas sem perder o contexto e a coerência de sua personagem.

Este aspecto é muito importante no que diz respeito à *Centelha da Vida*, pois se o ator perde sua capacidade de reagir ao que vem em sua direção, ele está condenado a cristalizar uma forma de representar que já não corresponde aos estímulos externos, lembrando que a *Centelha da Vida* nasce, basicamente, da relação que o ator estabelece consigo mesmo, com os outros atores e com o público.

Em suma, o pensamento da personagem é um elemento que pode ser considerado como um dos principais responsáveis pela organicidade na representação. Durante o processo de montagem da peça foi visto que, em uma interpretação realista, o pensamento da personagem tende estar presente para que a ação seja orgânica, ou seja, o espectador tem de “perceber no olho da personagem o seu pensamento”, ou então temos a sensação de que ele, apesar de executar ações e dizer um texto, parece vazio, suas falas são mecânicas e não possuem conexão umas com as outras. Organicidade na interpretação realista está ligada ao pensamento da personagem. A verdade das reações vem do que a pessoa está pensando naquele momento daquela situação. Neste ponto de nossas argumentações, lógica da personagem, jogo teatral e pensamento da personagem se articulam, pois é o pensamento da personagem bem definido e processado que permite o jogo teatral - que sempre ocorre dentro dos limites da lógica da personagem - já que a reação de um personagem em uma peça realista se encontra na revelação ao público de seu pensamento diante de uma situação.

Para falarmos de organicidade em uma interpretação realista chegamos, portanto, no que poderíamos chamar de uma técnica do pensamento: a capacidade do ator de conseguir dominar o discurso da personagem de maneira tão profunda (as circunstâncias dadas, seu passado, suas tendências, etc) que ele acaba conseguindo processar o pensamento de forma diferente a cada apresentação, mas sem perder o

contexto e lógica desta personagem. Tal técnica permite até mesmo ao ator mudar certas intenções e inflexões do texto em cada apresentação, sem deixar de lado a lógica e os objetivos desta personagem. Isto em termos de *Centelha da Vida* talvez seja o mais importante, pois permite ao ator criar um espaço em que suas reações podem ocorrer de formas inúmeras, apesar das ações de seu personagens, em determinado espetáculo, serem sempre as mesmas. Desta forma, o ator não precisa cristalizar uma forma de representar e, portanto, pode reagir verdadeiramente aos estímulos recebidos em cena, tanto do público quanto dos outros atores, a cada momento do espetáculo.

**Capítulo 4 - CONCLUSÃO - UM OLHAR PARA O
FENÔMENO DE *CENTELHA DA VIDA* : O ATOR
REENCONTRANDO SUA UNIDADE**

Muitos foram os aspectos abordados até o momento sobre os elementos que compõem a capacidade do ator de ser “vivo” em suas ações cênicas, mas é importante retornar ao que Peter Brook apontou como a principal condição para a existência do ato teatral: os vínculos que o ator estabelece simultaneamente com o seu mundo interior, com o outro ator e com o público. *Centelha da Vida*, portanto, depende das relações que se estabelece. Desta forma, vimos que, para que o ator consiga melhor estabelecer uma relação com o outro, ele deve estar com sua capacidade de atenção livre para prestar atenção aos estímulos que o outro dá. Para isso, ele necessita estar com muitos elementos que compõem o seu mundo interior já absorvidos pela memória operacional.

Sobre a relação do ator com o seu mundo interior, o que pudemos constatar em nossos laboratórios práticos de investigação foi que o ator está mais perto de conseguir ações consideradas orgânicas (seja ações corporais ou vocais) se os elementos internos que comandam suas ações (texto a ser dito, ações ou movimentos a serem executados, conjunto de dados que definem a lógica da personagem, enfim, todo tipo de informação que diz respeito à construção de sua atuação) estiverem absorvidos por sua corporeidade, ou seja, o ator estar operando tais elementos baseado em sua memória operacional. Este dado apareceu principalmente nos laboratórios práticos com a língua de sinais quando percebemos que quanto mais repetimos uma determinada partitura corporal, mais ela se torna incorporada e conforme não precisamos mais “pensar” nela para executá-la, mais podemos nos concentrar nas suas diversas variações (rítmicas, de direção, de tempo, etc).

