

Mariane Magno Ribas

A imaginação do ator, um vôo indizível.

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

Campinas/2009

Mariane Magno Ribas

A imaginação do ator, um vôo indizível

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes, sob orientação da Professora Doutora Sara Pereira Lopes.

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

R352i Ribas, Mariane Magno.
A imaginação do ator, um vôo indizível. / Mariane Magno Ribas. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof^a. Dra. Sara Pereira Lopes.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas,
Instituto de Artes.

1.Atores. 2. Imaginação. 3. Processo criativo. I. Lopes, Sara Pereira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em ingles: "Actor's imagination, an unspeakable fligth."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Actors; Imagination; Creative process.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Sara Pereira Lopes.

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos

Prof^a. Dra. Elena Vassina.

Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz

Prof^a. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva (suplente)

Prof^a. Dra. Sílvia Fernandes (suplente)

Data da defesa: 27/02/2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

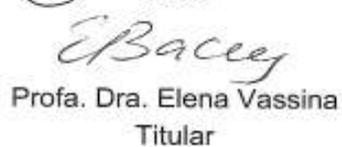
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda
Mariane Magno Ribas - RA 889780 como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Presidente



Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Titular



Profa. Dra. Elena Vassina
Titular



Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz
Titular



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Titular

A Nair Dagostini, pelos ensinamentos de corpo e alma, pela sua generosidade e por trazer o “*sistema*” até nós, e, ainda, por disponibilizá-lo a todos.

Sou muito grata:

Aos meus pais, Cleyde e Ribas, por me darem a vida, uma família, apoio e amor.

Aos meus avós-pais, Olgarina e João (ambos *in memorian*), pelos cuidados e também por me ensinarem a transformação.

A minha irmã Liane, pelo seu amor, e pelas intermináveis caminhadas por Buenos Aires na procura da enorme lista de livros e de revistas para esta pesquisa.

A minha irmã Myrian (*in memorian*) por ter cuidado tanto de mim.

Aos Professores Doutores integrantes da banca de qualificação: Cassiano Sydow Quilici, Fernando Passos e Verônica Fabrini pelas estimadas contribuições.

Aos Professores Doutores integrantes da banca de defesa: Elena Vassina -por mais uma vez-, Fernando Passos, Fernando Villar e Verônica Fabrini pelas valiosas orientações e colaborações. E aos suplentes: Eusébio Lobo e Silvia Fernandes pela presteza e disponibilidade.

A minha orientadora, e amiga, Professora Doutora Sara Lopes, que acreditou no desenvolvimento deste projeto. Pela incansável paciência, atenção e objetividade que me fizeram retornar a terra. Por me apontar caminhos para reconhecer e ouvir a minha própria voz.

A Clarissa Moser e Flora Gussonato, por caminharem junto.

A Fernanda Belinatti e Ludmila Moreno, pelo tempo compartilhado.

A Clarissa Moser e Ludmila Moreno, pelo curta-metragem.

A Professora Doutora Nair Dagostini, a quem devo minha formação e também o enfrentamento como o medo que, bem de perto e *de corpo e alma*, me orientou e detalhadamente apontou os caminhos e as bases. Pelas lições sobre o *trabalho do ator sobre si mesmo* e, pela voz viva em mim, a qual reconheço e encontro em laboratório e em reflexão. E, ainda, pela dedicação e generosidade.

Ao Professor Doutor Fernando Passos, pela orientação em processo criativo, pela captura das imagens, pela incansável disponibilidade durante os processos com os vídeos, pelas '*montanhas escaldas*', e pelos ensinamentos preciosos em sala de aula.

A Holly Cavrell, por, atenciosamente, abrir a porta da sua sala de aula e um espaço vivo de trabalho, de estudo e de crescimento.

A Professora Doutora Laís Wolner, pela receptividade, pelos ensinamentos e por me levar ao Otávio.

Ao Otávio Augusto Contatore, professor de tai chi chuan, amigo e médico quando foi preciso, pelos ensinamentos, pelos treinamentos, pelos cuidados, por fazer as minhas espadas, e pelo material gentilmente emprestado para a pesquisa e por me levar até a Tânia.

A Tânia Carpinelli, fisioterapeuta e amiga, por tudo que me ensinou sobre o corpo, sobre o movimento, sobre a cura e sobre os processos psicossomáticos.

Ao Tarcísio, que não conheço pessoalmente, mas que atendendo a um pedido do Otávio imediatamente me ajudou com o material bibliográfico.

Ao mestre Liu (*in memorian*), que não conheci pessoalmente, simplesmente por sua grandiosa existência.

A Sayonara Pereira, pela oportunidade de criar, pela parceria, pelos vídeos, pela amizade e por me levar a Nazarete.

A Nazarete, pela cuidadosa revisão e pela disponibilidade imediata.

A Adriana Dagostini, de tão longe, pela colaboração e pelo afeto.

A família Brede, pela convivência com o circo e pelos inúmeros aprendizados sobre ação e sobre a vida. Ao Alex que incansavelmente me ajudou a compreender as relações entre o tempo de 'não-agir' e o de 'agir', e que de corpo e alma me ajudou a superar o medo e a organizar o impulso-ação.

A Professora Heloísa Cardoso, por ajudar a descobrir materiais, por socorrer com o látex em cima da hora e por emprestar objetos de cena para a produção do curta-metragem.

A Alice Dalgalaronda, pelas fotos.

A Célia Harumi Seki, pelo cuidadoso trabalho com o dvd e pela disponibilidade imediata.

Ao Airton Cesar de Oliveira, pela iluminação fora de hora e em cima da hora; pelos sons, pelas gelatinas em cima da hora; e pela captura do som também fora de hora e em cima da hora.

A Sara Pim Lopes e Tati Burguer, pela disponibilidade em estudar a plasticidade.

Aos amigos-irmãos, bem de perto e há muito tempo disponíveis, Adriana Dal Forno, Patriene Goulart, Silvio Khaunker, Gustavo Sá.

Ao Marcos Carvalho, pelas conversas e pelo seu apoio

A Sel Guanaes, Daniela Varotto e Daniel Plá pelo acolhimento e pelos espaços compartilhados, e ao Demian Reis pela disponibilidade em cima da hora.

Ao Camilo Scandolara, pela organização do precioso material na dissertação de mestrado e pelas conversas.

Aos funcionários: da Pós-Graduação do IA, Departamentos de Artes Cênicas, Departamento de Artes Corporais, Centro de Produções, Auditório do Instituto de Artes, do Laboratório de Figurinos e do Instituto de Artes-Unicamp.

Aqueles que contribuíram para o desenvolvimento e conclusão deste trabalho.

Ao apoio da Capes

A todos vocês, meus sinceros agradecimentos.

"O ar é matéria pobre. Em compensação, porém, com o ar teremos uma grande vantagem, referente à imaginação dinâmica. Efetivamente, com o ar o movimento supera a substância. Não há substância senão quando há movimento" (Bachelard, 2001).

RESUMO

O texto que se constitui a seguir é uma extração dos processos empíricos com a imaginação do ator, trabalhada como ordenadora da presença cênica – ator e espaço -. O trabalho desenvolvido e observado, em laboratório, teve como foco o processo criativo do ator; a partir do trabalho com as imagens apresentadas, atingir aquelas que emergem como conteúdo do agir e como meio de organização do tempo e do espaço, e ainda, como procedimento eficaz para que o ator possa evocar o seu próprio dizer. A partir destas formas de experimentação, aquilo que se configura como corpo-ator foi resultante do processo de preparação denominado não-ator – preparações específicas que criaram sustentáculos e ampliaram a consciência do ator sobre o corpo-ator e sobre seu ofício -; resultando da experiência um outro olhar denominado não-direção.

ABSTRACT

This text is an extract of empirical processes with the imagination of the actor worked as orderer of the theatrical presence – actor and space. The work developed and observed, in laboratorial, had as a focus the creative process of the actor; departing from the work with the images presented, touch those that emerge as content of the action and as a means of organizing time and space, and also, as a effective procedure that allows the actor to evoke his own saying. Departing from these forms of experimentation, that which builds up as body-actor resulted from a preparing process named non-actor – specific preparations that created a sustaining and broadened the conscience of the actor towards his body-actor and over his office -; which resulted in another view named non-direction.

SUMÁRIO

O trabalho “sobre si mesmo” em busca do “Soma” e da “Compreensão biológica do mito”	01
--	-----------

Capítulo I – Bases Conceituais Para Experimentação.....**17**

1.1 Corpo, imagem e mito: abordagem, procedimentos metodológicos e classificação das imagens.....	17
1.1.1 O impulso organizador.....	19
1.1.2 Espaço aberto à convergências.....	21
1.1.3 Princípios propostos.....	25
1.1.4 Centro Tan Tien e energia ch’i.....	28
1.1.5 O vazio.....	31
1.1.6 Corpo, vida e mito.....	34
1.1.7 Self corporal.....	36
1.1.8 Dinâmicas pelo espaço.....	37
1.1.9 Tempo aberto -improvisações.....	40
1.1.10 Seleção e codificação, ação organizadora.....	42
1.1.11 Classificação das imagens.....	45
1.11.1 Pelos sentidos.....	45
1.11.2 Pelas funções.....	46
1.2 Bases do conceito ‘não-ação’ à unidade ‘não-ação ação’ que podem contribuir com a atitude investigativa no trabalho do ator e do diretor.....	49
1.2.1 ‘Não-ação ação...’	49
1.2.2 Possibilidades de leitura em Grotowski, sob a luz do movimento contínuo ‘não-agir agir...’ e ‘não-direção direção’.....	55
1.2.3 Um caminho.....	60
1.3 O princípio do movimento contínuo e mutante yin-yang.....	65
1.4 Memória em corpo-ator, um suporte somático e vivo pela imaginação.....	77
1.4.1 A realidade da matéria em Bergson.....	77
1.4.2 A materialidade da imaginação em Bachelard.....	82
1.4.3 A verticalidade do tempo poético em Bachelard.....	87
1.4.4 Bases em Stanislávski.....	89
1.4.5. Corpo-memória e corpo-vida em Grotowski.....	97
1.4.6. O ator como a tradição de si mesmo.....	101

Capítulo II - Ações e Reflexões em Experiência.....105

2.1 Propósitos, circunstância e testemunhos.....	105
2.1.1 Circunstâncias e situações iniciais.....	109
2.1.2 Os sujeitos da pesquisa: as atrizes: Clarissa e Flora.....	112
2.1.2.1 O espaço 'antes': composto pelo vazio e pelo 'não-agir'.....	115
2.1.2.2 O momento 'entre': polaridade 'não-agir' que pode potencializar o 'agir'.....	117
2.2 Estrutura do laboratório e delimitação metodológica de abordagem.....	119
2.2.1 Estrutura.....	119
i) Preparação e concentração.....	119
ii) Relações dinâmicas pelo espaço.....	121
iii) Improvisação.....	122
iv) Seleção e codificação.....	122
v) Repetição, investigações e adaptações.....	122
vi) Fechamento.....	123
2.2.2 Metodologia de abordagem.....	123
2.2.2.1 Delimitação do espaço físico.....	123
2.2.2.2 Percepções corporais básicas.....	124
2.2.2.3 Exercícios desenvolvidos.....	127
i) Respiração da garça.....	127
ii) Exercício da tartaruga.....	127
iii) Respiração da tartaruga.....	128
iv) Treinamento de comer o sol.....	130
v) Caminhar da forma baguá.....	131
2.2.2.4 Exemplos de relações iniciais pelo espaço.....	131
i) Caminhar 1.....	132
ii) Caminhar 2.....	133
iii) Caminhar 3.....	133
iv) Retomada 1.....	133
v) Retomada 2.....	133
2.2.2.5 Exemplos de registros de imagens, improvisações individuais.....	133
i) Clarissa.....	133
ii) Fernanda.....	134
iii) Flora.....	134
iv) Ludmila.....	134
2.2.2.6 Exemplos de registros de imagens selecionadas e trabalhadas como células de ação.....	134
i) Clarissa.....	134
ii) Flora.....	135
2.2.2.7 Exemplos de registros de repetições, células de ações que foram integradas nas partituras:.....	135
i) Clarissa.....	135

ii) Flora.....	136
2.2.2.8 Exemplos de fechamento.....	137
2.2.2.9 Relação dos principais dias de laboratório.....	137
2.2.3.10 Trabalho do ator sobre si mesmo.....	139
I) Investigações psicofísicas sobre o corpo.....	141
II) Investigações psicofísicas com uma bola.....	147
III) Recursos e materiais utilizados.....	153
2.2.2.11 Trabalho do ator sobre as partituras.....	156
I) Imagens dramáticas.....	156
II) Repetição e adaptação, um fazer artesanal.....	162
III) Ações que organizavam.....	169
IV) Imagem, um impulso ordenador.....	171
V) Outras possibilidades.....	174
2.3. Exercícios para nada.....	177
i) Exercícios para nada 1	177
ii) Exercícios para nada 2	180
iii) Exercícios para nada 3	182
iv) Exercícios para nada 4	184
2.4 Registros fotográficos.....	186
2.5 DVD	
- curta-metragem <i>Talita</i> .	
- Registro da partitura de ações da Clarissa: <i>Exercício n. 2</i>	
Capítulo III - Ponto de convergência, conclusões da permanência em movimento.....	211
Referências Bibliográficas.....	233
Glossário.....	247
Anexos.....	254
I) Espaço aberto a Clarissa.....	254
II) Espaço aberto a Flora.....	259

O trabalho “*sobre si mesmo*”, em busca do “*Soma*” e da “*Compreensão biológica do mito*”¹

“*Que tipo de exercícios eu deveria fazer? (...) depende da relação criativa que vocês têm com o teatro*” (GROTOWSKI, 2007, 163).

Esta pequena epígrafe contém o imenso poder de aglutinar e de movimentar diversas questões e aspectos psicotécnicos e criativos que abordam as organizações psicofísicas no *trabalho do ator sobre si mesmo*. E, ainda, de gerar repercussão em mim, para apresentar o que procurava investigar, quais eram os conhecimentos dos quais queria me aproximar e sistematizar com esta pesquisa sobre a imaginação psicofísica em *corpo-ator*.

Apresento as investigações e as observações corporais no trabalho técnico e criativo do ator como eixo convergente dos outros elementos desta pesquisa. Deste modo, a imagem psicossomática é apresentada como um elemento técnico que atua como um processo de organizações essenciais que possibilita que o *corpo-ator* comunique-se consigo mesmo de maneira direta e imediata² e, ainda, que reconheça a imagem como uma estrutura viva, e, são estas compreensões que propomos as investigações sobre o como agir.

¹“Trabalho sobre si mesmo” (STANISLÁVSKI 1983,1980), “Soma” (KELEMAN,1995), “Compreensão biológica do mito” (CAMPBELL apud KELEMAN, 1995).

² Esta forma de comunicar-se consigo mesmo – diálogos somáticos - está fundamentada na psicologia formativa de Keleman (1995, 50.)

Mas a relação e a organização estabelecida com a imagem somática ou, corporeidade poética em *corpo-ator*, vai além, quando percebemos que *a vida do corpo é fonte dos nossos mitos* (KELEMAN, 1995, 61) pela qual *nós somos um processo de imagens somáticas – algumas de nosso corpo externo, algumas dentro do corpo, uma continuidade de imagens. Mesmo da sua infância, a sua velhice* (CAMPBELL *apud* KELEMAN, 1995). E, seguindo ainda, sob a luz de Campbell, o mito também nos apresenta imagens corporais de diversas eras, o que, por sua vez, nos leva à teoria dos arquétipos, e, a apresentarmos também que: *“Jung via o mito como parte da matriz biológica, e eu o defino como uma imagem não-linear governada pelo metabolismo corporal”* (KELEMAN,1995,60).

Por meio de tais concepções teóricas, relacionadas com a vivência corporificada em realidade teatral e, como tal, mutante, que nos colocamos em movimento diante da epígrafe acima.

As investigações sobre a imaginação a partir de reorganizações corporais visam um *corpo-ator* mais autêntico, em contato e em diálogo consigo mesmo, *“a tradição de si mesmo”* (RUFFINI,1994).

O objetivo de investigar as elaborações técnicas a partir de organizações internas se concretiza quando estas elaborações dão sustentação às ações organizadas e mais naturais. A organização e a naturalidade referidas estão vinculadas às elaborações necessárias para a linguagem teatral e são apresentadas como objetivos a serem alcançados com as investigações criativas em laboratório.

A primeira organização está relacionada com a investigação dos percursos de *enraizamento somático* (KELEMAN, 1995, 57) que podem levar a percepção da superficialidade até lugares mais profundos, ou seja, treinamentos que possam levar à vivência das imagens somáticas autênticas, com o propósito de atingir a autenticidade expressiva como materialidade corporal criativa.

Começo a partir da minha vivência somática e precoce com a dança, ao iniciar meus estudos de movimento sob o fazer lúdico e infantil indicado para a correção dos pés chatos. Neles, não identifiquei uma possibilidade de tratamento, mas, sim, meios de reconhecer (de forma infantil e como tal ingênua) a minha própria existência somática e subjetiva.

Foi mobilizada pela necessidade, intuitiva e emocional, do desenvolvimento deste caminho próprio pelo movimento que, ao treze anos de idade, e com 8 anos de dança clássica, fui morar em Jaraguá do Sul-SC. Esta ação intuitiva tinha uma estratégia consciente que era fazer aulas de dança em Joinville, cidade que me possibilitou participar de festivais de dança e de fazer aulas e oficinas com grandes mestres, ao mesmo tempo em que também dava aulas de dança.

Novamente mobilizada pela emoção (talvez movida por um fogo secundário) mudei para Florianópolis onde continuei com as aulas de dança, participei por pouco tempo da companhia “Desterro” e também aprendi a ‘pegar onda’. A última experiência significou aprender a enfrentar o peso corporal do medo até a transformação da leveza, também corporal, sobre as ondas.

Fiz vestibular para dança em Curitiba, o qual, na época era um projeto entre a PUC e o TEATRO GUAÍRA, e lá tive outras tantas experiências artísticas e técnicas, das quais foco a atenção ‘no como’ elaborava as vivências corporais e, também, sobre algumas relações equivocadas que estabeleci com meu corpo, ou seja, comigo mesma. Sobre estas relações também organizo o pensamento e o conhecimento.

A relação indireta com o soma vivenciada em Curitiba é apresentada por Keleman e por Campbell como representação do corpo, como uma relação indireta pela falta de enraizamento somático. Esta atitude pouco orgânica (Stanislávski,

1997, 1980, 1983, 1989, 2003) também se expandia com os vínculos técnicos que estabelecíamos com o corpo, como por exemplo, com a dor corporal³.

De Curitiba, vim conhecer a faculdade de dança da Unicamp, mas, intuitivamente, percebia que um movimento profundo se transformava em mim, o que foi identificado pela vontade de parar de dançar. Internamente aquela emocionalidade que me ligava a dança se dissolveu e, isso sim, posso reconhecer como uma compreensão somática e intuitiva, de mudança de investigações artísticas e técnicas.

Ingressei na faculdade de Artes Cênicas na UFSM e, no espaço-tempo dos estudos da graduação, iniciei diversos resgates psicossomáticos e reelaborações psicofísicas. Este também foi o tempo que deu início a grandes revoluções e transformações corporais, psicofísicas mesmo.

A primeira delas, muito difícil de ser alcançada, tem relação com o que chamamos dos processos de auto-dissolvimento de registros somáticos (psicossomáticos), os quais vivenciei assim: no começo do curso, todas as improvisações que fazia era fortemente 'acusada' (esta atitude faz parte da cultura da fala imperativa gaúcha) de agir como bailarina. Essa colocação tinha um sentido negativo porque se referia apenas à formalidade estampada em meu corpo, o qual nas improvisações que fazia eram vazias de sentido, pois, ainda não conhecia o conceito de reconhecimento somático e de vivência, só tinha registros de organizações corporais em dança, ainda me faltava a maior conexão com a sensação viva e enraizada no tempo presente, o que acabava por gerar excesso

3 Fazer aula de ballet clássico às sete horas da manhã, naquele inverno rigoroso de Curitiba, quando não se tem consciência suficiente do que deve ser feito, sobre si mesmo, como preparação a este contexto, às vezes, gerava muita dor e algumas lesões. Mas 'o agir' imperava e alimentava a cegueira 'sobre o si mesmo', sobre mim mesma, e isso acontecia coletivamente, pois era comum vivermos medicadas com analgésicos ou antiinflamatórios para não parar de dançar. Era quase uma adoração a dor como sacrifício pela arte, ou seja, uma combinação entre a impulsividade, a cegueira e a inocência.

de pensamento e movimentos anacrônicos e pouco naturais, ou seja, era uma tortura.

Intelectual e corporalmente foi um sofrimento, porque me via 'naquele estado' 'condenada' a fazer um único papel, o de bailarina, cujo eu não tinha mais interesse em viver; além de que, para ser vivido de forma teatral, os registros que eu possuía também não serviam, não tinham a elaboração da linguagem.

Esta angústia foi que me levou a investigar meios de entender melhor todo aquele conhecimento que via diante de mim e que ainda não compreendia muito bem, mas reconhecia a organicidade em outros colegas e nos espetáculos que assistia.

Foi na UFSM também que tive os primeiros contatos com técnicas corporais como a eutonia, a relaxação dos músculos livres, treinamentos, mimo corpóreo, máscara neutra, os quais contribuíram para a formação psicossomática de outra compreensão vital ao ator criador; as lições psicofísicas do que significa em carne e osso 'se' colocar situação e em ação e hoje é possível observá-las sob as compreensões biológicas sobre o mito. Foi lá também que conheci o trabalho do LUME e que fiz os cursos por eles apresentados na época. Ainda no curso de cênicas tive aulas de acrobacias, de percepção musical, artes plásticas e a transformadora aula de improvisações com objetos imaginários.

Agora chamo a atenção para este que é o grande eixo de mudança conceitual tanto em ação quanto em pensamento; ou seja, o momento em que as reorganizações psicossomáticas se iniciaram a partir de relações diretas e de encontros com o soma.

Foi sob a 'batuta' pontual, determinada e, também, muito calorosa de Nair Dagostini, que se deu este processo intenso de formação, pelo qual, me considero privilegiada por ter recebido e, por onde, foi possível iniciar uma outra construção e uma outra relação com o *corpo-ator*, a partir do novo olhar que se

formava sobre meu próprio corpo e também nos corpos que observava trabalhando. O trabalho apresentado tinha forte ressonância em mim e ela mobilizou a procura sobre as compreensões psicofísicas da ação, a qual, até hoje é viva.

Era um olhar que não era apenas figurativo, e, sim, um olhar que exigia a percepção do movimento a partir da elaboração de um sentido interno (que justificasse a ação - sentido e significado); aprendíamos a observar a densidade corporal da ação, ou seja, a formação do *impulso organizador* para agir como sustentação da materialidade da ação, e que não é psicologizado e, sim, encarnado como tempo-ritmo em *situação*. Elementos técnicos que quando corretamente utilizados revelam o sentido da ação por canais mais vibracionais além do semântico.

Tempo-ritmo na UFSM, naquele tempo, também era uma vivência muito próxima, porque a cada semestre tínhamos um projeto artístico que incluía os alunos do curso de percussão e, o grupo de percussão erudita da UFSM além de vizinho, atuava constantemente com o curso de artes cênicas; isso permitiu que os atores se sensibilizassem um pouco mais para a percepção musical, e que os músicos ficassem com suas performances corporais mais orgânicas e mais cênicas. Trabalhávamos o todo em cada espetáculo e os treinamentos eram os mesmos.

No tempo de vivência com a dança, agia mobilizada pela procura excessiva da 'técnica' e esta era uma *relação indireta* com o próprio corpo que agia mais como uma representação do que como atuação - vivência somática - Keleman fala destas imagens indiretas e externas como as ativadas na região do córtex cerebral. O que me movia eram referências externas, ou seja, queria a qualquer custo me ajustar a uma forma em vez de procurar 'o como' descobri-la e organizá-la a partir de mim mesma; o que ativaria, segundo Keleman, as imagens sub-corticais, ou ainda, o Homem subcortical (KELEMAN, 1999, 99). Esta

compreensão não é uma crítica à dança clássica, que prestigia, mas, é sim, o auto-reconhecimento de que ela não fazia parte de mim e nem das minhas estruturas corporais objetivas e subjetivas, não havia um sentido somático não era o meu destino, logo não poderia haver autenticidade e, isso, me afastava da possibilidade de atingir a transformação qualitativa do movimento. Enquanto que, nas aulas práticas da UFSM foi possível conectar, vivenciar, elaborar, ainda que sob enorme esforço, um sentido corporal e um sentido psicofísico de ação, o que para *Campbell (1999)* é “a compreensão biológica do mito” (1999) e para Keleman “o homem subcortical” (KELEMAN, 1999).

Assim, aos poucos, fui compreendendo que era isso que eu procurava e eram estas as organizações que me faziam sentido psicotécnico e artístico. Eram compreensões vivas e presentes, nas quais eu me sentia integrada, mas, cabe esclarecer que as imagens externas não são em si nocivas ao agir, elas também têm função de organização; o que apresentamos como cisão é a falta de contato interado com o homem subcortical; e o que propomos como autenticidade no agir se direciona aos diálogos possíveis entre o homem cortical e o subcortical em ação.

Foi sob as lições da Nair Dagostini⁴ e à luz do método das ações físicas que a revolução do ‘*trabalho sobre si mesmo*’, sistematizado por Stanislávski, chegou até mim.

Para falar destes conceitos e destes princípios formadores do ator, é preciso começar pelo elemento técnico básico e essencial, vivenciado pela técnica dos exercícios imaginários. Por esta técnica, o ator é forçado (lhe é exigido não há outra opção para agir), a concretização física da sua imaginação; e, a imaginação, Stanislávski apresenta como faculdade vinculada à experiência somática, diferente

4 Professora Doutora Nair Dagostini recebeu os ensinamentos do ‘sistema’ em sua fonte. Foi a primeira brasileira a estudar no Instituto Estatal de Teatro Música e Cinema de Leningrado, denominado N.K. Cherkacov. Cursou “Maestria do Ator Dramático” (4anos) no curso de Arkadii Katsman e “Direção Dramática” (5anos) no curso de Gueorgui Tovstónogov.

da imaginação apenas mental a qual ele denomina como fantasia (DAGOSTINI, 2007).

Eu compreendia, naquele tempo de formação (como vivência e com enorme esforço), que se esta psicotécnica não age sobre o ator como exercício capaz de ativar sua imaginação e concretizar o objeto ausente pela materialidade psicofísica da ação, não há imaginação. Esta compreensão psicotécnica sobre a imaginação a partir da imagem interna e viva é muito próxima da apresentada por Bachelard ao falar da imaginação poética, pelos movimentos internos e vivos das imagens. Para ele não há imaginação sem imagens (BACHELARD, 2005). Ou seja, tecnicamente falando, se um ator não consegue concretizar sua imaginação no tempo e no espaço como ação imaginária (sem o objeto) ele não poderá atingir a transformação da personagem pelo próprio corpo. Foi assim que se iniciou a transformação da minha percepção sobre o corpo e em-corpo, sobre o movimento e em-movimento, sobre a imaginação em imaginação e em *corpo-ator*.

Mas, para que estes conceitos possam se desenvolver, Stanislávski também sistematizou um outro elemento decisivo: a importância dos exercícios diários que trabalham para a liberdade muscular. E este trabalho nos leva ao encontro de Grotowski, de Copeau e de Meyerhold sobre os conceitos de centro de energia, micro-impulsos e impulsos, que podem ser compreendidos universalmente como geração, ação e transformação.

Por estes caminhos formadores sobre o olhar preciso e também espontâneo da Nair Dagostini, tive o privilégio de ter uma formação stanislavskiana sob o método das ações físicas.

O curso na USFM formava os alunos em atuação e em direção. Nesta segunda formação, ainda sob os ensinamentos da Nair, iniciei os estudos dos conceitos de estrutura dramática e de estrutura de cena, sobre os quais ela sempre evidenciava a diferença; compreender a ação dramática não é a mesma coisa que encontrar a solução cênica, é apenas o primeiro passo.

Para nós iniciantes, explorar a estrutura dramática sob a luz da Análise Ativa também sistematizada por Stanislávski era uma escalada interpretativa que durava um semestre, da qual nem sempre alcançávamos o topo. Mas, o processo se intensificava, ainda mais, quando começavam os processos de encenações pelos quais passávamos noites e finais de semana dentro do “Caixa Preta” investigando soluções de cena coerentes com a dramaturgia; eram exigidas, insistentemente, a coerência dramátúrgica e a singularidade criativa a cada projeto artístico.

O vínculo e o objetivo deste relato estão convergentes com a formação *do ator sobre si mesmo* e com a do *diretor sobre si mesmo*, atitudes e posturas éticas que estão enraizadas na minha formação e diretamente vinculadas às compreensões e elaborações estéticas, as quais, desde a graduação, vêm sendo desenvolvidas e investigadas.

De volta ao corpo e às possibilidades de transformações qualitativas de movimento, cheguei ao final da graduação com outro⁵ acidente corporal, no qual em improvisações acrobáticas rompi parcialmente os ligamentos da coluna⁶. Conclui a graduação e voltei a Campinas para o mestrado, ainda impossibilitada de executar a maior parte dos movimentos cotidianos.

Paralelo ao início do mestrado se iniciou outra jornada corporal pela qual consegui desviar de quatro indicações médicas a cirurgia. Insisti procurando por

5 O meu primeiro ano da faculdade em Curitiba terminou com um ligamento rompido, o do tornozelo esquerdo por uma torção durante a apresentação do espetáculo de final de ano. Por algum motivo o linóleo estava molhado e a coreografia da minha turma se transformou numa dança que parecia ser sobre um chão ensaboado; uma catástrofe para a nossa estréia. Assim, fui obrigada a ficar quieta e a parar por quatro meses e tive de aprender a suportar o gesso e a imobilidade aparente. Mas ainda não passava pelo meu pensamento corporal que algo me fazia agir de forma 'errada'. Eu ainda não identificava a rigidez corporal, e tampouco a psicofísica.

6 Torci e desalinhei c3,c4,c5 e c6. Só percebi a gravidade do problema quando o médico que me atendeu, ao olhar as radiografias desapareceu e passou uma desculpa qualquer pela secretária e me deixou no consultório sem saber o que fazer. Fui ao hospital e lá comecei a tomar consciência da seriedade e da gravidade da lesão.

mais três anos até encontrar outra saída⁷. O que ainda não tinha elaborado eram as compreensões corporais intensas (psicofísicas) que se moviam dentro de mim mesma e que geravam conhecimentos sobre técnica e psicotécnica.

Nesta procura por uma outra qualidade de movimento, encontrei na Unicamp, no começo do mestrado, a Professora Doutora Laís Wolner, que trabalhava em sala de aula elementos do *tai chi chuan* e da meditação antes de pequenas improvisações. A esta professora devo lições sobre as articulações, sobre movimento, sobre fluência de energia, sobre a arte, sobre o taoísmo, sobre a 'não-ação' e sobre o 'vazio'.

A professora Laís também me levou ao Otávio Contatore, com quem retomei as aulas de *tai chi chuan* sob uma outra perspectiva e com quem também iniciei tratamentos com a medicina chinesa, que por sua vez, me levou ao encontro da Tânia Carpinelli, fisioterapeuta que durante quatro anos me ajudou nos processos de cura e de reorganizações corporais, ou seja, na soltura dos excessos de rigidez e, conseqüentemente, na reorganização consciente do tônus muscular. Nestes trabalhos, muitos conceitos novos sobre movimento e respiração foram integrados. E eu, obviamente, também utilizava os conhecimentos técnicos e imaginários exercitados na UFSM para aquela jornada de cura sobre mim mesma. Funcionou.

Ao mesmo tempo iniciava o mestrado sob a orientação da Professora Doutora Sara Lopes. No mestrado, queria pesquisar e sistematizar princípios e procedimentos técnicos como unidade corporal, os que se expandem em expressividade vocal. Para esta pesquisa utilizava como base as lições sobre a imagem no trabalho do ator e também o conceito de músculos livres, e, estes elementos evocam a respiração e o impulso:

⁷ Ainda sem embasamento teórico, não identificava um sentido 'em mim' para permitir que colocassem um fio de aço na minha coluna e com isso deixá-la rígida. A sabedoria somática desta minha decisão naquele tempo é viva até hoje, me é impossível esquecer do que desviei.

“E se a voz é físico, é possível concebê-la como ação, ambas originadas num mesmo impulso de respiração. O som vocal gera sensações e impressões, pela vibração, e as mantém presentes, em emoção, no movimento. (LOPES, 2004).

Tinha plena consciência que a rigidez corporal era evidenciada e amplificada como expressão vocal, e, assim, a voz passou a ser um elemento a mais para observar e investigar o que acontece no trabalho do ator internamente.

Neste caminho que me disponibilizei a percorrer durante o mestrado, a utilização das imagens atuava como um elemento técnico a mais, que gerava a possibilidade de transformar e reorganizar a matéria, ou seja, a imagem como impulso organizador vocal. Com o trabalho da Sara foi possível vivenciar organicamente que corpo também é vibração, independente de amplificarmos a ação como som, ou não.

Outro grande encontro com a Sara foi pela singularidade e também objetividade com que ela trabalha a voz do ator. Eram compreensões e olhares muito próximos daqueles que me formaram e eles me faziam grande sentido psicotécnico. Para Sara Lopes, a voz não é uma referência indireta ou externa, e sim, uma construção interior da qual a expressividade vocal é apenas consequência. Esta visão nos leva novamente ao encontro aos conceitos de Grotowski e de Stanislávski, ou seja, para Sara Lopes a voz não é uma abstração e, sim, a concretude da unidade corpo-mente-emoção em ação no tempo presente.

Foi também pelos intensos e inúmeros trabalhos com a Professora Sara que me foi possível experienciar vocalmente este processo de amaciamento muscular e comprometimento global para agir. Eram compreensões psicotécnicas e psicofísicas, as quais, mesmo que não tivessem a marca Stanislavskiana, assim eu as reconhecia e, no que tange a organicidade, elas são universais pelo “sistema”.

Ainda no mestrado, e sob as lições e orientações de Sara Lopes, trabalhava com canções, cantei muito e também a ouvi a Professora Sara cantar muito. Trabalhava com poemas e o com textos dramáticos, estudava compreensões da linguagem e do tempo-rítmo para o ator e, também, para a organicidade da fala, pela canção brasileira.

Então, o mestrado também foi um longo tempo de ações e de transformações. Eu alimentava as investigações pela prática diária do *tai chi chuan*, pelos trabalhos corporais com a Tânia, pela canções e trabalhos vocais com a Sara e, também, com aquilo que trabalhávamos (a Professora Sara e eu) em sala de aula como exercício docente, nas disciplinas de formação do curso de Graduação em Artes Cênicas da UNICAMP, em disciplinas de trabalho vocal. Este trabalho era fundamentado a partir da preparação corporal e psicofísica específica, da qual eu era responsável.

Ainda nesta mesma época durante o mestrado tive oportunidade de trabalhar com Sara Lopes em oficinas e em processos de montagem com atores (preparação corporal, direção, assistência de direção, técnica,...) e também com músicos Este foi um tempo em que todas as funções por mim exercidas estavam interadas e convergentes e, assim, uma alimentava a outra. Compreensões pelas quais elaborava e revia conceitos e vivências sob o método das ações físicas e da análise ativa.

Este processo terminou com a orientação de algumas partituras físicas de alunos-atores da graduação e com a concepção da minha própria partitura de ações, sobre a qual trabalhei três anos e meio sistematicamente.

Ao concluir o mestrado, precisava ir adiante na exploração dos processos criativos e, assim, foi elaborado o projeto de doutorado, que apresenta como objeto de estudo a imaginação do ator em processo criativo.

No período intermediário entre o final do mestrado e o início do doutorado, iniciei novas investigações corporais do *trabalho do ator sobre si mesmo*, com estudos psicossomáticos em acrobacias áreas, nas quais tive de enfrentar novamente a rigidez da matéria. Era o medo como peso corporal mais uma vez como vivência e como impedimento. Pelos estudos da linguagem circense acrobática foi possível além do enfrentamento “*sobre si mesmo*” elaborar compreensões em relação ao jogo e ao partner; estes estudos resultaram números e apresentações de double trapézio.

Um pouco mais encorajada com a altura, me lancei aos estudos do tempo-ritmo no trapézio em balanço e, novamente, o peso e a rigidez da matéria, gerados pelo medo de abandonar o trapézio e lançar-se ao vôo, foi um dos maiores trabalhos, psicotécnicos, sobre mim mesma; superações que novamente recorria a técnica do ‘se’ mágico Stanislavskiano para ‘me colocar em situação’.

Neste mesmo período, conheci através da Professora Sara, a Professora Holly Cavrell do curso de dança do departamento de artes corporais UNICAMP, e, pela sua generosidade comecei a freqüentar suas aulas sempre que me era possível. Foi pela orientação e pelos direcionamentos internos apresentados pela Holly que a dança tomou um outro sentido em meu corpo, todo o trabalho que ela apresentava como organização de movimento era repleto de imagens vinculadas com o soma e todo o trabalho era construído a partir do enraizamento somático técnico consciente e imaginário. Assim, retomei estudos sobre as organizações corporais em movimento, sobre mim mesma a partir da imagem como organizadora e mobilizadora para agir. O olhar da Holly sobre o corpo em movimento é muito mais que um olhar de uma bailarina ou de uma professora, é um olhar humano que nos coloca diante de nós mesmos. Ela nos apresenta desafios e também meios para a superação. O trabalho desenvolvido sob os ensinamentos da Holly são fundamentais neste processo de reorganização e investigações entre imagem, método, movimento, ordem e ser.

Por fim, o laboratório, processo criativo desta pesquisa e também ponto de convergência. Iniciamos as investigações - antes de qualquer ação - a partir de treinamentos que visavam atingir um ator mais presente e com ações mais naturais e ainda essencialmente preenchidas por imagens. Até o processo criativo e sua codificação.

A primeira parte I da tese contém os embasamentos teóricos, os quais, podem ser observados pedagogicamente em três grandes vertentes de conhecimento e que também dialogam entre si no decorrer do texto.

A primeira inclui os grandes mestres, diretores, pedagogos e pesquisadores do fazer teatral, aos quais, devo as compreensões da linguagem que vinculam a ética e a estética, aos processos de 'humanização', e que são indispensáveis aos atores que atribuem ao seu ofício a necessidade do confronto, do crescimento e da *superação de si mesmo sobre si mesmo* como psicotécnica e como tratamento da matéria. Pelas lições dos grandes mestres, apresentamos a psicotécnica do ator como um elemento vivo⁸ resultado de reorganizações singulares e individuais⁹. Para dialogar com eles recorreremos às lições de Keleman sobre o enraizamento somático e de Campbell sobre a organização biológica do mito e, em ambos, a compreensão de imagem viva enraizada no soma direcionadas a imaginação do ator:

8 Esta colocação de confronto com si mesmo aponta de qual ator estamos falando, daquele que nos direciona a Vakhtângov ao exigir do ator a 'qualidade de estudante'(SCANDOLARA,2006), e que exigem compreensões do ator sobre si mesmo e sobre o seu trabalho, e que são determinantes ao ator criativo, as quais, que podem convergir nas idéias de Grotowski, Artaud, Meyerhold, Copeau, Brook, Tchêkov e Stanislávski, quando propõem a sacralização e a sistematização do fazer como um meio de atingir as transformações necessárias, transformações do ator em si e sobre si mesmo e que podem vincular os movimentos entre a precisão e a espontaneidade. Deste modo, chegamos ao elemento fogo, ou melhor 'sem fogo', a calma e o método atuando juntos. E para compreender esta natureza psicofísica que organiza o fazer encontramos forte ressonância em Keleman e em Campbell sobre as organizações e reconhecimentos de si sobre si mesmo, a partir dos processos psicossomáticos organizadores e, em parte, conscientes.

9 Stanislávski ao organizar o seu método atribui ao ator as organizações psicotécnicas indispensáveis para imaginar, e para falar do processo imaginário de passagem de um estado comum ao estado de atuação ele apresenta como se colocar em situação, pelo 'se'

“Esta complexa tarefa do ator, a de criar o filme de imagens da vida da personagem em sua visão interna, exige o máximo potencial de sua imaginação, para a projeção externa dessas imagens no momento da comunicação do papel” (DAGOSTINI, 2007, 71).