Vimos também que a qualidade energética de uma ação depende muito de suas variações rítmicas e dos impulsos geradores e, neste caso, o ator pode descobrir a execução mais apropriada em termos de organicidade se souber recuperar seus impulsos originários de ações orgânicas e controlar de maneira adequada suas variações rítmicas. Desta forma, quanto menos o ator tiver que se preocupar com dados do tipo “qual é a minha próxima ação/ movimentação” mais livre o ator vai estar para debruçar sua percepção na recuperação dos impulsos geradores e nas variações rítmicas, e mais chances ele terá de encontrar a fluidez adequada de tais elementos na

sua execução. Além do que, desta forma, o ator também estará mais livre para voltar sua atenção para os estímulos externos que recebe tanto dos outros atores quanto do público. O algoritmo seria então, quanto mais incorporado estão os elementos que o ator tem de manipular internamente, mais livre ele está para reagir de forma inusitada e espontânea aos estímulos diversos que recebe.

Em relação à interpretação realista, esta mesma regra aparece, mas colocada de outra forma. A lógica da personagem é construída a partir de uma série de informações sobre a personagem que devem ser incorporadas pelo ator para que ele consiga dar “vida” a ela. Quando o ator domina esta lógica ele não precisa mais “pensar” se sua personagem agiria desta ou daquela forma, ele simplesmente age tal. Assim, o ator está com uma maior capacidade de atenção livre para perceber e reagir espontaneamente aos estímulos que recebe dos outros atores e do público, construindo uma representação dinâmica e viva a cada dia de espetáculo, permitindo-se variar pequenas ações e intenções sem perder a lógica da personagem. Neste caso, o ator, apesar de ter um texto definido e ações cênicas marcadas, não precisa interpretar sempre do mesmo jeito, o que confere a sua interpretação uma dinamicidade viva.

Quanto mais sólida, portanto, é a relação que o ator estabelece com o seu mundo interior, (ou seja, quando mais ele consegue absorver para a memória operacional os elementos que compõem a vida interna de sua atuação) mais ele consegue focar sua atenção e concentração para os estímulos dados pelos outros atores e pelo público e reagir a eles. Isto tudo sem deixar de perder a condução da representação, seja para conseguir reativar os impulsos geradores das ações ou para manter a lógica da personagem. Este estado é facilmente identificável pela sensação que o ator tem de que não precisa “pensar” para saber o que fazer em cena, de forma que esta liberdade de pensamento confere a ele o estado necessário para que consiga se envolver com o jogo teatral e com as reações da platéia.

Ator pensando em cena, preocupando-se com o que tem de fazer: o movimento não sai. Ele tem que entrar para jogar, para estar com o outro, dividindo, participando. Ao estar no palco, seu pensamento não está mais lá. Se entro pensando no que vou fazer ou falar, estou parasitando.¹¹⁴

É claro que não existem regras absolutas que possam garantir a presença de “vida” em uma representação, mas é importante notar que quando temos ações que aparentemente não precisamos pensar nelas para executar (ou seja, quando pensar e agir se tornam um só ato) temos a sensação de organicidade. Isto reforça a idéia de que o homem é uma unidade mente/corpo que quando artificialmente seccionada faz com que nos afastemos daquilo que é orgânico e natural.

O ritmo de vida na civilização moderna se caracteriza pela tensão, por um sentimento de condenação, pelo desejo de esconder nossas motivações pessoais, e por uma adoção da variedade de papéis e máscaras da vida (...). Gostamos de ser “científicos”, querendo dizer com isso racionais e cerebrais, uma vez que esta atitude é ditada pelo curso da civilização. Mas também queremos pagar um tributo ao nosso lado biológico, o que poderíamos chamar de prazeres físicos. Não queremos ser limitados nesta esfera. Portanto, fazemos um jogo duplo de intelecto e instinto, pensamento e emoção; tentamos dividir-nos artificialmente em corpo e alma.¹¹⁵

Grotowsky chama a atenção para um fenômeno interessante quando escreve que “tentamos nos dividir artificialmente em corpo e alma”. Ao visarmos o conceito de corporeidade, temos como pressuposto que o ser humano é, na sua constituição mais básica, uma unidade indissociável psicofísica. Mas então, por que temos a sensação de que, por vezes, operamos esta separação entre corpo e mente? Grotowsky acusa as “máscaras” sociais que somos obrigados a colocar como sendo um dos fatores determinantes deste processo. Para viver em sociedade, somos obrigados a esconder

¹¹⁴ Frase dita por Sotigui Kouyaté em uma palestra realizada em São Paulo. Sotigui é ator de Peter Brook desde a década de 70. In: MONTEIRO, J. Encontrar – protocolo de aprendizado. Cadernos da ELT – Escola Livre de Teatro. [s.l.:s.n.], no. 2, Ano3, p. 32-37, Ago/2005.

¹¹⁵ GROTOWSKI, 1971, p. 210.

desejos e motivações pessoais, recalcando muito de nossos impulsos mais puros através do filtro da razão, que julga previamente o que devemos e o que não devemos dar vazão para, desta forma, ser possível a vida social do homem. E este é um hábito tão enraizado que acabamos por levar para o nosso trabalho com o teatro.

Mas o homem é por natureza uma unidade mente-corpo, e quando secciona artificialmente seu corpo e sua mente o resultado tende a não parecer orgânico, pois ser uma corporeidade é o estado mais orgânico possível. Em teatro, quando vivemos esta sensação de unidade reencontrada, temos a percepção de algo muito natural e equilibrado. Oida, para falar desta questão, utiliza uma bela imagem para abordar a relação corpo/mente do ator:

A mente dos atores é como o cavaleiro, o corpo, como o cavalo. Um bom cavaleiro se esforça conscientemente para unir-se a seu cavalo, deixando-o mover-se livremente, ao mesmo tempo que está no controle de cada ação. Damos ordens ao cavalo, estamos no comando. O cavalo segue nossa vontade, mas quando estamos montando bem o cavalo se esquece de nós, e nós nos esquecemos do cavalo. O impulso do cavalo e o impulso do cavaleiro unem-se até que não haja mais separação. Se, no entanto, não soubermos montar, estaremos trabalhando contra a natureza do cavalo. Ficaremos nervosos e talvez um pouco apreensivos. Sob tais condições não pode existir calma, e o cavalo ficará impaciente. Haverá conflito entre nós e o animal, até que ambos nos tornaremos cansados e irritados, sendo que nem a vontade será capaz de fazer com que se avance para muito longe. Não basta apenas adquirir uma dinâmica do corpo (cavalo) e uma mente tranqüila e alerta (cavaleiro), É preciso também encontrar meio de reuni-las, para que esses dois opostos possam facilmente trabalhar numa harmonia relaxada.¹¹⁶

Quando corpo e mente convergem para o mesmo ponto no fazer teatral, redescobrimos o aspecto mais natural do funcionamento humano, e isto faz com que o trabalho se torne orgânico. Portanto, reencontrar sua unidade mente/corpo faz com que o ator tenha e transmita a sensação de que está “inteiro” na cena, porque nada desvia sua atenção, em nenhum aspecto físico ou mental, para algo que não seja o essencial. E quando o ator consegue estar imerso em seu trabalho desta forma em um grau muito

¹¹⁶ OIDA, 2001, p. 73-74.