A segunda vertente engloba, de forma sucinta, o pensamento oriental chinês, sobre o taoísmo e sobre as polaridades complementares *yin-yang* como contínuo movimento mutante e também como princípio da vida em relações entre o microcosmo e o macrocosmo. Conhecimentos grandiosos e milenares, os quais, com extrema coragem, me propus a apresentar como uma fonte de alimento ao fazer artístico e ao pensamento. Integrado a eles também estão às compreensões práticas e filosóficas básicas sobre os princípios de expansão e de recolhimento como treinamento interior de energia. Para isso me foi indispensável, além da coragem para apresentá-los, a necessidade de revelar que sou apenas uma iniciante¹⁰ diante deste conhecimento grandioso¹¹. Mas, pelo qual é possível ler e alimentar o pensamento sobre a formação e a imaginação do ator.

A terceira vertente inclui a filosofia de Bergson que fundamenta a compreensão de memória, de movimento, de continuidade e de atualizações, da matéria e do espírito, as quais possibilitam aproximações sobre o fazer do ator e a memória em *corpo-ator*. E, por fim, Bachelard apresentando o ato poético como um instante, um outro eixo de tempo. São conhecimentos, diante dos quais, reconheço e também insisto em evidenciar a minha posição de leitora iniciante, de

mágico, compreensão psicofísica e emocional que acontece como ‘visões’ que englobam todo o complexo de sensações imaginárias e sensoriais sobre o objeto de forma ativa, como a criação do filme de imagens internas.

10 Tenho apenas dez anos de práticas corporais sob a luz dos treinamentos de tai chi chuan, da espada tai chi chuan e da forma baguá e, este tempo, para estes conhecimentos grandiosos e milenares, é praticamente nada; é apenas o contato inicial do aprendizado, no qual o tempo não é um empecilho mas sim a possibilidade de compreensão.

11 Me vejo diante deste material de sabedoria milenar apenas como uma atriz, como diretora e como pedagoga, procurando, neles, caminhos para me rever como ser e, se possível, encontrar recursos para nutrir o movimento criativo e a compreensão do que se faz e do como se faz. É assim que me reconheço e que me coloco diante deste conhecimento milenar: apenas como um aprendiz.

artista e não de filósofa. Mas, que, ainda assim, corajosamente, é possível identificar psicossomaticamente - e em laboratório - aproximações entre a psicologia dos quatro elementos, apresentada por Bachelard pelas formas elementares da natureza, e as possibilidades de leituras dos movimentos da natureza na dimensão humana, a partir dos elementos da natureza apresentados pelo taoísmo igualmente com correspondência psicossomática.

O agir, o pensar e o imaginar humano, em suas complexidades de ação e de interação - em imaginação - são os conteúdos mitológicos, dramáticos e cênicos ordenadores dos processos criativos desenvolvidos pelas atrizes em laboratório. Deste modo, as leituras vêm sendo absorvidas e elaboradas com o tempo e a calma necessários à grandiosidade do conhecimento que contém, e também com o objetivo de alcançar ressonância no fazer e no pensar pedagógico, artístico e cênico.

Por fim, a parte III, que denominei de “Ponto de convergência entre a permanência e a mutação” por identificar nela os conceitos formadores regidos por princípios das leis da natureza, em relações e com vínculos que unem o conhecimento técnico e intelectual universal na especificidade do laboratório investigativo, e que engloba aspectos individuais, subjetivos e específicos da vivência do grupo e a de pesquisa.

Há ainda integrado ao corpo da tese um dvd que contém um curta-metragem resultado do exercício criativo desenvolvido na disciplina Processos de Criação e de Realização Cinematográfica e Videográfica, na Pós-Graduação em Mídias IA-Unicamp, sob a orientação do Professor Doutor Fernando Passos, que foi mais um encontro artístico importante, a quem devo a orientação, os ensinamentos, a captura das imagens do dvd e a incansável disponibilidade com os processos criativos e com os vídeos. Ainda há no dvd um registro da partitura de ações da atriz Clarissa Moser, composição desenvolvida em laboratório, denominada Exercício no. 2.

Capítulo I – Bases Conceituais Para Experimentação

1.1 Corpo, imagem e mito: abordagem, procedimentos metodológicos e classificação das imagens

Para apresentar os caminhos que propomos às investigações corporais em laboratório, como imagem em corpo-ator, iniciaremos apresentando a natureza psicofísica do processo corporal organizador comum em todo ser humano, investigados e observados por Stanley Keleman (1995) sob a luz da psicologia formativa¹² (que aborda relações entre subjetividade e anatomia) e, também, pelos diálogos de Keleman sobre corpo e mito com Joseph Campbell (2001). Desta percepção inicial, continuaremos até as possíveis inter-relações com os processos pedagógicos e criativos do *trabalho do ator sobre si mesmo*¹³.

Deste modo, a imagem, em *corpo-ator*¹⁴, passa a ser uma organização psicossomática, interna, concreta e viva. Assim, ela se integra como elemento técnico vital e mutante no trabalho do ator criador.

O propósito desta investigação é apresentar suporte conceitual e prático à compreensão de elementos formadores e psicotécnicos como energia¹⁵, centro

12 Keleman investiga a experiência encarnada, o corpo sendo criado e criando existência, sendo produzido e se produzindo, e o psiquismo como uma parte deste processo somático-existencial. Para ele, o psiquismo é uma função do corpo e assim o corpo sente, pensa, imagina e sonha. Por conseguinte, a anatomia e o psiquismo estão absolutamente interados. Ele propõe uma anatomia emocional, cognitiva, existencial, na qual o psiquismo está estruturado a partir da organização morfológica do corpo todo e não apenas restrito ao cérebro ou a algum espírito imaterial (1995).

13 STANISLÁVSKI (1980; 1984), GORCHAKOV (1956), DAGOSTINI (2007).

14 Ver glossário.

15 “Estudar a energia do ator, portanto, significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não-cotidianas” (BARBA, 1996, 75).

de energia¹⁶, dilatação física e mental para potencializar a imaginação do ator que é o centro desta pesquisa.

Ruffini (BARBA e SAVARESE, 1996) ao falar sobre dilatação psicofísica, em seu texto “A Mente Dilatada,” recorre aos ensinamentos de Stanislávski, o qual propõe por meio de seu *sistema* que o ator aprenda a estar presente organicamente no palco. Para Stanislávski, o objetivo essencial do trabalho do ator é a recriação da organicidade e “*o palco é realmente uma segunda natureza porque, como na natureza, não pode haver ação cênica coerente fisicamente, que também não seja psiquicamente coerente (justificada) e vice-versa*” (RUFFINI, 1996, 64).

Os ensinamentos de Konstantin Stanislávski (*apud* Dagostini, 2007) em seu *método de ações-físicas*¹⁷ acompanham este trabalho como embasamento pedagógico da formação do ator criador e também em seus processos criativos em laboratório. Sobre estes dois momentos, o pedagógico e o criativo que o *sistema* propõe a recriação da organicidade, primeiro pelo trabalho do ator sobre si mesmo, nível pré-expressivo apresentado por Barba; e, o segundo, pela personificação. “*Perezhivanie (pode ser traduzida como reviver) ativa a sensibilidade cênica interna e a personificação ativa a sensibilidade externa. Mas o ator deve adquirir uma sensibilidade cênica geral: a síntese não a soma.*” (RUFFINI, 1996, 64).

Destacando a imagem como elemento técnico e vivo em processos da imaginação, sabemos que ela pode atingir camadas coletivas e arquetípicas, em seu estado poético. Para abordar esta dimensão a mais, utilizaremos conceitos fenomenológicos apresentados por Gaston Bachelard (2001, 2006, 2005, 2007).

16 Segundo Barba (1996:77) (aqui tem de vir a referência: data e pag), no Japão há uma simples palavra que todas as tradições teatrais utilizam para definir a presença do ator: *koshi*, que em japonês se refere a uma parte específica do corpo: o quadril (1996: 77). Para os chineses taoístas, o centro de energia vital *ch'i*, localizado no baixo ventre é denominado *Tan Tien*: “o *Tai chi* é um sistema de arte marcial interna, aquela mesma que é tratada pela acupuntura, o objetivo é fazer a energia interna ser emitida a partir do *Tan Tien* até as mãos” (LIU, Ching Ming in “O *Tai Chi Chuan* e o Salto da Água”).

17 Método das ações físicas (in DAGOSTINI, 2007).

1.1.1 O impulso organizador

Segundo KELEMAN (1995) toda atividade humana, até a inibição, envolve movimento, seja ele consciente ou não, e de fato existe um processo organizador, ainda que seja sutil.

Para ele, a lei biológica que organiza os processos musculares é a da contração e a do alongamento de forma alternada e contínua. Não há uma condição de espasmo ou de relaxamento constante, o que existe é que os ritmos e a dinâmica se alteram, se transformam e configuram estados corporais diferentes.

Este ritmo de expansão que pode ser localizado ou abrangente, *um microfluxo, ou macrofluxo de diferentes estados musculares* (KELEMAN, 1995) reconhecemos como o conceito de tônus. O que queremos dizer, *é que o tônus muscular pode ser alterado pelos centros neurais da medula espinhal ou por níveis superiores do sistema nervoso* (KELEMAN, 1995, 17). Por conseguinte, *todas as sensações, todas as emoções, todos os pensamentos são, de fato, padrões organizados de movimento* (KELEMAN, 1995, 17).

Para quem quer aprender a agir de modo diferente, a compreensão física e consciente do *processo organizador* é indispensável, já que as formas somáticas refletem a própria produção da existência, com os seus acontecimentos, encontros e relacionamentos.

Há diversos estudos e investigações sobre a configuração de padrões que organizam o como agir e as suas possibilidades de relações, de alterações e de transformações. Estes estudos podem ser investigados em diferentes contextos e sob a luz de diferentes áreas de conhecimento que tem como foco comum investigar a natureza humana¹⁸.

18 Podemos encontrar referências destas investigações nos universos neurológicos em DAMÁSIO (1996, 2000, 2004), A.; biológico: MATURANA, H.; VARELLA F(1998).; somático: BERTHERAT, T(2001); KELEMAN, S. (1995); ROLF I.(1977,1978); psíquico: FRANZ, M. (1988,1997,1992,200) JUNG. C.(1987,1984,1983,1978,1974,1998,2000,2002).; metodológico do universo teatral: COPEAU, (s/d)J.; DELSARTE, F(s/d).; LECOQ, J.(s/d); MEYERHOLD, V. E(1969,s/d).; STANISLAVSKI, k. (1977, 1980, 1983, 1989,

Existem, também, diversas metodologias psicofísicas que levam a auto-consciência do processo organizador em práticas de exercícios ativos como ginástica, dança, música, pintura etc. e outras metodologias práticas que reconhecem este processo organizador em massagens feitas em lugares determinados do corpo, em sentidos específicos, e com diferentes intensidade de pressão. A técnica Rolfing (1977; 1978), por exemplo, atua na integração das estruturas humanas por meio da manipulação dos tecidos miofasciais (ou conjuntivos) e pela reeducação do movimento. E, por fim, existem as técnicas que reconhecem o processo organizador pela reeducação psicofísica, como por exemplo, as técnicas progressivas de relaxamento muscular de Alexander e Jacobson.

Podemos entender ordem e impulso como organizadores internos. Keleman (1995, 2001) apresenta-os como sinônimos, ou como um comando que organiza o comportamento. Esta propriedade inata e funcional, *o impulso organizador*, é indispensável para a vida.

Com este direcionamento inicial, é possível reconhecer que a vida estabelece ordem no nível celular macroscópico e no nível orgânico individual e social, o que nos leva ao conceito apresentado por Keleman (1995) que afirma que *a organização é inerente a cada célula*.

Também é desta organização que surgem sentido e significado. É, ainda, da organização inerente à elaboração do sentido e/ou significado que se estabelece, em corpo, outro conceito apresentado também por Keleman (1995), o *diálogo somático*. Seguindo por este sentido chegaremos ao conceito de identidade profunda que está relacionado, segundo Keleman ao como nos organizamos:

Individualidade não é uma idéia, algo que alguém nos diz sobre quem somos ou um artefato social. É o reconhecimento de como fazemos as coisas, um sentido de ordem

2003, 2001); e, ainda, na antroposofia: STEINER, R. (1994, 1996, 1997, 1998, 2008); nas organizações mitológicas: CAMPBELL, J (1990, 2001, 2004, 2008); nas sociológicas e antropológicas: BORDIEU, P.; MAUSS, M (2003); MORIN, E.; entre outros.

estabelecido por nosso processo vital. Esse processo natural pode ser o fundamento de nossa vida pessoal e proporciona um sentido imediato, vivido e vital de quem somos (KELEMAN, 1995, 18).

Indo mais adiante com este conceito pela ordem biológica, perceberemos que ele não é um processo de cisão, no qual a mente daria um comando e o corpo obedeceria. Para Keleman (1995) ordem é o modo como alguém faz alguma coisa, experimenta, elabora e atua, *ordem é um sentido profundo no inconsciente, percebido, mas não totalmente articulado* (KELEMAN, 1995, 18). Por conseguinte, os conceitos de ordem e de organização estão relacionados e propostos como fundamentos da identidade pessoal e não são facilmente abalados ou destruídos.

1.1.2 Espaço aberto à convergências

A partir destas organizações iniciais, propomos um espaço aberto, intermediário e de comunicação entre a realidade somática apresentada por Keleman (1995), e a vida cotidiana e imaginária do ator; pela qual, as estruturas somáticas ficam, temporária e frequentemente, reorganizadas por outra 'ordem', em 'reordenações somáticas criativas', cuja ontologia é poética e com potência suficiente para transformar o estado de ser em *corpo-ator*, o qual é o mesmo corpo do ator.

Esta realidade criativa, corporal e mutante implica em reorganizações psicossomáticas, mas isso, de fato, só acontece por processos de treinamentos, de ensaios e de repetições até que a sua *adaptação* psicofísica se materialize como uma *segunda natureza* para agir.

Este processo, todavia, não é de automatização inconsciente, repetir para o ator é recriar é 'reviver' a partir das origens, dos estímulos e dos impulsos

imaginários - é a ação conjunta do que é conhecido com o que é espontâneo. Portanto, o como o ator trabalha é a compreensão psicotécnica que age em acordo com a sua sensibilidade, as quais são determinantes na sua elaboração estética. *É que a técnica é susceptível de numerosas acepções: podemos considerá-la como uma força viva (...) Nunca a considerarmos um automatismo do 'ofício' (...) mas sim uma poesia toda feita de acção* (FOCILLON, 2001, 61).

Assim, o ofício de ator exige, constantemente, que ele saiba como entrar em um outro espaço, imaginário e vivo dentro de si mesmo. Esta materialidade criativa é dolorosamente construída passo a passo, por um processo artesanal que se alimenta pelo tempo e pela disciplina.

O ator é aquela pessoa que trabalha e se entrega de corpo e alma às exigências do processo, mesmo sabendo que esta materialidade conquistada como continente corporal terá de ser dissolvida e, de certa forma, destruída. Entretanto, ainda assim, ele é capaz de trabalhar com atitude incansável e investigativa nas 'reorporificações' possíveis em si mesmo pelos seus personagens e é no movimento mutante desta polaridade morte-vida que reside a possibilidade da existência e da atuação. O ator é aquela pessoa que deve saber como alcançar e mobilizar os espaços férteis dentro de si mesmo, para que ele possa se reordenar dentro desta realidade corporal criativa e com estrutura mutante. Stanislávski em "sistema" denominou este processo de corporificação como processo de *adaptação*. Deste modo, um ator constrói a sua vida somática também pela vivência de seus personagens e com isso cria uma cadeia viva, a qual pode também ser chamada de memória, de conhecimento de repertório e de imaginação.

Assim, podemos apontar a intensidade que pode ser alcançada como vivência somática e poética em um corpo-ator. Esta intensidade está relacionada com a capacidade que ele tiver, no momento, para se entregar e tornar-se um outro; para falar sobre este estado psicofísico; com a abertura que seu espírito possui de poder perceber as exigências do universo poético. Como afirma Copeau (s/d) sobre este estado psicofísico:

*se o ator é um artista ele é quem mais sacrifica sua pessoa ao ministério que exerce. Ele não pode dar nada a não ser a si mesmo, não em efígie, mas de corpo e alma, e sem intermediário. Tanto sujeito quanto objeto, causa e fim, matéria e instrumento, sua criação é ele mesmo*¹⁹ (COPEAU, s/d).

A partir desta compreensão técnica podemos chamar a atenção para as diferenças frequentemente estudadas, confundidas e investigadas em sala de aula e em salas de ensaio, entre: simular uma ação e de fato agir, forçar a imaginação (pensamento) e estimular a materialidade imaginária (sensação, ação, razão, emoção e transformação), a autenticidade da atuação e a artificialidade da ‘ação’²⁰, forçar uma ‘ação’ e percebê-la ao seu tempo, etc, assim como tantas outras ações, atitudes, equívocos e procedimentos que se confundem durante o eterno aprendizado exigido pelo ofício.

Ainda sobre o estado de atuação dilatada, ‘imensidão da alma’, reconhecido no ator que atinge esta atitude de entrega (de ser honesto), seguiremos adiante com os ensinamentos do grande mestre Copeau (s/d):

Shakespeare disse (Hamlet, ato II, cena II) que a natureza do ator vai contra a natureza, que ela é horrível e ao mesmo tempo admirável. Ele o disse em uma só palavra: ‘Monstrous’. O que é horrível, no ator, não é uma mentira, pois ele não mente. Não é um engodo, pois ele não engana. Não é uma hipocrisia, pois ele aplica sua monstruosa sinceridade em ser aquilo quem ele não é, e não em exprimir o que ele não sente, mas em sentir o imaginário O que perturba o filósofo Hamlet, (...) e, um ser humano, o desvio das faculdades naturais para um uso fantástico (COPEAU, s/d)²¹.

19 Copeau. In: www.grupotempo

20 O conceito de ‘ação’ consta no glossário e também será desenvolvido no subcapítulo 2 deste trabalho.

21 In: www.grupotempo

Com base nesta afirmação podemos nos aproximar um pouco mais do que denominamos como imagem em *corpo-ator*, e podemos também distingui-la de outras tantas *imagens* utilizadas em outros contextos atuais.

Cabe evidenciar que ao nos referirmos à imagem, ela carregará consigo, antes de qualquer coisa, a existência somática em corpo-ator como vivência e, sobre esta qualidade corporificada, utilizaremos os conceitos de existência somática e de experiência direta propostos por Keleman (2001):

Vivemos em duas esferas: a esfera da experiência direta e a esfera das imagens representativas. Ser capaz de viver nas duas esferas e realizar um diálogo entre elas é a verdadeira natureza da existência somática. Assim, não há dualidade – apenas o reconhecimento de duas esferas diferentes. Fato é que confundimos uma com a outra: e, ao fazê-lo, perdemos o contato com o corpo. A imagem – não o corpo- tornou-se nossa experiência direta (KELEMAN, 2001, 44).

Então, a imagem além de estar vinculada à vivência somática, ganha agora mais um elemento vivo: o tempo, pois, o fenômeno da comunhão teatral segundo Brook (1999) é a revelação do momento. Para ele, *a essência do teatro reside num mistério chamado momento presente* (BROOK, 1999:68).

Para o ator, a imagem, ainda que minuciosamente conhecida, quando recriada, deve ser refrescada pelas variáveis e pelos mistérios do presente e, para esta integração, é indispensável o domínio psicotécnico.

Deste modo, as investigações dos processos corporais em laboratório iniciam a partir da compreensão primeira da imagem proposta como conteúdo interno, o qual apresenta a função e a intenção para o ator agir, mas com o propósito de que se ativem dinâmicas vivas pela imaginação de cada ator.

Esta procura visa abrir outros espaços nas investigações corporais durante o treinamento, localizado metodologicamente como momento de preparação e concentração, no qual, por sua vez, poderá alterar a percepção do

corpo. Por estas possíveis alterações o corpo pode passar a ser um espaço de investigações com possibilidades de reconhecimento, de estranhamento, de treinamentos, de dificuldades, de criação, de superação, de auto-conhecimento, e de transformações; as quais, podem direcionar a abertura de um outro espaço, mais aberto ainda, um espaço escuro e disponível ao processo criativo e às investigações da dramaturgia corporal.

A partir destas compreensões sobre a imagem como uma experiência corporificada, psicotécnica e criativa, é que se posicionam os objetivos e os vínculos que investigaremos em treinamento com a utilização da imagem.

Por conseguinte, o conceito de imagem apresentado se posiciona, nestas investigações em laboratório, em diversos pontos, como objetivo, como princípio, como procedimento, como movimento, como ação, como recurso e como *substância*²².

1.1.3 Princípios propostos

Iniciaremos a apresentação do que se procura como imagem e com a imagem a partir do princípio básico do *enraizamento somático*, indispensável à imaginação do ator. Tal princípio estabelece que o ator saiba como se preparar e se colocar em estado criador e que a partir deste reposicionamento imaginário, ele saiba possibilitar a si mesmo, em ato, a experiência dos vínculos vivos com a sua imaginação. Estas são as compreensões imaginárias e indispensáveis ao ator que Stanisláski (apud DAGOSTINI, 2007) denominou como *se mágico*.

Propomos, ainda, que o ator tenha como objetivo encontrar em si mesmo um sentido somático e sensível, que lhe dê bases orgânicas e confiança corporal suficientes para integrar suas compreensões técnicas integradas como o

²² Ver glossário.

seu *auto-domínio* cênico. Keleman (2001) apresenta esta correspondência psíquica e somática como

(...) a vida autêntica e vida inautêntica(...). As imagens enraizada no soma são autênticas. Quando vivemos conceitos e imagens que não estão enraizados em nosso corpo, não acreditamos em quem somos. Quando o corpo perde contato com a própria imagem somática interior, ficamos alienados do sagrado (KELEMAN, 2001:57).

Assim, chegamos ao sagrado, tanto em Brook (1999) quanto em Keleman (1995), como a qualidade psicossomática indispensável à vivência, no momento presente. Para o ator, acreditar naquilo que ele se torna é um princípio fundamental e, como tal, indispensável. Stanislavski denominou-o este elemento técnico de *fé e sentido de verdade* integrando-o aos elementos do seu *sistema* com o *método das ações-físicas* (DAGOSTINI, 2007).

Copeau²³ ao falar desta dimensão interna e profunda, de intensa elaboração corporal e conhecimento psicotécnico, afirma que o ator deve conhecer tão bem suas ações e o seu papel que deve ser capaz de fazê-lo sem palavras.

Identificamos, nesta elaboração somática do ator sobre si mesmo, uma possibilidade de elaborar recursos próprios para vivenciar o estado de entrega, o qual pode apontar um sentido ao *sagrado*. Para Brook (1999), o sagrado é *uma transformação qualitativa do que originalmente não era sagrado* (BROOK, 1999, 50). Porém, o autor também integra ao *sagrado* a existência do imanente e da aceitação desta realidade invisível, *no tocante ao teatro sagrado, o essencial é admitir a existência de um mundo invisível, que é preciso tornar visível* (BROOK, 1999, 49).

A nossa compreensão atual, que direciona a investigação de transformações da plasticidade corporal imaginada, está vinculada aos princípios

23 In WWW.grupotempo.com.br

do fazer teatral que podem reger os processos de treinamento. O primeiro destes princípios apresenta a função da repetição que possibilita o desenvolvimento psicotécnico, que além de exigir treino e disciplina, exige, também, que o ator tenha inquietude suficiente para se recriar e se reinventar dentro de um mesmo padrão.

Propomos que estas inquietudes e atitudes também atuem como a energia mobilizadora em laboratório, com um objetivo que fundamente a organização dos procedimentos e aponte um sentido para abrir canais internos de energia – o tanto quanto for possível - e que, por esta fluência de energia interna, o ator possa direcionar sua atenção aos estudos psicofísicos nas elaborações de estados mais presente de si mesmo.

Por conseguinte, o perfil do ator para esta investigação, pede afinidade com a proposta investigativa. Tal procura, objetivamente, será iniciada a partir da compreensão somática e viva no centro do corpo, a partir da fluência de energia *ch'i*, do centro de energia *Tan Tien*²⁴.

Campbell (apud Keleman, 1999) nos fala de correspondências muito próximas a este conceito de imagem como experiência ligada ao centro de energia:

(...) Esses dois termos: imagem e experiência. A partir de uma experiência, podemos criar uma imagem que passa a governar a ação, que passa a impulsionar a ação. Numa sociedade tradicional, as imagens às quais você deve responder lhe são dadas. E elas podem não ser imagens operativas. A imagem está lá e você não está experienciando realmente. Eu tinha um termo para definir imagem mitológica operativa – ela é um evocador de energia e um sinal de direção. Se ela não atingir os centros de energia, nada acontece (CAMPBELL apud KELEMAN, 1999, 58).

²⁴Estes dois conceitos estão expostos mais adiante.

1.1.4 Centro Tan Tien e energia ch'i

Apresentaremos o centro *Tan Tien* e a energia vital *ch'i* como correspondentes filosóficos e práticos das ações que Keleman denominou como: a *atuação autêntica* e Campbell como *centro de energia*. Ambos podem nos aproximar, em parte, dos princípios a serem propostos em laboratório e também serem orientadores nas escolhas dos exercícios para o treinamento.

Assim, as escolhas e as proposições dos exercícios a serem utilizados em laboratório, só podem ganhar um sentido se disponibilizarem, ao ator, recursos para que ele possa integrar suas compreensões como psicotécnica.

Huaí-Chin Nan (1993) ao desmembrar os três ideogramas chineses usados pelo taoísmo para explicar o significado *ch'i*, apresenta que:

(...) no antigo ideograma ch'i significa nenhum e que tem o mesmo significado que fogo, em outras palavras ch'i significa sem fogo. O que quer dizer sem fogo? Os desejos sexuais, os afetos e as atrações carregadas de luxúria, os pensamentos inquietos e movimentados em uma mente descuidada são todos sugeridos pelo fogo (NAN,1993:21).

Esta primeira apresentação do elemento *fogo* pede que façamos uma abertura um pouco maior, neste momento, para que possamos evidenciar a compreensão, chinesa e taoísta, do sentido apresentado pela expressão *sem fogo*, assim como para revelar a classificação qualitativa do elemento fogo, como materialidade energética em treinamento, diante desta visão filosófica e prática que é investigada pelos princípios da prática do *tai chi chuan* (também conhecido como a alquimia do movimento), como possibilidade de transformações na materialidade psicofísica.

*Sem esse fogo, facilmente avivado e que tudo consome, estaríamos repletos de vitalidade. Na medicina chinesa o fogo que se movimenta intranquilamente é chamado de **fogo***

secundário, ao passo que o fogo na posição correta e na condição apropriada é conhecido por **fogo dominante**. Quando alguém tem o fogo dominante e está cheio de energia potencial, o *ch'i* latente pode ser induzido (NAN, 1993, 21-22).

A identificação e o reconhecimento básico do centro do corpo *Tan Tien*, como imagem somática e viva, assim como do complexo que envolve a imaginação do ator, são apresentados como elementos básicos para fundamentar os passos iniciais deste processo; o qual propõe a imagem como um procedimento *psicofísico* provocador e ordenador em *corpo-ator*.

A percepção imaginada, enraizada e viva do *Tan Tien* como gerador da energia *ch'i*, nos leva a outras conexões relevantes - "*Ch'i quer dizer o não-fogo*" (NAN, 1993, 41). Em laboratório, esta investigação como vivência em processos criativos nos possibilita meios e recursos objetivos para encontrar ajustes entre os tempos: o do pensamento, o da imagem e o do corpo, até que se sincronizem como materialidade em uma unidade de ação psicofísica.

Este conceito *sem-fogo* secundário (ou fogo falso), proposto pelo treinamento de expansão e de recolhimento de energia, ajuda o ator a habitar, ainda mais, o próprio corpo no momento presente e, com isso, a não antecipar o tempo da ação pela velocidade e compreensão do pensamento. Estamos procurando investigar possibilidades de uma relação mais afinada entre corpo, alma e espírito, para agir.

Meyerhold (s/d)²⁵ apresenta em seus enunciados sobre a biomecânica a necessidade da *calma total e de um equilíbrio* justo como as primeiras condições de um bom trabalho preciso, e estas qualidades reconhecemos evidentemente como um correspondente do 'sem fogo', ou como a atuação pelo 'fogo dominante', citado por NAN. *Ao executar um exercício, é preciso proibir-se de manifestar o fogo*

25 In WWW.grupotempo.com.br

ou o temperamento, não se deve ter pressa, nem se apropriar muito do espaço. Domínio de si, calma e método antes de tudo (MEYERHOLD, s/d)²⁶.

As investigações empíricas a serem feitas em laboratório, portanto, terão grande espaço disponível neste trabalho. Por estes experimentos e compreensões, eles serão apresentados como um recurso para trabalho do ator sobre si mesmo, visando a elaboração de outras qualidade no como agir.

O propósito desta abertura é investigar, tanto quanto possível, outras compreensões corporais durante a preparação, as quais poderão abrir outros caminhos para entrar na etapa seguinte: dinâmicas pelo espaço.

Mas, cabe ainda dizer que é preciso chamar a atenção para não confundir e, tampouco, vincular a lentidão com o afinar dos tempos (da ação e o do ator) ou, ainda, com a organicidade; *ou seja*, a velocidade e a qualidade da ação são elementos técnicos distintos.

Estas sintonia e sincronia do movimento, sob a luz taoísta, seria o agir que se pretende a partir do *fogo dominante* (ou verdadeiro), que, para Stanislavski (*apud* DAGOSTINI, 2007), seria a *atuação verdadeira*.

O fogo compreendido como processador em treinamento (qualidade de energia), é um fogo constante que preserva a temperatura aquecida para nutrir as investigações. Deste modo, o fogo pode preservar e alimentar continuamente os caminhos que conduzem às mutações. Este fogo também se processa pela insistência que exige paciência, disciplina e questionamentos. Sobre as investigações desta qualidade, no como agir, Brook (1999) diz: *Para encontrar uma qualidade vital temos que ser sensíveis ao eco, à ressonância que o movimento produz no corpo* (BROOK, 1999, 59).

A nossa compreensão deste movimento está relacionada com a fluência de energia ampliando a atenção e percepção do ator. A partir desta compreensão, sobre energia em movimento, se direcionarão as investigações por qualidades de atuação não forçadas e mais naturais, isso nos leva ao encontro com os

26 In: www.grupotempo.com.br

ensinamentos de Brook (1993): *A tarefa do ator é tornar qualquer estilo natural. (...) o que significa natural? Algo é natural quando, no momento em que acontece, não há análise nem comentário, simplesmente parece de verdade* (BROOK, 1993, 60).

Deste modo a função das imagens e conceitos *Tan Tien* como centro de energia, e *ch'i* como energia vital, servirão como um recurso técnico para desviar a mente da pressa, propondo um sentido interno para agir e, assim, afastar o ator do estado interno que desorganiza. A calma é proveniente de um estado interno atento e concentrado, que, segundo Stanislavski, disponibiliza ao ator o tônus muscular adequado para agir.

A partir do centro *Tan Tien* e da energia *ch'i* nos direcionamos às investigações sobre as polaridades 'não-agir agir' em constante movimento e mutabilidade, as quais têm o *vazio* com um princípio que atua como um eixo para o movimento.

Quanto aos propósitos metodológicos e a classificação das imagens, eles estão apresentados de forma diluída no decorrer do texto, e de forma objetiva no final deste subcapítulo.

1.1.5 O vazio

A partir da proposição da atenção corporal no *Tan Tien* e no *Ch'i*, apresentamos outro princípio taoísta, o vazio. O esvaziar da percepção que antecede o agir, que, para o ator, também é um princípio vinculado aos processos da imaginação em corpo. Segundo François Jullien²⁷ (1995, 138) o vazio para os chineses tem a capacidade simultânea de comunicar-se e manifestar-se o *vazio permite a passagem do efeito*.

27 Professor na Universidade Paris VIII, filósofo, sinólogo e especialista em China e Grécia

Como vivência, o vazio propõe uma condição interior de movimento potencial e de mutações: esvaziar-se para tornar-se disponível àquilo que ainda não foi experienciado. Este estado atua como uma limpeza da atenção que permite agir um pouco mais natural, ele possibilita que a ação se concretize e se atualize um pouco mais livre de excessos, sejam eles mentais, emocionais ou musculares, ou seja, o vazio também tem como função clarear a percepção.

Copeau (s/d) apresenta o vazio como uma porta que permite a passagem do homem comum em seu estado real para outro tempo-espço. Como concretizar essa porta e saber como transpô-la, é um procedimento *psicotécnico* que possibilita ao ator refazer a mesma ação, quantas vezes forem necessárias, com a vitalidade orgânica de um ato espontâneo e natural, ou seja, a lógica do vazio é funcional. Para Brook (1993) *o vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quando menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos* (BROOK, 1993,23).

Identificamos o vazio como atitude e como estado potencial que abre espaços para estudos, investigações e renovações. Sobre estas atitudes encontramos fortes correspondentes nas organizações das relações éticas entre as atitudes *diretor-pedagogo* e *qualidade de estudante*, apresentadas por Vakhtangov²⁸. Para ele a atividade pedagógica está longe de uma padronização, ou seja, da reprodução dos mesmos procedimentos em contextos distintos. O que ele apresenta como direção pedagógica é a necessidade de movimento e de renovação, ou seja, um de seus maiores legados está muito distante da relação pedagógica tradicional. A importância está no experimentar²⁹ (Vakhtangov experimentava e investigava embasado no *sistema* stanislavskiano).

28 Sobre qualidade de estudante e diretor-pedagogo ver SCANDOLARA (2006).

29 Marco de Marinis (in SCANDOLARA, 2006) aponta esta atitude de Vakhtangov como uma das fundamentais renovações realizadas por encenadores no começo do século XX, ou seja, a indissociabilidade entre a pedagogia e a criação, como vivas e em movimento. Mas, ainda existem equívocos que vinculam a proposta ética e investigativa de Vakhtangov à procedimentos cênicos ou exclusivamente à estética de suas encenações. Vakhtangov, de fato, procurava e gerava espaços para experimentar outros movimentos e, por eles, rever e renovar o seu próprio fazer.

Continuando na relação funcional do vazio, essencialmente no contexto taoísta, apresentamos por Lao Tzu (1995):

*Trinta raios cercam o eixo:
a utilidade do carro consiste no seu nada.
Escava-se a argila para modelar vasos:
A utilidade dos vasos está no seu nada.
Abrem-se portas e janelas para que haja um quarto:
A utilidade do quarto está no seu nada
Por isso o que existe serve para ser possuído
E o que não existe, para ser útil (Lao Tzu, 1995, 47).*

A partir da utilidade desta disponibilidade que procura a presença do ator, e a partir da negação, é que também se abrem espaços para atualizar o material codificado, e é por onde apontamos o redimensionamento que estamos propondo com a imagem em corpo. Assim, o vazio em *corpo-ator* passa a ser um estado, o qual, também pode ser apresentado, paradoxalmente, em texto, como gerar a presença de si mesmo a partir da ausência de si, o vazio, como uma possibilidade de transição viva entre deixar de ser e ser.

O vazio firma-se como um princípio e como procedimento, que poderá apontar ao ator caminhos para ele não ‘repetir’ o seu trabalho, e, sim, para lhe gerar recursos para revificá-lo. Por conseguinte: *Deve-se começar pelo zero, abrir um espaço vazio dentro de si e, dolorosamente, lutar para reescrever dentro do seu próprio organismo toda a trajetória do primeiro questionador que trilhou o caminho* (BROOK, 2000, 114).

Vazio, ou *zero*, podem atuar como um recurso imaginário, experiência psicossomática, que possibilita a reorganização da percepção atual, a do ator sobre si mesmo, e que nos leva ao encontro do centro de energia como gerador de impulsos orgânicos para agir. Sobre estes direcionamentos técnicos da atenção, Brook (2000) propõe que o diretor tenha a sensibilidade para orientar o ator, ao

dizer (...) *concentre-se em descobrir a fonte de energia do ator, da qual os impulsos verdadeiros podem emergir* (BROOK, 2000, 118).

Partindo do que foi exposto, reafirmamos os princípios orientadores de nossas investigações em laboratório sobre o estado vazio, a partir da localização e dos treinamentos do centro Tan Tien e da energia ch'i.

1.1.6 Corpo, vida e mito

A construção de uma psicotécnica está diretamente ligada à adoção de treinamentos e ao seu desenvolvimento individual (...), *ao encarar a técnica como um processo, e ao tentar reconstituí-la enquanto tal, temos a oportunidade de ir além dos fenômenos de superfície e de apreender relações profundas* (FOCILLON, 2001, 61). Desta rede de procedimentos e de fundamentos apresentados é que poderão se movimentar e se articular os vínculos singulares, como vivência direta com a imaginação em cada ator. A partir destas compreensões vivas, cada um poderá criar conexões e atualizações, ao seu modo, com os princípios apresentados para agir.

A seguir, apontaremos a complexidade da experiência como imagem que pode ser vivenciada em laboratório e, em Keleman (2001), encontramos, mais uma vez, um forte sentido de tais processos, desta materialidade corporal investigada, quando ele diz: (...) *a mitologia para mim, é a poética do corpo cantando sua verdade celular... sei que a experiência é um evento corporificado, e o mito, um processo organizativo, o modo que temos para ordenar a experiência somática*" (KELEMAN, 2001, 11).

A função da imagem como objetivo, como alimento e como recurso nas investigações corporais, aponta um sentido qualitativo ao treinamento *psicofísico* e um direcionamento ao processo criativo singular em cada ator. E, por fim, 'a imagem viva e inesperada' é apresentada como ordenadora do processo

dramatúrgico do ator. Mas, cabe ainda evidenciar que imagem não é apenas uma percepção e criação figurativa ou um acontecimento superficial, é, sim, um mecanismo complexo, inerente e profundo. Para Damásio (1996):

(...) o que interessa salientar é que as imagens são provavelmente o principal conteúdo de nossos pensamentos, independente da modalidade sensorial em que são geradas e de serem sobre uma coisa ou sobre um processo que envolve coisas; ou sobre palavras ou outros símbolos, numa dada linguagem, que correspondem a uma coisa ou a um processo. Escondidos atrás dessas imagens, raramente ou nunca chegando ao nosso conhecimento, existem de fato numerosos mecanismos que orientam a geração e o desenvolvimento de imagens no espaço e no tempo. Esses mecanismos utilizam regras e estratégias incorporadas em representações dispositivas. Eles são essenciais para nosso pensar, mas não constituem o conteúdo dos pensamentos (DAMÁSIO, 1996, 136).

Assim, a delimitação metodológica de abordagem no trabalho com as imagens, como matéria corporal em laboratório, tem como objetivo inicial despertar a atenção voluntária do ator sobre si mesmo e sobre seus meios profundos de imaginação pelo reconhecimento físico.

Se para Campbell (data) “*mitologia é uma canção, a canção da imaginação inspirada pelas energias do corpo*” (CAMPBELL *apud* KELEMAN, 2001, 17); identificamos a *canção* como impulso organizador que reordena e estabelece outro tempo-ritmo muscular para agir, experiência corporal e subjetiva que transforma a estrutura do ator, e que pode se expandir e criar um sentido pelo espaço como a materialidade do mito, como vivência e, também, como ordem dramatúrgica. Deste modo, é o processamento da imagem como materialidade corporal que é a matéria em processo de transformações.

1.1.7 Self corporal

Ampliando o sentido de *imagem*, com a disponibilidade para o *escutar desta canção*, é que se fundamenta a *atitude* investigativa do momento inicial do laboratório; o de preparação e de concentração (treinamento) que engloba as investigações empíricas a serem feitas, as quais se direcionam ao conceito self somático apresentado por Keleman (2001): *Os mitos evocam o nosso self somático mais profundo, mais íntimo, uma estrutura somática com muitas camadas de formas que conferem a profundidade e dimensão ao nosso corpo* (KELEMAN, 2001, 26).