profundo, pode-se dizer que há uma “dilatação de seu pensamento”, ou seja, ele alcança um estado em que, simultaneamente, consegue fazer e se ver fazendo: ele transcende a si mesmo, ou seja, está tão profundamente imerso ao mesmo tempo em que consegue ter uma consciência absoluta e crítica do que se passa e controlar todas as suas ações. Este momento é inexplicável e não existe procedimento seguro para dar essa “abertura” ao ator, mas quando encontrado dá uma sensação maravilhosa e percebemos, para usar as palavras de Peter Brook, o “invisível tornado visível” no evento teatral.

4.1. Últimas Palavras

*“Mas o princípio de tudo está em conhecer como é que se estabelece uma conexão entre o espírito do ator e o espírito de outra pessoa. Eu também não sei como fazer isso”.
(Yoshi Oida)¹¹⁷*

De certa forma, inicialmente este trabalho se baseava em uma tentativa de resposta á questão acima. Entretanto, ao seu fim, concluímos que esta resposta talvez não seja possível, pois é somente na prática e no momento em que tal conexão ocorre é que entendemos o seu pleno significado. A problemática toda está no fato de que não existem fórmulas para explicar como ir em direção ao mundo invisível. Mas refletir sobre esta questão é algo extremamente relevante, pois - apesar da impossibilidade de uma resposta absoluta para o problema de como estabelecer a conexão entre os espíritos do ator e da platéia - é está mesma pergunta que move e sempre moveu os esforços de todos aqueles que se debruçaram seriamente sobre o fazer teatral. Talvez porque, neste caso, a resposta não seja o crucial, e sim, o caminho que percorremos ao tentarmos resolver semelhante questão. Então, ao final de tudo, só podemos concluir que a única alternativa do ator é se debruçar em uma busca incessante e infinita com o objetivo de, na sua prática diária do fazer teatral, redescobrir, a cada momento, como tocar o nível oculto do mito e traze-lo para o mundo concreto das formas. Logo, o mais importante é a tentativa de se responder a algo que já sabemos antecipadamente não ter uma resposta. Paradoxal não? Tudo bem, a vida também é...

¹¹⁷ OIDA, Y. Teatro com o que não se pode ver. Cadernos da ELT – Escola Livre de Teatro. [s.l.:s.n.], n.2, Ano3, p.29-32, Ago/2005.

BIBLIOGRAFIA

MANUAIS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS -ABNT – **NBR14724**. Informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. Rio de Janeiro: 2001.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS -ABNT – **NBR10520**. Informação e documentação: apresentação de citações em documentos. Rio de Janeiro: 2001.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS -ABNT – **NBR6023**. Informação e documentação: referência: elaboração. Rio de Janeiro: 2002.

ARTIGOS

BROOK, P. Em Busca de uma Fome. Cadernos de Teatro, [S.l.:s.n.], n.. 96. p. 1-8. jan. 1983.

EICHENBERG, F. O Espaço Vazio: entrevista com Peter Brook. Revista Bravo. [S.l.]: Ano 4, no. 37, p. 71-80. Out./2000.

MONTEIRO, J. Encontrar – protocolo de aprendizado. Cadernos da ELT – Escola Livre de Teatro. [s.l.:s.n.], no. 2, Ano3, p. 32-37, Ago/2005.

OIDA, Y. Teatro com o que não se pode ver. . Cadernos da ELT – Escola Livre de Teatro. [s.l.:s.n.], no. 2, Ano3, p. 29-32, Ago/2005.

REYNOLDS, J. Merleau-Ponty. The Internet Encyclopedia of Philosophy, 2001.

Disponível em <[http:// www.iep.utm.edu/m/merleau.htm](http://www.iep.utm.edu/m/merleau.htm)>. Acesso em 28 jun.

2004.