O reconhecimento das imagens (do ator sobre si mesmo) funciona como um recurso metodológico para estimular, evocar e exercitar os direcionamentos necessários e voluntários da atenção do ator sobre os seus processos corporais e subjetivos da imaginação. Em outras palavras, investigaremos possibilidades de conexões com o *self somático*, a partir do centro *ch'i*, com o objetivo de estudá-las e compreendê-las como recurso psicotécnico e criativo, com possibilidade de trabalhar o *corpo-ator* em diversas camadas. Sobre estes acessos que envolvem o evocar somático continuamos sob a luz de Keleman (2001):

A imagem não apenas é gerada a partir de dentro. Encontramos também imagens fora de nós. Uma das intenções de um sistema mitológico é apresentar imagens evocativas, imagens que tocam e ressoam nos centros muito profundos do nosso sistema de impulsos e então nos encaminham desses centros ao centro da ação (KELEMAN, 2001, 58).

Para o ofício do ator, saber evocar a imagem e seu universo, são ações que se relacionam ao seu saber - enraizado no soma - sobre os seus caminhos internos, os que possibilitem a atualização da forma; compreensão psicotécnica que chama à ação, a memória e a consciência: *O corpo organiza a sensação que*

emerge do metabolismo tissular e isso é o que chamamos de consciência. Esse Processo somático é a matriz para as histórias e imagens do mito (KELEMAN, 2001, 27).

É indispensável, portanto, que o ator exercite e explore os seus meios de acesso, a si mesmo e a sua imaginação, e saiba como abrir em si mesmo os canais criativos, com sentido e propósito estéticos e também conscientes. A consciência pede atenção naquilo que se imagina, assim como na relação que se estabelece com o espaço físico real, resultando, destes encontros, as relações corporais e o aproveitamento do processo imaginado como unidade de ação. Deste modo, a auto-percepção e auto-organização conscientes, são indispensáveis ao ator, aquele que quer refazer o seu trabalho.

1.1.8 Dinâmicas pelo espaço

O segundo momento a ser proposto em laboratório, o das dinâmicas pelo espaço, tem como finalidade investigar as ações corporais que situem os interesses imaginários do ator no espaço. O objetivo é estimular e expandir aquilo que desperta da imaginação no momento e desenvolver sua ordem e seu sentido pelo espaço físico. Essa organização tempo-ritmo e espaço, tem como objetivo que o ator inicie os exercícios a partir de direcionamento propostos a atenção, até que se estabeleça a dinâmica espontânea com sentido próprio. Por meio destas evoluções, o ator pode procurar caminhos para entrar nos processos de improvisação até que seja tomado pelo seu imaginário e, para improvisar, neste momento, é preciso experimentar o desconhecido.

Estas dinâmicas podem se desenvolver até atingir a visualização do espaço, o imaginado. Este surgimento espacial trabalhado como *acontecimento*, poderá se concretizar pela sobreposição da imaginação do ator no espaço físico delimitado, compondo, assim, um terceiro espaço, que é consequência da fusão do

espaço interno, que foi *habitado* a partir de si mesmo, pela *tradição de si mesmo* (RUFFINI, 1994), em fusão com o espaço externo. Tal evolução é consequência daquilo que se desenvolve com o próprio fazer no momento, ou seja, em ato.

Para orientar este processo, propomos o foco da atenção nos elementos técnicos básicos. O objetivo desta etapa é levar o ator a perceber e aproveitar a lógica da ação durante o seu próprio agir, até que a sua imaginação seja despertada e tenha potência suficiente para criar, ordenar e preservar as linhas invisíveis e de interesse convencionadas por ele no espaço. Estas dinâmicas também podem se iniciadas pelos exercícios com objetos imaginários³⁰, até que o objeto torne-se visível e ganhe materialidade pelas ações do ator.

A partir deste imaginário enraizado no soma e presente no espaço, a proposta é apresentar ao ator problemas e conflitos que exijam ações dos seus recursos criativos, os quais só podem ser elaborados como vivência, ou seja, a resposta procurada é a ação-física em treinamento. Para esta elaboração, a base é *a fonte do mito e do conhecimento corporal [que] (...) está em nós mesmos. Ela é intensificada pelas interações e diálogos somáticos* (KELEMAN, 2001, 27).

Este trabalho com ações imaginárias é exercitado até que uma reação inusitada possa surpreender o ator e o diretor, mas ação inesperada e criativa é um processo ainda mais complexo, porque normalmente repetimos padrões por imitação e por condicionamento, e, reorganizar estes hábitos é se reorganizar por inteiro.

Conforme Keleman (2001), a configuração somática é relacionada a diferentes experiências subjetivas, e o pensamento formativo disponibiliza uma importante ferramenta para que seja possível pensar e agir ativamente neste processo, pelo qual o diálogo com os 'efeitos' da vivência em corpo direciona o agir, disponibilizando ao ator como aprender a navegar na sua imaginação. Para esclarecer ainda mais, sob a luz da psicologia formativa, Keleman (2001) diz que:

30Cf. STANISLÁVSKI (1980;1983); GROTOWSKI (2000); DAGOSTINI (2007)

(...) teoricamente, uma imagem se apresenta evocando energias de diversos centros da psique. Digamos que ela funciona como uma espécie de ímã que atrai determinados sistemas de energias e, assim, proporciona uma estrutura de sugestão, construtora de vida, para que se construa vida nessa direção. (...). O que nos faz acreditar que sabemos somatizar uma imagem a partir de dentro, corporificá-la? Minha suposição é de que a maioria das pessoas opera por meio da imitação de imagens externas. Nós perdemos o contato com a nossa própria imagem somática interior e com o processo de organizar uma imagem, em um ato. Digamos que um mito sugere modos de agir numa situação específica. O mundo mitológico expressa a luta do reflexo subcortical primário tentando manter o ambiente interno e tentando encontrar um modo de sustentar o seu metabolismo e forma corporal diante de encontros com situações excessivas (...). Na conceituação formativa, o cérebro subcortical e os centros corticais cooperam na organização do comportamento corporal. Na sociedade contemporânea, a informação e os sentidos da visão e da audição impõem imagens que suprimem ou dominam o self subcortical. Assim, nós, pessoas modernas, somos banidos do Éden para viver apenas nas imagens corticais do cérebro. As imagens constitucionais e a vitalidade do subcórtex são subjugadas (KELEMAN, 2001, 58).

Com esta afirmação apresentamos algumas dificuldades iniciais, decorrentes de circunstâncias do cotidiano padrão e que acabam por criar hábitos também na percepção, que, por sua vez, reproduz a expressividade acostuada.

Deste modo, o foco da nossa proposta com as dinâmicas pelo espaço é ampliar esta percepção atual e investigar, a partir da *imagem* ordenadora, recursos para que o agir mobilizado pela imagem vá além do sentido formal, aparente ou semântico (visível), ou seja, procuramos um sentido latente (invisível) estabelecido no ato.

O ator quando vinculado a sua imaginação, precisará de mais atenção para poder acompanhar e se adaptar com a imagem. “A *imagem é uma estrutura viva*” (KELEMAN, 2001, 50) e, esta compreensão orgânica também nos apresenta as possibilidades de atualizações.

1.1.9 Tempo aberto, improvisações

A partir destas compreensões sobre os dois momentos iniciais, o de concentração e preparação, e o de relações dinâmicas com o espaço, a metodologia proposta com as imagens abre um outro espaço, aberto às improvisações mais livres; um ambiente disponível à comunicação com mais um universo, o das imagens autônomas com estruturas desconhecidas e com materialidade poética.

A vitalidade nestes processos de improvisação pode ecoar, no corpo-ator, como um estado *psicofísico* de *imensidão* corporal. Sobre este estado de imensidão corporal evocamos a referência feita a Copeau (s/d) no início deste texto, onde ele denominou como *monstruoso*, e que também reconhecemos como um estado psicofísico supra-pessoal (JUNG, 1991, 60) imaginado e vivenciado.

Segundo Focillon (2001), a forma é “*apenas uma visão do espírito*” e, sobre a vida existente na forma e na matéria artística, ele nos diz que a matéria impõe a sua própria forma à forma. E vai além: *Convém ainda insistir neste ponto, se de facto quisermos compreender, não apenas como a forma está, de alguma maneira encarnada, mas que ela é sempre encarnação*” (FOCILLON, 2001, 60). Copeau (s/d) também diz que o ator prepara o caminho em seu corpo, em seus nervos, em seu espírito, até a profundidade de seu corpo. Este estado poético de ser, *monstruoso*, *imenso* ou *profundo*, sob a luz da fenomenologia é apresentado por Bachelard (1993) como uma categoria filosófica do devaneio:

Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante do mundo que traz consigo o infinito (BACHELARD, 1993, 189).

É nesta condição interna e psicofísica que o ator pode se colocar em *situação*, pela qual ele pode materializar o *se mágico, a fé e o sentido de verdade* como configurações somáticas para agir. Este é o conhecimento que pode transformar o estado de ser e colocar o *corpo-ator* em processo criativo e também em contato com alguns limites; se ele souber como permitir, poderá ir além de si mesmo.

Por conseguinte, este é o momento proposto para as investigações mais intensas, o qual também inclui riscos, pela proximidade espacial, corporal e psíquica com a *matéria*. É um momento e um espaço de fusões e isso pode gerar confusões na percepção da materialidade corporal, podendo gerar, destas confusões, grandes equívocos. Todavia, esta é a realidade do ator e é nela que ele tem de se adaptar, se trabalhar e se recriar.

A imagem autônoma e poética, quando vivificada no tempo presente, acaba por estabelecer uma conexão com outra latência de tempo que indica um sentido com o infinito. As conexões com as sensações e dimensões de imensidão e de infinito passam a ser experiências e acontecimentos no tempo presente, vivido como materialidade corporal com qualidade poética. Bachelard ao falar da alma e do espírito do poeta neste estado semelhante, revela brilhantemente este fenômeno:

Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto (BACHELARD, 1993, 225).

Para o ator, o momento de conexão com o *estado criador* pode ser uma vivência desta fórmula na conexão durante este tempo aberto às improvisações, propomos preservar o espaço mais empírico e mais agudo, no qual, é possível

acontecer um profundo estranhamento de si, que, paradoxalmente pode trazer, junto, o reconhecimento de si mesmo como ser ator em *corpo-ator*, tornando-o capaz de atuar, com a sensação conjunta, de estar sendo atuado.

Copeau (s/d) fala da lacuna existente entre o frescor da descoberta e o trabalho difícil, minucioso que consiste a construção da realidade teatral, ele diz que ao final de um processo, o ator *“precisou ordenar todos os elementos de metamorfose que são ao mesmo tempo aquilo que o separa de seu papel e aquilo que a ele o conduz (COPEAU, s/d)³¹*.

Se este tempo aberto e espaço vivo, aquém e além do ator, emergir, o propósito é trabalhar neste sentido até alcançar alguma configuração corporal das imagens surgidas, relacionando-as como complexos dramaturgicos que podem organizar o sentido do agir. Ou seja, a intuição do ator é mais um dos elementos de base e é tão importante quanto a sua formação psicotécnica e a sistematização de seus procedimentos, em alguns momentos ela poder até subvertê-los. O tempo-espaço disponível as estas improvisações tem de ter esta abertura de espírito; a improvisação e a percepção são propostas como guias para ir adiante neste momento disponível ao ‘tatear e escavar no escuro’.

1.1.10 Seleção e codificação, ações organizadoras

As imagens afloradas poderão ser selecionadas e reconhecidas, dramaturgicamente, por seus núcleos temáticos e, tecnicamente, pela concretização corporal; pelas investigações com a repetição, poderão compor as partituras. O reconhecimento destes critérios só se tornará visível pela materialidade investigada, que poderá organicamente ser identificada pelos

31 In: www.grupotempo.com.br

estados de concentração e de atenção e também pelo *impulso reorganizador* que aflora.

Eugenio Barba (1996) fala destes processos de montagem do ator como procedimentos que amplificam os processos comportamentais e fisiológicos e associa a precisão das partituras com o conceito apresentado por Richard Schechner como 'restauração de procedimento', que é uma forma usada em todas as formas de representação na qual um comportamento restaurado é um comportamento vivo (do xamanismo ao teatro estético). Barba aplica a restauração para os atores que têm como base a codificação do seu trabalho, ou seja, para aqueles atores que o trabalho de montagem pode ser realizado, *a restauração, isto é, o trabalho de seleção e dilatação, somente pode acontecer se existe um trabalho de fixação* (BARBA, 1996, 160).

Sobre possibilidades de interações entre mito, imaginação e corpo nos direcionamos a Campbell (*apud* Keleman) e ao que ele afirma dos aspectos biológicos do mito:

Para mim, a mitologia é uma função biológica (...) um produto da imaginação do soma. O que nossos corpos dizem? E o que eles estão nos contando? A imaginação humana está enraizada nas energias do corpo. E os órgãos do corpo são os determinantes dessas energias e dos conflitos entre os sistemas de impulso dos órgãos e a harmonização desses conflitos. Esses são os assuntos de que tratam os mitos (CAMPBELL *apud* KELEMAN, 2001, 25).

Quando o conteúdo destas vivências atinge dimensão arquetípica, em laboratório, elas tocam a dimensão universal e, por isso, o conteúdo pode ser identificado e trabalhado dramaturgicamente como *acontecimentos*. Esse conteúdo compõe a *substância* psicofísica e criativa que pode direcionar as necessidades de

investigações técnicas, assim como revelar³² o sentido ordenador da dramaturgia em composição.

A base *psicotécnica* que fundamenta este pensar e mobiliza este agir técnico direcionado ao criativo é identificada pela estrutura da *análise ativa* criada por Stanislávski (*apud* DAGOSTINI, 2007).

Propomos a plasticidade corporal procurada, e se encontrada, que seja estudada como materialidade dramaturgical. Deste modo, apresentamos a dimensão estética que pode ser vivenciada quando nos aproxima de conteúdos arquetípicos e reconhecemos em Bachelard (1993) aproximações do estado investigado:

Quando, a seguir, tivermos de mencionar a relação entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente, será necessário explicar que essa relação não é propriamente causal. A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma ontologia direta (BACHELARD, 1993, 1).

Os propósitos psicotécnico e psicofísico para as aproximações possíveis dos sentidos criativos, em laboratório, quando materializam *suas atividades* como expressividade artística, podem estruturar o sentido singular das composições de

32 *Algumas imagens somáticas emergem naturalmente. Outras, porém, são formadas pela imitação. Não é fácil criar padrões corporais a partir dos sentimentos internos, dar a estes uma expressão externa. Esses são atos formativos. Por esse motivo admiramos e imitamos artistas, atores e atletas. O nosso mito moderno trata da decodificação da criação, da compreensão do código genético. O mito da criação também é o mito da nossa evolução biológica. Para mim, existe ainda outro aspecto adicional ao mito da criação e da evolução que é o vir a existir da subjetividade do corpo. O mito parece falar aos estados somáticos internos. Para mim, o mito trata do nascimento e da evolução da experiência subjetiva do corpo (KELEMAN, 2001, 52).*

cada ator, e pelo reconhecimento dos núcleos do que acorda, faremos os registros e os estudos, os quais, em escrita corporal são denominados *partituras* de ação.

Deste modo, os procedimentos apresentados e os processamentos propostos, não são garantia para que se possa ouvir o dizer do inconsciente e, tampouco, podem explicar totalmente o seu sentido. Sobre esses caminhos é possível falar até certo ponto, e a ordenação racional vai atrás da experiência somática arquetípica e poética. Sob as ressonâncias do pensamento fenomenológico, Bachelard fala das relações da imagem poética com o tempo (1993):

A consciência poética é totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem costumeira, fala com a imagem poética uma linguagem tão nova que não se pode mais considerar com proveito correlações entre o passado e o presente (BACHELARD, 1993,12).

1.1.11 Classificação das imagens

Classificaremos a metodologia de abordagem com as imagens em dois critérios básicos e com relações vivas entre si: o de sentido e o de função.

1.11.1 Pelos sentidos

Pelo sentido as imagens se diferenciam em dois, um que se origina da consciência e outro do inconsciente. Optamos por ordená-las como:

- **Imagens propostas ou conhecidas:** são as apresentadas ao ator e partem da compreensão consciente e semântica conhecida; são direcionadas como reorganizadoras de um sentido corporal e têm como objetivo a compreensão psicofísica como ação interna e como intenção. Elas propõem caminhos para a organização e para o redimensionamento do movimento como conhecimento sensorial, somático e imaginário.

O propósito de escolha destas imagens é consciente e anterior à experiência criativa, é um recurso metodológico para abertura e treinamento psicofísico dos canais sensíveis, da materialidade corporal e vivência plástica, técnica e criativa.

- **Imagens autônomas:** são as imagens que surgem do inconsciente como matéria-prima dramatúrgica e que subvertem o sentido de ordem a priori, a organização latente, e que pode vir à tona pelos processos de repetição. Também incluem as pequenas descobertas que alterem as compreensões sobre o material dramatúrgico, desvelando um outro sentido, ou uma compreensão a mais. No surgimento da plasticidade corporal inédita, a organização racional é posterior ao *acontecimento*.

1.11.2 Pelas funções

Pelas funções as imagens se organizam, essencialmente, pelos objetivos de treinamento e de dramaturgia.

- **Imagens de treinamento:** incluem as imagens propostas associadas ao processamento singular e individual; momento que o ator precisa ser ativo e se apropriar daquilo que lhe foi sugerido. Estas imagens cumprem sua função nas suas ações pelo tempo e pelas repetições. São padrões estabelecidos e que possibilitam processos evolutivos que servem como referências, as quais, por sua vez, servem para o ator desenvolver os princípios técnicos dentro delas.

O objetivo central desta proposição é o de que o ator exercite o apropriar-se de sua imaginação e que se torne sujeito do seu próprio agir, *um corpo colonizado* (RUFFINI,1993) de si mesmo. Deste modo, elas atuam como um procedimento investigativo, como um recurso que poderá despertar os estados imaginários mais subjetivos e singulares e também exercitam tecnicamente os direcionamentos do foco da atenção, que acaba por ativar a concentração e as relações em cadeia.

Em alguns momentos, as relações com as imagens também podem servir para definir a clareza do verbo, ou seja, para definir exatamente qual é o *acontecimento*, a *situação* e a *ação* em exercício. Esta função, em ato, inclui a possibilidade de imagens inéditas que podem emergir pela necessidade de comunicação imediata.

- **Imagens da dramaturgia** englobam o universo imaginário corporal, mitológico e poético. Ontologicamente estas imagens emergem do inconsciente e podem ser organizadas como dramaturgia.

Após serem selecionadas e definidas como material de criação, como matéria-prima, elas podem estabelecer alguns padrões. Já capturadas, estas imagens têm como função os caminhos da repetição, que conduz à concepção e à adaptação em materialidade corporal. Deste modo, as imagens com função dramatúrgica englobam as imagens selecionadas, ordenadas e codificadas, assim como as inéditas, e que surgem com possibilidade de atualizar e/ou redimensionar o sentido dramatúrgico.

1.2 Bases do conceito ‘não-ação’ à unidade ‘não-ação ação...’ que podem contribuir com a atitude investigativa no trabalho do ator e do diretor

1.2.1 ‘Não-ação ação’

Para apresentar as polaridades ‘não-agir agir’ é preciso localizá-las a partir da sua base no pensamento filosófico chinês. Faremos isso a partir do conceito que François Jullien (1998) apresenta como ‘não-ação’. Para ele a filosofia chinesa é uma compreensão em vida que engloba vínculos em experiência entre as práticas corporais, a medicina, a filosofia, a arte, a ciência, a atitude política, as leis da natureza, etc; as quais apresentam um sentido distante da lógica ocidental. Por estes vínculos dinâmicos, os chineses taoístas integram constantemente o Homem e a Natureza e, assim, acabam por apresentar uma outra visão de mundo.

Se utilizarmos, por exemplo, a noção do tempo para observarmos esta diferença, poderemos perceber que os chineses não se relacionam sob o aspecto da duração pela sucessão e uniformidade como no ocidente e, sim, pelo conjunto de eras, estações ou épocas: *os chineses conceberam lugares e ocasiões, e não espaço ou tempo em si* (JULLIEN, 2004, 39.). A adaptação à estação é um princípio que atualiza a *atitude adequada com as leis da natureza*, aquela que não antecipa e não retarda, e é com esta compreensão que eles caminham pelo tempo, uma estação após a outra, construindo o seu gênero de vida.

Em nossa compreensão ocidental podemos reconhecer esse tempo, melhor seria dizer, a experiência tempo, como um momento sazonal, ou, conforme Jullien (2004), *captar a imanência*:

“O fato de a ocasião se oferecer como um momento privilegiado para agir, até mesmo dela determinar sozinha o sucesso, como gostam de repetir os antigos chineses, deve-se ao seu caráter conjuntural, permitindo a particularidade qualitativa da adaptação; ao mesmo tempo, deve-se ao seu caráter evolutivo, que promete um desenvolvimento que virá

do efeito implicado- tal como a estação (...) A ocasião corresponde assim à situação (...) Trata-se aqui, não do 'tempo', mas do tempo oportuno" (JULLIEN, 2004, 47).

Mas, obviamente os estudos sobre este conceito-experiência, para os chineses, é muito amplo e bem mais complexo. Esta objetividade prévia, para eles, é processada pela 'não-ação', ou seja, pela receptividade do tempo e em ação indireta, a qual se desenvolve pela maturação daquilo que é favorável no *momento* e os seus objetivos atuam de forma subliminar. São movimentos que exigem grande desenvolvimento da polaridade 'não-agir' e, a partir desta, se processa e se elabora a sua polaridade complementar, o '...agir'.

Estas compreensões nos levam novamente a Jullien (1998) quando, ao expor a estrutura da 'ocasião', nos apresenta de um lado 'o acaso' e do outro 'a arte'. Para ele:

(...) o acaso de um lado e a arte, do outro: entre tychê e techne, interpõem-se um terceiro termo para pensar a ação – a ocasião (kairos). (...), entre aquilo que, de um lado, depende da fortuna (ou da "divindade") e, do outro, aquilo que é "nosso" (a técnica), a ocasião operaria a junção de onde provém a eficácia: ela é o momento favorável que é oferecido pelo acaso e que a arte permite explorar; graças a ela, nossa ação é capaz de inserir-se no curso das coisas, ela já não faz um arrombamento, mas consegue enxertar-se nele, aproveitando-se de sua causalidade e sendo auxiliada por ele. Graças a ela, o plano concertado consegue encarnar-se, esse momento oportuno nos dá poder, assegura nosso domínio (JULLIEN, 1998, 81).

Assim, 'agir sem agir', ocidentalmente, pode se direcionar ao que reconhecemos como reação, mas isso é apenas um sentido, porque 'não-agir' ou reagir, para os taoístas, tem relação com a experiência do 'momento oportuno', com 'imanência', com ação indireta, com estratégia e com a capacidade de evolução. Corporalmente estes princípios e estas relações são evidentemente trabalhadas nas práticas corporais marciais, nas quais o *tai chi chuan* se integra e que não se dissocia de sua filosofia.

Jullien (1998) afirma que 'sem-agir' ou 'não agir' significa saber conduzir a ação, mas isso, na perspectiva chinesa de eficácia indireta, a que exige uma compreensão que pode ser aproximar do que conhecemos como tornar-se disponível à ação e, que, para eles implica em uma atitude feminina e receptiva - consequência de certa serenidade, pela qual os chineses se firmam interiormente.

Com essa dinâmica de relações e interações os chineses taoístas têm como propósito evitar projeções ou intenções mantendo-as 'encobertas'. Julien nos apresenta esta mobilidade necessária ao espírito pelas imagens de 'não-ações ações' utilizando a metáfora do dragão:

A imagem da serpente ou, melhor ainda, do dragão exprime bem essa mobilidade do espírito que permite evoluir à vontade, sem jamais ser estorvado nem sofrer (evolução opondo-se a ação): o corpo maleável do dragão não tem forma fixa, ele ondula e se curva em todos os sentidos, contrai-se para distender, concerta-se para progredir; ele espora tão bem as nuvens que, sempre levado por elas avança sem fazer esforço. Por isso, quase não se distingue delas. Do mesmo modo, a intencionalidade estratégica não tem intenção definida, ela não se obstina em nenhum plano para melhor seguir todos os contornos da situação e pode aproveitá-los: se o estrategista não age, é porque ele não fragmenta nem depende sua energia numa ação determinada, mas como o corpo infinitamente solto do dragão, vale-se da renovação da situação para – evoluindo sempre - não cessar de avançar (JULLIEN, 1998, 121).

Para os chineses, todavia, a imagem da 'serpente' e do 'dragão' são mais que metáforas, elas são símbolos vivos enraizados em seu imaginário mitológico e, é por meio delas que Jullien (1998) também pode falar da compreensão de 'momento oportuno' e da reação como caminho à evolução - integrar-se ao eixo e agir junto -. Para isso, é preciso saber utilizar a energia e o sentido que já existem e, com uma atitude quase que invisível, se fundir a ele e mover-se de forma integrada. Essa atitude nos leva a outra fala sobre a relação

“*confusa (perversa?)*” (JULLIEN, 1998) que o taoísmo utiliza como pensamento diplomático, o ‘não-agir’.

Inteligência e estratégia que reconhecidamente agem pela sombra (princípio utilizado nas artes marciais chinesas), com o propósito de ajustar-se às *situações e às circunstâncias*, e tirar proveito delas. Deste modo, o ‘agir’ e o objetivo do agir, por esta lógica, são processos que implicam em atitudes muito distantes das ocidentais, e que necessitam de certa abertura quando aplicadas àquilo que ocidentalmente chamamos de projeto ou de planejamento, e que implicam a atitude do ‘agir’ e do pré-definir.

Esposar o curso espontâneo das coisas, responder-lhe “como fêmea”, tal como recomenda o LAOZI (...), permite conceber a conduta não mais em termos de ação e sim de reação (...); e esse insinuar-se basta para mudar globalmente as perspectivas (JULLIEN, 1998, 121).

Esta compreensão de reagir reintegra e insiste no sentido de imanência, conexão que só se dá pelo exercício da flexibilidade e da soltura, mas que se diferenciam do total abandono. Por isso que, a polaridade ‘agir’, dentro desta compreensão, está relacionada com certa exterioridade e com rigidez nos objetivos e nas relações com o objeto, os quais, sob lógica da ‘não-ação’ levariam a ‘ação’ à imobilidade³³ - pela falta de receptividade, enquanto que agir a partir da polaridade ‘não-ação’ ou da reação preservaria o movimento contínuo e mutante:

como o corpo do dragão-serpente, ela reage em todos os sentidos (serpente do monte Chang proposta como modelo de

33 É preciso evidenciar que, neste contexto, imobilidade não tem relação com a “imobilidade dinâmica”, utilizada pela antropologia teatral (BARBA e SAVARESE 1996) para definir estado em que o corpo aparentemente imóvel, internamente continua em ação, neste caso a ‘imobilidade’ é apenas externa e não imobilidade de ação. Para Stanislavski (in DAGOSTINI, 2007) ‘imobilidade’ foi utilizada para apresentar a potencialização interna da dramaticidade, ou seja, para os dois a terminologia aponta o mesmo sentido dramático. Imobilidade, aqui, resgata a premissa de imanência e, por isso, a terminologia está associada com as ações desconexas daquilo que é imanente e, por isso, sem possibilidade de movimento, logo, sem possibilidade de evoluir.

estratégia): 'Quando a atacam na cabeça, é a cauda que se ergue; quando atacam na cauda, é a cabeça que se ergue, quando atacam no centro, as duas extremidades se erguem ao mesmo tempo'. Como esse tratado de diplomacia o resume, a reação 'não tem lugar próprio', ela pode produzir em qualquer ponto e em qualquer momento. Em uma palavra, não é localizável; sendo assim, está de acordo com a ubiqüidade operatória da transformação (JULLIEN, 1998, 123).

Esta apresentação sobre a natureza chinesa do conceito da polaridade 'não-agir', que só se completa em sua mutabilidade pelo complementar 'agir', e suas inter-relações com o pensamento ocidental, tem com objetivo apontar o sentido do qual emergiu o conceito que abre a possibilidades de investigações em laboratório a partir da prática do 'não-agir agir e não-agir novamente...', como uma possibilidade de abordagem nas investigações corporais e psicofísicas no trabalho do ator, com o objetivo de disponibilizar maior flexibilidade e abertura para a pesquisa - tanto nos processo de treinamento quanto nos estudos dramaturgicos.

Algumas relações do 'não-agir agir' são propostas por práticas corporais chinesas, identificadas pelo como se propõe o conceito de mutação em movimento, como, por exemplo: no treinamento de algumas caminhadas, nas quais para se ir à um lado, toma-se impulso no outro e, isso, no caminhar é quase como um desvio da direção desejada. Antes de se dar um passo a frente, há um desvio ao lado. A seqüência é a seguinte: para o lado, para frente, para trás, para o outro lado, para frente e para trás... sucessivamente.

Barba (1996,176) ao falar sobre este elemento técnico como oposição apresenta a dança das oposições e diz que se quisermos, de fato, compreender a dialética no nível material do teatro é indispensável estudar o princípio das oposições nos atores orientais, que é a base sobre a qual eles constroem e desenvolvem todas suas ações. *O ator chinês sempre começa uma ação em seu oposto (...) se deseja ir para a esquerda começa indo para a direita, se quer agachar primeiro se levanta na ponta dos pés* (BARBA, 1996). Deste modo, o

aspecto aparente da forma tem seu impulso na receptividade da base no lado oposto do corpo, há sempre esta 'não-ação' antes da 'ação' que juntas atuam como unidade de ação em movimento mutante. E isso, acontece em relação ao espaço interno do corpo e também em relações com o espaço físico.

Por conseguinte, cabe insistir que o foco não é nem o 'agir' e nem o 'não-agir' mas, sim, as relações que podem ser estabelecidas, é nelas que residem as possibilidades reais de treinamento. Dessas relações entre 'agir' e 'não-agir', Grotowski fala da existência na vida normal em técnicas cotidianas, *mas que em situação de representação há uma amplificação extrema, que resulta algo que possui outra qualidade* (GROTOWSKI apud Barba, 1996, 236).

Este caminhar exige muita consciência das bases e do centro do corpo, que trabalha oposições que geram dificuldades de execução e, estes elementos aplicados, possibilitam que 'caminhar' possa ser utilizado como recurso vivo de treinamento para se trabalhar a fluidez e a naturalidade.

Entretanto, aprender corretamente a forma dos exercícios, não é o objetivo em si, e, sim, a possibilidade de transformação corporal, na qualidade com que ela é executada - a fluência de energia para determinado lado, inicia no seu oposto complementar. As energias fluidas em cada lado só estarão completas quando 'não-agir agir' atuarem em movimento contínuo e mutante, a partir dos movimentos internos da energia *ch'i*.

Por conseguinte, teoricamente, se utilizarmos o conceito 'não-agir agir' em investigações corporais, teremos de procurar experienciar outro elemento que é anterior a forma, ou seja, a não-forma, como ponto de conexão, como meio de abordagem, como receptividade e, também, como espaço de comunicação. Sobre a 'não-forma' Grotowski (*apud* Barba, 1996) fala como subleis anti-impulso ou anti-movimento. Deste modo, *isso é muito concreto, ele existe. Pode ocorrer em níveis diferentes, como uma espécie de silêncio antes do movimento, um silêncio preenchido com o potencial* (GROTOWSKI *apud* BARBA, 1996, 236).

As investigações desta pesquisa têm o propósito de flexibilizar a metodologia de abordagem do treinamento e aproximar o ator um pouco mais de

seus objetivos criativos, por meio das experimentações a partir das conexões internas de energia. O objetivo é o de investigar a atitude receptiva como um recurso a mais nos estudos da concentração, da percepção, da atenção e da ação convergentes pela imaginação.

Deste modo, o laboratório tem como foco investigar um pouco mais a compreensão daquilo que, ocidental e coletivamente denominamos como procedimentos técnicos que individualmente reconhecemos como psicotécnica, os quais, sob a luz da 'não-ação ação...', possivelmente poderiam ser chamados de caminho.

1.2.2 Possibilidades de leituras em Grotowski sob a luz do pensamento mutante e contínuo 'não-agir agir....' e 'não-direção direção...'

Identificamos possibilidades de aproximações metodológicas iniciais com este *estado receptivo*, sobre o pensamento psicotécnico de treinamento, direcionado ao processo criativo. Grotowski (2007) concebe a metodologia da Arte como Veículo, na qual a concepção ele evita 'o compartilhar da definição' e, assim, disponibiliza um espaço inicial 'aberto a percepção' psicofísica daquilo que é imanente:

(...) quando falo da arte como veículo, me refiro a uma montagem cuja sede não está na percepção do espectador mas nos atuantes. Não se trata de os diversos atuantes entrarem em acordo sobre qual será a montagem comum, não se trata de compartilhar uma definição; é através das próprias ações que é necessário descobrir como aproximar-se – passo a passo - daquilo que é o essencial. Neste caso a sede de montagem está nos atuantes (GROTOWSKI, 2007, 234).

A arte como veículo diz atuar ‘sem público’, mas, nesta pesquisa, não temos este objetivo. O que aconteceu na Arte como Veículo, à nossa compreensão atual, é que o conceito de público se moveu³⁴ e público deixou de ser um espaço livre. De fato ‘a arte como veículo’ teve público, só que, previamente selecionado, formado por estudantes, pesquisadores, teóricos, grupos de teatro, etc.

Como princípio, a arte como veículo *se diz atuante pela montagem do ator e não pela do espectador e o impacto que está sobre o atuante é o resultado*. Ainda, esse resultado não é o conteúdo, o conteúdo para Grotowski (2007) *está na passagem do pesado para o sutil*. Reconhecemos como ‘passagem’ as transformações qualitativas (verticalidade) que acontece no trabalho do ator, que está vinculado ao *trabalho do ator sobre si mesmo*, e que são transformações profundas trabalhadas intensamente.

A atitude que transfere a ordem da montagem a partir da ordem do ator, e não mais a partir da visão do diretor, pode ser vista como uma negação – ou como um ‘desvio’ do olhar direto (uma *oposição*), como um reposicionamento do diretor – e isso, pode ser interpretado como um estado *receptivo e comunicativo*, ou seja, um ‘não-agir’.

Este ponto de montagem tem como objetivo ‘não-fazer’ para quem assiste e, ainda assim, existe espectador - sob uma compreensão lógica e direta, não seria para ser assistido - mas, é preciso tomar cuidado porque este pensamento imediato pode nos levar a uma leitura simplista, superficial e estéril e ele não abre espaços para movimentar o pensamento e para ir adiante.

O que queremos dizer, objetivamente, é que, não montar a partir do ponto de vista padrão, o do diretor e o do público, compreendemos como uma maneira séria e profunda de abrir mais espaços para as investigações entre o

34 No nosso trabalho há um paradoxo. Nós nos ocupamos da arte como veículo, que pela sua própria natureza não é destinada aos espectadores, mesmo assim temos confrontado esse trabalho com dezenas e dezenas de grupo teatrais; além do mais, sem incentivar esses grupos a abandonar a arte como apresentação, mas ao contrário na perspectiva de que devem continuá-la. Esse paradoxo é só aparente. Isso pôde acontecer porque a arte como veículo coloca na prática problemas ligados ao ofício enquanto tal, válidos em ambas as extremidades da cadeia das performing arts, problemas artesanais (GROTOWSKI, 2007, 242).

processo e a encenação. Grotowski (2007) mudou o posicionamento e o espaço de ação, tanto do ator quanto do diretor e subverteu suas funções. Estes experimentos que abalaram o conceito de público, de direção e de atuação, e que também movimentaram fortemente as leis básicas da linguagem, precedem a premissa de o ator atuar para o espectador.

Sob estas compreensões podemos abrir possibilidades de interpretações: este deslocamento do ponto da montagem a partir da percepção do ator poderia ser um movimento da 'não-ação' para investigar outros meios de criação e, futuramente, se interar com a polaridade 'ação'?

Essencialmente, percebemos que Grotowski (2007) fortemente fundamentado em sua brilhante experiência como diretor e como pesquisador, investiga outros posicionamentos da figura do diretor e do ator, e neste processo percebemos que ele 'quase' sugere uma inversão de função.

Outra questão que abrimos é: o ator, sabendo deste reposicionamento, não teria atitudes, ainda que subconscientes, que considerassem a presença do público ao fazer sua montagem? O ator não poderia considerar o ponto de quem vê com aquilo que ele quer revelar e com o como ele quer revelar? Ou seja, para um ator fazer sua montagem sabendo que existe uma pessoa do lado de fora dirigindo é muito diferente de montar sem esta direção, principalmente com este propósito de deslocamento do ponto de montagem.

Mudar o ponto de ordem da montagem abala a estrutura da função do ator, e isso, em nossa compreensão, só pode ser investigado por atores e diretores que já têm forte domínio da linguagem. A essência da arte presencial é o 'ato', é a comunhão com o espectador logo, para um ator - atuar significa agir diante de alguém. Como já muito dito por Copeau (s/d), atuar é doar-se, é revelar-se diante do espectador, portanto, é linguagem que vive pela relação de experiência direta. Deste modo, o que estamos querendo dizer é que, nas investigações da Arte como Veículo, o conceito de público se deslocou, mas o conceito de comunhão não.

Também incluímos em nossas investigações a vasta experiência de Grotowski e de seus atores, que permite que este processo seja seriamente

investigado. Assim, chegamos ao propósito de evocar a Arte como Veículo nesta escrita, não como uma relação direta com os nossos objetivos em laboratório, porque neles mantemos o ponto de visão e de montagem no seu lugar tradicional. Mas, o que pode nos aproximar é o princípio do ‘não-agir’ como possibilidade de movimento contínuo e mutante. Estado psicofísico disponível, receptivo e investigativo, o qual necessita de experimentos, insistência e paciência para caminhar pelo *tempo(s)*.

Podemos esclarecer agora o que estamos propondo como polaridade ‘não-direção’: é uma abertura diante do processo criativo que pode gerar o espaço fértil, antes de exercer as definições necessárias da função, ou seja, pela ‘direção’. Por conseguinte, a atitude do diretor que estamos investigando e propondo é apresentada teoricamente como polaridades interadas e em constante mutabilidade. Consequentemente, os nossos propósitos com o pólo ‘não-direção’ só se completam se alimentarem o seu complementar a ‘direção’ e assim sucessivamente concretizando a unidade em movimento circular e mutante, teoricamente proposta como ‘não-direção direção...’. E, deste modo propomos uma maneira indireta e mais investigativa para conduzir o processo: gerando um espaço maior ao fazer criativo do ator.

Retornando a Grotowski (2007) encontramos outra possibilidade de leitura sob o princípio do movimento mutante entre polaridades complementares, agora numa dimensão maior entre duas fases diferentes de seu trabalho: a Arte como Veículo e a Arte como Apresentação e, para revelar este *movimento*, apresentamos a questão que ele mesmo expôs:

Pode-se trabalhar sobre a mesma estrutura performática em dois registros? Sobre a arte como apresentação (o espetáculo público) e, ao mesmo tempo, sobre arte como veículo? Esta é pergunta que me faço. Teoricamente vejo que deve ser possível, já fiz as duas coisas em períodos diferentes da minha vida (...). São possíveis ambas na mesma estrutura performática? Se se trabalha a arte como veículo, mas se quer utilizá-la como algo de espetacular, a ênfase pode ser deslocada facilmente e, portanto, além de qualquer outra

dificuldade, o sentido de tudo isso corre o risco de tornar-se equivocado. Assim podemos dizer que é uma questão bem difícil de resolver. Mas se verdadeiramente eu tivesse fé no fato de que, apesar de tudo, pode ser resolvida, seguramente eu estaria tentado a fazê-lo, admito (GROTOWSKI, 2007, 241).

É na latência identificada no final desta citação que aponta um sentido de *movimento e de mutabilidade*.

Existem, ainda, outras possibilidades de aproximações em movimento das polaridades ‘não-agir agir...’ em Grotowski (2001) agora em um momento cronologicamente bem anterior ao da Arte com Veículo; no momento em que ele buscava o *Teatro Pobre* e, para isso, esvaziava-se dos elementos do teatro rico:

O nosso, portanto, não é um caminho negativo, não é um acúmulo de habilidades, mas uma eliminação dos bloqueios. Anos de trabalho e de exercícios expressamente compostos (...) às vezes permitem descobrir o início desse caminho. Então é preciso cultivar com cuidado aquilo que foi despertado. O próprio processo, mesmo que até certo ponto dependa da concentração e da confiança, do desvelamento e quase da aniquilação no ofício, não é voluntário. O estado mental necessário é uma disponibilidade passiva para realizar um papel ativo, um estado no qual se “quer fazer aquilo”, mas antes “renuncia-se a não fazê-lo” (GROTOWSKI, 2001, 167).