SILVA, E.L. Comentários sobre o estudo da corêutica. Cadernos da Pós-Graduação.
Campinas, SP, BR Vol. 6, Fac. 1, pp.120-126, dez. 2002.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

LEITE, M. D. Estudo das considerações de Peter Brook sobre o trabalho do ator.

Monografia resultante da pesquisa de Iniciação Científica, fomentada pela FAPESP. 78f. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2002.

OLIVIER, G. G.F. Um Olhar Sobre o Esquema Corporal, a Imagem Corporal, a

Consciência Corporal e a Corporeidade. Dissertação de Mestrado apresentada a Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 1995.

SILVA, E.L. Método de Ensino Integral da Dança: um estudo do desenvolvimento dos

exercícios técnicos concentrados no aluno. Tese de doutorado apresentada no Instituto de Artes da Unicamp. Campinas: [s.n.], 1993.

LIVROS

ARTAUD, Antonin. O Teatro e Seu Duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASLAN, O. O Ator no séc XX. Trad. Rachel Araújo de Batista Fuser e J. Guinsburg.
São Paulo: Perspectiva, 1994

ASSMANN, H. Paradigmas Educacionais e Corporeidade. Piracicaba: UNIMEP, 1995

BARBA, E. A Arte Secreta do Ator. Campinas: Hucitec, 1995.

- BONFITTO, M. O Ator Compositor: as ações físicas como eixo. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRECHT, B. Estudos sobre Teatro. Trad. Fiana Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1978
- BROOK, Peter. O Teatro e seu Espaço. Rio de Janeiro: Vozes. 1970.
- O Ponto de Mudança. Trad. Antônio mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. 321p.
- A Porta Aberta. 2^o.ed. Trad. Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 103p.
- Fios do Tempo. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. 336p.
- Between Two Silences: Talking With Peter Brook. Editado por Dale Moffit. Southern Methodist Universit. Nov/1999.
- BURNIER, Luís Otávio. A Arte do Ato da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- CARLSON, M. Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- DAMÁSIO, A. O Mistério da Consciência. Trad. Laura Baldovino, Carlos David Szlak. São Paulo: Ed. Senac, 1999.
- O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano. Trad. Dora Vicente, Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DOLTO, F. A imagem inconsciente do corpo. São Paulo: Perspectiva, 1992._

- DYCHTOWALD, K. Corpomente. Trad. Maria Sílvia Mourão Neto. São Paulo: Summus, 1984.
- FERRACINI, R. A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator. Campinas/SP: editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP; 2001.
- FO, D. Manual mínimo do ator. São Paulo: Editora Senac, 1998.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- GURDJIEF, I. Glimpses of Truth In: Views from the World [S.l.: s.n.:2001?]
- JABOR, A. Eu sei que vou te amar. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- KOSSLYN, S. M. A capacidade para trabalhar mentalmente com imagens. In: STEMBERG, R.J. e colaboradores. As Capacidades Intelectuais Humanas. Trad. Deise Batista. Porto Alegre: Arte Médica, 1992.
- KUSNET, E. Ator e Método. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987, 168p.
- LABAN, R. Domínio do Movimento. Ed. Organizada por Lisa Ullman. Trad. Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.
- MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da Percepção. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- O Primado da Percepção e suas Conseqüências Filosóficas. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1990.
- MITTER, S. Systems of Rehearsal – Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook. Londres: Ed Routledge, 1992.
- MORUJÃO, A. F. Estudos Filosóficos. Vol I. Lisboa IN/CM, 2002.

- OIDA, Y. Um Ator Errante. Tradução Marcelo Gomes São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. 220p.
- O Ator Invisível. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001. 174p.
- PAVIS, P. Análise dos Espetáculos. Trad. Sérgio Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PRUZINSKY, T., CASH, T.F. Body Image: a handbook of theory resarche and clinical practice. New York: Guildford Press, 2002.
- ROOSE-EVANS, J. Experimental Theatre: from Stanislavsky to Today. New York: Avon, 1971. 159p.
- Experimental Theatre: from Stanislavsky to Peter Brook. Londres, Routelege, 1989. 225p.
- ROUBINE, J.J. A Arte do Ator. 2^a ed. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. 286p.
- A Linguagem da Encenação Teatral. 2^o ed. Trad. Yan Michalski Jorge Zahar Editor, 1998. 237p.
- SACKS, O. Uma perna para se apoiar. Trad. Nadia Salviano Lamas. Rio de Janeiro: 1988.
- SANCHES MARTINEZ, J. A. Dramaturgias de la Imagem. Cuenca: Serviço de Publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994. 145p.
- SCHILDER, P. A Imagem do Corpo. Trad. Rosanne Wertman. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- SPOLIN, V. Improvisação para o teatro. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- STANISLAVSKI, Constantin. A Construção da Personagem. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 1998.

----- A Criação do Papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

----- A preparação do Ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SUTTLE, T. Merleau-Ponty e a Filosofia Pós Moderna. In: _____. Merleau-Ponty and Cartesian Dualism. Trad. Adilson Siqueira. Tradução livre desenvolvida para o curso Estudos Independentes da Fenomenologia, da Pós-Graduação FEF-Unicamp.

TAVARES, M.C. G.C. Imagem Corporal: conceito e desenvolvimento. Barueri, SP: Manole, 2003.

TCHÉKHOV, M. Para o Ator. São Paulo: Martins Fontes, 1996._

TOPORKOV, V. Stanislávsky alle Prove. Gli ultimi anni; Milano, Ubulibri, 1991

ZUBEN, N. A. von Fenomenologia e Existência: Uma Leitura de Merleau-Ponty. In: _____. Temas Fundamentais da Fenomenologia. São Paulo: Editora Moraes. 1984.

----- Os Caminhos da Fenomenologia. In: MASINI, E. F. S. O perceber e o Relacionar-se do Deficiente Visual. Brasília: CORDE. 1994.

ANEXO I - DESCRIÇÃO DO TRABALHO COM A PESQUISA DE LINGUAGEM DE SINAIS APLICADA A CENA: Análise dos fundamentos da organicidade em uma representação baseada em re-codificação e codificação de ações

. Este laboratório foi executado no 2º. semestre de 2004 e teve um total de 18 encontros. Como forma de registro de resultados, foi feito um diário laboratorial em que as informações contidas abaixo foram anotadas.

1ª. ETAPA – CRIAÇÃO DE PARTITURAS INICIAIS

Objetivo: Criação de partituras corporais através da língua de sinais (pesquisa da aluna do Mestrado Tatiana Wonsick)¹¹⁸, baseada em falas/ palavras retiradas do texto “Eu sei que vou te amar”, de Arnaldo Jabor¹¹⁹. Os trechos/ palavras do texto escolhidos para este trabalho foram:

- 1. Falar o que?**
- 2. Estrelas azuis**
- 3. Eu olhava pra você**
- 4. Televisão/ artista de cinema/ carnaval**

O objetivo aqui foi a criação de uma partitura corporal a partir:

1. Da linguagem de sinais: nós (eu e Tatiana) tirávamos o movimento do gesto correspondente da língua de sinais às palavras do texto. Devido a isto, nesta primeira etapa o gesto ainda era literal em relação à língua de sinais.
2. De associações de idéias de acordo com os vários sentidos que o texto pode adquirir: criação de imagens mentais de acordo com os estímulos sonoros, com os estímulos que a ação de falar determinadas palavras despertam, com as imagens que vem a mente através do próprio significado do texto escrito.

¹¹⁸ Esta pesquisa investiga a questão do significante descolado do significado da palavra, no sentido de aproveitar a carga expressiva do movimento na composição coreográfica em dança, a partir de uma observação plástica. A opção de se fazer laboratórios conjuntos para ambas as pesquisas baseia-se no fato de que este processo de criação de partituras a partir da língua de sinais era tão útil à pesquisa referida como a minha, na medida em que me possibilitava investigar os mecanismos responsáveis pelo fenômeno da *Centelha da Vida* durante o processo.