Esta possibilidade de interpretação evoca outro princípio taoísta: esvaziar-se para que seja possível perceber o *caminho*. Assim o conceito de ‘não-agir’ evoca o conceito de *vazio*, e ambos como um posicionamento que antecede ‘o agir’, os quais são compreensões que têm como propósito a elaboração psicotécnica do ator - da *naturalidade* apresentada por Brook (1999) ou, ainda, da *segunda natureza* apresentada como processo indispensável ao ator na elaboração do *trabalho sobre si mesmo* proposto por Stanislávski (1980).

1.2.3 Um caminho

A terminologia *caminho* foi intensamente utilizada como tradução de *Tao*, mas também é sabido que o Tao absoluto não pode ser dito e que, quando dito, não é mais o Tao Verdadeiro³⁵. Este aforismo, para os chineses, não é um paradoxo, é, sim, a abertura que possibilita a continuidade do movimento. Deste modo, a eficiência funde-se com a imanência. Esta afirmação enigmática apresenta a abertura que induz a antes de agir, receber e, desta maneira, poder estabelecer os vínculos.

Caminho está relacionado com o desenvolvimento da *virtude* que, por sua vez, também é uma terminologia que exige compreensão taoísta; seu sentido aponta à adequação daquilo que se configura como *momento*, que podemos aproximar, ocidentalmente, com a expressão ‘momento oportuno ou inoportuno’. Jullien (1998) nos fala deste ajuste como sintonia³⁶:

(...) Pois a ocasião é aquela coincidência da ação e do tempo que faz que o instante se torne de repente, uma chance, que o tempo seja então propício, que ele pareça vir ao nosso encontro, occurrit, que seja uma ocorrência. Tempo favorável que conduz ao porto ‘oportuno’ - mas tempo fugaz também: tempo mínimo e ao mesmo tempo ótimo, que mal desponta entre o não ainda e o já não mais e que é preciso ‘captar’ para ter êxito (JULLIEN, 1998, 82).

35 Watts (1999) nos fala sobre as diferentes terminologias usadas para traduzir “TAO” e das dificuldades existentes (dificuldades de que/para que?). Para exemplificar, ele diz: *Assim o TAO TE CHING se inicia com as palavras enigmáticas, em geral traduzidas como “o TAO que pode ser dito não é o TAO eterno”. Esta tradução oculta o fato de que o ideograma traduzido como “QUE PODE SER DITO” é igualmente o Tao, porque essa palavra também significa ‘falar’ ou ‘dizer’ conquanto possivelmente não tivesse essa utilização no século 3. Literalmente, diz a passagem: ‘Tao pode ser Tao não eterno ou [regular] Tao (WATTS, 1999, 69). Ele segue apresentando tantas outras possibilidades de traduções e por consequência de interpretações. Wilhelm (1995) também diz: A mutação não é desprovida de sentido - se o fosse não seria possível formular qualquer conhecimento a seu respeito -, mas está sujeita à lei universal do TAO (WILHELM, 1995, in introdução IChing).*

36 Esta sintonia capaz de atuar com aspecto de coincidência se direciona ao conceito de “sincronicidade” apresentado por Jung: *A causalidade enquanto uma verdade meramente estatística não absoluta é uma espécie de hipótese de trabalho sobre como os acontecimentos surgem uns a partir dos outros, enquanto que, para sincronicidade, a coincidência dos acontecimentos, no espaço e no tempo, significa algo mais que mero acaso, precisamente uma peculiar interdependência de eventos objetivos entre si, assim como dos estados subjetivos (psíquicos) do observador ou observadores (JUNG, data, in prefácio IChing).*

A partir destes conceitos, utilizaremos as polaridades complementares ‘não-agir agir’, como equivalentes de movimento mutante entre a expressão e a disponibilidade interna e, também, como geradoras da ação como unidade e em continuidade. Por conseguinte, tais conceitos servem como base para os experimentos a serem investigados em laboratório, unidade que, atualmente, denominamos ‘não-ator ator e não-direção direção...’ como uma possibilidade de investigações e de transformações.

Em Grotowski (2007), ainda quando ele se refere à Arte como Veículo, encontramos mais uma possibilidade de interpretações sob a lógica que inter-relaciona polaridades complementares:

Com a arte como veículo somos só uma extremidade da longa cadeia e essa extremidade deveria permanecer em contato- de um modo ou de outro- com a outra extremidade, que é a arte como representação. Ambas extremidades pertencem a mesma e vasta família (GROTOWSKI, 2007, 242).

Propomos o sentido de unidade de ação em movimento, ‘não-ação ação...’, como base para investigar o agir ‘não-ator ator’. Ampliaremos o conceito de ação um pouco mais, partindo das reflexões de Jullien (1998) quando apresenta o capítulo *ação ou transformação*:

O que se pode pretender, na verdade, suficientemente unitário e separado, no seio do comportamento – que seja autoconsciente e suficientemente independente de todo contexto, e acima de tudo do antes e do depois - para que se possa destacá-lo com tal na trama de nossa existência? Existe uma realidade própria, que tenhamos condições de assinalar e identificar, e que podemos chamar ação? Os pensadores chineses poderiam duvidar disso, eles que consideram a conduta humana como qualquer outro curso, em termos de processo, regulado e contínuo. Curso da

natureza ou da conduta (tianxing-renxing), tao humano e tao do mundo - para eles a trama é ininterrupta. Pensar a ação implica, simetricamente, um duplo pressuposto: figurar a conduta humana como um fazer específico (ergon, práxis, e, novamente o modelo técnico da produção serve de referência) e conceber a ação como uma entidade própria, insolável, e capaz de servir de unidade de base de conduta (JULLIEN, 1998, 63).

As possibilidades de leituras sob pensamento filosófico com o universo teatral também podem ser apontadas em Brook (1999), quando ele fala do *teatro sagrado* e sua essencial importância em aceitar como pressuposto a existência de um *mundo invisível*, com possibilidades de tornar-se visível. Estas percepções incluem atitude e também as conexões com relações internas, que também englobam a experiência do risco.

Esta realidade invisível é o espaço da investigação ao qual não temos acesso direto, nem aos seus processamentos e nem as suas expressões, porque este é espaço da subjetividade e não determina uma garantia da resposta, melhor dizer, de um encontro ou de uma revelação.

Aceitar como possibilidade a procura por este estado receptivo ao imanente, em laboratório, pode instaurar um espaço-tempo favorável às investigações corporais, que poderá organizar um sentido a essa conduta corporal procurada, um sentido plástico e criativo, como também pode direcionar a uma atitude ética ao seu sentido estético. Mas, estas compreensões exigem muito treinamento, esforço e atenção – esclarecendo que esforço, neste contexto, diferencia-se de forçar.

As relações propostas entre ‘não-agir agir’, como materialidade corporal, são aquelas que podem gerar movimentos orgânicos - o ‘revivificar’ - e dinâmicas pelo espaço, a partir de movimentos integrados ao centro do corpo, *Toda reação*

*autêntica*³⁷ tem início no interior do corpo. O exterior é somente o fim deste processo (GROTOWSKI, 2007, 171).

A compreensão de organicidade e de espontaneidade, todavia, não se desvincula da precisão. Deste modo, ela não é uma compreensão fácil de ser experienciada. Ela é justamente o espaço em que pode haver um comprometimento maior do movimento vinculado às forças da natureza, compreensões corporais que exigem tempo e treinamento. Conexões estas, que o homem ocidental e contemporâneo, como já muito falado por diversas áreas de conhecimento, vem perdendo gradativamente. Desligamento este que é decorrente dos vínculos que esse homem estabelece com o seu cotidiano e, que, às vezes, pode levá-lo a confundir ação com simulação, ou ainda, a atuação com a representação.

Continuando pelo conceito taoísta, a '*não-ação*' pode ser interpretada como a ação que não constrange e, esta *noção de imanência é comum às diversas correntes de pensamento chinês* (JULLIEN, 1998) ou a ação que não força, e se diferencia de qualquer possibilidade de inação. Mas, temos de esclarecer um pouco mais a expressão ação 'que não constrange', ação verdadeira, ação autêntica, etc, como a limpeza daquilo que é excessivo no agir, e que não passa pela retidão moral ou por julgamentos que

nos levam a cindir o mundo em dois, a opô-lo a ele mesmo (o bem e o mal) e, finalmente, a mutilá-lo. Porquanto, ao suprimirmos um para valorizar o outro, anulamos sua interdependência, perdemos de vista sua coerência. Deve-se, portanto, entender virtude nesse outro sentido que, não mais remete ao dever ser, é da ordem da efetividade: no sentido de uma qualidade que torna próprio para um certo efeito, ou seja, que possui capacidade de produzi-lo (JULLIEN, 1998, 117) .

37 Chamamos atenção para a terminologia autêntica, também utilizada por Keleman (1995), "vida autêntica", para classificar o enraizamento somático de conceitos e de imagens no corpo.

WILHELM (1995) no prefácio do Tao-Te King nos fala que a polaridade *não-ação* é absoluta receptividade àquilo que emana do fundo metafísico do indivíduo, é onde a vida é encarada como algo feminino e puramente receptivo. Seu poder baseia-se justamente no fato de oferecer em cada situação, a atitude adequada (WILHELM, 1995, 26).

Antes de prosseguir, retomaremos a *atitude adequada* que se aproxima do conceito de *virtude* apresentado por Jullien (1998) e de *naturalidade* apresentado por Brook (1999), ou seja, um conceito que é incompatível ao crivo moral sobre o qual Wilhelm (1995) afirma: (...) essa *complementação* é algo que se *deixa oferecer* (...) é, por assim dizer o *preenchimento de um lugar vazio*. (...) Assim o bem é para Lao Tzu um conceito de *alternância*, que não permite fixar de uma vez por todas, devendo *adaptar-se* (WILHELM, 1995, 28). Partindo deste conceito de *alternância* '*não-ação ação não-ação*' chegamos em seu princípio regente, o movimento *yin-yang*.

1.3 O princípio do movimento contínuo e circular yin-yang³⁸

Apresentaremos, agora, bases taoístas³⁹ para pensar o princípio do movimento entre as polaridades *yin-yang*⁴⁰, como um eixo vivo pela interação de polaridades em constante movimento circular e mutante. Estas polaridades se expressam como expansão e como recolhimento, e a expressão de um pólo tem estar ativa no seu oposto, resultando desta interação a unidade viva em movimento.

Para os chineses, *yin-yang* é o princípio da relação, da alternância da mutabilidade e, essencialmente, da vida. Segundo Fritjof Capra, a cuidadosa observação da Natureza, associada à forte intuição mística conduziu filósofos as teorias intuitivas – insights. Para ele, uma das descobertas mais importantes do Taoísmo foi perceber que a transformação e a mudança são características essenciais da Natureza, manifestadas pela interação dinâmica dos opostos. Isto nos leva a compreender que o taoísmo acrescenta a sabedoria intuitiva ao conhecimento racional.

Deste modo, o valor associado ao Tao está vinculado à potencialização de energia, que acontece pela união de forças opostas. O princípio taoísta afirma

38 No período da dinastia Ch'in e Han surge a tendência formalista da Filosofia Natural que procurava abarcar, com um sistema de símbolos numéricos, todo o âmbito do pensar. Quando foram reunidas a doutrina dualista yin-yang com sua elaboração rigorosa, e a doutrina dos 'cinco estados da mutação', extraída do Livro da História, A Filosofia Chinesa passou a tender a um formalismo cada vez mais rígido. Assim, especulações cabalísticas as mais abstrusas vieram a envolver o Livro das Mutações numa névoa de mistério. Tudo do passado e do futuro foi sendo enquadrado nesse sistema numérico tendo então o IChing adquirido a reputação de livro de insondável profundidade (WILHELM, 1995, 3).

39 Taoísmo: filosofia chinesa cujas raízes remetem ao lendário mestre Fu Shi, que viveu cerca de 3000 a.C.. As primeiras grandes obras sobre filosofia taoísta foram encontradas depois no IChin, que teve como sua base os escritos do rei Wen, datado aproximadamente 1143 a.C. , e do seu filho Tan, o Duque de Chou, escrito quase 30 anos depois. Aproximadamente 500 anos depois, estes escritos foram divulgados por Confúcio através de seus comentários no IChing - livro das mutações - e, assim ele tornou-se um dos clássicos chineses mais importantes e fonte de consulta comum para as filosofias taoístas e confucionistas.

40 (...) Esse postulado fundamental original significa 'viga mestra'. Essa idéia de princípio primordial foi tema ainda anterior a t'ai chi, era simbolizado por um círculo. Segundo essa concepção t'ai chi era representado por um círculo dividido em luz e escuridão, yang yin. (...). Para desapontamento de tais descobridores é preciso dizer que não há qualquer indício disso na origem do significado dos termos yin-yang. Em seu sentido original yin significa 'o nebuloso', 'o sombrio', e yang significa na realidade 'estandartes tremulando

que os opostos ou as polaridades *yin-yang* existem em tudo e em todos os lugares, as quais polaridades, exercitadas decididamente pelo Homem, por organizações internas da energia vital, podem levar a outros níveis de percepção e de consciência.

É assim que este princípio propõe o movimento de conexão do homem em si mesmo e com a Natureza: pela constante relação existente entre microcosmos e macrocosmos. Estar em conexão em si mesmo, para os taoístas, é o que possibilita a interação contínua entre a realidade interna e a externa, as quais atuam sobre os aspectos psicológicos, emocionais e fisiológicos; porém, é essencialmente o movimento circular da energia que configura o que os chineses chamam de firmeza interior.

Para eles, ainda, esta condição tem expressão física e somática intensa, ou seja, firmeza interior e, também é fundamentada pelas conexões entre os órgãos internos e pelos meridianos abertos, permitindo a energia fluir em seu curso natural; portanto, a firmeza interior é funcional. E é com a preservação - da natureza do movimento - da energia corporal vital, que se torna possível manter a expressividade corporal com movimentos fluidos e naturais.

Ao utilizarmos este princípio de movimento para fazer interpretações, sejam teóricas e/ou práticas, temos de nos manter atentos, e tomar certo cuidado ao usá-lo, para evitar fazer identificações diretas demais. Por isso, não é possível pré-determinar que toda forma seja exclusiva e necessariamente a polaridade *yang*, e que todo conteúdo seja apenas o seu oposto *yin*.

Essa classificação seria um pouco rígida, e este pensamento direto, se observado pelo conceito de 'ação', dissociado de seu complementar 'não-ação' e, por esta falta de vínculo dos opostos interados que ele não pode dar continuidade ao fluxo do pensamento. A classificação excessivamente direta de *yin* apenas

ao sol', ou seja, algo que 'brilha' ou 'luminoso'. Estes dois conceitos foram formas transferidas e aplicadas ao lado iluminado e ao sombrio de uma montanha ou rio (...) (WILHELM, 1995, 9).

como o conteúdo e de yang exclusivamente como a forma fecha a possibilidade de dinâmica e de continuidade, indispensáveis aos processos de mutabilidade.

Por conseguinte, uma relação direta e pré-determinada entre a forma e o conteúdo, se desvincula do conceito de imanência e do princípio de mutação que estamos apresentando. Ou seja, o reconhecimento do princípio é contínuo e se desdobra. O que quero dizer é que, teoricamente, existe a parte *yin* do aspecto *yin*, a *yin* do *yang* e, ainda, a *yang* do *yang* e a *yang* do *yin* em constante movimento, interado e em transformação.

Yin-yang é a essência de movimento interado por forças opostas, princípio que pode ajudar a pensar a ação e o corpo de maneira menos formal, menos rígida e, ao mesmo tempo, sem se desvincular da forma; ou seja, ele pode abrir espaços para investigações sobre a fluência de energia do corpo em movimento e em transformações, através de treinamentos que utilizem os mesmos exercícios em seu desenvolvimento pelo tempo.

As polaridades *yin-yang* podem ser identificadas em expressões corporais de diversas práticas, as quais incluem treinamentos internos de fluência de energia, que são as rotas internas do corpo – os meridianos⁴¹- e que não se separam das leis da medicina chinesa. Em ambas as polaridades existe a intenção

41 Segundo Li Ding (1996), há duas possibilidades sobre a descoberta dos meridianos. Uma seria a partir da utilização das PEDRAS BIAN (um dos instrumentos mais primitivos de cura adotado pelo ser humano antes da invenção dos instrumentos de ferro – China, Idade da Pedra). Os primitivos podiam esfregar, pressionar, golpear intuitivamente o local de dor; porém, após milênios aconteceu a observação racional e os estímulos inesperados, como queimar e pressionar pontos específicos para reduzir a dor, passaram a ser intencionalmente aplicados para alívio da dor e, a partir dessa observação, o conceito de Meridiano começa a surgir. A outra possibilidade é a de que assim como a acupuntura, a Moxibustão e a massagem, o Qigong também foi intensamente usado na china antiga com o propósito de curar. Qigong, popular desde o século IV, tem sua origem nos exercícios desenvolvidos pelos antigos taoístas: *Durante a prática do Qigong pode-se sentir uma sensação febril, como se o Qi (ch'i) estivesse circulando ao redor do corpo ao longo de caminhos específicos. Então também é possível que a teoria dos Meridianos tenha se originado da observação dos praticantes de Qigong. (...)comunicação entre o meridiano Ren e o Du, também era chamada comunicação entre o Yin e o Yang.(...) pesquisas atuais sobre o mecanismo Qigong tem demonstrado a existência de Meridianos e mapeado através de medições da diferença de resistência elétrica da pele.Finalmente, o conceito de Meridiano ultrapassou o uso da Pedras de Bian e, as pesquisas recentes sobre o Qigong ofereceram suporte adicional para teoria.*” (fazer referencia da citação aqui, logo após a citação) Assim, segundo Li Ding (1996), a Teoria dos Meridianos está fundamentada; em inúmeras observações feitas através de várias gerações de praticantes da medicina chinesa, ou seja, essa teoria é a quintessência da medicina tradicional chinesa (Li Ding, 1996, 06).

de gerar saúde, e saúde para os chineses taoístas é um conceito que está fundamentado no princípio do movimento da energia em seu curso natural.

Para os chineses a rota já existe, ela precisa apenas ser percebida e estimulada, constantemente preservada para que se mantenha aberta e em movimento.

As relações que revelam os caminhos internos dentro do corpo, os quais a nossa compreensão ocidental e direta nem sempre alcança, é que fundamentam o princípio apresentado pelo movimento vivo dentro do corpo. Estes caminhos, os *meridianos*, são os canais por onde passa a energia vital do corpo humano, e não se desvinculam das influências sofridas pela energia do ambiente - um ideal para manter a saúde sob esta visão taoísta, seria que o Homem estivesse em relação integrada e constante com a Natureza⁴².

Percebemos, ainda, que é na simplicidade desta afirmação que reside, como prática, a sua complexidade⁴³, as suas dificuldades e, também, o seu saber. E, é por isso que, para os taoístas, a prática constante do trabalho corporal e da meditação⁴⁴ torna-se indispensável no seu cotidiano, para liberar os dutos e as conexões naturais entre os meridianos.

A energia fluindo, sem total dificuldade, seria um estado ideal e muito longe da nossa realidade ocidental. Deste modo, fluir livremente pode ser um momento, um caminho, um *instante*, um processo ou uma procura, mas não algo conquistado ou acabado.

42 Para esta interação entre o Homem e a Natureza, os taoístas também possuem princípios e procedimentos específicos.

43 O conflito, nesta procura, é que viver levaria a bloqueios e, gradativamente, o resultado destes bloqueios começariam a agir de forma sutil e indireta. Ou seja, se os meridianos naturais forem se obstruindo, o corpo criará outras rotas, e, deste modo, a energia fluirá por outros caminhos. Mas, é na reorganização desorganizada destes outros caminhos que “singularmente” se manifestariam doenças, sejam elas percebidas por seu aspecto sentimental, emocional, ou físico - para os chineses não há separação: desorganizações na rota do ch'i é desorganização na saúde. Mas, estas compreensões são muito distantes da nossa lógica ocidental de perceber e de pensar o corpo, o movimento, a ação, a energia e a saúde. Ficaremos sob o ponto de vista da fluidez do movimento corporal, a partir do centro ch'i como possibilidade de investigações e de transformações na plasticidade corporal.

44 Durante a meditação tornamo-nos mentalmente mais quietos e os pensamentos diminuem ou cessam. A circulação sanguínea torna-se mais lenta, e, desta forma, diminui a carga do coração. Quando se medita sem consumir energia através da “ação”, a

Os treinamentos corporais que levam a manter o *ch'i* em sua via natural propõem também um refinamento na percepção interna e psicossomática e, para a nossa compreensão psicotécnica, isso evoca e converge com as ações da imaginação. Para tais treinamentos o foco deste desenvolvimento é a boa movimentação do *ch'i* entre os órgãos internos, mas os chineses também vinculam e relacionam o movimento do *ch'i* ao desenvolvimento espiritual, às transformações da percepção e da intuição.

A fluência dos movimentos corporais a partir da fluência do *ch'i* também atua de forma vinculada à alimentação, às temperaturas interna e externa, à taxa de umidade do ar e umidade corporal, à coloração da pele em determinadas regiões do corpo, às estações do ano, às rotas das horas e pelos arranjos e tendências singulares em cada corpo, etc. O movimento *ch'i* se vincula, principalmente, com as funções vitais dos órgãos internos em relação com a natureza, ou seja, a constante relação da realidade interna com a externa – macrocosmos e microcosmos⁴⁵.

Então, *yin-yang*, como princípio da vida, pode ser proposto dentro do contexto teatral como possibilidade de pensar organizações básicas do ator no desenvolvimento do *trabalho sobre si mesmo* e também sobre o espaço de investigações dramatúrgicas. Entretanto, temos de ter certo cuidado ao propor o *trabalho do ator sobre si mesmo*, vinculado à terminologia treinamento, porque o que estamos apresentando como possibilidade de investigações não é um adestramento do corpo e, tampouco, um controle sobre os processos criativos, ao contrário, é iniciar o processo pelos questionamentos corporais. E isso é

secreção endócrina da glândula pituitária é uniformemente distribuída, criando gradualmente a sensação de estar cheio de *ch'i* (NAN, 1993, 24).

45 Os antigos chineses mediram o tempo pelo movimento do sol e da lua e dividiram o dia em doze horas. Cada hora chinesa é dupla e equivale a duas horas para nossa leitura ocidental, ou seja 1 hora chinesa tem 120 minutos. E, estas doze horas chinesas (para nós, duplas) correspondem aos doze meridianos principais⁴⁵, por onde flui a energia sutil *ch'i*, a do corpo vivo. Estas compreensões apontam o direcionamento que orienta também a prática da acupuntura, a qual, igualmente aos treinamentos corporais, se baseia no princípio de que o *ch'i* está (potencialmente) fluindo de forma específica através de um canal específico durante cada hora dupla. Cada hora tem um correspondente orgânico.

exatamente o oposto porque exige do ator que ele exercite, em seus treinamentos, atenção, calma e consciência corporal suficiente, para que desenvolva a confiança em si mesmo.

Esta confiança, em nossa compreensão dentro do contexto teatral, é que pode possibilitar ao ator que mergulhe em seus processos criativos e, depois de passar por eles, que tenha, em si mesmo, um porto para retornar. O ator deve saber construir os espaços necessários, dentro de si mesmo, para iniciar e encerrar os seus períodos de trabalho, reconhecendo e diferenciando as qualidades dos estados e das atmosferas. Mas, diferenciar a realidade do laboratório da realidade fora do laboratório não é cindi-las, é apenas identificá-las sem desvinculá-las.

O trabalho que pode conduzir à percepção da energia sutil será proposto, nesta pesquisa, objetivamente, pelo trabalho corporal com as investigações sobre os exercícios preparatórios para a forma *tai chi chuan* reorganizados pelas leis *orgânicas das ações físicas*.

O ofício do ator exige doação. Copeau (s/d) afirma que, para o ator, doar-se é tudo. E, é por meio desta apresentação com os propósitos das investigações corporais, associados ao conceito 'não-agir agir' que investigaremos possibilidade para o ator 'possuir-se', e para este suporte psicofísico resgatamos o conceito de *enraizamento somático*.

Procuramos investigar a circularidade entre a imagem e o ator para que ele saiba como desenvolver, por si mesmo, a sua habilidade técnica, a fim de investigar quais são os seus meios de partida e de chegada. Pode-se entender que estes meios individuais e técnicos estão vinculados à singularidade de cada processo criativo, mas, que, como fundamentos, tais meios se ligam aos princípios da linguagem.

É nesta singularidade de cada universo dramático que resgatamos o conceito de imanência; ou seja, cada processo criativo exige que o ator possua meios psicotécnicos e imaginários para se auto-dissolver e se auto-criar em processo contínuo. Copeau (s/d) denominou este processo como "*honestidade profissional*" (COPEAU, s/d *apud* READERS, 1965, 75).

Deste modo, a expressão ‘possuir-se’ atua de forma integrada aos conceitos de ‘imanência’ e de ‘não-agir agir’, o que implica o estado receptivo e de comunicação, que, por sua vez, evoca o conceito de vazio. Objetivamente, possuir-se é também uma atitude funcional, que pode ser composta, técnica e teoricamente, pela seqüência ‘vazio, não-ação ação, não ação...’. Este pensamento em ação direcionado ao treinamento do ator pode aumentar a compreensão física dos processos psicofísicos. Paradoxalmente, poderíamos dizer que possuir-se é o constante exercício do esvaziar-se, mas, para apontar o mesmo sentido desta afirmação, resgatamos as compreensões básicas já apresentadas do conceito o *ch’i* – ‘*sem fogo*’, que pede a transformação do fogo inautêntico em fogo autêntico. Na escrita de Grotowski (2007), sobre duas fases do seu trabalho, reconhecemos aproximações com este movimento circular e contínuo:

Ambas as extremidades da cadeia (a arte como apresentação e a arte como veículo) deveriam existir: uma visível – pública - e a outra quase invisível. Porque digo ‘quase’? Visto que fosse inteiramente escondida não poderia dar vida às influências anônimas. Portanto deve ficar invisível, mas não completamente (GROTOWSKI, 2007, 243).

Objetivamente, o que queremos dizer é que os procedimentos técnicos são indispensáveis e vitais, mas considerá-los como garantia de resultados criativos pode direcionar o trabalho para o sentido oposto, para unilateralidade e, conseqüentemente, para o estado que os chineses denominam rigidez, que corporalmente é muito evidente.

Nas questões que abordam as escolhas dos procedimentos técnicos e dos exercícios em si, propomos a procura pelos espaços de questionamentos corporal mesmo, não da forma propriamente dita e, sim, da nossa condição atual de entendê-los e de procurar meios de atualizá-los, de maneira que apontem um sentido aos objetivos criativos e plásticos. O nosso objetivo é disponibilizar um pouco mais de espaço para os processos empíricos, para que por eles seja

possível descobrir os critérios de treinamento que possam ter finalidade psicotécnica e também sentido estético. Identificamos esta interação viva, em alguns momentos do texto abaixo, quando Stanislavski (1989) fala de suas compreensões sobre um processo de montagem específico:

Nós procurávamos transmitir honestamente o que foi tão maravilhosamente escrito por Tolstói, e levávamos em conta tudo que encontrávamos de vivo na peça, no papel, na mise-en-scène, nos trajes e decorações, em nós mesmos, nos parceiros, nos acasos do espetáculo. As passagens que não conseguíamos captar por si mesmas ficaram mortas e vazias, e nelas nós simplesmente falávamos dentro do ritmo, deslizando pelo texto a fim de não reter o espetáculo (...). A utilidade desse trabalho consistiu em eu ter encontrado a via lateral para a alma do artista: do externo ao interno, do corpo à alma, da personificação à vivência, da forma ao conteúdo. Além disso, aprendi a fazer a mise-en-scène, na qual se revelava por si mesmo o cerne interno da peça (STANISLAVSKI, 1989, 185).

A partir das idéias de Stanislávski a expressividade viva e de relação indireta leva a leitura de um pólo pelas investigações do outro Os chineses lêem os seus vínculos, os quais permitem que eles possam observar o mestre pelos seus discípulos, a potência da força *yin* pelo seu conteúdo *yang*, a forma pelo conteúdo, o masculino pelo feminino, etc. Mas, estas leituras estão distantes da nossa realidade ocidental. Para os taoístas, elas não acontecem de maneira direta e, sim, pela singularidade das inter-relações integradas, a que se constelam como unidade em movimento.

Por isso, o princípio *yin-yang* propõe como *movimento verdadeiro aquele que está conectado ao centro*, em outras palavras, do *ch'i* pode surgir a *verdadeira*

*expressão*⁴⁶. Reconhecemos esta potência de vida em unidade contínua também em Brook (2000), ao dizer:

O enigma é como descobrir o que pode levar-nos a um outro estado mais profundo e verdadeiro. Eu ainda acreditava que, de um jeito ou de outro, eu poderia produzir esse estado por mim mesmo, e tive que encarar a inconveniente verdade de que mesmo esse desejo natural pode tornar-se o maior de todos os obstáculos; até mesmo os desejos mais sinceros podem bloquear aquela especial abertura em direção à qual tendem todas as aspirações. O esforço tem lugar somente se conduz a um mistério chamado de não-esforço; e, a partir de então, se por um breve instante a percepção de alguém for transformada, esse será um ato de graça. Embora a graça não possa ser obtida, ela pode, às vezes, ser concedida (BROOK, 2000, 176).

Desta citação fazemos uma relação com outra fala de Brook (2007) quando ele apresenta o pressuposto da imanência: para falar sobre o teatro sagrado *o essencial é admitir a existência de um mundo invisível, que é preciso tornar visível* (BROOK, 2007, 49).

A partir desta premissa da imanência se integram outras; uma delas é a condição humana de experienciar e de se transformar espiritualmente e corporalmente a partir dos caminhos da imaginação. Artaud (1999) fala sobre essa dimensão sagrada, que não tem o propósito de colocar o *espírito fisicamente no caminho de alguma coisa* e, é nesta condição que reside, para ele, o teatro verdadeiro com um sentido de criação. Deste sentido

(...) possuímos apenas uma face e cuja realização completa está em outros planos. E pouco importa que esses outros planos sejam realmente conquistados pelo espírito, isto é, pela inteligência; isso seria diminuí-los e não tem sentido. O que

46 Expressão verdadeira é aquela que não é unilateral e que integra as polaridades em movimentos conexos, os quais apresentam e desenvolvem os arranjos e as composições da ação.

importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo (ARTAUD, 1999, 104).

Desta forma, o treinamento psicofísico é apenas uma parte do *caminho*, é a psicotécnica do ator, que é uma face da unidade poética pela qual podemos trabalhar e exercer o esforço da disciplina e dos processamentos, todavia, sabendo-a como integrada a uma outra, mesmo que a outra seja invisível.

Na realidade teatral que se propõe a preservar vínculos e interações dos aspectos pedagógicos com os criativos, exige significa saber dos procedimentos técnicos que se unem a princípios. Este é um risco constante em cada dia de trabalho e em cada processo criativo; a técnica pode ser libertadora, mas ela não garante a expressão poética. Encarar os procedimentos técnicos desta maneira não os tornam menores. Ao contrário, é exatamente nesse saber como fazer (que integra o conhecimento técnico com a percepção dos seus limites) que reside a possibilidade da sua grandeza e também de sua transcendência.

Nesta constante procura de investigações em contexto teatral dramaturgico, para ver um pólo através do outro, chegamos mais uma vez nos ensinamentos psicotécnicos de Stanislavski (1989): *quando se interpreta o perverso, procura-se o que ele tem de bom* (STANISLAVSKI, 1989, 164).

Faremos o resgate do conceito 'não-agir agir', apresentado no começo deste texto, enlaçado nas investigações do princípio *yin-yang*, já que, para Jullien (1998, 107) *o preceito do não-agir não exige que se abandone o mundo ou, ainda, nada a fazer e que nada deixe de ser feito*. O que nos leva ao princípio do Tao:

o Tao está no interior de todas as coisas, mas não é ele próprio uma coisa; por isso sua ação é também essencialmente qualitativa. Temos uma analogia disso no conceito das leis da natureza. Em todos os fenômenos, a lei natural se manifesta sem se intrometer, a partir de fora, no

curso dos acontecimentos (...) o sentido pode estar à direita ou à esquerda, mas não se esgota em nenhum evento. Esse 'não-se-esgotar' ou 'não-ficar-cheio' é a qualidade (WILHELM, 1995, 28).

Com isso, reafirmamos a necessidade da sistematização e dos procedimentos, tanto quanto a abertura aos questionamentos, para as atualizações do momento. Compreensões a partir do 'não-agir agir...' que permitam não confundir a forma com a unidade. Concretamente, ou corporalmente, a estrutura da ação não pode ser confundida com a experiência viva da unidade.

Sobre este cuidado indispensável ao ator, Grotowski (2007) chama a atenção para os riscos do corpo adestrado, ou do corpo que atua só pela ação:

(...) se somente alguns movimentos são aperfeiçoados, então todos os outros continuam subdesenvolvidos. O corpo não é liberado. O corpo é domesticado (...) Evidentemente, para o ator é muito melhor ser bloqueado por um excesso de agilidade do que por uma total inaptidão, mas em última análise não é esse o caminho do ator. O que precisa fazer é liberar o corpo (...) Dar-lhe a possibilidade de viver e de ser irradiante, de ser pessoa" (GROTOWSKI, 2007, 170).

Podemos direcionar mais uma leitura do conceito 'não-agir agir', partindo de Grotowski (2007), quando ele fala sobre exercitar-se de maneira sincera:

O problema da sinceridade – da sinceridade consigo mesmo - existe onde há revelação, não onde se treina. No campo dos exercícios, nos interessava antes a honestidade (...). Ou seja, como manter a precisão de cada elemento sem cessar de improvisar o fluxo? (...) Isto é, mantendo inteiramente os elementos conhecidos, era necessário fazer aquilo que é desconhecido. Mas para fazer aquela coisa desconhecida era necessário apelar para todos os elementos da própria natureza (GROTOWSKI, 2007, 201).

A partir destas compreensões teóricas sobre ‘não-agir agir...’, conjugada com as compreensões da vivência do *tai chi chuan*, por outros treinamentos ocidentais e, ainda, sob a luz das reflexões de grandes mestres, pedagogos e pesquisadores ocidentais, do fazer criativo, que nos disponibilizamos a investigar, em laboratório, possibilidades de atualizações por caminhos empíricos.

Ainda, a partir do princípio da ‘não-ação ação’, do vazio, e dos recursos do trabalho com as imagens, investigar correspondentes em *corpo-memória* ou *corpo-vida* (GROTOWSKI, 2007) que possam levar o ator a trabalhar sua imaginação em acordo com as facilidades e com as resistências da matéria.

Objetivamente significa que, em laboratório, o mesmo procedimento pode trabalhar princípios distintos em cada ator. Ou, ainda, no mesmo ator o mesmo procedimento pode exercer objetivos e funções diferentes em situações diferentes. Em outras palavras, o mesmo treinamento pode despertar imagens e sensações distintas e, por elas, abrir acessos à criatividade ou não.

Insistimos que é a procura por caminhos criativos, a cada vez, e em cada ator, que mobiliza esta investigação. Por conseguinte, este fazer que parte do conceito ‘não-agir agir...’ engloba a compreensão do diretor sobre as potencialidades do momento, sustentada pelas bases teóricas e psicotécnicas. Por esta compreensão que se iniciou a atitude investigativa ‘não-direção direção...’, a qual, foi reconhecida a partir da sua projeção sobre o ‘não-ator ator...’.

Por fim, resgatamos os conceitos de movimento contínuo e circular, de firmeza interior (somática), de momento oportuno (imaneente), de imagem poética enraizada no soma e das relações entre microcosmos e macrocosmos, os quais nos levam ao encontro das investigações fenomenológicas sobre os estados poéticos de ser, que diz: *o mundo é redondo ao redor do ser redondo* (BACHELARD, 2005, 242).

1.4. Memória em corpo-ator, um suporte somático e vivo pela imaginação

1.4.1 A realidade da matéria em Bergson

Ao apresentar a realidade do espírito e a realidade da matéria, Bergson⁴⁷ utiliza a memória⁴⁸ como um exemplo desta relação, que esbarra teoricamente em algumas dificuldades, devido a sua dualidade (*élan e matéria bruta*). Mas ele vai além, e apresenta a falsidade e a limitação de pensarmos a matéria como *a representação que temos dela* e, a matéria em questão, é o corpo.

Para Bergson a realidade é duração e consciência e, é nesta perspectiva que ele une a intuição e a experiência. A intuição como a alma da experiência verdadeira e como o ato que nos posiciona dentro das coisas. Ou seja, um movimento vivo da própria duração da realidade.

Bergson apresenta o homem como capaz de superar o domínio da inteligência e de possuir o impulso criador – *élan vital*, ou seja, o autor apresenta uma ‘evolução criadora’, o impulso uno que cria incessantemente todas as coisas. É deste impulso sobre a matéria bruta que se cria, a partir da novidade e da diferença. Bergson, ainda, apresenta a vida como “pura inderteminação” e evoluir significa aperfeiçoar-se.

Para falar da inter-relação existente entre as imagens, as quais só podem ser percebidas quando os sentidos estão abertos, Bergson evidencia que estas reações seguem leis constantes, organização que ele denomina *leis da natureza*, nas quais o passado e o futuro devem estar contidos no presente da imagem. Ao revelar o domínio de um tipo de imagem sobre outras, ele diz que, *no*

47 (1859-1941)

48 *A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela (BERGSON, 2007, 77).*

entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas por fora, mediante percepções, mas também de dentro mediante afecções: é meu corpo (BERGSON, 1995, 12). E, é este reconhecimento interno, imaginário e sensível, que nos disponibilizamos a investigar em corpo-ator, o qual reconhecimento, pela nossa compreensão, se aproxima do conceito apresentado por Keleman (1995), o de *enraizamento somático*.

Por isso que, ao falar sobre a memória e a imaginação em corpo-ator a partir da imagem encarnada, reafirmamos a nossa compreensão da unidade corpo-imagem como imaginação e como memória somática viva. Para Bergson (1999),

(...) nosso corpo não é nada mais que (...) a parte sempre presente a que acaba a todo momento de passar. Sendo ele próprio imagem, esse corpo não pode armazenar imagens, já que faz parte das imagens; por isso é quimérica a tentativa de querer localizar as percepções passadas, ou mesmo presentes, no cérebro: elas não estão nele; é ele que está nelas (BERGSON, 1999, 177).

Ao falar do corpo como um 'suporte vivo' e como memória virtual que se atualiza constantemente no presente - no ponto "S"⁴⁹ - e também da sobrevivência das imagens como ação, Bérqson (1999, 89) fala de duas memórias distintas⁵⁰. Uma, fixada no organismo, elaborada por conjuntos sensórios motores que o hábito organizou, e que por isso é uma memória quase instantânea, à qual o passado serve de base: *antes hábito do que memória, ela desempenha nossa experiência passada, mas não evoca sua imagem* (Bérqson, 1999, 176). Outra, é a 'memória verdadeira', coextensiva à consciência; ela retém e alinha, uns após os outros, todos os nossos estados à medida que eles se reproduzem.

49 No cone da memória de Bérqson (1999), na base P, está a realidade presente; em AB, a memória; e, em SAB, fica o ponto de contato entre percepção, memória e a realidade presente. Com o tempo a distância entre S e AB aumenta, mas o contato com a realidade nunca é um perceber puro, desconectado de AB.

50 Dessas duas memórias, das quais uma imagina e a outra repete, a segunda pode substituir a primeira e freqüentemente até dar a ilusão dela (BERGSON, 1999, 89).

O espaço que queremos focar, todavia, está nos vínculos possíveis entre ambas, já que o *corpo-ator* é *a parte invariavelmente renascente (...), a parte sempre presente* (BERGSON, 1999, 177) durante suas ações.

O *corpo-ator* sofre em seu cotidiano de trabalho constantes provocações, estímulos e desafios à sua *imaginação*, deste modo, aquilo que distinguimos como hábito e como memória pura⁵¹, de certo modo se vinculam e se reorganizam, quando em realidade teatral. O hábito, pela sistematização⁵² de procedimentos formadores que visam despertar o imaginário e elaborar a *segunda natureza para agir*; por ele é possível criar referências psicotécnicas. Compreensões que se ligam à ‘memória pura’, já que, por ser no exercício constante do imaginário psicofísico que é possível encontrar um caminho à criatividade como ação física, como a resposta inesperada, e que após o seu surgimento necessita ser elaborada até que seja passível de ser recriada.

Assim, nas investigações com as imagens o ator pode perceber que algumas delas podem ser mais claras e, com isso, apontam com mais clareza o seu sentido. Na compreensão e na elaboração deste sentido, *o presente* pode se atualizar constantemente e, entre *essa imagem muito particular, que persiste em meio às outras e que chamo meu corpo, constitui a cada instante, como dizíamos, um corte transversal do universal devir* (BERGSON, 1999, 177).

Deste modo, em *corpo-ator*, estes conceitos como *vivência*⁵³ e como saber psicotécnico são vitais, eles atuam como conhecimento “*atual*” e

51 Mas, independente dos serviços que podem prestar por sua associação a uma percepção presente, as imagens armazenadas pela memória espontânea tem ainda um outro uso. Certamente são imagens de sonho; certamente costumam aparecer e desaparecer independentemente de nossa vontade; e é justamente por isso que somos obrigados, para saber realmente uma coisa, para tê-la à nossa disposição, a aprendê-la de cor, ou seja, a substituir a imagem espontânea por um mecanismo motor capaz de supri-la (BERGSON, 1999, 93).

52 Toda imagem-lembrança capaz de interpretar nossa percepção atual insinua-se nela, a ponto de não podermos mais discernir o que é percepção e o que é lembrança.(...) Assim criamos ou reconstruímos a todo instante. Nossa percepção distinta é verdadeiramente comparável a um círculo fechado, onde a imagem-percepção dirigida ao espírito e a imagem-lembrança lançada no espaço correriam uma atrás da outra (BERGSON, 1999, 117).

53 Para Stanislávski, vivência é um corpo orgânico que tem a capacidade de agir no aqui e no agora.

reconhecimento “do *virtual*” encarnados, e podem configurar um saber em si mesmo e sobre si mesmo. O saber no ponto “S” do cone de Bergson (1999) é o *presente avançando sem cessar, e sem cessar também toca o plano móvel P*; é também, o momento no qual se concentra a *imagem em corpo-ator*, ou seja, o ponto S também pode ser o reconhecimento de um ponto de partida, no presente, e que evoca o virtual (imagem) constantemente. Deste modo, o plano S concentra-se como imagem em corpo fazendo parte do plano P, e: *P essa imagem limita-se a receber e a devolver as ações emanadas de todas as imagens de que se compõe o plano* (Bergson, 1999, 178). Este ponto vivo de conexão que atua como um ‘suporte’ somático é o *impulso organizador* que ativa e orienta a reação motora no espaço.

É a partir destes direcionamentos iniciais que apontamos o sentido de memória que estamos propondo, para além das “*associações por contigüidade e por similitude*”, para os caminhos sensórios motores que podem gerar acessos em corpo-ator, “*às lembranças impotentes, ou seja, inconscientes, o meio de se incorporarem, de se materializarem, enfim, de se tornarem presentes*”. É esta memória funcional e viva que tem de ser exercitada e estimulada em *corpo-ator*⁵⁴.

Em última instância, em *corpo-ator*, o saber, a memória, a atenção, a concentração e a imaginação são saberes que têm sua função na ação, ou seja, saber é saber recriar e, aprender, é saber experimentar para que seja possível vivenciar e compreender.

Este fenômeno de resgatar a ação engloba o imaginário, a memória e a imagem, as quais são faculdades que devem se preservar em exercício constante

54 Os outros suportes de memória, além do corpo-ator, como diários, desenhos, fotografias, vídeos, entre outros, têm importância fundamental como registro dos caminhos orientadores do processo e, também, durante o próprio processo para contribuir com a elaboração dos os acessos psicofísicos em corpo-ator, ou seja, eles são igualmente importantes. Os registros das imagens, das angústias e das revelações proporcionam um outro ponto de vista e oferecem ao ator um retorno, sob uma percepção mais distanciada da imagem, e não menos honesta.

no trabalho do ator e, estas faculdades, têm funções determinantes, tanto nos momentos de *improvisação* e de *adaptação* quanto nas atualizações do material conhecido e codificado em corpo. O corpo é o espaço da passagem, ele é a conexão que pode dar coesão entre as ações externas e as internas, ele é o ponto vivo de atualizações destes movimentos contínuos de *movimentos recebidos e devolvidos, o traço da união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo, a sede, enfim, dos fenômenos sensório-motores* (BERGSON, 1999, 177).

Para localizar a imaginação que queremos investigar em contexto poético, é preciso ir além da continuidade de tempo em Bergson (1999) e, é preciso evocar a *fenomenologia da alma*, pela qual, *é possível resgatar o primeiro compromisso de uma obra* (BACHELARD, 1995, 5).

A imaginação criativa em *corpo-ator*, quando acontece, impera sobre o ator, e, é esta a inversão proposta a ser investigada em laboratório, a qual pode conduzir o processo da escrita viva como materialidade em *corpo-ator*. O que queremos dizer é que no trabalho criativo do ator: *Numa imagem poética, a alma firma sua presença* (BACHELARD, 2005, 6) e, enraizada em corpo, cria outro tempo e dá o sentido da atmosfera criada. Bachelard (2007) diz que: *no instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência e à antítese, o simultâneo e o sucessivo* (BACHELARD, 2007, 101).

Para investigar esta *verticalidade* da alma criativa, precisaremos partir do enraizamento somático psicotécnico e resgatar o como nos disponibilizamos a investigá-lo⁵⁵ em laboratório e, também, a partir de onde iniciaremos a jornada. É necessário, além disso, reafirmar a necessidade de exercitar, em treinamento, o

⁵⁵ Pelas investigações em treinamento e, principalmente àquilo que nos disponibilizamos trabalhar por meio deles. Compreensões que incluem o estado de espírito curioso e a alma inquieta, em *corpo-ator*, como psicotécnica. Saber corporal e sensível que busca como treinamento, antes de qualquer coisa, aceitar as necessidades impostas por cada processo; ou seja, queremos aprender a ouvir o que o corpo tem a dizer em sua dramaturgia poética.

espaço⁵⁶ interno e vivo em corpo-ator, no qual centralizamos o estudo. Quanto à ontologia dos conteúdos criativos pode ser inconsciente, mas a materialidade tem de ser corporal, psicofísica.

Assim, a memória, a imaginação e o corpo-ator estão indissociáveis e inseridos em um contexto empírico, artístico, poético e, essencialmente, presencial. Esta compreensão nos leva a perceber e a investigar a criação, a singularidade e a materialidade como continentes vivos da imaginação, momento em que o sujeito e a materialidade do objeto se transformam e *tudo se passa como se nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo* (BERGSON, 1995, 12).

1.4.2 A materialidade da imaginação em Bachelard

Bachelard, filósofo e epistemólogo contemporâneo da psicanálise, abre um campo original de pesquisas e de estudos ao localizar o pensamento, em sua produção, a partir de duas ordens distintas e polarizadas: o *diurno* – que inclui os conceitos epistemológicos, e o *noturno* - no qual encontramos um eixo entre a

⁵⁶ Para a prática do *tai chi chuan* é necessário entender o conceito de espaço em três níveis **KUN –SHÜ-SHUM**. **KUN** pode ter equivalência aproximada com vazio não-ausente “o termo vazio é, talvez a tradução mais aproximada do sentido original da palavra. VAZIO em chinês significa existência. O ESPAÇO, no nível da consciência pura é o KUN” (CHENG,1989). **SHÜ** significa não-concreto ele é um espaço diluído e energético, não pode ser determinado e tem a visão do Abstrato e está relacionado com o simbolismo do Dragão na mitologia chinesa, ou seja, SHÜ é o mistério e o não-distinguível. KHU seria o espaço da união e fusão entre corpo e a consciência SHÜ. E, por fim, **SHUM** é o espaço físico -o corpo. Na vivência destes espaços podemos exemplificar: **KUN** propõe: 1) ‘Não-intencionalidade’: realizar os movimentos ‘sem intenção’ visando o estado de clareza mental e emocional e em silêncio interior. 2) A marcialidade: a qual pela visão taoísta é fundamental a serenidade e a transparência interior, não há bem nem mal, é apenas com um espelho que reflete: não existem Eu nem glória. **SHÜ** propõe: 1.) Movimentos macios.2) A circularidade dos movimentos.3) A continuidade. 4) Arte Marcial: integração consigo e fluência de jogo em continuidade ação constante sem atrasar nem adiantar o tempo de reação. **SHUM**: 1)Corpo solto: músculos livres aproveitamento do peso e do eixo. 2) Raiz forte: base e enraizamento somático. 3) Arte Marcial: estilo interno que enfatiza o uso de energia no lugar da força bruta.

poesia e a ciência. Ao relacionar o *diurno* e o *noturno*, ele diz que se colocarmos a razão e a imaginação sob a luz da razão encontraremos a cisão; mas, se relacionarmos pela via onírica a razão e a imaginação, elas se interpenetram e se tornam complementares.

Bachelard apresenta a poética sob o signo dos quatro elementos: água, terra, ar e fogo - de Empédocles⁵⁷ - e psicanalisa-os, não apenas em sua imagem, mas também na sua materialidade. Para falar da imaginação em Bachelard, iniciaremos a partir do que ele diz das polaridades de luz e de sombra, do seu olhar sobre a natureza humana, que revela a dualidade inter-relacionada *diurna* e *noturna* e também sua mutabilidade. Com isso, apresentamos a pedagogia bachelardiana, que engloba as dimensões do sonhar e o do pensar, pela qual o filósofo nos direciona à pluralidade do ser, mais especificamente, ao 'eu' interior. É a partir deste posicionamento que ele questiona a tradição ocidental que durante séculos sobrepôs o intelecto às percepções do sentido.

Bachelard valoriza a imagem poética e coloca a imaginação a serviço do pensamento. Por esta imensa contribuição, que desviou o pensamento do 'lugar-comum', ele foi considerado durante um bom tempo, sob as leis científicas e acadêmicas de seu período, como um filósofo sem rigor. Encontramos nos seus opostos, o sonho e o científico, ressonâncias do princípio de mutabilidade entre todas as coisas como, por exemplo, a noite tornar-se dia. Deste modo, para ele, o Homem também não se define apenas por seu lado *diurno* (intelectualidade), mas também pelo movimento constante entre a razão e o sonho – *noturno* (poesia e devaneio). Tal compreensão nos aponta um valor e um sentido à ambigüidade do ser. E, para explicar melhor esta diferença de atitude entre o posicionamento

57Empédocles de Agrigento filósofo grego pré-socrático – viveu na Sicília (cerca de 490-435 a.C.). Médico, filósofo, profeta e professor. Segundo Aristóteles, fundou a oratória e também a primeira teoria biológica. O autor substitui a busca de um único princípio das coisas pelos quatro elementos: fogo, terra, água e ar. Para ele, a combinação desses quatro elementos é a origem de todas as coisas: mas os dois princípios antagônicos, Amor (atração) e Ódio (repulsa), são os agentes que promovem a união e a desunião dos quatro elementos. Empédocles também atribui a produção dos seres ao acaso, e afirma que, somente os colocados sob situação propícia podem subsistir.

científico e o poético, evocamos o seu próprio dizer (...) *quando se vive a espontaneidade de uma imagem, a imagem não é preparada pelo pensamento. Esta não tem nada de comum com as imagens que ilustram ou sustentam as idéias científicas.* (Bachelard, 2005)

Sofrendo influências de seu tempo, Bachelard (2005) participou de grandes reviravoltas e questionamentos das artes e das ciências⁵⁸, as quais nos trouxeram novas concepções sobre as categorias de espaço e de tempo. Segundo ele mesmo se apresenta, ele é um filósofo do ‘não’ e é pela negação das teorias tradicionais e pela positividade do ‘erro’ que ele propõe a filosofia do ‘desaprendizado’.

Bachelard apresenta a imagem poética como um *surgimento*, um começo absoluto e, assim, ele a respeita no ‘ser próprio da imagem’, na sua própria singularidade, *no instante poético e metafísico da sua criação*. Este pensamento nos impede de olhar, psicologicamente, a expressividade poética fora da sua própria materialidade poética e, isso, em nossa compreensão, é um direcionamento estético e uma organização de linguagem.

Encontramos, no pensamento de Bachelard um Homem em que a vivência da experiência acontece no confronto com a materialidade do mundo, e que tem de ultrapassar a realidade determinada. Esta ultrapassagem pode nos aproximar da experiência como vivência em *corpo-ator* e, esta aproximação se confirma ainda mais, para ele, na tomada de consciência: *o sujeito que imagina é independente do sujeito que contempla*. Ao compreendermos isso, chegamos ao conceito de fenômeno como um surgimento próprio da imaginação.

Conforme Bachelard, existem dois tipos de imaginação: a formal e a material. A formal é a atitude contemplativa e passiva, enquanto que a material é a vivência do encontro – o do Homem com a materialidade, ou seja, é *materializar o imaginário*.

58 Como por exemplo: a física quântica, o cubismo, o surrealismo, a teoria da relatividade.

Cabe ainda afirmar que, para ele, o trabalho é o processo transformador que pode ser o *inversor da realidade* e, o amor à matéria é vivido como o próprio mistério da matéria, como um *mito da matéria* e, também, como um tormento; ou seja, a imaginação engloba a resistência ao mundo⁵⁹.

Em *A psicanálise do fogo* (2008) Bachelard fala sobre a exploração da materialidade e a ativação da imaginação. Ele adverte que o ferreiro tempera o ferro na água fria e que a luz brinca e ri na superfície das coisas, mas só o calor penetra... Onde o olho não chega, onde a mão não entra, insinua-se o calor (BACHELARD, 2008).

Nesta outra visão da materialidade, que alimenta e que nutre a vida, compreendemos a lei do devaneio, ou seja, é na dualidade que está a substanciabilidade da matéria. A dualidade também é a célula mãe da estrutura dramática e é, ainda, a estrutura do mito morte-vida. Pela dualidade também chegaremos ao narrador porque, para Bachelard, o mundo não é a continuidade física da realidade, mas, sim, a linguagem poética que se revela pela sua própria continuidade. Este pensamento do filósofo é muito revolucionário.

Assim, por meio desta reformulação, se torna possível distinguir o objeto do seu narrador. Tal compreensão pode se aproximar da compreensão cênica de narrador e também do testemunho do ator sobre seu papel, ou ainda, do movimento contínuo entre contemplação e ação... continuamente.

Em *A Poética do Espaço*, ao falar da fenomenologia que quer *viver as imagens na função de habitar*, Bachelard (2005) nos diz que não nos entreguemos às seduções das belezas exteriores, porque ela *incomoda a meditação da intimidade*. Especificamente no capítulo *A concha*, ao propor a fenomenologia da concha habitada, ele afirma ao leitor que: *A melhor marca da admiração é o exagero. Já que o habitante da concha espanta, a imaginação logo fará saírem da*

⁵⁹ Sobre esta resistência Meyerhold diz: Toda arte é construída sobre a auto-limitação. A arte é sempre e antes de tudo uma luta contra o material (MEYERHOLD, s/d).

*concha seres espantosos, seres mais espantosos que a realidade. Ele evoca o álbum *Le moyen age fantastique* não apenas como imagem, mas em sua materialidade: (...) veremos reproduções de gemas antigas em que ‘os animais mais inesperados (...) saem de uma concha como da caixa de um prestidigitador’* (BALTRUSAITIS apud BACHELARD, 2005, 119). A partir da evocação acima Bachelard nos leva a pensar na inutilidade da comparação com uma caixa de mágicas se nos colocarmos no próprio eixo das imagens e diz

quem aceita os pequenos espantos prepara-se para imaginar os grandes. Na ordem imaginária, torna-se normal que o elefante, o animal imenso, saia da concha de um caracol. Será, excepcional, entretanto, que lhe peçamos, no estilo da imaginação, para entrar nela. (...) nunca na imaginação entrar e sair são imagens simétricas. (...) Tudo é dialética no ser que sai de uma concha. E, como ele não sai inteiro, o que sai contradiz o que fica fechado (BACHELARD, 2005, 120).

Ainda, neste mesmo capítulo, o autor estuda outras obras e apresenta a estranha mistura de seres: *no ser que sai de sua concha sugere os devaneios de ser misto. Não é somente o ser “meio carne meio peixe”. É o ser meio morto e meio vivo e, nos grandes excessos, metade pedra metade homem e, com isso, revela a reviravolta que imaginação faz na realidade, e ele vai além, trata-se do contrário do devaneio petrificante. O homem nasce da pedra* (BACHELARD, 2005, 120).

Deste modo, pensamos que ele quer reviver a ação, na sua ‘observação primeira’ quando diz:

entretanto se pudéssemos restaurar na própria observação uma ingenuidade total, isto é, reviver realmente a observação inicial, reativaríamos esse complexo de medo e curiosidade que acompanha toda ação inicial sobre o mundo (BACHELARD, 2005, 122).

Ler sobre reviver a ‘observação primeira’ da imagem, nos faz sentir muito próximos das recriações pelas quais o ator procura e investiga

incansavelmente o como se revificar. É só por este refazer que o ator pode concretizar a forma e torná-la, mais uma vez, verdadeiramente poética.

Encontramos forte correspondência nesta expressão como o estado interno capaz de reorganizar um sentido para o ator agir, um estado que Copeau (s/d) chama de doação ou de 'monstruoso'.

1.4.3 A verticalidade do tempo poético em Bachelard:

Ao explorar a questão do tempo em *A intuição do instante* (2007), Bachelard desenvolve a idéia da descontinuidade, apresentando outra perspectiva do tempo - como *instantes*. Sua idéia se opõe à filosofia de Bergson que apresenta o tempo como 'um todo e contínuo em si mesmo', ou seja, um *virtual* que se *atualiza* e, *instante*, como uma contração do passado (consciente ou não) no presente:

como dado imediato o tempo psicológico, por ele nomeado de duração psicológica, sendo o instante a junção entre a duração compactada –ou seja, ainda não expressa – e a duração distendida - expressa em palavras, números e símbolos. (...). O instante, assim, é a síntese da contraposição entre a totalidade heterogênea da consciência e a expressão homogênea de um significado (GOMES apud BACHELARD, 2007, 9 (prefácio)).

Para Bachelard, a descontinuidade do *instante* é um reposicionamento de verticalidade sobre o tempo, a qual verticalidade, segundo ele mesmo, se deu após a publicação dos estudos de Einstein sobre a Teoria da Relatividade que apresenta o átomo temporal como um instante. Em seu texto *Instante Poético e Instante Metafísico*, ele fala que:

(...) em todo poema verdadeiro, pode-se, então, encontrar os elementos de um tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida, de um tempo que chamaremos de vertical, para distingui-lo de um tempo comum que foge horizontalmente (...). Daí o paradoxo que cumpre enunciar claramente: enquanto que o tempo da prosódia é horizontal, o tempo da poesia é vertical (BACHELARD, 2007, 100).

Chamamos atenção para esta mudança de eixo, a qual nos leva a produção do conhecimento e do surgimento poético como o inusitado, o inesperado e incompatível aos padrões tradicionais. Este eixo vertical, para Bachelard (2007) é sempre um novo começo: *no reino do próprio conhecimento há, assim, um erro original: o de ter uma origem; o de faltar à glória de ser intemporal; o de não despertar a si mesmo para permanecer como si mesmo, mas para esperar do mundo obscuro a lição de luz* (BACHELARD, 2007, 11). Em outras palavras:

O tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nada. O tempo poderá sem dúvida renascer, mas primeiro terá de morrer. Não poderá transportar seu ser de um instante para o outro, a fim de fazer dele uma duração. O instante é já solidão... É a solidão em seu valor metafísico mais despojado (BACHELARD, 2007, 17).

Para Bachelard a descontinuidade é essencial, enquanto que para Bergson a alma não se destaca do tempo: Bachelard afirma: *“De acordo com Bergson, temos uma experiência íntima e direta da duração”* (BACHELARD, 2007, 21).

Em Bachelard o dramático do instante *é talvez suscetível de fazer pressentir sua realidade. O que gostaríamos de sublinhar é que, nessa ruptura do ser, a idéia do descontínuo se impõe de forma incontestante* (BACHELARD, 2007, 19).

A partir destes conceitos abrem-se questões sobre o conceito de memória, de imaginação, de imagem, de continuidade e de instante, a serem

investigados nesta pesquisa em processo criativo. Para o ator, a memória, o *corpo-memória*, cria padrões, referências e sistematizações, mas o estado de espírito e a alma poética, o *corpo-vida*⁶⁰, em 'Ato', mudam o estado e o eixo de ação do ator. Assim, alguns atores se enraízam e simultaneamente decolam.

Para Bérghson, (apud BACHELARD) *o tempo está na própria fonte do impulso vital. A vida pode receber ilustrações instantâneas, mas é a duração que explica verdadeiramente a vida (BERGSON apud BACHELARD, 2007, 22)* Enquanto que, para Bachelard (2007):

O instante poético, portanto, é necessariamente complexo: ele comove, ele aprova - convida, consola -, é espantoso e familiar. Essencialmente o instante poético é a relação harmônica dos contrários. No instante apaixonado do poeta, há sempre um pouco de razão; na recusa racional, resta sempre um pouco de paixão. As antíteses sucessivas agradam ao poeta (BACHELARD, 2007:100).

1.4.4 Bases em Stanislávski

Stanislávski foi o primeiro pedagogo a sistematizar procedimentos e princípios aos processos de formação do ator criativo e, aqui, para falarmos da imaginação no trabalho do ator, partiremos dos seus ensinamentos fundamentais.

Em seus últimos estudos, Stanislávski elaborou e ordenou *as leis orgânicas da ação-física* como uma gramática do ator. Ainda existem equívocos que vinculam o seu nome e o seu sistema exclusivamente à estética realista, no entanto, o seu legado é bem maior e bem mais abrangente.

60 Corpo-memória e corpo-vida são terminologias de Grotowski (2007), e que serão apresentadas neste texto, após "Bases em Stanislávski".

Stanislávski, em sua atividade pedagógica nos estúdios TAM⁶¹, abriu espaços para investigações que colaboraram para que o ator deixasse de ser ‘mero executor de ações’ ordenadas pelos diretores e, trabalhou com forte interesse na singularidade da imaginação de cada ator; ele sistematiza os princípios da pedagogia para o *ator criativo* e, com esta atitude investigativa, ele renova o seu *sistema*.

Deste modo, é o precursor do *ator criador*, foi ele o primeiro diretor a gerar espaços para a criatividade no papel do ator e, com isso, tornou-se figura central na revolução teatral que luta contra a teatralidade excessiva, contra o clichê e contra as atuações estereotipadas.

Em suas pesquisas, Stanislávski organiza um guia que orienta o ator em como agir a partir dos princípios da vida, os quais ele também acredita ser inerente em todo ser humano. A partir destas elaborações e experimentos com a sua psicotécnica, ele vincula-a ao talento, o qual, por sua vez se enlaça ao trabalho, ao esforço e, essencialmente, à compreensão dos princípios orgânicos da natureza humana. Ou seja, para ele *todo ser humano possui em si faculdades da criação, (...) o sistema não foi inventado, mas tomado da vida* (DAGOSTINI, 2007, 59). Esta compreensão pedagógica exige tanto do diretor quanto do pedagogo que devem saber como provocá-la e estimulá-la em cada ator.

A entrega da alma e o trabalho constante, apresentados por Stanislávski, se direcionam àqueles que estão dispostos *a dar um amor ilimitado a essa arte e se dedicar às qualidades do espírito e do coração* (DAGOSTINI, 2007, 59). As

61 “Segundo Marc Slonim, o período que vai de 1900 a 1917 é de extraordinária força no teatro russo. É justamente dentro deste período que acontecem as primeiras tentativas de Stanislávski de criar os espaços para a experimentação que, posteriormente, receberam a denominação de Estúdios” (SACANDOLARA,2006,05). A história do TAM se dividiu em períodos: “O primeiro, que marca suas maiores realizações em atividade mais fértil, compreende duas décadas entre a sua fundação e a revolução de 1917; depois quase se silenciou durante cinco anos (...). Depois de sua viagem ao exterior (1922/24) se produziu uma transformação, e desde 1925-26 tratou de seguir o caminho da evolução soviética; agregou suas obras contemporâneas ao seu bem conservado repertório anterior, mas sem já ser uma fonte de inspiração. Por volta de 1930 se converteu em uma espécie de Academia Nacional, uma instituição gloriosa (...) mas sem nada novo a dizer (...). Na verdade, mesmo durante seu melhor período lhe atraiu mais a idéia de aperfeiçoar suas aquisições do que a de transitar por caminhos desconhecidos (...)” (SLONIM (1965) apud SCANDOLARA, 2006,05).

polaridades exterior e interior, espiritual e técnico, firmam seus movimentos interados como os princípios da arte e da criação. Isso porque, para Stanislávski, estes princípios e movimento levam à imaginação, à organicidade e à atuação natural e autêntica.

Deste modo, o trabalho do *ator sobre si mesmo* é uma expressão para definir a atitude ética do ator diante do seu ofício, do seu comprometimento e da sua entrega no seu fazer. *Para ele, a arte está contida no próprio ser do indivíduo, e o caminho para ele só é possível ser aberto através de si mesmo*(DAGOSTINI,2007,59). Estas compreensões, em prática, estão em constante processo de identificações, de reconhecimentos, de incompreensões e de questionamentos. Stanislávski, além de abrir um espaço para o ator criar, gera espaços para ‘a humanização do ator’; faz com que o ator olhe para si mesmo e investigue a si mesmo por meio do seu trabalho. Entretanto, isso tem um foco de abordagem pela ação e não pelo psicológico. A investigação criativa do ator é vinculada aos desafios que ele, ator, for capaz de impor a si mesmo como ‘ser’ e estar disposto a encarar e a superar.

Stanislávski redireciona o foco do ator para atitudes como a vaidade e a competição e, por este reflexo, abre um espaço para o ator ir além de si mesmo. Ele trabalha a superação de tais atitudes como um caminho para o ator encontrar e desenvolver suas faculdades criativas. Deste modo, propõe o exercício de outras atitudes como o respeito, a paciência, a dedicação, a colaboração e a humildade diante do processo criativo.

Para revolucionar o teatro, Stanislávski centrou seu objetivo a partir da revolução do ator e, esta, por sua vez, a partir da revolução e do desenvolvimento do ser. Este era um de seus grandiosos objetivos, muito presente e evidente em toda sua obra. Assim, o ator aprende - na prática - o significado da expressão ‘estar a serviço da arte’.

Tais atitudes são processos que se desenvolvem por uma vida e não em um único processo de montagem, elas se vinculam a atitudes interiores e a visão de mundo e também estão condicionadas às escolhas pessoais e à potência de

vontade de exercê-las; ou seja, é uma opção do ator e do diretor, caso contrário, não acontece.

Atualmente, há ressonância do “sistema” em processos que trabalham intensamente o corpo do ator, sua dedicação ao trabalho, o desenvolvimento da disciplina sobre si mesmo e o estudo minucioso sobre sua partitura. Esta aproximação é bem clara entre os conceitos “*o trabalho do ator sobre si mesmo*”, de Stanislávski (1980,1983) e o pré-expressivo de Eugenio Barba (1996). Tanto quanto entre o conceito *o trabalho do ator sobre seu personagem* e expressividade.

Grotowski (2007) resgata esta fundamental contribuição de Stanislávski a partir dos exercícios com objetos imaginários, no quais o ator desenvolve simultaneamente a atenção e a concentração. Trabalhar com objetos ‘invisíveis’ e estudar o desenvolvimento da ação pela *vivência* da própria ação é um exercício aparentemente muito simples, mas, como prática, exige que o ator vá descobrindo os motivos, os objetivos, os conflitos, e todas as transformações durante o próprio fazer. *Fazer esse gênero de exercício era uma idéia cara a Stanislávski. E, para o teatro que praticava, era tão consciencioso quanto eficaz* (GROTOWSKI, 2007,165 pg).

Os estudos que se desenvolvem a partir dos exercícios com os objetos e as ações imaginárias exigem do ator abertura de espírito para poder avançar e, a partir do momento que o problema é instaurado (dificuldade apresentada pela ausência material do objeto), o ator só poderá procurar respostas pela experimentação. De fato e em ato, o que acontece é que com este procedimento não há outra saída ao ator a não ser a sua *vivência* como improvisação.

Colocando o ator nesta situação, Stanislávski trabalha princípios vitais à imaginação pelas vias concretas da ação, ou seja, ao estudar uma ação em corpo, permite que ela fique mais clara e revele, ao ator, outras pequenas ações - micro-ações e micro-impulsos - detalhes (subterrâneos) que, quando descobertos, se tornam importantes na reorganização interna da ação. O ator, pelo *trabalho sobre si mesmo*, pode ficar mais rigoroso e compreender um pouco mais os seus meios e os seus critérios para agir, a partir dos quais ele desenvolve a sua compreensão

orgânica - pela experiência das ações imaginárias em processamento - *através de meios para purificá-las e desenvolvê-las (...) desenvolvendo uma metodologia que contemple a individualidade artística* (DAGOSTINI, 2007, 59). Stanislávski investiga e provoca as faculdades criativas que os artistas criadores carregam dentro de si, ou seja, ele (...) *estudou certos aspectos concretos do nosso ofício para reencontrar a precisão, e por meio da precisão, um terreno fértil.* (GROTOWSKI, 2007, 166).

Grotowski (2007) também afirma que “*outros se escondem atrás de seu nome para fazer algo que aparentemente é similar, mas que na realidade é estéril*” (GROTOWSKI, 2007,166). Esta afirmação está relacionada com outros tantos equívocos que vinculam Stanislávski exclusivamente com a *memória emotiva*. E, esta associação:

- além de ser incompleta, porque este foi um momento da sua trajetória e não uma conclusão, uma vez que o próprio Stanislávski questionou e reorganizou no seu sistema o elemento técnico *memória emotiva*;

- é também uma leitura que leva às atuações forçadas com excesso de carga emotiva, que têm o foco do ator direcionado ao seu sentimento e que, por sua vez, configuram um modo de agir excessivo e muito artificial.

Ou seja, a *memória emotiva* foi uma compreensão momentânea, que Stanislávski questionou, indo muito além. Por isso, é um grande equívoco vincular o seu nome apenas à memória emotiva e à estética do realismo.

Chamamos a atenção para este ponto porque foi este o eixo da mudança da memória emotiva para o *sistema* da ação-física. Stanislávski redirecionou o foco da atenção que estava no sentimento do ator para o aspecto físico da ação e, objetivamente, para a concretude dos elementos conscientes do agir. Ele mesmo disse, de diversas formas, que o sentimento é variável e volátil e a ação é concreta, logo, a ação é resgatável.

Stanislávski mudou o sentido de elaborar a ação, que no momento da *memória emotiva* era a partir do evocar um sentimento, redirecionando-o para as

compreensões físicas, sem desconsiderar a emoção, todavia, querendo um 'suporte vivo' e concreto para a imaginação e para ação. A partir deste reposicionamento, ele investiga minuciosamente os aspectos físicos, concretos e também vivos de uma ação, esmiuçando a parte concreta que pode proporcionar segurança psicofísica suficiente para se atualizar e reviver uma ação. Para ele, a qualidade artística do fazer teatral reside no mistério que pode se revelar no instante.

Deste modo, Stanislávski reorganiza seu sistema com *o trabalho do ator sobre si mesmo* e redireciona a atenção do ator, agora centrada na ação, e não mais no sentimento. Grotowski fala sobre esta transformação:

(...) para evitar a confusão com sentimento, deve ser formulável nas categorias físicas, para ser operativo, é nesse sentido que Stanislávski falou das ações físicas. Se pode dizer física justamente por indicar objetividade. O que é preciso compreender logo é o que não são ações-físicas. As atividades não são ações-físicas. As atividades no sentido de lavar pratos, fumar cachimbo,... não são ações-físicas, são atividades. Pessoas que pensam trabalhar sobre o método das ações-físicas fazem sempre essa confusão. Muito frequentemente o diretor que diz trabalhar segundo as ações-físicas manda lavar pratos e chão. Mas a atividade pode se transformar em ação-física. (...) de maneira muito sólida (GROTOWSKI, 2007,165).

Foi assim que as improvisações e os estudos dos exercícios com objetos imaginários passaram a ser fundamentais no desenvolvimento deste fazer orgânico que materializa a imaginação. Isso é possível porque eles proporcionam o conhecimento da ação, a partir do 'se colocar em situação' pela *vivência*.

Compreendemos, dessa maneira, que os exercícios com objetos imaginários 'invisíveis' são a base central deste sistema, eles exigem do ator, com certa crueza, a vivência da sua imaginação. E, para que a imaginação se abra,

antes, o 'ser' ator precisa aprender como se abrir. Este é o caminho pelo qual o ator atua e elabora a percepção do corpo vivo e presente e também da memória, viva em corpo, e em constante movimento de mutações.

Este fazer se inicia pelo enraizamento corporal e sensível. Para Grotowski o 'gesto' é movimento periférico, enquanto que a ação tem o seu comprometimento com a coluna vertebral, elas habitam o corpo;

o gesto do amor do ator sairá daqui, mas a ação, mesmo se exteriormente parecer igual será diversa, começa ou de qualquer parte do corpo onde existe um plexo, uma coluna vertebral, aqui estará a periferia só o final da ação (GROTOWSKI,2007).

Ainda que o objeto trabalhado não seja concreto, a ação-física tem de ser concretizada e, quando isso acontece; àquilo que era invisível passa a ser visível, ou seja, a ação-física pode torná-lo presente. Entretanto, cabe ainda esclarecer que o conceito de ação-física utilizado em exercícios com objetos imaginários não se vincula à pantomima e tampouco a simulação de ações realistas, mas, sim, à condição que o ator deve desenvolver para imaginar e criar, ou por Copeau (s/d), de *se doar*. Dagostini (2007) afirma: *uma imaginação produtiva que se estabeleça, através de um treino sistematizado, como uma alavanca que impulsiona a criação despertando o inconsciente, (...) a imaginação junto a atenção torna-se psicotécnica sensorial (DAGOSTINI, 2007, 68).*

Para que estes exercícios alcancem seus propósitos como ação é preciso que o ator tenha orientações objetivas durante o fazer, que redirecionem a sua atenção em relação a ação e ao espaço sempre que ela se perder por outros caminhos.

Dagostini (2007) ao falar desta técnica stanislavskiana de improvisação como procedimento para criação, diz que para isso acontecer é necessário certo estado de espírito e que o ator esteja aberto para experimentar suas possibilidades imaginárias. Esta abertura inclui a flexibilidade e a agilidade psicofísicas, as quais permitem ao ator responder ativamente aos estímulos da sua imaginação. O

desenvolvimento deste processo atinge seu objetivo quando acontece a inversão de posições; ou seja, quando a imaginação ativada impera sobre o corpo-ator; este fenômeno é o que Stanislávski denominou *fé e sentido de verdade*, e isso não tem nada a ver com sentimentalismo ou com memória emotiva. Há, para alcançar tal inversão, a necessidade de um certo estado de espírito lúdico e infantil: *uma imaginação ativa, o ator é levado, por meio de exercícios, a participar de invenções propostas, reagindo fisicamente e psiquicamente ao jogo, como se fosse real, o que exige a ingenuidade de criança* (DAGOSTINI, 2007, 68).

Sobre este posicionamento, de certa forma ingênuo, encontramos correspondência na fenomenologia apresentada por Bachelard (1993): *Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem de criança* (BACHELARD, 1993, 4).

Estas concepções sobre *este modo de agir* possibilitam que o ator encontre por si mesmo a lógica da ação pela sua vivência; implica saber como se colocar em situação, neste estado de simplicidade interior para agir, sobre o qual, nos direcionamos mais uma vez aos estudos fenomenológicos para *especificar que a imagem vem antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma* (BACHELARD, 2005, 04).

1.4.5 Corpo-memória e corpo-vida em Grotowski

A partir da sua compreensão do *sistema* de Stanislávski, Grotowski (2007) afirma: (...) *a muitos atores o corpo não dá um sentido de segurança. Com o corpo, com a carne não estão à vontade, estão antes, em perigo. Há uma falta de confiança no corpo que é, na realidade, uma falta de confiança em si mesmos. E isso divide o ser* (GROTOWSKI, 2007, 175). Nesta afirmação podemos reconhecer em Grotowski esta forte influência de Stanislávski tanto no trabalho sobre si mesmo, quanto na importância de um treinamento psicofísico, no qual é indispensável a elaboração de uma outra compreensão de si sobre si mesmo, como por exemplo, a compreensão do conceito de liberdade muscular - e de sua função - que só se dá como consequência dos acordos corporais, os quais, por sua vez, só acontecem pela vivência. Tais concepções nos levam insistentemente ao encontro do centro do corpo como fonte do *impulso organizador* e por consequência atualiza os *diálogos somáticos*.

Grotowski (2007) associa igualmente a Stanislávski a auto-confiança corporal com a auto-confiança para agir e, aprender como agir, para o ator, é o que importa. Para esta compreensão psicofísica, Grotowski (2007) ressalta: *a existência de vocês é constantemente dividida entre 'mim' e o 'meu corpo', como duas coisas diversas* (GROTOWSKI, 2007, 175). Portanto, continuamos com a premissa de que não há imaginação e nem memória sem um corpo e, *não estar divididos é a base para se aceitar (...). Não estar divididos: é não somente a semente da criatividade do ator, mas é também a semente da vida, da possível inteireza* (GROTOWSKI, 2007, 175).

Deste modo, a compreensão de '*superar a si mesmo*', encontrada tanto nos ensinamentos de Grotowski, de Copeau, de Brook, de Barba, de Artaud, de Meyerhold, de Vakhtângov, de Chekhov a partir do sistema de Stanislávski, reforçam a importância dos vínculos do trabalho do ator sobre si mesmo, exercendo a força do trabalho técnico constante.

Grotowski (2007) também diz que a *presença da técnica* se distingue da presença do Ato: *A técnica pode ser (em graus diversos) um sintoma de um Ato sub-rogado. Se executarmos o Ato, a técnica vem por si mesma (GROTOWSKI, 2007, 179).*

Para esclarecer um pouco mais o que compreendemos a respeito do Ato, da imaginação e da memória, apresentaremos o conceito de corpo-memória criado por Grotowski (2007). Para apresentar este conceito é necessário começar pelo resgate de que *toda reação autêntica⁶² tem início no interior do corpo. O exterior é somente o fim deste processo. Se a reação exterior não nasce no interior do corpo, será sempre enganadora, falsa, morta, artificial, rígida* (GROTOWSKI, 2007, 172), porque será a partir da abertura destes canais físicos que poderá ser possível investigar a expressividade mais honesta e natural. O treinamento serve para preparar, disponibilizar e concentrar a atenção e, essencialmente, para abrir os canais criativos.

Grotowski também fala do posicionamento fisiológico deste ponto gerador de impulsos e diz que ele fica *na parte do corpo que chamamos cruz incluindo a base do torso, até o abdômen inferior⁶³*, apresentando a fonte da qual nascem os impulsos autênticos. Mas, ele também diz: *vocês podem estar*

62 Reação autêntica chama à ação os conceitos 'não-agir agir...'. Relaciona-se com honestidade em Grotowski, Stanislávski; também se direciona ao conceito de self somático proposto por Keleman e Campbell e, ainda, sobre a imagem como relação direta com o mito - em vivência. Compreensões que só acontecem como experiência, a partir de um impulso organizador.

63 Para os taoístas chineses o centro do corpo e a base da coluna - a região lombar- são a fonte geradora da energia ch'i; mas, essa compreensão vai além da localização fisiológica do ponto: como eixo é vivo ele vai além. E, ao escrever a palavra 'eixo', além de reorganizar o eixo físico do meu corpo frente ao computador, resgato por ele a compreensão teórica apresentada pelos princípios do tai chi chuan. O eixo é o princípio de todas as coisas e é também a essência de todas as coisas: "(...) eixo através do espaço, da consistência da matéria e através do tempo.(...) eixo como estrutura não é leve nem pesado; em termos de consistência é aquele que pode ser sentido e aquele que não pode ser sentido e, em relação ao tempo, o EIXO não é do passado nem do futuro (...) (CHENG,1989,12). Por estas vias chinesas seguem as imagens vivas e enigmáticas sobre eixo. Para os princípios do tai chi chuan ficam no centro do corpo, mas para reconhecê-lo é preciso associar à auto-percepção "a intuição e o sentimento de transparência". "Eixo, ou TAO DO MEIO, é o ponto básico de construção de toda atividade do tai chi chuan – a alquimia do movimento; ele é o que permite o surgimento de todas as características e todas as práticas. E, por fim, EIXO, para eles, no ser humano se subdivide em três: o físico, o psicológico e o vazio, ou físico, não-físico e absoluto" (CHENG,1989,13).

relativamente conscientes deste fato para desbloqueá-lo, mas não é uma verdade absoluta (GROTOWSKI, 2007, 172).