¹¹⁹ JABOR, A. Eu sei que vou te amar. Rio de Janeiro: Record, 1986.

Surgiu também uma partitura corporal independente do texto que foi sugerida pela Tati, que nós denominamos de “**Junta, corta e separa**”, e foi introduzida como a primeira ação da partitura de movimento composta.

Nesta etapa inicial, criamos a primeira partitura corporal, que serviu de base para os demais laboratórios.

2ª.ETAPA – INSERINDO O TEXTO

PROCEDIMENTOS:

- Inserir o texto falado nesta primeira partitura corporal criada.
- Estar atenta às mudanças de ritmo e justificação interna para gestos.

3ª. ETAPA – RECRIAÇÃO DAS PARTITURAS INICIAIS

1º. Passo: recriação das partituras a partir dos fatores de movimento de Laban (tempo, espaço, peso e fluência)

Nesta etapa, modificamos esta partitura corporal utilizando indicações que Tatiana dava conforme me via fazendo, a partir de uma exploração e alteração dos fatores tempo, peso, espaço e fluência. O objetivo foi deixar menos literal a gestualidade em relação à linguagem de sinais. Retomamos a trechos/palavras do texto:

1. “Artista de Televisão”: movimentação variando o tamanho do movimento: “passar” o movimento para o quadril.
2. “Entornar na praia”: variar o tamanho do movimento; acrescentar a ação de morder uma maçã e parar no momento de mordê-la.
3. “Estrelas”: variação de tamanho, somando a idéia de dobrar um pedaço de papel. Variar peso e volume diferentes. “Guardar” esse papel em um pedaço do corpo.
4. “Luz”: dar uma forma corporal a imagem da “luz roxa do hotel”. Tocar cada uma das extremidades do corpo (mão direita e esquerda, pé direito e esquerdo) com a cabeça.
5. “Paralelepípedos”: Passar o movimento da matriz anterior para os

braços. Lembrar sempre de voltar ao ponto zero antes de fazer com o outro braço. Passar para uma movimentação redonda. Dificuldade em deixar cair, sem reagir a queda.

6. Escolher três direções no espaço e andar para cada uma tocando as plantas do pé de modos diferentes.

7. “Eu olhava pra você e você era o meu amor”: a mão agora é quem olha para a nuca.

8. “Junta e dividir”: executar observando qual é o caminho, o desenho que ela faz no espaço. Passar para o movimento para o cotovelo.

9. Movimento final após o texto (primeira matriz) “E a rua cheia de estrelas grandes ventando”: executar normalmente; executar com o que Tati chamou de “espelho invertido” (mudança de direção), ou seja, de costas para a platéia invertendo os movimentos do braço, pois eles começariam a cena descendo.

A repetição foi adotada como procedimento para memorizar e interiorizar as ações selecionadas.

2. Passo: Unificar todas as células em uma nova e única partitura.

Renomear as células, já que se trata de uma variação das primeiras células, portanto, novas partituras.

1. Artista de TV
2. Maçã
3. Estrela
4. Luz/cabeça
5. Paralelepípedo
6. Direção/andar
7. Nuca
8. Cotovelo
9. Espelho Invertido

3. Passo: Inserir o texto

Inicialmente, o trabalho consistiu em simplesmente dizer o texto dentro dessa nova partitura corporal sem se preocupar com uma busca de sentido e intenções para cada fala. O objetivo era tentar deixar de lado as antigas intenções dadas ao texto para que a nova movimentação pudesse estimular novas imagens para aquele mesmo texto.