Nestes ensinamentos compreendemos a importância do treinamento e dos trabalhos corporais na elaboração da segunda natureza e, principalmente, do reconhecimento físico do ator em si mesmo sobre o seu estado criador. Mas, também sabemos que a qualidade técnica integrada como uma *segunda natureza*, não garante o Ato. Peter Brook (1999) chamou o 'Ato' de graça concedida.

Por conseguinte, *nosso corpo inteiro é uma grande memória e em nosso 'corpo-memória' criam-se vários pontos de partida* (GROTOWSKI, 2007, 172), e, nesta fonte orgânica, capaz de reagir infinitamente, há, sim, certa objetividade na sua reação⁶⁴. Esta materialidade corporal só se objetiva se o corpo estiver desbloqueado, porque, se o corpo *estiver bloqueado durante os exercícios, (...) bloqueará também todos os outros pontos de partida do corpo-memória. (...)*. *O corpo não tem memória ele é a memória* (GROTOWSKI, 2007, 173).

Deste modo, Grotowski apresenta os exercícios e o treinamento como possibilidade de conhecimento e de estudo sobre os pequenos e micro-detahes existentes entre o impulso (sub-impulso) e o seu desenvolvimento como ação. Mas, sabendo-os como um meio para realização dos detalhes precisos, o diretor também diz que o fluxo orgânico está na fluência destes detalhes, ou seja, é a relação entre eles que pode dar o sentido. E, é assim que Grotowski apresenta a possibilidade de reação orgânica no corpo treinado e que procura alcançar a espontaneidade e evidencia que a espontaneidade não é o controle é, sim, a transcendência.

Ao falar de seus 'exercícios plásticos' e da ação racional imperando sobre o corpo e predeterminando onde focar a atenção, Grotowski (2007) exemplifica a atuação dessincronizada - mente ordena e corpo executa - e, agir assim, é agir cindido, não é uma ação conjunta:

64 Aqui, reação se aproxima muito da nossa compreensão corporal do conceito 'não-ação' como polaridade complementar da 'ação'.

(...) mas se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando continuamente os ritmos (...) quase como pegando os detalhes no ar. Quem dá os comandos? (...) Não sabemos como acontece mas é o corpo-memória, ou mesmo o corpo-vida, porque vai além da memória (GROTOWSKI, 2007, 174).

Deste modo, o autor apresenta o conceito de corpo-memória, ou ainda, corpo-vida, como um estado de 'ser' em ação, o qual se manifesta como elaboração estética, como inteligência psicofísica em ação ordenadora e em comunhão e, ainda, transcende as camadas da memória individual e atinge a camada universal, para Jung (1991,60), uma dimensão suprapessoal. Para Artaud (1999) é um estado de atuação que, confesso ou não, consciente ou não, é transcendente de vida, *é no fundo aquilo que o público procura através do amor, do crime, das drogas, da guerra ou da insurreição* (ARTAUD, 1999, 143).

Desta condição de ser e de agir, integrada ao como agir, é que emerge a necessidade e o comprometimento (entrega ao ofício), no qual encontramos a atitude revolucionária no teatro. Artaud (1999) chamou-a de 'crueldade', porque, para ele: *Tudo que age é uma crueldade. É a partir dessa idéia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar* (ARTAUD, 1999, 96) e, sobre esta mesma atitude, disse: *Portanto eu disse "crueldade" como poderia ter dito "vida" ou como teria dito "necessidade", (...) que nele nada existe de imóvel, que o identifico como um ato verdadeiro, portanto vivo, portanto mágico* (ARTAUD, 1999:134). Crueldade esta que, na ação de Copeau(s/d), ela exige o 'doar-se', que ele mesmo chamou 'o monstruoso no ator'.

Para Grotowski (2007) essa revolução se inicia igualmente no ator sobre ele mesmo quando em *corpo-vida: Perante um tal agir toda nossa natureza se desperta. Portanto o que é necessário? Algo que não seja barato. Uma doação* (GROTOWSKI, 2007, 206).

Por fim, objetivamente, a naturalidade está vinculada com a disciplina e com a precisão, a *espontaneidade com a estrutura*, mas, em Ato, o que acontece é

que o corpo-memória como a inteireza e a totalidade do ser é *memória*. “Mas quando dizemos “a totalidade do nosso ser”, começamos a imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões da nostalgia. Eis porque talvez seja mais exato dizer *corpo-vida*” (GROTOWSKI, 2007:174). E segue:

Se permitirem que o seu corpo procure o que é íntimo, o que fez, faz, deseja fazer na intimidade (em vez de realizar a imagem da recordação evocada anteriormente nos pensamentos), ele procura: toco alguém, seguro a respiração, algo se detém dentro de mim, sim, sim, nisso há sempre o encontro, sempre o Outro...(...) E quando digo corpo, digo vida, digo eu mesmo, você, você, inteiro, digo (GROTOWSKI, 2007, 205).

1.4.6 O ator como a tradição de si mesmo

Sabemos que - sob a luz dos acontecimentos históricos, psicológicos; dos estudos antropológicos e dos fenômenos biológicos - o ser humano, em seu imaginário, não é despovoado. Mas, para um ator, a proposição e a aceitação da imagem – o estado *vazio de si mesmo*, potencializada pela vontade de querer tornar-se e experimentar-se como um espaço virgem, *descolonizado* e fértil, pode atuar como um estímulo à imaginação, que provoque o ator a trabalhar *sobre si mesmo*, até que sua imaginação em-corpo permita que ele se entregue à ela e que se experimente povoado, mais uma vez, por seu personagem.

Sobre a expressão povoar-se de si mesmo, utilizamos o conceito apresentado por Ruffini (1994) como a *tradição de si mesmo*, no qual ele nos fala que tradição é, simultaneamente, a permanência e a mudança, e que em nossa cultura ocidental podemos ler tradição apenas como o corpo do artista desde que o *corpo do artista aprenda a manter seu papel e, ainda, que saiba como improvisar dentro dele em suas variáveis de cada momento* (RUFFINI,1994). Ele esclarece,

ainda, que o conceito de improvisação para o ator que sabe improvisar não é “fazer o que lhe der na cabeça”, mas, sim, criar dentro do seu papel,

*(...) respeitando-o, esse ator se torna a tradição de si mesmo.
(...) O indivíduo humano é uma particularidade da natureza.
Quando assistimos ao grande mestre representando, quando assistimos ao artista que chegou a ser tradição de si mesmo, assistimos ao nascer e ao pôr-da-lua no firmamento. A tradição, então, que Artaud localiza é a tradição do próprio corpo em si mesmo. Mas não um corpo como Deus ou a mãe nos deu, mas o corpo trabalhado. Vou dizer a palavra que vocês não gostarão, mas que é a verdade pura – um corpo colonizado, com força, com exercício, longo, doloroso e também tedioso. Até que esse corpo se torne, não a natureza que já é, mas que se torne uma outra natureza, uma segunda natureza. Não é a mesma coisa que faz na vida cotidiana. Mas, ao mesmo tempo, não é totalmente diverso, é um outro nível da natureza (RUFFINI, 1994, ?).*

Então, propomos o universo investigativo do ator a partir do estado imaginado de se sentir ‘vazio’, o qual pode servir como um processador interno e criativo, que também pode deslocar a imaginação à ordem poética. Os canais da imaginação devem ser constantemente provocados e exercitados pelo *ator-artista (...)*. Quanto mais desenvolvida é a sua imaginação, por meio de exercícios sistemáticos, mais flexível e ágil ela se torna (CHEKHOV, 1996, 31).

Para o ator, ‘acreditar na imagem’ pode funcionar como um *impulso organizador* e, em laboratório, este fenômeno identificado como *acontecimento*, acaba por atuar como sinônimo de ação. A imagem quando é clara, em *corpo-ator*, organiza suas ações pelo tempo e no espaço, e quem converge e conduz este processo criador é a imaginação.

Deste modo, a imaginação e a memória estão indissociáveis em *corpo-ator*, na sua *tradição*. Podemos exemplificar este vínculo em acontecimentos comuns, como quando às vezes um ator não consegue lembrar apenas

racionalmente seu texto, ou tampouco, descrever algum momento da sua partitura, que fora minuciosamente estudada em corpo-ator (Este espaço posse ser um correspondente do 'virtual' em Bergson(1999). Mas, baste que internamente pela sua reorganização imaginária e corporal, que ele se repositone em *corpo-ator* – se coloque em *situação* - para que os impulsos organizadores da ação apreendida como memória se ativem e, neste reposicionamento de estado ele é capaz de entrar novamente no espaço de ação e atuar com propriedade e domínio, mais uma vez (Este outro espaço pode ser um equivalente do 'atual', também encontrado em Bergson,1999).

Chegamos novamente na memória em *corpo-ator*, a qual não tem relação com o decorar de textos ou simular ações, mas, sim, em construí-las e esculpi-las em estados corporais, a partir de seus órgãos e de seus músculos mais internos.

O self é uma organização progressiva de contínuas ações musculares chamadas padrões motores. Esses padrões constituem um motivo condutor fundamental, sobretudo inconsciente, um padrão de percepção consciente muito similar à intuição. Usamos nossos músculos embora não saibamos que estamos usando. Padrões de movimento muscular são a fonte da assim chamada memória (...). Esta relação de evocar é memória motora. Por intermédio da memória motora o evento, evocado como um padrão de ação, funciona como um organizador para o nível seguinte de organização e de comportamento. É isso que liga a memória e consciência, assim como o passado, presente e futuro (KELEMAN, 1995, 41).

Por conseguinte, falar sobre a memória em *corpo-ator* é falar a partir da imagem configurada interna e corporalmente, a partir da sua imaginação. Deste modo, o corpo passa a funcionar como um suporte vivo da memória viva, e também como continente imaginário conquistado e igualmente vivo, o qual, ou cujo continente, é o ator em si e sobre si mesmo. Mas, todo este trabalho artesanal e

sistematizado, segundo Bachelard (2007) ainda atua como um processo de horizontalidade e, a verticalidade na arte do ator é outra coisa, é o outro eixo.

Para encerrar este texto, nos silenciemos diante do dizer e dos ensinamentos de Artaud (1999):

Entre o princípio do teatro e o da alquimia há uma misteriosa identidade de essência. É que o teatro, assim como a alquimia, quando considerado em seu princípio e subterraneamente, está vinculado a um certo número de bases, que são as mesmas para todas as artes e que visam, no domínio espiritual e imaginário, uma eficácia análoga àquela que, no domínio físico, permite 'realmente' a produção de ouro.(...) É que tanto a alquimia quanto o teatro são 'artes' por assim dizer virtuais e que carregam em si tanto sua finalidade quanto sua realidade. Enquanto que na alquimia, através de seus símbolos, é como um Duplo espiritual de uma operação que só tem eficácia no plano da matéria real, também o teatro deve ser considerado como Duplo não dessa realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos se reduziu a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quanto edulcorada, mas de uma outra realidade perigosa e típica, em que os Princípios, como golfinhos, assim que mostram a cabeça, apressam-se a voltar à escuridão das águas (ARTAUD, 1999, 50).

Capítulo II – Ações e Reflexões em Experiência

2.1 Propósitos, circunstância e testemunhos

A partir deste momento, o foco da escrita está direcionado aos processos experimentais, seus propósitos, acontecimentos e investigações em laboratório, ou seja, aos aspectos empíricos da pesquisa, por meio dos quais foi possível investigar e atualizar diversos tempos e espaços, como o da memória, o da imaginação e também os dos *instantes*. Estas investigações tiveram o propósito de serem trabalhadas a partir da materialidade consciente, ou seja, da tomada de consciência inicial sobre os aspectos corporais e expressivos a serem desenvolvidos.

Deste modo, a repetição é um dos elementos centrais desta pesquisa e esteve presente tanto nos momentos de treinamento quanto nos processos de criação e de adaptação. Foi ela que processou este fazer e refazer pelo tempo, pelo qual foi possível perceber as referências (do ator sobre si mesmo e sobre seu trabalho), as bases e os objetivos a serem desenvolvidos. A repetição possibilitou diferenciar os princípios dos procedimentos e, por esta identificação como vivência, abrir um espaço para movimentá-los, tornando possível atualizá-los, de forma inter-relacionada, aos nossos propósitos em cada momento.

O que queremos esclarecer é que esta investigação, ainda que tenha apontado um sentido de montagem, manteve seu foco de estudos essencialmente nos experimentos do trabalho *do ator sobre si mesmo* e no *trabalho do ator sobre seu material criativo*. Assim, o espaço central do laboratório ficou definido nos momentos de preparação, de treinamento, de concepção e de adaptação das partituras de ações.

Com estas determinações, o processo empírico iniciou-se a partir das primeiras investigações corporais e psicotécnicas, que foi por onde começamos a perceber e a elaborar os nossos primeiros questionamentos sobre o tónus, a

fluência de energia, os focos de atenção, os de tensão, o relaxamento, a capacidade de concentração, a imagem enraizada no soma, o tempo-ritmo de agir, a diferença entre a ação e a simulação, a ação organizada e a ação caótica, os impulsos, as relações de domínio do ator no seu espaço de cena e sobre outros elementos técnicos e formadores.

A partir dos elementos acima, começamos a investigar a procura de um correspondente corporal do conceito 'não-agir' como possibilidade de impulso ao 'agir', ou seja, este era o elemento dinâmico que queríamos integrar, no trabalho do ator criador, como conhecimento psicotécnico. E, foi assim que as questões psicofísicas começaram a ser percebidas e trabalhadas pelo grupo.

Por meio das observações em cada laboratório, fomos organizando e reorganizando o treinamento, as dinâmicas e a dramaturgia. Porém, reorganizar não é, necessariamente, alterar ou trocar de exercício, e, sim, perceber qual é o elemento técnico necessário a ser trabalhado no dia, ou seja, precisávamos perceber as resistências da *matéria*, e, em cada momento, criar meios de trabalhá-la. Foram estes reconhecimentos e investigações que de fato atuaram como o eixo central de todos os outros momentos e investigações.

Este foi um dos propósitos durante todo o processo para desenvolver o olhar naquilo que resiste, e a partir da percepção da resistência da *matéria*, pesquisar o como trabalhar; isso significa reinventar meios para processá-la (a matéria).

Corporalmente esta questão é bem complexa. Às vezes o corpo precisa de meses para reelaborar uma resposta como compreensão psicofísica e quando este processamento acontece parece óbvio e claro, mas, de fato, ele pode não ter sido percebido anteriormente. A tomada de consciência no desenvolvimento do trabalho e a sua integração como psicotécnica é transformação que se faz pelo tempo e pela insistência.

A partir de agora, sistematizaremos o trabalho de laboratório que exigiu do ator processos que levassem à consciência e à percepção dos seus micro-impulsos, micro-ações, dilatação e expansão corporal, fluência de energia e,

principalmente, na apreensão da ação interna, o *monólogo interior* (KENÉBELL, 1999), como composição psicofísica.

O subtexto como vivência também é orgânico, ele vibra em outro tempo e reorganiza a respiração e o corpo inteiro do ator. São estes os elementos que decidimos investigar no treinamento e no processo criativo, a partir das observações corporais até a dramaturgia do corpo.

Esta base psicofísica da pesquisa complementa seu propósito de atualizações da psicotécnica do ator, com a integração dos caminhos imaginários, sensíveis e criativos.

Me vejo, agora, atuando e vivendo em diversos tempos: percebendo, refletindo e relacionando diversos espaços e diferentes modos de atuação. Muito próxima da dimensão do caos, com a necessidade de perceber uma ordem. Neste instante, enquanto observo o movimento e o desenho das letras e das palavras na tela do computador, estou escrevendo estas linhas e, ao mesmo tempo, reconhecendo nelas, os dizeres vivos de diversas camadas do meu corpo, abaixo da minha pele. Percebo, ainda, que organizo o pensamento a partir da utilização de alguns princípios integrados como conceito corporal, assim como também percebo que o movimento do pensamento que se reorganiza traz à tona informações sensoriais, emocionais, racionais e poéticas, as quais pertencem a dimensões individuais e coletivas.

E agora já não é mais possível dizer em qual parte, em mim, está o pensamento. Às vezes o reconheço a partir de uma sensação na coluna, às vezes como uma lembrança e, em outras, simplesmente por uma reorganização do eixo e da postura que se fundem com uma reflexão, – é assim que percebo o movimento vivo pelo silêncio. Organizações corporais intensas, espontâneas e sensíveis que acontecem enquanto o corpo, aparentemente, se mantém na mesma postura, aquela padrão de quem está sentado em sua mesa de trabalho.

Organizar um texto-pensamento é um exercício de atenção e de inter-relação constante, entre as percepções internas e a expressão escrita. Para mim, é a percepção de um impulso organizador capaz de direcionar a atenção à expressão do momento presente e gerar possibilidades de relação e de clareza entre o texto, a vivência e o corpo do pensamento. Perceber este

caos impõe ao corpo a necessidade de criar uma ordem—pensamento, e isso me reorganiza por inteira.

Para os experimentos do trabalho *do ator sobre si mesmo* utilizamos como base os princípios do *método das ações-físicas* criado por Konstantin Stanislávski, em seu “Estúdio de Opera Dramática”, de 1935 a 1938. Este método foi utilizado por Jerzey Grotowski (2007) quando desenvolveu seu trabalho no “*Teatro Laboratório*” e com isso Grotowski acrescentou uma contribuição singular ao trabalho psicotécnico do ator sobre si mesmo e também sobre sua partitura. Eugênio Barba (1996), que trabalhou com Grotowski, também utilizou como base para a elaboração da “Antropologia Teatral” princípios formadores do método de Stanislávski e, desta maneira, Barba também desenvolveu um trabalho ímpar, tanto nos processos de treinamento para ator, quanto em seus processos criativos⁶⁵, os quais então inter-relacionados.

Reconheço que é a partir da reorganização corporal interna e também subjetiva, que atualizo e direciono a objetividade em laboratório, que também atua sob a imaginação, a qual, por sua vez, está enraizada em um imaginário corporal concreto e vivo.

Deste modo, a psicofisicidade corporal atua como um meio de observação, de recepção, de processamentos e também de comunicação, capaz de receber mais que a imagem do outro. Um corpo que pode perceber e receber a materialidade do outro em sua vibração e temperatura.

Assim, o corpo passa a ser um compartimento vivo de processamentos, de compreensões de comunicação e de organização. Há um momento entre o pensamento e a vivência, como espaço compartilhado em laboratório.

A comunicação direta acontece por vias objetivas através da relação entre os espaços, a corporalidade e a subjetividade humana, que pode se

65 No livro “Terra de Cinzas e de Diamantes” é possível acompanhar o pensamento e a paixão destes dois grandes mestres contemporâneos, em forma de correspondências.

manifestar na fala, na ação, na emoção, na sensação, na percepção. Para perceber e aproveitar estas dimensões da comunicação como orientadora do processo de criação, foi preciso trabalhar durante certo tempo, na dúvida e no silêncio.

Com estes propósitos, seguimos a pesquisa sem querer impor uma forma e, sim, procurar 'em corpo' um correspondente da mutabilidade 'não-agir agir' para conseguir identificar as ações impostas e sem sentido. Assim, pode-se dizer que iniciamos o processo empírico pelo rastreamento das ações supérfluas e da rigidez da *matéria* (plasticidade corporal). O objetivo consistia em chegar à percepção dos seus impulsos.

Por meio destas investigações esbarramos nos limites da consciência, da capacidade de manter a atenção, da concentração e, também, do exercício da coragem.

Fez-se necessário ampliar estes limites técnicos para continuar o processo e, para isso, foi preciso perceber um pouco mais sobre como se organizavam as respostas corporais. Era este o nosso ponto de partida.

Para observar e trabalhar os conteúdos dramaturgicos, utilizamos como base, o *método de análise ativa*, igualmente criado por Konstantin Stanislávski.

2.1.1 Circunstâncias e situações iniciais

Um trabalho investigativo no campo empírico está sujeito a dificuldades e desafios. Encontrar o grupo de trabalho foi um processo longo e, depois de algumas chegadas e partidas, de encontros e desencontros, a configuração se iniciou com três as atrizes: Flora Gussonatto, Fernanda Belinatti e Ludmila Moreno.

Mas, em janeiro de 2008, momento em que havíamos programado para o trabalho intensivo e coletivo, outras situações aconteceram⁶⁶.

Iniciei um processo no segundo semestre de 2007 com a Flora, com a Fernanda e com a Ludmila; entretanto, tivemos de suspendê-lo, “temporariamente”, por causa das estréias do final do semestre e, também, pela falta de espaço físico para trabalhar. Assim, ficaríamos um pequeno tempo em suspensão. Dia 07/12/2007 foi a nosso último encontro do ano, no qual eu organizei um material e entreguei a cada uma delas. Este material continha alguns poemas e um pequeno caderno para que as atrizes fizessem anotações sobre observações que deveriam ser colhidas do cotidiano durante a nossa pausa. O objetivo destas observações era o de estimular e exercitar o olhar e a atenção sobre as ações que estão por traz das ações, ou seja, as atrizes deveriam observar no cotidiano o texto e o subtexto. Com esta tarefa tínhamos o propósito de desenvolver aguçadamente a atenção e a percepção sobre si mesmo, além de ampliar a identificação e o reconhecimento em ações cotidianas, os conteúdos aparentes e os mais internos (nem sempre em acordo).

Outro propósito do caderno era o de que as atrizes anotassem observações de estados e de sensações de forças opostas - o conflito no próprio corpo e localizar os pontos dos impulsos e reações no próprio corpo. Por fim, deveriam observar e reconhecer algum “estado-momento” de ação em fluxo, ou seja, o estado de espontaneidade. Posteriormente este material seria

66 Janeiro de 2008, sala 4 do Departamento de Artes Cênicas, 7:50h da manhã: reabrindo a sala de trabalho, Flora e eu resgatávamos o processo de laboratório. Enquanto isso, aguardávamos o retorno, sem data definida, da Fernanda, que estava em cartaz com um espetáculo em São Paulo; da Ludmila, que estava envolvida com questões pessoais em São José do Rio Preto, e da Clarissa, que retornaria em breve da Argentina, após um semestre estudando lá, e que, portanto, precisaria de tempo até se acomodar novamente em Campinas e se integrar ao grupo.

compartilhado com o grupo e, se houvesse interesse, poderia ser utilizado como recurso para o exercício da imaginação.

Também foi solicitado que na retomada do trabalho, em laboratório, as atrizes trouxessem aos ensaios duas ou três fotos que tivessem vínculo com a infância (não necessariamente imagens delas, mas de um objeto, de um lugar ou de outras pessoas) e, também, uma canção (que, do mesmo modo, se relacionasse à infância), porém uma canção que elas ouviam alguém cantar e não uma canção cantada por elas. Todavia, a incompatibilidade dos horários e disponibilidade do grupo fez com que este trabalho não pudesse ser concretizado.

Tais obstáculos mudaram radicalmente o direcionamento do laboratório, que tinha como proposta trabalhar os processos criativos em trios e em duos e, assim, estes propósitos iniciais (ao processo criativo) tiveram de ser deixados de lado, porque a proposta de observações, seleções de fotos e de canções não teve ressonância e não mobilizou o suficiente para que elas trouxessem o material solicitado. O projeto era para ser um processo desenvolvido em grupo, a partir de referências criadas no trabalho pelo grupo.

Diante do acontecido, em 2008 iniciou-se um outro processo de trabalho. Apenas com uma atriz (a Flora) e com estes conteúdos latentes iniciamos o laboratório (sem vínculos aparentes com o processo iniciado) através do processo de concentração e de observação corporal sobre si mesmo. Este processo se constituiu:

Pelas respirações e trocas de ar, sob a luz da manhã, e pelo ar fresco matinal acordávamos o espírito e outras camadas dentro do corpo, até conseguir gerar espaços vivos e de escuta. A partir deste recomeço foi conduzida toda a investigação sobre o 'não-agir agir...' como compreensão corporal.

Com tantas variáveis abertas, antes de engrenar neste processo que se iniciava, precisávamos observar os movimentos dos ventos (ar, elemento da natureza) e compreendê-lo como acontecimento externo, para trabalhar até aterrar a atenção no espaço de trabalho e organizar a atenção no corpo.

2.1.2 Os sujeitos da pesquisa: as atrizes Clarissa e Flora⁶⁷

Durante o período inicial trabalhamos de quatro a oito horas diárias, estabelecendo uma frequência média de quatro a cinco dias por semana. Os períodos de trabalho foram individuais: em janeiro, predominantemente com o trabalho da atriz Flora; em fevereiro, com o trabalho da atriz Clarissa; e, em março, com as duas atrizes.

Em abril o tempo de ensaio se reorganizou novamente devido às circunstâncias de processos de outras montagens nas quais as atrizes estavam envolvidas⁶⁸. Entretanto, quando isso aconteceu, nós já tínhamos reconhecido o que estávamos procurando com o treinamento e também já conhecíamos a natureza do universo criativo de cada uma, ou seja, os universos dramáticos já estavam estruturados, porém, o corpo ainda estava longe de estar adaptado.

Percebíamos também que era vital encontrar meios de preservar o trabalho corporal iniciado como treinamento e tínhamos consciência de que esta era a maior dificuldade. O treinamento revelava outras percepções corporais e psicofísicas para agir, as quais pediam um outro tempo de atenção e de ação, até que fosse possível integrá-los como psicotécnica.

67 A Ludmila voltou, trabalhou, iniciou composições individuais, mas teve que partir novamente. Retornou, trabalhou mais um pouco e, infelizmente, não pôde permanecer. A Fernanda tentou por inúmeros e-mails, torpedos e telefonemas se reorganizar, fazendo, a cada semana, tentativas novas, mas, infelizmente, também não conseguiu se reintegrar.

68 A Clarissa e a Flora estavam cursando o quarto ano de Bacharelado em Artes Cênicas e isso implica em uma montagem a cada semestre, deste modo, a frequência do laboratório se diluiu bastante.

Cabe ainda dizer que esta procura, para as atrizes, naquele momento, gerava certo conflito corporal, porque nos laboratórios nós suspendíamos o tempo que poderia ter sido utilizado para montagem e trabalhávamos sobre os questionamentos psicotécnicos de natureza psicofísica. Estávamos sob outras circunstâncias investigativas sem a pressão imposta pela data de uma estréia, enquanto que, nos processos de montagem de final de curso de graduação, dos quais as atrizes participavam, o foco criativo era direcionado para produção e para encontrar respostas de ação. Elas tinham que encontrar e definir as concepções de seus personagens em circunstâncias diferentes e até opostas às condições de nosso laboratório de investigação, ou seja, o tempo de processamento e de questionamentos era distinto do nosso trabalho e isso exigia atitudes corporais diferentes.

Deste modo, precisávamos descobrir como iríamos nos adaptar às mudanças do contexto, que englobavam outras atividades e outros fazeres criativos, os quais também nos deixavam praticamente sem espaço físico e com pouco tempo para continuar o laboratório.

Estar diante destas circunstâncias nos impossibilitava a execução prévia de um cronograma de trabalho. Primeiro, porque o foco do laboratório era, antes de qualquer concepção dramaturgica, investigar procedimentos que nos levassem a um outro modo de agir e procurar este caminho corporal nos exigia mais tempo dedicado a auto-observação e reorganização corporal. Segundo, porque não tínhamos como antever qual tempo-espaço teríamos disponível e, tampouco, qual o período. Desta forma, não era possível saber até quando o laboratório sobreviveria às circunstâncias e às situações que se alteravam a todo momento. Isso significa dizer que utilizamos muita parte do tempo de trabalho para resgatar as compreensões técnicas como resposta corporal que se diluíam pelo espaço entre um laboratório e outro.

Foi assim, nessas condições, que trabalhamos durante o de 2008, dia após dia, semana após semana, criando bases e determinação suficientes para

atravessar o processo que iniciávamos sem saber dizer exatamente o tamanho do percurso que teríamos ainda que percorrer, e nem o destino.

Pelo trabalho corporal intenso e meticuloso encontramos pontos de interesse psicotécnicos e criativos em comum, que decidimos desenvolver e potencializar e nos colocamos a serviço.

Nestes primeiros encontros com o caos também percebíamos, de forma clara e silenciosa, que os propósitos criativos com os 'fragmentos de memória' que queríamos resgatar em processo criativo não faziam mais parte daquele contexto. Eles não tinham mais sentido e, ali, naquele momento, se fazia necessário um novo direcionamento, no qual um outro processo já estava latente e apontava outro sentido e outro propósito.

A grande virada do projeto aconteceu pelas circunstâncias que definiram que o trabalho teria de ser desenvolvido individualmente e não mais em grupo. Isso aumentou tanto as possibilidades de investigações corporais quanto as de aprofundar a percepção dos detalhes e da singularidade de cada corpo trabalhando os mesmos exercícios e os mesmos procedimentos. Mas os corpos apresentavam materialidades muito diferentes e este era um dos propósitos da pesquisa.

Mobilizadas pela potência inicial e pela vontade de investigar caminhos e transformações psicofísicas em *corpo-ator*, percebíamos claramente as informações esculpidas como resposta somática pronta que queríamos aprender a questionar corporalmente. Assim imperava a necessidade dos questionamentos sobre o como agir, a partir do trabalho sobre si mesmo.

Podíamos perceber que havia tempos e espaços que estavam sendo pouco aproveitados como ação e, por esta observação, reorganizamos como foco de atenção e como investigação dois momentos determinantes, que geraram espaços de trabalho e que se tornaram referências do como trabalhar.

Os espaços antes e entre eram espaços praticamente ignorados pela atenção das atrizes. Objetivamente estes espaços constituem o antes do agir e o entre as ações. Observá-los e desenvolvê-los possibilitou o desenvolvimento da atenção e da percepção de forma mais aguda. Eles nos mostravam o que deveria

ser feito e quais eram os problemas não percebidos. Com estas investigações, o momento antes de agir foi ganhando mais corpo e o espaço entre as ações foi ficando mais vivo.

O antes de agir e o entre as ações se transformaram em princípios na nossa investigação, que podiam ser aplicados tanto nos momentos de preparação, quanto nos de improvisação ou de adaptação. O antes de agir é aprender a se organizar para agir (isso inclui o vazio e o 'não-agir'). Entre as ações também há um espaço receptivo e comunicativo do 'não-agir', espaço que alimenta e engata o agir. É a percepção e o aproveitamento do sentido do próprio agir.

O sentido da pesquisa apontava, através destas investigações, a procura do como elaborar um corpo mais dilatado e mais atento e que integrasse a alma, o espírito e a realidade viva em cada corpo.

2.1.2.1 O espaço 'antes': composto pelo vazio e pelo 'não-agir'

O espaço antes se constituiu numa lente em movimento que focava internamente o olhar sobre o fazer do corpo e procurava explorar e seleccionar aquilo que havia além do conhecido. Trabalhar o momento antes ampliava os efeitos da organização dos estados do agir – organização subjetiva antes de entrar em ação. O antes englobava tudo o que se processava e se organizava consciente e inconscientemente pelo silêncio, pela solidão e pelo autotestemunho que antecedem o agir. O antes é uma atitude que possibilita a instauração de um estado de escuta e de absorção comunicativa e que potencializa o 'agir'.

Lembro-me da atriz Flora, quando, num dia de ensaio, ela descobriu uma ação nova que a deixava muito inquieta e muito curiosa, mas, ao mesmo tempo, confusa, esta ambigüidade gerava muito espaço para o trabalho. Enquanto a observava trabalhando, eu direcionava sutilmente seus focos de

atenção, de reorganização e de retomada. Ela queria aumentar a potência e extensão de sua concentração no trabalho sobre um único movimento. Tratava-se de uma ação pequena, a qual movia o braço direito ao ombro esquerdo e que precisava ser lapidada, retornando, assim, às origens do impulso que a movia, tentando compreendê-lo e apreendê-lo. Com este fazer ela compreendia a eficiência da conexão que antecede o agir e que não atropela o tempo, e buscava a consciência do impulso organizador. Assim ela permaneceu, refazendo-se a cada impulso direcionado à compreensão desta pequena ação, a cada elo que se formava. Ela precisava reconhecer, com maior nitidez, que imagem era aquela que emergia, a qual ainda não estava clara o suficiente, mas era muito viva, e isso a atriz intuía. Conforme o sentido ia sendo desvelado concretizava-se em ‘corpo-ator’, como peso e densidade o corpo se transformava nitidamente. A atriz estava procurando um acordo possível entre ela e as transformações da *matéria*, até que, aos poucos, pelo processo de repetição das reorganizações iniciais, por uma respiração observada ela foi compreendendo como era a organização e, assim, ela foi confiando, se entregando à ação e se adaptando.

Este procedimento-atitude englobava e trabalhava diversos elementos, pois não se tratava de uma repetição vazia, mas da reorganização da respiração do ser a cada momento, da retomada de coragem até atingir o estado necessário de concentração e de clareza, as possíveis naquele instante. As conquistas com aquela pequena e intensa ação eram reflexos daquilo que internamente a atriz organizava antes de agir; ela pressentia isso e explorou esse momento de forma tão intensa e honesta que o estudo, em si, já era um acontecimento a ser testemunhado.

Este foi um momento de trabalho muito intenso, muito profundo e de estudos importantes para Flora e para mim. O reconhecimento disso foi ser reconhecido pela nossa insistência em permanecer no laboratório e continuar o ensaio apesar do tempo ter praticamente se esgotado. Não podíamos parar, tínhamos a necessidade vital de concluir o processo de trabalho iniciado. Com

esta consciência e com o estado de espírito decidido, utilizamos e aproveitamos ativamente todo o tempo que nos restava para podermos alargar um pouco mais o que queríamos. Isto nos deixou a clara sensação de termos conseguido. Foi um esforço enorme em curto espaço de tempo, no qual se estabeleceu um estado de concentração muito denso, um tempo bem aproveitado e produtivo; um instante vivo, difícil e prazeroso, merecido de ser registrado em como valeu a pena!

2.1.2.2 O momento entre: polaridade ‘não-agir’ que pode potencializar o ‘agir’

O momento entre é o espaço não percebido e desconhecido entre uma ação e outra, é a possibilidade de criar o engate e o enlace entre as ações, ou seja, aquilo que dá sentido à existência das ações. Este espaço também pode ser um equivalente do ‘não-agir’, como polaridade interada ao ‘agir’, que em movimento mutante compõe a unidade de ação.

2. 2 Estrutura do laboratório e delimitação metodológica de abordagem

2.2.1 Estrutura

A estrutura de trabalho em cada laboratório foi organizada em 06 momentos:

i) Preparação e concentração: momento inicial dos laboratórios que abre o espaço para os reconhecimentos, as atualizações e as experimentações. Treinamento das bases corporais *psicotécnicas* de atuação, assim como do reconhecimento individual sobre os estados do corpo e da atenção, em cada dia.

Este fazer está fundamentado pela compreensão do *método das ações-físicas*, criado por Stanislávski (apud DAGOSTINI, 2007), associado aos princípios de movimento contínuo e mutante de expansão e de recolhimento, propostos pela prática e pela filosofia do *tai chi chuan* (HUANG,1979).

Reconhecemos também tais princípios de movimento que exigem o comprometimento integral do corpo em qualquer que seja a ação, próximos dos enunciados de bases indispensáveis para o ator, propostos:

- pelos princípios da *antropologia teatral* (BARBA E SAVARESE,1995);
- pelo comprometimento integral do ator, imaginação e *atuação inspirada e atmosfera* (CHEKHOV,M.1985,1986);
- pela naturalidade do agir apresentada por Peter Brook: “*apenas permita que a sensibilidade guie seus menores músculos. Para encontrar uma qualidade vital temos que ser sensíveis ao eco, à ressonância que o movimento produz no resto do corpo*”(BROOK,1999,58);
- pelos princípios da biomecânica de Meyerhold (s/d) sobre o comprometimento do impulso para qualquer movimento, por menor que ele seja a partir do eixo, da calma e do equilíbrio, da consciência e do aproveitamento das transições, das associações entre jogo e reserva técnica, dos deslocamentos biomecânicos em seus três momentos: o da intenção, o de equilíbrio e o da execução.

Destas compreensões dos princípios formadores podemos apontar elementos técnicos fundamentais como:

- recolhimento e expansão em movimento contínuo e mutante;
- *atenção, concentração, autodomínio cênico*;
- bases, oposições, dilatação e irradiação;
- centro de energia vital Tan Tien *ch'i*, ou *koshi* (Antropologia Teatral) como centro gravitacional e gerador de energia;
- a fluência de energia como caminho vital à expansão dos impulsos até sua materialização como ação;
- a reorganização do tônus muscular: *liberdade muscular*;
- a integração de imagens como materialidade corporal, indispensável a todo e qualquer movimento para configurar outro modo de agir (apresentada por Michael Chekcvov (1996) a *imaginação*);
- direcionamento da atenção no momento presente em relações entre os espaços interno e externo, entre 'forma' e 'não-forma';
- 'não-agir agir' como polaridades interadas e em movimento compondo a unidade da ação.

Estes propósitos para agir, utilizados como treinamento, têm como objetivo preparar, flexibilizar o corpo a partir do exercício da atenção voluntária como direcionadora dos caminhos da energia dentro do corpo. Assim, pelo despertar de camadas mais internas do corpo, torna-se possível perceber um pouco mais os movimentos da energia e suas transformações.

Estas ações pedem ao corpo-ator que aprenda como aproveitar a imagem e que saiba como desenvolvê-la, ou seja, a ação da imaginação como possibilidade de transformação e também como o próprio material criativo. Este fenômeno é um *acontecimento* que pode apresentar a forma e a matéria corporal em processos criativos.

Deste modo, o olhar inicial em cada laboratório está direcionado para o treinamento de processamentos que levem o ator do estado de percepção e de atuação cotidianos ao estado criador. Este momento também inclui os exercícios de aquecimento.

Este primeiro momento configura as bases do trabalho corporal psicofísico e disponibiliza procedimentos conscientes para o ator *trabalhar sobre si mesmo*, com o objetivo de atingir compreensão técnica suficiente para ser utilizada em suas composições criativas. Iniciar o laboratório com este momento tem como objetivo as investigações sobre a psicotécnica, assim como a integração deste modo de agir como uma segunda natureza.

ii) Relações dinâmicas pelo espaço: é o momento da *expansão*, da *irradiação* e do desenvolvimento das referências do momento anterior, o de preparação. O objetivo é estabelecer um sentido de *ação* e provocar o interesse no objeto (imaginário) e, com isso, estimular e exigir a ação da imaginação do ator.

Este tempo disponibiliza um espaço para o ator exercitar seus caminhos de automotivação, que o levem aos seus processos de autocriação. É o momento para exercitar a *atitude investigativa, atenta e disponível* para atuar. Entrar neste estado de *atenção* e de *imaginação* torna-se indispensável para passar ao próximo momento. Este momento também engloba os exercícios com ações imaginárias e em espaços imaginários, materializados dentro do espaço físico pré-definido.

O propósito? Desenvolver o estado que consideramos vital para ir adiante. Este modo que define o como agir está diretamente relacionado aos estados de *vontade*, de *concentração*, de *imaginação* e *disponibilidade psicofísica*, provocados e aquecidos neste momento das dinâmicas.

As dinâmicas se iniciam a partir de alguma referência objetiva e conhecida, mas pelo desenvolvimento e empenho da imaginação devem ser

criadas pequenas células, que serão trabalhadas como *ação*⁶⁹, como *acontecimentos*. E este olhar pede a identificação e o desenvolvimento do objetivo e de seu conflito. Ou seja, é o *trabalho do ator sobre si mesmo*, tendo como objeto sua *imaginação em relação* com o espaço, compondo suas improvisações e, por meio delas, descobrir objetivos e conflitos corporais.

Neste momento que prepara o ator em estados corporais mais ativos, propomos ainda, diferentes *velocidades* e diferentes *ritmos* em uma mesma ação e, assim, é possível aquecer a imaginação para o momento seguinte, o de improvisações.

iii) Improvisação: é o momento em que o ator, já acordado, em estado criador e em conexão intensa com o processo criativo, trabalha ao encontro de matéria-prima.

Este é o espaço do desafio e de exercer a coragem criadora; é um espaço vivo, que atua como um tempo aberto. É o momento da pesquisa dos conteúdos dramaturgicos.

iv) Seleção e codificação: é o olhar que observa e seleciona o material encontrado. Este momento tem como objetivo estudar e compreender quais são os critérios de seleção das imagens e encontrar os meios para capturá-las, não apenas sua forma, mas, sim, a aproximação possível da sua natureza criadora.

É a tomada de consciência que diferencia aquilo que pode integrar e compor daquilo que dispersa.

v) Repetição, investigações e adaptações: neste momento, repetir é o processo de refazer ações e estruturas, que possibilita aumentar a compreensão e a

69 Olhar e se relacionar com a expressividade corporal, sob as leis orgânicas da ação-física e sob a luz dos caminhos dramaturgicos que estruturam a análise ativa, configurou e direcionou o fazer investigativo em laboratório, identificando e reconhecendo na dramaturgia do corpo os elementos técnico formadores.

adaptação corporal, espacial e dramatúrgica. É o estudo detalhado e esmiuçador dos movimentos periféricos, a partir da compreensão física de seus impulsos.

Este é um recurso metodológico que possibilita a compreensão do *tempo-ritmo* e que dá ao ator a compreensão e a organização corporal, suficientes para agir.

Este processo de adaptação é o tratamento da *matéria* pelo qual ela pode se adaptar e se transformar.

Deste modo, esclarecemos que as etapas criam um fio entre elas e estabelecem um entrelaçamento que é reconhecido como a estrutura metodológica que ordenou o laboratório. Investigações e atualizações com o objetivo comum de configurar um modo de agir, “*a qualidade do momento*” (BROOK,1999,70).

vi) Fechamento: este é o último momento, no qual se reorganiza o corpo, compensando corporalmente algum esforço específico. Nele, também se reorganizam a atenção e o tônus muscular para o encerramento do laboratório e para sair da sala de trabalho.

2.2.2 Metodologia de abordagem

2.2.2.1 Delimitação do espaço físico

Definíamos o espaço físico de trabalho fazendo marcas no chão com giz ou com algum outro objeto disponível.

2.2.2.2 Percepções corporais básicas

Atenção, concentração e organização corporal básica: este era o momento inicial determinado para as percepções corporais básicas (*diálogos somáticos* específicos que foram repetidos durante a preparação inicial e que criaram referências durante o percurso, as quais permitiram observar o desenvolvimento do trabalho do ator como percepção e elaborações corporais).

As atualizações se iniciavam a partir da atenção direcionada à parte interna⁷⁰ da planta dos pés, que se expandia por investigações sobre o corpo inteiro em pé e na posição vertical. Deste modo, com os pés paralelos⁷¹ e alinhados ao tamanho do quadril e, ainda, com os braços naturalmente soltos ao longo do corpo, continuavam investigações iniciais que tinham como propósitos, a fluência da energia *ch'i*, a liberdade muscular pelo relaxamento das tensões excessivas e a percepção e o aproveitamento dos diálogos somáticos associados à sensibilidade e à imaginação do corpo-ator. Assim, as compreensões do próprio esqueleto como auto-imagem enraizada no soma também tinham como o objetivo a sobreposição de espaços internos, ou seja, a autocompreensão somática e imaginária como unidade. Este fazer foi desenvolvido, objetivamente, pelo (a):

- alinhamento do queixo paralelo ao chão, do foco do olhar a frente, da nuca em relação com a base da coluna lombar. Esta compreensão do alinhamento natural da nuca contribui para o relaxamento da coluna cervical e pode devolver a 'lordose natural' - quando a cervical estiver retificada por

70 Segundo Rudolf Steiner em sua conferência "Os Doze Sentidos e os Sete Processos Vitais" o tato é um sentido interno da pele e não externo.

71 Esta compreensão dos pés paralelos em relação ao tamanho do quadril é óbvia e fácil de ser reconhecida pelo olhar comum; mas quando o olhar que está sendo proposto não é o olhar que se inicia pelos estímulos da córnea e, sim, pelas autocompreensões internas, isso torna-se um elemento a ser trabalhado e desenvolvido pela atenção, percepção e intenção – unidade de ação interna. Todavia, o que estamos propondo como alinhamento vai além da postura dos ossos, é o processo que engloba a percepção da fluência de energia a partir da liberdade interna e consciente, disponibilizada pela reorganização muscular e óssea e, neste caso, a auto-imagem somática do próprio esqueleto é fundamental para se fundir à sensibilidade, à energia e à imaginação. Ou seja, a partir das compreensões do esqueleto podíamos acordar substâncias imaginárias e em movimento dentro dos ossos e, por elas, foi possível investigar outras qualidades de movimento.

excessos de tensão. Por sua vez, esta liberdade da cervical acaba por atingir a musculatura peitoral sobre o osso esterno⁷²), ou seja, o peito relaxa em acordo com a parte posterior do pescoço e dos ombros.

- percepção do espaço existente entre o final do osso esterno e o púbis⁷³, o qual, quando diminuído, provoca reorganizações no corpo inteiro, possíveis de serem identificadas pela respiração.
- percepção dos ísquios⁷⁴ e suas linhas imaginárias que se direcionam ao chão entre os pés.
- relaxamento da tensão excessiva na musculatura dos olhos, organizando um olhar mais tranqüilo e mais atento. Este relaxamento permite que o corpo-ator perceba os acontecimentos internos e externos de forma mais tranqüila e em tempo real, em vez de forçar a percepção e ativar uma imaginação apenas representativa (deste modo a imagem representativa não é uma compreensão somática). Relaxar o olhar é desenvolver calma e atenção suficientes para acompanhar os acontecimentos internos do corpo, no entanto, sem permitir que a atenção seja sugada por eles, ou seja, é a percepção simultânea da realidade interna e externa. Neste momento, o processo de relaxação também se dava na musculatura das mandíbulas, na língua, na garganta, no pescoço, abaixo e atrás das orelhas, nos lábios, na face inteira e no rebordo do crânio.
- percepção do alinhamento natural dos ombros e dos braços soltos ao longo do corpo, até a percepção dos excessos de tônus muscular entre os pulsos e os cotovelos, que quando estão tensos dificultam que a gravidade atue na verticalidade do braço relaxado. A tendência, quando o antebraço está tenso

72 O esterno é um osso chato, plano e ímpar que está localizado na parte anterior do tórax. Sua função é dar sustentação às costelas e à clavícula, formando, assim, a caixa torácica, que por sua vez protege os pulmões, o coração e os grandes vasos (aorta, veia cava, artérias e veias pulmonares). As sete primeiras costelas (costelas verdadeiras) se unem ao esterno, as três seguintes (costelas falsas) se juntam para depois se unirem ao esterno, e as duas últimas costelas (chamadas de flutuantes) não se unem ao esterno.

73 O púbis andróide ou osso púbico é o osso anterior dos três principais que formam o quadril (púbis, ílio e ísquio)

74 O ísquio é uma das partes que forma, com o íleo e o púbis, o osso do quadril.

é que ele fique levemente suspenso para frente, mas quando se consegue relaxá-lo e deixá-lo de fato livre, a energia sutil pode fluir melhor e as respostas dos movimentos podem ser mais bem aproveitadas.

- observação do movimento muscular natural da respiração, assim como o reconhecimento dos caminhos internos da entrada e da saída do ar, que tinha como propósito utilizar – apenas - a musculatura necessária para ficar em pé e no eixo de forma consciente e voluntária. Deste modo, foi possível perceber o corpo mais livre, mais vivo e mais leve quanto mais próximo do seu eixo, assim como perceber a atuação da força da gravidade em sua linha vertical central – estar presente em si, na percepção da organização corporal do momento e presente na respiração. A percepção do corpo vivo e pulsando também é uma compreensão somática que potencializa os elementos internos e de organização corporal.
- proposição de pequenas suspensões dos movimentos externos com o objetivo de parar para compreender, um pouco mais, os acontecimentos internos, seus fluxos e suas transformações (percepções fisiológicas, potências emocionais e imaginárias, as relações entre o corpo e a respiração, as relações dos estados musculares com os estados de atenção e os de descanso e de abandono). Deste modo, relaxar e alinhar o corpo foi uma experiência inicial para concentrar a atenção de trabalho a partir da atualização de si mesmo em seu eixo. O propósito foi gerar mais energia e acordar um pouco mais a atenção de si sobre si mesmo.
- proposição da imagem linha vertical que passa pelo topo da cabeça, desce por dentro do corpo - entre a coluna vertebral e a parte anterior - vai até ao chão e continua como raiz; de lá, ela retorna pela lateral interna da perna e sobe pela parte posterior do corpo (coluna vertebral) até ao centro da cabeça. A utilização destas linhas imaginárias contribuía para reorganizar o corpo em si mesmo. O objetivo era o de que o ator conhecesse e se apropriasse da materialidade corporal, tendo o eixo e a base inicial do

trabalho como um ponto de preparação e de saída e de retomada ao processo criativo.

2.2.2.3 Exercícios desenvolvidos

i) Respiração da garça : este exercício é feito no sentido horário e passa pelos 6 órgãos internos: coração, baço, pulmão, rim, fígado e *tchi ou ch'i* (órgão sutil denominado pela respiração *tai chi chuan*).

Inspiração: profunda e lenta pelo nariz, enquanto os braços sobem pela frente do corpo e se abrem a partir de cima, descendo pela lateral do corpo, permanecendo alinhados na altura dos ombros. Movimento associado à intenção de entrar ar fresco na região do coração.

Expiração: pela boca, com o som ou não de cara órgão⁷⁵, enquanto os braços simultaneamente se aproximam na frente do corpo, com o foco da intenção na aproximação dos cotovelos e dos pulsos. Durante a saída do ar, ao mesmo tempo em que o tronco desce para frente até o topo da cabeça ficar em direção ao chão. Movimento associado pela intenção da saída do ar.

Sobe-se o tronco desenrolando a coluna e deixando o ar entrar livremente. Expira-se naturalmente. Inicia-se novamente o mesmo movimento mais 2 vezes até completar uma seqüência de 3 vezes da mesma respiração em cada órgão, completando um ciclo de 18 respirações.

ii) Exercício da tartaruga:

Inspiração: pelo nariz enquanto os braços sobem pela lateral do corpo até atingir o alinhamento com os ombros.

Expiração: dobrar os joelhos até atingir a posição quase agachada, enquanto os braços se fecham na frente do corpo e fazem os cotovelos se aproximarem do osso púbis. Os antebraços tocam as coxas e os braços tocam a parte anterior do tronco, configurando uma posição próxima da posição fetal (num outro ângulo, pois os pés estão no chão). Ao chegar nessa posição, as mãos se fecham, as arcadas dentárias se apertam uma contra outra.

Segunda inspiração: com o movimento dos braços que se abrem pela lateral e sobem acima da altura dos ombros, terminando com uma remada que empurra as palmas das mãos, pela lateral do corpo, no sentido da bacia. Simultaneamente, o tronco do corpo sobe e fica numa posição diagonal para frente num ângulo aproximadamente de 90 graus em relação ao chão. Ainda, na mesma posição inclinada e os braços alinhados na lateral do corpo, acontecem variações simultâneas que trabalham a fluência da energia pelo corpo em diagonal. Empurrar as palmas das mãos para trás, empurrar o metatarso para o chão como quem caminha sem sair do lugar –o caminho interno da energia é em diagonal na relação dos braços com o empurrar dos ísquios para trás em diagonal ao chão- e, ainda, empurrar a cabeça girando para um lado e para o outro como se quisesse sair do tronco.

Relaxar e retornar a posição inicial.

Essa respiração é feita pela percepção dos movimentos de expansão e recolhimento do corpo, trabalhados nos limites físicos extremos de abrir e fechar o corpo. Ele é executado com a expansão do movimento associada à imagem que propõem a ação da tartaruga saindo do casco, pernas e cabeça para fora. Trabalhamos seqüências de 6 ou 8 respirações.

75 Cada órgão tem um som equivalente pronunciado nas expirações como pequenas vibrações vocais em volume baixo, sincronizado com a saída do ar, do som e da conclusão do movimento correspondente. Esse domínio corporal sincroniza respiração,

iii) Respiração da tartaruga em pé e no eixo:

Inspiração: levando o direcionamento (imaginário) da entrada do ar no corpo até chegar à parte infra-abdominal (reconhecimento físico pelo movimento muscular do abdômen até o períneo), ao mesmo tempo em que se alonga o tronco do corpo, primeiro para cima e depois levemente, numa inclinação para a diagonal superior e para trás. O osso esterno fica em paralelo com o canto superior da sala, entre o teto e a parede. Os ísquios conscientemente apontados para o chão, entre os calcanhares.

Expiração: as mãos, que foram empurradas pelo abdômen na inspiração, agora empurram o abdômen em direção às costas, a qual também exerce sua própria força muscular para expiração com a intenção de encostar o abdômen nas costas, ao mesmo tempo o corpo se dobra pelas articulações entre o fêmur e a bacia (coxofemural), deixando o tronco paralelo ao chão, num ângulo reto entre as pernas e o tronco.

Segunda inspiração: ao mesmo tempo em que se levanta a cabeça e olha para frente, se empurra os ísquios para cima (quase formando um arco na coluna).

Segunda expiração: acontece de forma mais súbita, enquanto o tronco relaxa e a cabeça direciona o topo ao chão.

Sobe-se o tronco desenrolando a coluna: vértebra por vértebra até ficar totalmente em pé, novamente.

Acrescentamos às respirações os seguintes elementos:

Na primeira inspiração: sem perder o alongamento do tronco, com a intenção de abrir espaços na região abdominal e alongar a musculatura. As mãos, uma sobre a outra, repousam na região do baixo ventre, os cotovelos cedendo à gravidade, ou seja, apontando para baixo e fechados. Essa organização dos braços e das mãos encaixa e abre (sensação imaginária de espaço entre as articulações) a região dos

som e ação. Os sons correspondentes são: hã (coração), hu (baço), czczcz (pulmão), fffsuei (rim), chü (fígado), chi (ch'i).

ombros. As mãos são empurradas pelo abdômen pelo movimento gerado pela entrada do ar que estufa a região inferior do abdômen.

IMAGEM: inspirar no baixo ventre e empurrar o chão com os pés, os ísquios apontando para o chão e o abdômen para fora.

Na primeira expiração: aumentar o espaço entre as vértebras da coluna pela intenção de empurrar a cabeça para uma extremidade e os ísquios para a outra. Oposição e dilatação.

Na segunda inspiração: empurrar o chão pela planta dos pés ao mesmo tempo em que empurrados os ísquios e a cabeça, abria mais espaço na parte posterior das pernas e das articulações das pernas com a bacia. E, empurrar o abdômen para fora permitia abrir mais espaços entre as coxas e o abdômen, na parte anterior da virilha.

Na segunda expiração: a saída do ar era feita voluntariamente pelo esforço abdominal e pela compressão do centro do corpo no eixo, até a mudança da estrutura em movimento.

iv) Treinamento de comer o sol:

Inspiração: pela boca, com as arcadas superior e inferior fechadas, associadas ao movimento imaginário de sugar o ar pela boca e entre os dentes e, depois, pelo movimento de engolir; associadas com movimentos dos braços que sobem pela lateral do corpo até em cima atingindo a verticalidade, enquanto os metatarsos empurram o chão e os pés ficam na meia ponta.

Expiração: enquanto o ar sai pelo nariz, os braços descem pela frente do corpo com as palmas das mãos apontadas para baixo, como que empurrando o ar para o chão.

v) **Caminhar da forma Baguá**⁷⁶: forma codificada para andar e girar em torno de um círculo, em organizações que se alternam e se transformam entre o lado esquerdo e o direito; o objetivo do círculo é preservar o equilíbrio entre o centro do próprio círculo e o centro do corpo de quem por ele caminha. Este equilíbrio é observado e identificado pela distância entre os dois eixos que deve ser preservada durante a caminhada. A dificuldade está em andar de forma circular específica, trocando de lado sem mudar a distância entre os eixos e preservar o eixo do caminhar, o que se compõe pela fusão do eixo do círculo imaginário traçado no chão com o eixo de quem por ele caminha.

2.2.2.4 Exemplos de relações iniciais pelo espaço:

i) Caminhar 1: a partir da intenção de empurrar os pés no chão (pela parte interna da planta do pé) e pela transferência do peso do quadril entre um pé e outro e, ainda, criar relações entre o espaço e os focos corporais (este desenvolvimento é gradativo, ao integrarmos um elemento na ação, íamos acrescentando outros – até a dinâmica engrenar e ganhar vida própria).

Imagem inicial: caminhar como se o corpo fosse apenas os ossos, como se o esqueleto caminhasse por um grande espaço vazio dentro do próprio corpo, abaixo da própria pele. O espaço imaginário e corporal proposto era como se o limite físico da sala fosse o limite físico (imaginado) da própria pele, reconhecida pelo seu lado

76 O 'caminhar do baguá' é uma maneira de andar presente no treinamento da forma baguá, que, igualmente a forma tai chi chuan tem origem taoísta. Ambos fazem parte da História e dos mistérios da China Antiga. O termo 'baguá' pode ser traduzido como 'oito diagramas' - ou 'trigramas' – também conhecido como a arte de andar em círculo. Baguá pode ser chamado, ainda, de A Arte das Oito Palmas, que corresponde aos oito trigramas do I Ching. Sua ontologia, igualmente a outras artes e mitos chineses, é, em parte, misteriosa e com mais de uma possibilidade. Mas, entre as possibilidades de sua origem, todas as versões concordam que: 1) o Baguá deriva pelo menos em parte da corrente taoísta chinesa; 2) o Baguá está ligado ao I Ching; 3) o Baguá contém o princípio Ying Yang.

interno. Era caminhar dentro si mesmo. Trabalhar esta imagem até ela ser materializada corporalmente era um processo que evocava, aos poucos, a ação conjunta de diversas faculdades, e que disponibilizava mais soltura corporal, liberdade psicofísica mesmo.

Caminhar era um procedimento utilizado com insistência, era um recurso de base para desenvolver diversos elementos (presença, atenção, imaginação, saltos, giros, rolamentos, paradas, equilíbrios e desequilíbrios...) até que se estabelecessem as dinâmicas individuais pelo espaço. As atrizes deveriam percebê-las, aproveitá-las e torná-las evidentes.

Reconhecer corporalmente esta dinâmica era um recurso para se automotivar, imaginar e se transformar. Depois de instaurado e identificado um padrão, era possível propor alterações na dinâmica em seu tamanho ou em sua velocidade e, por estas interferências, reconhecíamos outros arranjos e outros estados de uma mesma célula.

Estas alterações psicofísicas acabavam por evocar imagens rítmicas, sensoriais, figurativas,... Elas eram decididamente desenvolvidas pelo espaço em suas dinâmicas.

ii) Caminhar 2: determinávamos algumas marcações prévias no espaço e com elas criávamos um percurso e um sentido que eram propostos como um caminho pré-definido para o ator percorrer.

Isso exigia que o ator, quando nele, utilizasse como elemento interno consciente, os seus recursos técnicos como: base, eixo como gerador do movimento, dilatação, irradiação, foco, atenção... para se mobilizar. A utilização destes princípios era a base corporal e espacial inicial, apenas um ponto de partida exercitado pela atenção.

Tais compreensões, em ação, despertavam as sensações e evocavam a imaginação, a qual, por sua vez, era concretizada pelo corpo nas relações com o espaço. E, assim, o movimento ganhava materialidade expressiva imaginada e

singular e a partir destas compreensões técnicas as atrizes podiam ser levadas a criar um sentido de ação a todo e qualquer movimento.

A escolha e a determinação de quais elementos seriam desenvolvidos em cada dinâmica eram definidas por aquilo que identificávamos, em ato, como necessário para contribuir com a atenção e com a concentração do ator.

iii) Caminhar 3: andar pelo espaço até ‘encontrar e abrir passagens’ (imaginadas) como, por exemplo: portas convencionais, portas no chão, portas no ar, portas em si, portas enormes, portas pequenas, portas estreitas, portas longas, portas redondas, portas que aparecem... até chegar nas portas inesperadas.

iv) Retomada 1: reencontrar as ‘portas vivas’ do exercício anterior e investigar meios de atravessá-las. O importante é a percepção e a aceitação do problema, quando apresentado pela imaginação. Depois sim, é possível iniciar as investigações e as elaborações para construir o objetivo e o modo da passagem.

v) Retomada 2: ao chegar do outro lado, recebê-lo, e ver ‘o que é que há por lá... ou, perceber o que é que acontece, ou ainda, o que foi que aconteceu’. Só depois desta vivência deveriam as atrizes decidir se: vai adiante, se abre outra porta, se retorna... se deixar levar pelos acontecimentos no tempo presente e no espaço (dinâmica ‘não-ação ação não-ação...’).

Tirar coisas do corpo e do espaço: Este exercício acontecia a partir da proposição inicial (tirar objetos de si mesmo e também do espaço e descobrir o que sai pela própria ação de tirar), aos poucos ele era desenvolvido, em acordo e em continuidade, daquilo que acontecia na imaginação de cada atriz.

2.2.2.5 Exemplos dos registros de imagens e improvisações individuais

i) Clarissa:

- *“mãos quebradas (que se transformou em mãos ausentes); tirar dos olhos; pés quebrados (transformado em pés ausentes); corpo vazio; cheiro de clara de ovo; levantar o ovo; furar o ovo; lágrimas; tirando os cabelos; moinho de sangue; morder*

o braço; punhos sangrando; rosas que voam; virando sangue; ainda há máscara; retirada da máscara; arrancar os sapos; cabeça quer arrancar cabeça; o corpo morre; formiga nos pés; a placenta; mulher frente ao nada” (ensaios entre fevereiro e março de 2008).

ii) Fernanda:

- *“coração; reza; medo; recomeço”* (setembro de 2007).

iii) Flora:

“longo pelo de cavalo; poço fundo com eco; porta das costas; fita métrica que se transforma; balanço; lua (desce e sobe); lá; mulher que se transforma; perseguição; vozes por todos os lados; lavar os pés; beber água; me afogar; cotovelo sendo puxado para trás” (13 de fevereiro de 2007).

v) Ludmila:

- *“cegueira; alienação; medo de não ver; sei que não estou vendo; quase mas não vai; competição; meio criança; cavalgar; medo; vontade de rir; insegurança; abismo; não enxergar; alívio; bicho; abrir a cortina (foi clareando com o tempo); fugir-enxergar-não enxergar”* (fevereiro de 2008).

2.2.2.6 Exemplos de registros de imagens selecionadas e codificadas; células de ações

i) Clarissa:

- *“formiga nos pés; a água sobe; a semente nasce e vem brotando; explode como uma flor no peito; tiro uma flor vermelha; desenho as tortuosidades do caule no ar; ela quer sair de mim; eu arranco; ela voa; uma outra flor mais violenta quer sair; esta tem espinhos; ela rasga o peito; sangra; tenho que tirá-la de mim; eu a tiro*

rasgando o peito; deste rasgo jorra sangue; da minha garganta sai um grande ovo” (12,13,14 de março de 2008);

- *“a grande barriga; a mão que penetra; a placenta; uma mão acaricia o feto escuro (uma mão no ar e a outra na água; na cabeça do feto - até que ele se transforme); ganho peso; seguro embaixo; não é mais feto volta a ser sangue; escorre; uma grande poça de sangue na minha frente; ele escorre para a poça; quero dar um sumiço na poça; jogo a cabeça na poça; estomago vazio; barriga vazia”* (12,13,14,17,19 de março de 2008).

ii) Flora:

- *“fio; água; luz amarela; cabelo; trança; mão”* (04,08 de abril de 2008);

- *“(núcleo da mão) mãos que viram pedra; mão chamando ao sagrado; pânico enrijecimento na mão; uma flexível e a outra rígida; água e pedra”* (04 de abril de 2008);

-*“(o embate) enfrentando o medo que está por todos os lados; espanto vocal até a exaustão; entrega do corpo; abandono; desistência”* (31 de janeiro de 2008);

-*“(renascer) reerguer-se; 1º sentada, depois pelos espirais; restaura-se o corpo; agora completo”* (31 de janeiro de 2008).

2.2.2.7 Exemplos de registros de repetições, imagens organizadas como células de ações das partituras

i) Clarissa:

- *“grande espasmo explosivo (saída do rio - giro muito rápido pelo chão); mãos de pássaros; eu tenho garras;*

- *há um céu de pássaros em minha cabeça; viro para vê-lo, céu de Hitchcock;*

- *sou um pássaro desabado; pássaros desabam sobre mim;*

- o primeiro: grande corpo quente; sinto que o rasgo; penas caem sobre mim; é como se rasgasse com as garras meu próprio peito;
- o segundo: vem como dos tiros laterais; sensação de estar indefesa; liberdade aconchegante; abraço algo;
- surgem dois pássaros de minhas mãos; eles querem voar; eu os preparo e os despeço para um vôo a um relógio de igreja; alívio; garganta; um pássaro voa sobre mim;
- desabo; quero parar e me encolho; me lembro do sangue a tirar; giro para ver o rio; o principio;
- exausta; encontro forças para me erguer”.

ii) Flora:

“PRIMEIRO UNIVERSO: Uma luz sai de dentro da gruta (gruta fechada, há apenas um pequeno buraco); luz dourada; luz suga a mulher até o buraco; sai um fio de cabelo dourado; ela puxa um fio de cabelo com a ponta dos dedos; percebe que ele é muito longo; coloca a mão dentro da cavidade; percebe uma cabeleira dourada e vai tirando toda para fora da cavidade da gruta...;

- quando termina a retirada faz uma trança; desmancha a trança; brinca com a sensação na palma da mão na cabeça dourada; vai mergulhando nos fios com o corpo todo; eles estão esticados e são infinitos; esfrega toda a parte da frente do corpo pelos fios;

- quero o dourado (fios) nas costas; vai virando as costas sentindo a luz nas costas; luz move a coluna; ela flutua; vai subindo pela coluna e paira na cabeça;

- viro de bruços; luz sobre a cabeça no chão; ela de joelhos pega a luz e sobe o tronco; olha a luz; traz para o rosto; deixa escapar; traz de volta; possui a luz (algo mudou, falta saber o que); cegueira” (02 de abril de 2008).

2.2.2.8 Exemplos de Fechamento

- Exercícios de respiração e/ou de alongamentos, ou alguma pausa seguida da intenção imaginária de guardar o material trabalhado no centro do corpo.

Às vezes esse momento incluía conversas, registros em escrita e silêncios, outras vezes ele era feito muito rapidamente por termos nos perdido no tempo. Mas, fazer o retorno era necessário.

2.2.2.9 Relação dos principais dias de laboratório

i) com Clarissa:

11/14/26/29 de fevereiro de 2008 (manhã e tarde);

05/06/07/12/13/14/17/19/24/26/31 de março de 2008 (manhã);

04-08-09-10-11-14-15-16-17-22-28-29 de abril de 2008 (manhã ou noite);

25 de maio de 2008 (noite);

11 de junho de 2008 (noite);

07/23/28 de agosto de 2008 (manhã);

03/04/08/23/24/25/29/30 de setembro de 2008 (manhã/noite);

01/02/17/22 de outubro de 2008 (manhã);

04/12/13 de novembro de 2008 (manhã);

01/02/08/12/14 de dezembro de 2008 (manhã/noite);

02/03/04/10/11/12/13/16/17/18/19/20/26 de fevereiro de 2009 (manhã).

ii) com Flora:

28/29/30/31 de janeiro de 2008 (2 períodos);

01 de fevereiro de 2008 (2 períodos);

11/12/13/14 /15 de fevereiro de 2008 (manhã e tarde);

18/19/20/21/22 de fevereiro de 2008 (manhã e tarde);
25/26/27/28/29 de fevereiro de 2008 (manhã e tarde);
02 de abril de 2008 (noite);
08/16/ 22/28/29 de abril de 2008 (noite);
7/24/21/28 de maio de 2008 (noite);
29 de agosto de 2008 (noite);
4/5/11/18/25 de junho (noite);
3/7/10/24 setembro (noite);
22 de outubro (período noite);
04 de novembro (período noite).

2.2.2.10 Trabalho do ator sobre si mesmo

Pode-se falar de maneira geral e excessivamente ampla que tudo que o ator faz em cena é físico, obviamente atuar é um fenômeno físico e, isso, como texto é verdadeiro. Mas, como unidade corpo-mente-emoção é psicofísico, e é este o sentido corporal proposto pelo *trabalho do ator sobre si mesmo*, fundamentado no *método das ações-físicas* como experiência investigativa em laboratório, e que tem como objetivo trabalhar com a imaginação e com a atenção justapostas em ‘corpo-ator’, como um procedimento que pode conduzi-lo ao estado criador. Esta autonomia criativa do ator é o ponto de convergência destes estudos sobre a imaginação em laboratório.

Artaud ao falar sobre técnica diz:

Trata-se portanto de fazer teatro, no sentido próprio da palavra, uma função; algo tão localizado e preciso quanto a circulação do sangue nas artérias, ou o desenvolvimento, aparentemente caótico, das imagens do sonho no cérebro, e isso através de um encadeamento eficaz, uma verdadeira escravização da atenção (ARTAUD, 1999, 104).

Este estado de atenção decididamente exercitado pela vontade é o caminho que propomos para desenvolver as investigações e as elaborações psicofísicas do corpo-ator em ação. Mas, também sabemos que estes estudos sob as leis da imaginação se iniciam aquém e vão além da percepção e da ordenação racional.

Nos primeiros experimentos em laboratório procurávamos correspondência psicofísica do ‘não-agir’, e durante estas procuras iniciais observamos alguns estados caóticos em corpo. O modo de atuar acostumado agia de forma condicionada e para investigá-lo tivemos de desacelerar o tempo da ‘ação’, ou seja, desacelerar o ator internamente, para que fosse possível investigar e trabalhar a partir das origens dos seus impulsos. Este ‘agir’ condicionado que

reconhecíamos como rigidez física (e que também é uma rigidez psicofísica, pois quando se dilata o corpo, igualmente a mente se expande) era os primeiros encontros com as 'ações' e com as *matérias* em memória corporal que queríamos investigar e processar.

Observava-se que os impasses corporais geravam estados de irritação, e isso era identificado pelos movimentos do corpo em descompasso com o tempo e o foco da atenção. Observava-se, também, o *corpo-ator* em desacordo e em conflito consigo mesmo. Assim, também era possível observar que os tempos (corporais), a percepção e organização mental (racional) e os estados de agir (emocional) estavam desajustados e isso deixava o *corpo-ator* com a atenção cindida, ou seja, o corpo desatento, a mente inquieta e a relação com o limite físico do espaço ignorada.

Objetivamente, na fase inicial do laboratório, as atrizes tinham dificuldade para compreender, em *corpo-ator*, e utilizar corporalmente o espaço físico delimitado ao trabalho, a relação com o limite do espaço externo era praticamente ignorada. Observar esta dificuldade integrou mais um elemento a ser trabalhado em laboratório, pelo qual também podíamos perceber e trabalhar os direcionamentos da atenção e suas evoluções em resistência e em profundidade.

Por estas observações ampliávamos também a consciência de que precisávamos de mais atenção, mais calma, mais trabalho e mais tempo. Diante destas avaliações iniciais, foi possível direcionar os procedimentos para que fosse possível trabalhar, detalhadamente, as resistências em cada *corpo-ator* e aterrar o tanto quanto fosse possível a sua atenção ao seu fazer. E foi por estes reconhecimentos iniciais que propusemos um treinamento a partir da fluência interna de energia e do amaciamento do corpo, direcionado à elaboração de estados de atenção, de calma e de disponibilidade suficientes para investigar o como organizar um outro modo para agir.

Foi pela criação e compreensão de pequenos elos (somáticos), a cada vez, que nos direcionamos as aproximações possíveis de um corpo mais coeso, ou

seja, a conexão consciente do centro do corpo, aproveitada como energia até as suas extremidades.

Investigar estes espaços em *corpo-ator* possibilitou o reconhecimento de outras estruturas internas (diálogos somáticos) e a partir destas compreensões encontramos possibilidades de movimentos mais livres, que, por sua vez, abriram espaços para mais experimentos com a utilização das imagens. Foi por este esvaziar inicial, daquilo que era pronto e rígido, que iniciamos a investigação da concretização da imaginação (fluência e imagem) como compreensão psicotécnica, que se tornou mais consciente pelas sensações e pela concentração, as quais juntas, atuaram como estímulo à imaginação.

Neste laboratório, *do ator sobre si mesmo*, foi indispensável sustentar algumas dúvidas. Ao abrir mão das respostas conhecidas, no seu lugar ficavam espaços vazios, e este momento inicial desestabilizou a segurança técnica do ator (no primeiro momento). O objetivo deste questionamento inicial era observar e trabalhar a atenção do ator sobre si mesmo, e com isso ampliar e atualizar suas bases técnicas.

I) Investigações psicofísicas sobre o corpo

Objetivamente iniciamos este processo a partir do relaxamento das tensões excessivas no trabalho sobre os pés. Especificamente, na região dos metatarsos, entre os dedos, nas pequenas articulações dos dedos, na borda externa, interna e no centro.

A transferência do peso do corpo entre o calcanhar, o metatarso e os dedos, contribuiu para ampliar um pouco mais o seu aproveitamento consciente - base de movimento que integra a mecânica corporal com a imaginação.

Quando observava que os pés das atrizes agiam como garras, e que para manter o equilíbrio do corpo eles, os pés, agiam como se pudessem 'se agarrar ao chão', ou seja, muito tensos, propunha que elas percebessem que esta reação inconsciente – de querer se agarrar ao chão com os pés - aumentava a instabilidade do corpo, ou seja, se afastava da sua função técnica como base, que, por sua vez influencia o estado de atenção e de concentração. Uma base instável significa instabilidade no corpo-ator como todo.

A partir desta observação dos pés e/ou de seus dedos que agiam como se fossem garras, foi possível propor um trabalho de reorganização consciente do tônus. Este trabalho iniciou pelo relaxamento daquilo que corporalmente identificamos como excesso e, com isso, ampliamos o espaço interno das bases como ação de apoio e de sustentação, até que a compreensão da dilatação corporal atingisse, de fato, a reorganização dos dedos dos pés. Deste modo, os pés como unidade psicofísica e imaginária, encontravam um caminho para se desenvolver e agir como raízes. Concretamente estas elaborações significam um aumento significativo da confiança consciente do ator sobre a função das suas bases para agir.

Aos poucos, pelo pisar, rolar, amassar, agarrar e empurrar diversos objetos sob os pés, os pés-garras começaram a encontrar seus meios de transformação, até que fosse possível agir mais como pés de pato e como raízes, ou seja, eles estavam se tornando mais abertos em sua horizontalidade e, também, mais *dilatados* em sua verticalidade imaginária.

Utilizar diversos materiais entre o chão e os pés, e com diferentes movimentos e intenções, tinha como propósitos simultâneos amaciar e acordar o corpo inteiro. De fato, estes exercícios alargavam os pés, aumentavam o comprimento dos dedos, e abriam canais sensíveis. Mas isso só acontecia quando

havia o exercício da atenção volitiva. Ou seja, sem a ação, a intenção e a imaginação do ator, estes exercícios poderiam se desenvolver como um relaxamento exclusivamente passivo.

Por esta prática foi possível exercitar a atenção e a percepção; a primeira, porque os objetos utilizados como bases, se não fossem utilizados a partir do acordo com o eixo do corpo – em respiração - eles rolavam; a segunda, se altera ao perceber a pressão e o tônus em transformação e o espírito em imaginação. Com este fazer era exigido das atrizes que criassem um sentido para si além do proposto.

Para que fosse possível reconhecer as ressonâncias deste trabalho pelo corpo inteiro, foi preciso integrar aos movimentos da atenção as sensações e a imaginação; ou seja, para completar os propósitos deste procedimento não era suficiente que as atrizes trabalhassem apenas sobre aquilo que lhes era proposto. Também lhes era solicitado que investigassem seus meios para estarem receptivas para poderem perceber os *diálogos somáticos*, e ainda, para descobrir(em) como aproveitá-los.

Deste modo, fomos investigando correspondentes corporais do ‘não-agir’ e por estes experimentos percebíamos que estávamos alimentando aquilo que nos propusemos, ou seja, a singularidade da compreensão e da atenção de cada atriz de procedimentos comuns e respostas singulares.

As reorganizações do tônus, da consciência e da atenção corporal trabalhadas insistentemente pelo tempo de laboratório foram os elementos fundamentais para os estudos e suas transformações. Reorganizar o tônus dos pequenos músculos dos pés podia repercutir pela perna inteira até a região lombar, coluna e principalmente na região da nuca e do pescoço. Ir adiante, na abertura destes canais energéticos apontava um caminho ao desenvolvimento do processo criativo e sensível. Estas eram as primeiras aproximações com o self corporal.

Depois de um tempo, aproximadamente 4 meses, os objetos utilizados foram deixados de lado, todavia, a referência psicotécnica, o treinamento e as compreensões psicofísicas permaneceram e se integraram como conceitos em-

corpo que, quando utilizados, proporcionam mais liberdade e confiança para agir, e, sempre que necessário, era possível retornar a eles.

Foi possível observar, com o passar do tempo em laboratório, que o *corpo-ator* se apropriava do espaço a ele disponibilizado como espaços de investigações. Aos poucos as atrizes foram, por si mesmas, se localizando diante do trabalho proposto e foram conhecendo e explorando os seus meios para identificar cada uma ao seu modo, como se organizar para agir.

As articulações do corpo também foram investigadas de forma detalhada. Estes processamentos foram desenvolvidos com movimentos de rotação e de torção, em diversos tamanhos e em dois sentidos (esquerdo e direito). Utilizávamos também o próprio peso da perna em relação à força da gravidade para ajudar a perceber o quanto ela, perna, estava desnecessariamente tensa e, com isso, podíamos nos aproximar dos pontos de tensão e por meio destas identificações era possível continuar o trabalho.

As rotações e as torções, associadas às intenções de torcer e espichar sem forçar, propunham caminhos para os estados da materialidade procurada com este exercício. Queríamos apresentar meios para a flexibilização corporal direcionada a elaboração de um estado imaginário -‘como que oleoso, viscoso’ - que lubrificasse as articulações imaginárias e que fluísse pelo corpo.

Com o trabalho sobre as articulações era possível direcionar a atenção para alguns acontecimentos em si mesmos, até então, despercebidos. Eram compreensões em *corpo-ator* da sua memória corporal sutil e também o desenvolvimento consciente da força dos tendões e das articulações, propostos pelo treinamento do movimento da energia.

Trabalhar sutilmente as articulações também é um meio de trabalhar o *corpo-ator* inteiro e com isso acessar sensações como imaginação, como lembrança, como reconhecimento, como estranhamento e como criação. O objetivo desta unidade em ação é a compreensão psicofísica do ator sobre si mesmo como materialidade autocriadora.

Por conseguinte, foi indispensável para o desenvolvimento deste laboratório o reconhecimento dos limites de cada momento e, só a partir desta observação, foi possível entrar em contato com aspectos vivos em *corpo-ator*, e este ainda é um acordo indispensável para a continuidade do trabalho.

O trabalho sobre as articulações do corpo atuava freqüentemente sobre os tornozelos, joelhos, entre o fêmur e a bacia, ombros, cotovelos, pulsos, e dedos da mão, dos pés e coluna.

A coluna tinha movimentos e tempo de trabalho exclusivos, relaxávamos e alongávamos os espaços entre as vértebras e, aos poucos, íamos despertando os 'seus olhos adormecidos'. Estes momentos exigiam tempo e atenção até que a coluna estivesse suficientemente livre para agir.

Trabalhamos com freqüência a imagem-ação de esfregar o lado interno da pele das costas com as vértebras da coluna, nos sentidos verticais e horizontais. E, conforme o corpo-ator entrava nesta imagem como ação imaginária, enraizada no soma, mais estes movimentos se desenvolviam em seus aspectos fisiológicos, energéticos e imaginários. Este exercitar dos ossos da coluna em um espaço vazio dentro do próprio corpo se desenvolvia gradativamente até englobar todo o esqueleto. E, assim, alargávamos a distância entre os ossos e a pele e, nestes espaços conquistados, era possível vivenciar outros movimentos.