4º. Passo: Escolhas

Esta etapa consistiu em escolher, dentre as possibilidades descobertas no passo anterior, a partitura corporal que julgamos adequada em termos de intenção de falas do texto. Utilizar o que “encaixar” nas intenções escolhidas, e completar com outras improvisadas os momentos do texto em que nenhuma matriz de movimento “couber”.

4ª. ETAPA – ENSAIO DA CENA

Nesta etapa, o objetivo era ensaiar a cena inúmeras vezes, para que as escolhas feitas nas etapas anteriores fossem incorporadas.

5ª. ETAPA – CRIAÇÃO DE UMA CENA

Criar uma cena da peça aproveitando elementos provenientes das etapas anteriores, foi o que foi feito nesta etapa do trabalho. Neste ponto, contei com o auxílio do ator-bailarino Tomás Decina. Realizamos alguns laboratórios e efetuamos a montagem da primeira cena da peça “Eu sei que vou te Amar”. Como procedimentos, utilizamos:

1. Tentativas de construção da cena a partir das partituras corporais já criadas¹²⁰;
2. Improvisações e exercício dos planos;
3. Discussões sobre a peça: temática, características dos personagens, objetivos da cena, etc.

¹²⁰ É importante acrescentar que Tomás também havia uma partitura corporal criada que ele trouxe de uma outra peça reaproveitou-a dando um novo sentido a esta dentro do contexto da cena. Isto foi possível devido a semelhança entre as temáticas.

6ª. ETAPA – APRESENTAÇÕES PÚBLICAS

Para os próximos meses, o objetivo é levar estes exercícios cênicos ao público um maior número de vezes, para se obter dados para a pesquisa sobre relação ator-platéia. Até o momento já foram feitas as seguintes apresentações:

- 2º. Semestre de 2004:
 - Apresentações para o grupo de estudo “O Popular e a Cena”. Local: Depto. de Artes Corporais – UNICAMP;
 - Apresentação para a disciplina AT-318 - B - Tópicos Especiais - Rigor e Improviso na Criação Artística: o Modelo Dario Fo. Local: Depto. De Artes Cênicas – UNICAMP;
 - Apresentação no Cabaré do Semente. Local: Cabaré do Semente- Barão Geraldo;
 - Apresentação no UNICENA – Mostra de Artes Cênicas. Local: Auditório do IA – UNICAMP.

ANEXO II - DESCRIÇÃO DOS PROCEDIMENTOS DE MONTAGEM DA PEÇA “INTERSECÇÕES: PEÇAS CURTAS DE HAROLD PINTER”: Análise dos fundamentos da organicidade em uma interpretação realista

O processo de montagem proposto pelo diretor Marcelo Lazaratto consistiu em três etapas:

1 ETAPA: ESTUDO DO TEXTO

Duração desta etapa: 2 meses (março e abril de 2005)

“Estudar” o texto e suas possíveis possibilidades de montagem e encenação através de improvisações feitas pelos próprios alunos e levadas a discussão após a execução, este foi o objetivo desta primeira etapa. As escolhas cênicas provenientes das improvisações dos alunos são colocadas em questão e, a partir de uma análise da prática, as decisões quanto as opções de encenação são tomadas. Durante este processo, conceitos de Stanislavsky foram levantados e discutidos. Durante o semestre, foram aplicados por mim exercícios e improvisações para trabalhar os conceitos abordados durante as aulas.

2ª. ETAPA – ESCOLHAS

Duração desta etapa: 1 mês (junho de 2005)

Esta etapa consistiu em:

1. Fixação de escolhas de encenação e distribuição de personagens rumo ao “levantamento” das cenas que irão fazer parte do espetáculo final;
2. Marcação das cenas pelo diretor;
3. Ensaios.

3ª. ETAPA – APRESENTAÇÃO DO ESPETÁCULO

O espetáculo ficou em cartaz durante os dias 29 de junho a 05 de julho de 2005, na sala AC-04 do Depto. de Artes Cênicas – UNICAMP.