Consideramos importante esclarecer, ainda mais, que movimento fluido não significa movimento com pouco tônus, lento, flácido ou sem sentido. Movimento fluido é consequência da atenção e da adaptação corporal que movimenta a energia em corpo como unidade; fluidez é uma qualidade alcançada tecnicamente, que pode tornar o agir natural. Este também era um dos nossos objetivos.

A fluidez envolve qualidades expressivas e objetivas que conectam o corpo inteiro, as quais não estão condicionadas a velocidade lenta ou rápida. Assim, investigamos como dissolver as camadas mais aparentes do corpo até despertar outras, as imanentes.

Nesse momento, também estávamos aprendendo a ouvir um pouco mais o corpo como potencialidade dramaturgica; não apenas como significado e, sim, como imagem e como possibilidade de desenvolvimento em um sentido estético.

Foi por estes questionamentos corporais que trabalhamos para deixar a ansiedade do lado de fora da sala de trabalho e direcionar a atenção em questões corporais, as quais nem sempre eram nomináveis, mas eram possíveis de serem identificadas no corpo presente.

Durante estas investigações psicotécnicas do ator sobre si mesmo, foi fundamental:

- o tempo que utilizamos observando e reorganizando cada pequena parte do corpo até despertá-la como atenção e como fluência de energia;

- o tempo necessário para que compreensão corporal pudesse se expandir como compreensão espacial – domínio de espaço;

- o tempo que utilizamos para que cada uma das atrizes pudesse identificar e reconhecer os seus excessos e encontrar caminhos próprios para transformá-los;

- o tempo necessário para perceber e criar os pequenos elos entre o corpo fisiológico, o *corpo-memória* e o corpo imaginado e, ainda, para reconhecer o agir com unidade.

A imaginação e a memória estão fundamentadas na atenção em corpo, como uma ação em movimento contínuo e mutante. Por conseguinte, em treinamento, imaginar aproxima-se mais do desenvolvimento do foco da atenção naquilo que é vivo e o esforço é o processo de lapidar, de dar forma e de se adaptar àquilo que já existe.

Foi por meio destas abordagens psicofísicas do ator sobre si mesmo e destes recursos psicotécnicos do ator sobre sua imaginação que foi proposto o trabalho investigativo com a imaginação. Este espaço de trabalho empírico também atuava entre a memória e a imaginação e, ainda, entre o impulso e o desenvolvimento da ação.

II) Investigações psicofísicas com uma bola

Uma bola grande, e resistente suficientemente para suportar o peso corporal parado e em movimento, foi um dos objetos utilizados e que nos acompanhou em laboratório desde a preparação inicial, durante alguns meses.

Trabalhar com a bola serviu como um recurso para processar as transformações corporais, as quais evoluíram como procedimentos técnicos (conceitos instaurados em corpo) e que, por sua vez, geraram sensações concretas e que nos serviram como matéria-prima (imagens e improvisações).

O trabalho com a bola serviu, essencialmente, para unir e aterrar a atenção corpo-ator. Com a utilização da bola era possível agir somente a partir dos impulsos do centro, associados pela compreensão da respiração que colabora e liberta para agir, ou seja, a respiração integrada e em acordo. E trabalhar o corpo sobre um eixo em movimento apresentava ao corpo, de forma amplificada, a necessidade de agir em acordo com o eixo. Sobre a bola também trabalhamos as respirações, utilizando a expiração para os momentos de maior esforço, para os de expansão e também para os de alongamentos (ativos).

Esta ação que organizava o corpo exigia das atrizes outra reorganização do tônus, principalmente do pescoço e da garganta, da região lombar e dos ombros. Deste modo, o centro de ação, de equilíbrio e de força tinha de ser o centro do corpo, caso contrário trabalhar com a bola teria deixado o corpo mais tenso e mais preso.

Trabalhar com a bola possibilitou ampliar consciência do centro do corpo como centro de equilíbrio e também como centro de energia, porém, isso só foi possível porque houve o engajamento do corpo inteiro.

Nestes espaços de investigações corporais, ao utilizar o plural na terceira pessoa é porque, de fato, os exercícios e os recursos que apresentava, eu também experimentava e exercitava. Esta vivência se fundia com a percepção daquilo que observava nas atrizes e, com estes processamentos, era possível entender um pouco mais, com um olhar a mais, as resistências que identificávamos

e as transformações que investigávamos, e por estas vivências investigativas foi possível compreender um pouco mais os processos de atuação que podem conduzir ao agir mais natural (fusão de precisão e espontaneidade).

Considero relevante a compreensão destes diferentes focos de atenção (observar, investigar, vivenciar, retomar, escrever, pesquisar) sobre um mesmo objeto (transformações corporais psicotécnicas) para explorar outros caminhos para agir e para refletir (observar, dirigir e orientar o processo do ator) e, refletir, era um fenômeno que também acontecia pelo corpo. Em laboratório, reflexão era a compreensão psicofísica que reestruturava, elaborava e direcionava o como fazer conscientemente.

Reconhecer diversos aspectos de um mesmo processo gerava diferentes vias de acesso para o mesmo exercício e, assim, passamos a investigar e a elaborar caminhos vivos, dentro do mesmo fazer, ou seja, a matéria resistente estava se flexibilizando e, também, despertando. Deste modo, a consciência e a memória somática se reorganizavam e se elaboravam.

As memórias presas de outros tempos como comportamento, como postura, como resistências, como movimento, como atitude interior para agir e como 'ação' eram as respostas físicas e empoeiradas, eram percepções que configuravam as ações rígidas e anacrônicas, as quais queríamos atualizar.

Memória em corpo-ator é a materialidade criativa que atua como um núcleo convergente de ações e que, por isso, permite o crescimento 'espiralado' ao seu redor. Ele engloba os movimentos vivos entre o que se lembra, o que se imagina e o que se transforma, revelando o que é possível concretizar no momento.

Percebíamos, concretamente, nas relações com a bola, que precisávamos ampliar o espaço interno de respiração e de ação corporal. Compreensão psicofísica determinante para investigar este como agir. Esta afirmação em corpo era um trabalho bem complexo e que exigiu muita atenção, paciência e flexibilidade. Isso inclui objetivamente os exercícios de alongamento e de respiração.

Desta forma, foi preciso abandonar algumas ações para evoluir por outras, desenvolvendo a capacidade de atenção múltipla (ator-bola-espço) que convergia sob diferentes elementos. Utilizar a bola para exercitar esta propriedade foi um recurso eficiente. A bola concretizava no corpo, de forma ampliada, aquilo que acontecia na imaginação, na atenção e na concentração do ator e no domínio técnico. Por este reflexo foi possível observar e perceber a materialidade em que o trabalho estava se transformando e progressivamente percebíamos o corpo mais leve, mais flexível, mais relaxado, mais atento e mais apropriado de si mesmo.

Consideramos que aquilo a que chamamos de fibras, veias, ou ainda, meridianos da imaginação, são metáforas para representar os processamentos que se desenvolveram como ações conjuntas sob diversos aspectos objetivos e subjetivos e que podem se aproximar daquilo que compreendemos como *diálogos somáticos* apresentado por Keleman. Trabalhando sobre a bola conseguimos nos redirecionar às origens dos impulsos e por este retorno foi possível flexibilizar algumas resistências corporais.

Metaforicamente, este estado atuava como se quiséssemos encontrar meios de enxergar as próprias costas, o interior dos órgãos, dos ossos e do espírito; e lá, permanecer trabalhando até atingir outras compreensões. Ou seja, pelo trabalho psicofísico com a bola foi possível fazer reviravoltas nos registros somáticos enrijecidos.

Estar nos limiares da consciência corporal ampliava a escuta e a compreensão física de agir, a bola impunha as atrizes o tempo de ação e isso exige do ator, simultaneamente, entrega, espontaneidade, relaxamento e precisão; *é preciso rolar junto.*

Isso nos fez perceber que alguns princípios técnicos precisavam de mais espaço para serem utilizados e respirar de maneira mais integral ainda era um deles. Trabalhar sobre a bola exigia das atrizes uma respiração mais justa e adequada com o movimento, e sobre ela, bola, continuamos um bom tempo elaborando esta integração.

Aos poucos, o trabalho evoluía como se estivéssemos lapidando o espírito pela plasticidade do corpo, o que se deu a partir do reconhecimento de impulsos que exigiram que o trabalho acontecesse partindo de uma concentração específica.

A concentração apresentava um retorno concreto: quanto mais conseguíamos resgatar e investigar as origens da ação, mais sabíamos sobre seu desenvolvimento. Este estudo podia ser feito sobre qualquer movimento a partir do qual era possível descobrir os conflitos e os meios de desenvolvimento.

O exercício de: soltar o peso corporal e rolar com o corpo inteiro sobre a bola exigia a articulação de diversas informações simultâneas, como o reconhecimento físico em ação conjunta com a bola.

Com o tempo, um pouco mais familiarizadas, já conseguíamos identificar quais eram os pontos físicos das dificuldades. Tal desenvolvimento levou ao reconhecimento de quais eram as atitudes que mantinham o caos e quais eram as atitudes que nos organizavam. Desta maneira, fomos investigando um sentido de ordem que foi elaborado gradativamente pela tomada de consciência de quais eram e como eram os impulsos que nos organizavam e quais eram os impulsos que nos desorganizavam; este foi um dos modos para as atrizes investigarem o como agir – rolando com a bola.

Nos momentos em que o corpo não conseguia se movimentar sobre a bola a partir da transferência de peso, era ativado em si mesmo, corpo, um estado de tensão corporal que criava uma tração a qual se desenvolvia por vetores que puxavam o corpo para fora do seu eixo e, por conseqüência, para fora do eixo da bola. Essa força acabava atuando como força contrária, logo, como impedimento. Por estas vivências em corpo foi possível compreender, de maneira muito evidente, princípios técnicos de base. Deste modo, a utilização da transferência do peso em acordo com a gravidade contribuiu para elaborar movimentos de maior leveza e, principalmente, para trabalhar a autoconfiança corporal.

A integração de conceitos novos em-corpo é um processo que não pode ser acelerado e nem imposto, ele caminha pelos processamentos individuais, que geram questionamentos, dificuldades e questões singulares.

Às vezes, sorriamos das enrascadas corporais em que nos colocávamos, e isso acabava por nos tirar delas. Outras vezes, os desafios com a bola evocavam estados de vontade intensos que levavam a um outro tipo de superação. As desorganizações corporais atuavam pelos estados anímicos, em dimensões que nos colocavam próximas dos desafios grandiosos. Assim se geravam outros meios de superação e de liberdade; eram manifestações da imaginação que escutamos, desenvolvemos e que nos levaram além. Desse modo, integra-se o elemento lúdico ao fazer detalhado e sistematizado com a utilização de uma bola.

Os estados imaginários instaurados aumentavam a potência de concentração e deixavam a ação inteira e tomada de sinceridade. Assim tivemos os primeiros contatos com um agir e com uma expressão reorganizada e viva; eram pontos de convergência e um contato com a totalidade atuando pelo corporator.

Durante estes momentos, sabíamos que tínhamos entrado em contato com alguma dimensão importante, apreendíamos um estado de concentração e de inteireza que trazia clareza à percepção e à ação, tornavam-nas simples; a isso chamamos de concentração da atenção possível no instante. A partir deste estado, agíamos e testemunhávamos cada pequeno elo que se formava até a concretização do próximo passo.

Durante os exercícios com a bola surgiram algumas imagens, composições de ação, algumas com fala, outras em silêncio, e outras com pequenas melodias cantaroladas. Este material tinha possibilidade de ser direcionado e desenvolvido como partitura, mas foi abandonado. O nosso foco criativo já era explorar, ainda mais, no universo das imagens ocultas do corpo. Trabalhar com a bola era um recurso para trabalhar sobre si mesmo e levar adiante estas pequenas composições seria escolher um outro direcionamento estético.

Mas estas pequenas células de imagens que se formaram foram utilizadas de outra maneira. Elas serviram como um recurso para estimular e provocar a imaginação das atrizes e foram transformadas a partir de suas motivações internas, tendo de se adaptar a uma outra realidade externa, no espaço vazio e sem a bola.

Objetivamente, a proposta, como processamento experimental, era a de transformar a ação criada sobre a bola, transportada para o espaço vazio sem bola, e com isso perceber que se instauravam diversos problemas. O objetivo de gerar obstáculos era exigir mais atenção e provocar a imaginação do *corpo-ator*. Deste modo, ao criar um espaço para investigações e criações como vivência é possível exigir da capacidade constante de adaptação do ator pelas vias da improvisação e também pelo trabalho com o objeto imaginário que dilata e concretiza a imaginação e a técnica em si.

Isso significa que, como *circunstância dada*, as atrizes teriam de retornar às origens do agir e só depois deste estado vivenciado, deveriam perceber o problema e, a partir desta percepção, assumi-lo corporalmente. Só assim, depois da situação identificada em seu tempo, deveriam trabalhar até que fosse possível encontrar uma solução como ação, e não antever pela razão uma solução qualquer. Às vezes a resposta era encontrada de maneira fluida e se resolvia rapidamente de forma crível, mas havia momentos em que se estabeleciam problemas quase insolúveis, um tormento.

Este procedimento também revelava, claramente, o descompasso entre o tempo das atrizes e o da ação, tempos estes, dos quais tínhamos um sentido claro para construir o ajuste; deveríamos perceber e ouvir o tempo-ritmo, da ação e, ainda, saber criar os próprios meios para se afinar a ele.

III) Recursos e materiais utilizados

Neste espaço apresentaremos uma relação de outros materiais e recursos utilizados pelas atrizes para trabalhar sobre si mesmo, no momento de preparação e concentração:

Dar uma referência externa de sentido e de localização da ação através do tocar o outro, durante os exercícios de preparação, como o tocar nos pontos de tensão que estavam sendo preparados e reorganizados, colaborava para dar uma referência e ampliar a percepção do ator sobre o estado muscular de seu corpo em determinada região. Também servia para dar o sentido do relaxamento desejado, sentido como direção em que a energia deveria fluir.

Tocar determinados pontos, com determinada pressão na hora da preparação, contribui também para apontar o sentido do movimento interno desejado, e ainda, como imagem sensorial para abertura de espaços musculares e imaginários;

Como por exemplo, tocar suavemente um determinado ponto da articulação do ombro, ao mesmo tempo em que se diz ao ator: -'abra este olho, aqui', foi um recurso muito utilizado. Não apenas nas articulações dos ombros e não apenas com a imagem de abrir os olhos internamente para o ponto indicado, mas, principalmente, na coluna, no pescoço, nos tornozelos, calcanhares, no centro de energia, na região lombar, no topo da cabeça, no osso esterno, etc;

Tocar em determinados pontos ajudava o ator a objetivar um sentido da ação interna em relação ao espaço de trabalho, ou seja, pontos específicos de dilatação e de irradiação. Este recurso foi utilizado sempre que percebíamos certa escuridão (ou por rigidez, ou por tensão, ou simplesmente por não perceber) da percepção das atrizes sobre determinadas partes do corpo que estavam adormecidas.

Bolinhas de borracha e de tênis

Utilizávamos bolinhas de borracha e de tênis para pisar, amassar, agarrar e rolar os pés e, com isso, aumentávamos a consciência corporal dos pés como base. Este procedimento relaxava a musculatura entre os ossos dos pés que, por sua vez, abriam mais espaço para o movimento e contribuía para a reorganização do tônus muscular do corpo inteiro.

Bambus

O bambu, assim como as pequenas bolas de borracha e de tênis servia para reorganizar, pelos caminhos da eutonia, o tônus muscular. Mas este era um procedimento utilizado apenas no fechamento, porque ele ativa estados de relaxamento profundos.

Faixas de tecido

Utilizávamos para alongar o corpo e para os treinamentos do centro *ch'i*.

Rolo de espuma

Nele, massageávamos os pés e rolávamos com o corpo inteiro, parte anterior para baixo e posterior para cima. Dessa forma, reorganizávamos o tônus muscular e estimulávamos a fluência da energia. O rolo de espuma também era colocado entre o abdômen e as pernas, na posição de cócoras, forma em que trabalhávamos certa resistência e consciência abdominal e respiratória. Estes exercícios com o rolo de espuma serviam tanto para iniciar o trabalho em laboratório, quanto para relaxar no fechamento.

Músicas

As músicas foram utilizadas apenas nos primeiros dias para instaurar um sentido de ordem e estimular a atenção e a imaginação. Ela servia como um objeto que apresentava uma ordem externa. As atrizes tinham de criar

relações com a música e com o espaço, mas não ilustrá-las e, sim, encontrar o estado receptivo 'não-agir' e depois sim o 'agir'. A música foi um recurso inicial para concentração e improvisação de pequenas dinâmicas pelo espaço.

Poemas:

Os poemas, igualmente às músicas, foram utilizados apenas nos momentos iniciais, para despertar a imaginação, para instaurar um sentido de ordem e para aproximar o grupo em um espaço imaginário. Eles também foram utilizados para pequenas improvisações vocais, como abordagem aos processos imaginários que queríamos entrar. Desta forma, os poemas serviram como preparação e como aquecimento para imaginação nos primeiros encontros.

2.2.2.11 Trabalho do ator sobre as partituras:

A partir de agora falaremos sobre os processos criativos e sobre os procedimentos utilizados para as organizações dramatúrgicas, para as adaptações corporais e ainda sobre o trabalho psicotécnico desenvolvido pelas atrizes com suas partituras de ações.

O resultado criativo que foi alcançado até a composição individual de partituras de ações foi desenvolvido a partir dos momentos de improvisações. Os conteúdos que emergiram destas improvisações foram selecionados e desenvolvidos como células-ações e, por fim, estruturados como partituras de ações. Desta maneira, foram concebidas e trabalhadas as composições criativas, as quais estão denominadas como *Exercício n.º 1* (Flora) e *Exercício n.º 2* (Clarissa).

As investigações e as elaborações que orientam a concepção dos elementos cênicos para compor um espetáculo ficam, por enquanto, apenas como apontamentos a serem desenvolvidos sob outras circunstâncias e em um outro momento. Deste modo, reafirmamos o limite das investigações desta pesquisa em laboratório no *trabalho do ator sobre si mesmo* e no *trabalho do ator sobre sua partitura*, sob a abordagem investigativa e sob a orientação da 'não-direção'.

I) Imagens dramatúrgicas

O processo criativo foi desenvolvido a partir dos momentos de improvisações, que foi posterior ao momento de dinâmicas pelo espaço. As dinâmicas pelo espaço tinham como propósito concentrar a atenção das atrizes (Clarissa e Flora) até alcançarem o estado criador. E, em determinado momento dessas dinâmicas acontecia uma inversão e uma descontinuidade de ações.

A inversão está relacionada com a intenção, ou seja, até determinado ponto eu observava que elas estavam, de certo modo, direcionando as

improvisações e utilizando estes direcionamentos de atenção para trabalhar a precisão e as alterações de tempo-ritmo; era um espaço em que a atuação das atrizes oscilava entre a precisão e a espontaneidade; também era um espaço para exercitar o agir lúdico. Estes elementos eram trabalhados até que em um determinado momento a ordem regente era invertida e, quando isso acontecia, as atrizes já tinham sido capturadas por uma outra qualidade de imagens, a que denominamos imagens autônomas e dramatúrgicas, ou seja, as imagens do inconsciente.

Durante estes momentos em que a imaginação imperava, a reorganização corporal e espacial tornava-se mais evidente e mais espontânea e, de fato, em ato, as atrizes respondiam e reagiam àquilo que 'se apresentava' como conteúdo imaginário e como materialidade expressiva.

A descontinuidade está relacionada com a transição do momento de dinâmicas pelo espaço para o de improvisações. O que estamos querendo dizer é que, aparente e objetivamente, não havia esta passagem linear e previsível de um momento para o outro. Estas transições para o estado criador aconteciam ou não aconteciam, mas os procedimentos de aproximação eram sempre os mesmos e este acesso, possivelmente, foi uma aproximação com a camada 'misteriosa' da criação.

Por isso, não é possível afirmar precisamente o que desencadeava este processo de criação dramatúrgica, não era um acontecimento apenas causal e, de fato, acontecia a descontinuidade com um outro tempo, e pelo agir imaginário.

Mas, podemos, sim, descrever uma parte - a causal - que inclui como o trabalho foi desenvolvido e como estes estados criativos aconteceram; como eles foram observados; e, essencialmente, como se deu o processamento e as configurações criativas.

O momento das dinâmicas pelo espaço colaborava intensamente com as improvisações; servia para concentrar as atrizes sobre o espaço, sobre sua imaginação e sobre si mesmas. Estes procedimentos tinham como propósito trabalhar a psicotécnica em circunstâncias que apresentassem problemas a serem

resolvidos apenas pela improvisação, ou seja, como vivência. Este momento era o espaço de confronto com vários aspectos e com alguns limites também. Era direcionado ao exercício do esforço, da curiosidade e da superação. Às vezes, internamente, estas conquistas, para as atrizes, eram muito difíceis e caras, mesmo que o resultado externo ainda não tivesse sido suficientemente alcançado. É a esta superação sobre si mesmo, como essência mobilizadora do fazer artístico (proposta por Stanislávski como atitude interna indispensável ao ator (não quebrar a linha interna de ação); como o constante movimento da curiosidade, do enfrentamento e da superação, que propusemos nos aproximar e, a partir das inquietações em laboratório, encontrar as próprias convicções criativas.

A concepção das partituras emergiu a partir da concepção de pequenas células dramáticas⁷⁷ que foram desenvolvidas e compreendidas pelo tempo de laboratório. Durante estes momentos de inversão e de descontinuidade criadora, as atrizes permaneciam trabalhando e investigando corporalmente suas imagens até compreendê-las como ação.

A partir do primeiro contato com estes conteúdos, as atrizes retornavam às origens do impulso (às vezes no espaço físico, às vezes nos espaços subjetivos, dentro de si mesmas) e refaziam, refaziam... até entenderem, suficientemente, o material que surgia. Este foi o espaço de enfrentamento com a *matéria* e também o de exercer o esforço e a intuição.

Entender suficientemente significa saber como refazer; é o entendimento psicofísico da imagem como ação-física e em relação ao espaço. Depois deste processo de elaboração e corporificação básica - a tomada inicial de consciência - as atrizes podiam dar nomes e escrever em seus diários o acontecimento interno, a forma, a localização no espaço, o nome da cada imagem ou de cada seqüência, impressões, sensações, perguntas, desenhos, e todas as informações possíveis sobre o material identificado como dramático.

77 Denominamos células dramáticas, ou células de ação, as pequenas estruturas dentro das grandes estruturas dramáticas; uma organização como células rítmicas, ou células melódicas, ou ainda, como parágrafos.

Em nossas observações foi possível perceber que desde as primeiras improvisações dramáticas as imagens surgiam como células, ou seja, como pequenas seqüências de acontecimentos; e é a organização destas seqüências como partitura, que é a *materialidade* dramática em *corpo-ator*, que estamos chamando de dramaturgia corporal, improvisos a partir do contato com o self corporal.

Após o primeiro contato com esta dimensão e com a emergência destes conteúdos, eles eram retomados no laboratório seguinte, sempre após as dinâmicas pelo espaço. Este processo de retomada se iniciava a partir do resgate dos impulsos, da conexão com as imagens- era a procura da compreensão e apreensão do *impulso organizador poético*. Depois desta conexão e com o material já resgatado como *acontecimento interno*, iniciávamos os processos de investigações dramáticas, de repetições, de seleções e adaptações psicotécnicas.

A Flora tinha uma seqüência de imagens que demorou certo tempo até que a atriz compreendesse o que estava acontecendo, ou seja, qual era ação e quais eram, de fato, os acontecimentos. E, enquanto ela não entendia, continuava a procura do impulso pela retomada às origens da ação. Por vários laboratórios ela retomava e resgatava os impulsos e os 'movimentos' descobertos. Mas estes não eram 'movimentos', no sentido de não terem conteúdo dramático, e, sim, por ainda não estarem conscientes para ela como ação, o material ainda estava latente.

Assim, a atriz seguia o trabalho pela intuição e pelas repetições, mas alguma coisa ainda a segurava, ela precisava de mais tempo para compreender aqueles conteúdos e se adaptar a eles.

Era uma seqüência que acontecia depois da célula "*a gruta e o fio de luz*". O movimento externo acontecia quando ela levantava do chão e se dirigia ao centro do espaço e, em um único impulso rápido e muito preciso, simultaneamente, os dois braços se abriam e as palmas das mãos ficavam

alinhadas uma com o rosto e a outra em relação a nuca. Assim ela permanecia no centro do espaço e girava a cabeça para uma palma da mão e para a outra, até desenvolver estes movimentos da cabeça como um giro do corpo inteiro, ou seja, olhar várias vezes com um tempo-ritmo específico, para os dois espelhos, a transformava.

Este material é inquestionável como conteúdo dramático, mas a Flora precisava investigá-lo e compreendê-lo ainda mais até que fosse possível descobrir como trabalhá-lo e, por fim, como se adaptar a ele.

Levou algumas semanas para a atriz tomar consciência de que suas mãos eram espelhos e que ela olhava para eles e, ainda, que cada um refletisse uma imagem diferente. E, demorou um pouco mais, para ela entender e aceitar que era o giro do corpo que iria acelerar o tempo dos acontecimentos, e estes acontecimentos manifestos como giro iriam transportá-la a um outro espaço-tempo de ação; ou seja, uma troca de cenário, mesmo.

A partitura da Flora desde o começo apresentou espaços distintos e passagens, e, por estas ações com as mãos e com o giro, ela investigava como elaborar a transição de um espaço de ação ao outro. Assim, eu podia observar a Flora procurando o acontecimento que desencadearia a transição; ou seja, um núcleo dramático.

Para as ações de olhar para espelhos, a atriz teve tempo suficiente de as trabalhar e atingir a adaptação corporal. Mas o giro como transformação e como passagem não atingiu a vivência e a compreensão física como acontecimento. Neste momento ela reconhecia racionalmente o que acontecia como ação, mas o corpo precisava de mais tempo para a vivência e para se adaptar aos estados psicofísicos provocados pelo giro. Ou seja, ela entendeu a ação, mas ainda investigava como seria possível construí-la corporalmente.

Estudar este espaço foi um processo caro para a Flora, mas também foi um momento de algumas conquistas. Trabalhar este momento, para Flora, era se colocar diante de diversos limites e também era enfrentar as resistências da matéria.

Esta célula ficou denominada como “transformação das mãos em espelhos”.

Abrir o espírito aos dizeres do corpo em imaginação, foi permitir que o corpo fosse ‘dissolvido e metamorfoseado’ e recriado pela dramaturgia.

Por conseguinte, as camadas biológicas, psicológicas e afetivas fundidas na dimensão humana estão processadas e reorganizadas sob a luz da imaginação, pelos caminhos investigativos do processo criativo - incapaz de evitar que seus movimentos empíricos transbordem dos limites individuais e dos contornos científicos. Como já foi dito, este era um espaço suprapessoal e também uma possibilidade de vivenciar o eixo do *tempo como instante*.

Em laboratório, estes processamentos atuaram sob as organizações da imaginação, da sensibilidade, da percepção, e da adaptação. Eles foram observados e trabalhados tecnicamente sob o método *das ações-físicas* e organizados pelo sentido latente, apontado pela estética do silêncio.

Ao escrever a expressão estética do silêncio me lembrei de uma experiência do tempo da graduação. De volta ao campus UFSM-RS, surge a imagem de um tempo de trabalho com Thomas Leabhart (Mimo-corpóreo ISTA – discípulo de Etienne Decroux, Prof. do Pomona College, departamento de teatro e de dança- Claremont, CA/EU, que durante 20 dias trabalhou na UFSM com os alunos do curso de artes cênicas). Durante as manhãs trabalhávamos o corpo de forma intensa, consciente, detalhada e em silêncio profundo. Ficávamos durante muito tempo (aproximadamente 90 a 120 minutos) trabalhando e soltando a coluna e só depois de horas de concentração e de preparação iniciávamos - igualmente em silêncio - improvisações corporais. Em uma das seqüências propostas como final do aquecimento e concentração, havia um movimento de equilíbrio e uma imagem: o “grand canyon”. Mesmo sem conhecer o “grand canyon” ao qual Thomas se referia, a latência da imagem dele despertou a minha, e então, entre ambas, podíamos nos encontrar e comunicar. Até hoje tenho essa imagem muito viva em mim.

E, agora ao escrever “grand canyon” lembrei de um outro trabalho, desta vez mais atual e de minha autoria: era um solo-cena (atuava em algum espaço entre o teatro e a dança), uma composição que fiz para um espetáculo de dança-teatro da Unicamp, no qual atuei de 2004 a 2007. Nele, dançava-atuava “a vertigem”. Em minha seqüência de imagens havia um texto: “É a voz do vazio...lá! Lá embaixo!”, momento em que trabalhava o equilíbrio corporal até o limite do desequilíbrio. A imagem por trás do texto era a do vôo. Mas, só agora, ao escrever esse texto, compreendo que era o “grand canyon”, do Thomas, transcrito em minha concepção sobre a vertigem em “*Es-boço*”, de Sayonara Pereira.

II) Repetição e adaptação, um fazer artesanal

Durante o processo de adaptação trabalhamos para o resgate e processamentos dos conteúdos dramaturgicos e, depois que a imaginação estivesse ativa novamente, retomávamos os estudos técnicos e as investigações pelas repetições. Às vezes esta elaboração acontecia com uma célula inteira, em outras vezes, ficávamos focados na investigação da transição de uma ação à outra.

Investigar, como vivência, os espaços entre as ações serviu para compreender melhor o que levava as atrizes de uma ação à outra e, às vezes, nestas investigações encontramos ações inteiras e não apenas as transições. Este era o espaço ‘do repetir’ para investigar a dramaturgia; por estas investigações é que foi possível compreender e elaborar corporalmente a natureza dos conteúdos criativos. Mas, também havia um espaço ‘nas repetições’ para estudar tecnicamente cada célula de ações, ou seja, o esmiuçar técnico que daria suporte físico para que as atrizes pudessem conquistar mais liberdade para atuar. Esta é a hora do trabalho artesanal, detalhado e insistente e também é a hora de exercer o

distanciamento que possibilita que o ator perceba e estude o trabalho e a criação sob uma outra perspectiva.

Por estas repetições estudamos um elemento a cada vez: as bases, o movimento do foco da atenção, os acontecimentos internos, os focos do olhar, as relações com o espaço, as velocidades, os impulsos, os bloqueios que se insistem, o tempo-ritmo, as respirações, a localização espacial, etc. Por este repetir objetivo, técnico e distanciado também investigamos as reorganizações do corpo que precisaram de treinamentos específicos para que fosse possível serem executadas ações com liberdade.

A Clarissa tem uma célula de ações chamada '*céu de pássaros*'; esta seqüência é um momento no qual ela precisa ficar na mesma base durante certo tempo. Durante estas ações ela permanece com as costas apoiadas ao chão, com as pernas, os braços e a cabeça suspensos, fora do chão. No entanto, para ela poder corporificar as seqüências das imagens, o seu corpo precisou se preparar e se adaptar.

Objetivamente isso significa que ela precisava manter uma seqüência de abdominais específica nos seus treinamentos (isométricos), nos quais ela também abria espaços internos na região lombar, nas articulações do fêmur com a bacia (reorganizações do tônus muscular) e, ainda, no relaxamento da coluna do pescoço (incluindo a garganta) e dos ombros (até os braços - porque existia uma qualidade de energia muito sutil nos braços e nas mãos dela - estas ações aconteciam essencialmente em movimentos dos braços, da cabeça e das mãos).

Manter estes treinamentos como postura permitia que a atriz adquirisse e preservasse resistência e leveza suficientes (uma combinação entre firmeza da base com a fluência de energia) para se adaptar as exigências corporais da sua seqüência. Assim ela conquistou liberdade para atuar no tempo-ritmo da imagem, ou seja, a Clarissa se adaptou a imagem, e não o contrário.

Continuar as investigações entre ações de uma mesma célula às vezes levava à descoberta do que unia uma célula à outra e, em outras, era possível desvelar a ordem entre as seqüências. Objetivamente, o que queremos dizer é que a criação da partitura aconteceu pela ordenação das células de ações, que por sua vez foi um processamento (um tratamento da matéria) que aconteceu pelos processos de repetições. Por conseguinte, investigar uma seqüência de ações, às vezes, levava à composição de partes da partitura.

Quanto mais exploramos os espaços entre uma imagem e outra, mais eles ganharam ‘corpo’ e com estas elaborações foi possível desenvolvê-los como unidade de ação.

Reconheço este momento claramente como uma vivência possível do conceito ‘não-ação’, sob a perspectiva da ‘não-direção direção’. Eu explico: neste momento, a maior parte das imagens como estruturas das ações já estavam apontadas e, por estas compreensões, seria possível apresentar procedimentos que conduzissem as partituras ao meu sentido de ordem, ou seja, ‘dirigi-las’. Mas, o foco desta investigação é outro: é ampliar um pouco mais os espaços que antecedem as respostas, tanto das atrizes quanto da direção; encontrar os meios e descobrir recursos que auxiliem Flora e Clarissa a perceberem a ordem intrínseca das suas imagens em imaginação; ou seja, o objetivo cênico é materializar a imaginação criativa das atrizes e torná-la consciente e elaborada esteticamente.

Observei vários momentos nos quais abri mão de procedimentos que “resolveriam a cena” mas que, certamente, interromperiam o fluxo e a natureza do processo criativo já iniciado. E, neste laboratório, assim como elas, caminho junto e aprendo a observar e a compreender este material que, por si mesmo, ‘parece estar se ordenando’.

Por estes caminhos e por estas lacunas é que foi possível abrir espaços para outros movimentos (de treinamento e de improvisação) para dissolver

algumas matérias e elaborar outras. E foi também por este posicionamento 'mutante' diante do fazer que investigamos como lidar cenicamente diante de todos os acontecimentos criativos.

Trabalhar para compreender um pouco mais aquilo que acontecia nos espaços de transição contribuiu também, objetivamente, para a compreensão física das ações e ampliou, como atitude, a concretização das sensações dos caminhos internos e físicos da imaginação. Este fazer aumentava no corpo-ator a liberdade para jorrar-se de si mesmo em fluxo de imagens e de ações.

Pelo dizer da Flora: "*Pela primeira vez criei algo que não veio do cérebro, veio do corpo, junto com associações mentais.*" (...) "*Mais livre com os conceitos. Ontem travava a respiração. Saiu o som hoje, não foi imposto, ele saiu*". (30-01-2008).

As investigações como vivências intensas das transições também contribuíram para a compreensão da *construção física da linha de ação*, ou seja, para a descoberta do fio dramático que, como ação, não é linear nem abstrato, é, sim, compreensão física.

Entre estas investigações dos engates procurávamos descobrir, sem antecipar, os tempos. Foi também um dos momentos difíceis, porque a mente - como racionalidade - quer antecipar uma solução e, assim, a mente 'autônoma' impõe resistências para vivenciar o conflito corporal, ou seja vivenciar o drama. Neste caso cada uma das atrizes utilizava os seus próprios recursos para o reajustar dos tempos (ação, imagem, desenvolvimento).

Estruturar estes espaços de investigações contribuiu para que as partituras ficassem cada vez mais densas; o corpo possuía várias camadas de atuação, dentro e fora de si. Objetivamente havia o espaço físico e o cenário imaginado e materializado pelas ações, um sobreposto ao outro (o espaço real não deixa de existir, nem de ser percebido). No corpo também existiam diversas camadas atuando juntas e foi por estas insistências e repetições que o trabalho pode 'ganhar corpo' e tornar-se um pouco mais coeso como ação.

Resgato a primeira imagem que a Clarissa trabalhou como material dramatúrgico. No começo era: *“Rio de sangue”*, que evoluiu como: *“sangue jorrando pela cabeça e pelos punhos”*. Neste momento já estava se revelando o sentido entre o interno e o externo. Indo adiante a mesma imagem, ela evolui como seqüência: *“cabeça baixando, peito pesado virando peso... se esvaindo de vida. Mãos quebradas, sangue incômodo passando pela coluna, retirada de sangue, alívio, virando sangue”*. Integro também a reflexão e o dizer da Clarissa sobre este momento do trabalho: *“Estou ficando mais rigorosa com a imagem, não é mais um flash. Tento não deixar só uma imagem à parte, tento dar continuidade. Não é visual, é quando a minha cabeça fala entender como ela se move e reverbera em mim. Paciência e atenção”*. (13-03-2008). A imagem evolui para: *“Poça de sangue, sangue dos pulsos, escorro para a poça, toco ela; quero entrar nela. Viro poça enquanto me fundo a ela”*. Mais uma vez ela comenta: *“Clarear a imagem é ter clareza na ação. Antes era meio na sorte sabe?”* (...) *“É como fazer um rio mais navegável”*. Estas imagens fazem parte da partitura da Clarissa e continuam sendo atualizadas.

Às vezes essas transformações plásticas⁷⁸ apresentavam qualidades que para nós eram raras; elas eram intensas e o corpo parecia mudar de luminosidade e de tonalidade, parecia estar sob uma luz translúcida. Em outros momentos, as transformações eram de outra natureza e deixavam o corpo mais denso, forte, e vivo; imobilidade e mobilidade em acordo de ação - estas qualidades lembravam a vida latente em esculturas de pedra, era um qualidade energética viva e presente.

78 Plasticidade em corpo-ator está mais próximo do conceito proposto por Stanislávski, que inclui a construção da ação interna a qual dá um propósito e um sentido ao agir, e se distancia daquilo que Grotowski denomina de exercícios “plásticos”, ou ainda, “exercícios do gesto” que “separam os gestos do corpo”, e estão desconectados do seu núcleo (STANISLAVSKI: 1977; GROTOWSKI: 2007).

Neste momento, do trabalho da Flora emergia a célula “*mãos que viram pedras*”. Esta célula também faz parte da sua partitura de ações.

Continuar nas investigações das micro-relações colaborava com o propósito de reconhecimento em-corpo das sutilezas das ações que, trabalhadas, podiam revelar algumas ações que estavam por trás das ações.

Isso pode ser ilustrado. Havia um espaço indefinido na partitura da Clarissa. Estávamos trabalhando nele há algum tempo, até que ela reconheceu ‘em ação’ que a imagem era “*tirar os órgãos*”, e reconheceu junto que: - “*parece que tudo que eu fiz até agora era para chegar nisso*” (comentário em ensaio logo após a improvisação - das células de ações descobertas). A atriz tinha acabado de encontrar a célula-chave, a razão de todas as outras, ou seja, ela tinha acabado de encontrar o ponto da transformação ou o *acontecimento central*. Chegar nessa compreensão foi aprender a viver neste “buraco dramático”, neste vazio, pelo menos uns 3 meses, percebendo os momentos de insistir e os de recuar. Com esta imagem, Clarissa acabava de atingir e conhecer o sentido – o núcleo dramático da partitura, o qual se situa entre as imagens “*tirar os órgãos*” e “*posso me reconstruir*”, ainda em fase de adaptação. Com um pouco mais de trabalho ela pode precisar ainda mais esta percepção e, com isso, reconheceu o centro da célula-núcleo, que era a imagem “*vazia, carcaça*”. Atualmente, estamos trabalhando no desenvolvimento dos espaços entre as três imagens, ou seja, nos engates que levam uma a outra. (Registro de meu diário: 03 de setembro de 2008, quando retomamos o trabalho após um tempo suspenso).

Deste modo, foi possível observar que pelas repetições foram estruturados e elaborados, por cada atriz, seus valores para agir, os quais consideramos indispensáveis para preservar e atualizar suas composições criativas. A imaginação apresentava uma ordem intrínseca e as atrizes precisavam

compreendê-la para descobrirem quais eram os critérios de autopreservação e de investigações.

Assim, as atrizes se submeteram sistematicamente ao resgate do impulso original até que o seu agir fosse mobilizado pela pressão estabelecida como potência de ação. A partir desta compreensão instaurada, algo acordava e era autônomo.

Se tivéssemos de localizar, no corpo, esta potência, em treinamento ela atuaria através de canais perto dos tendões e da parte interna aos ossos, e não pelos músculos. Mas, ossos e tendões imaginários são mais amplos, eles vão além dos aspectos fisiológicos e são um pouco mais complexos. As articulações são as possibilidades de aumentar a fluência das conexões diminuindo os bloqueios e os vazamentos de energia.. A origem do impulso pode estar em algum espaço vivo entre as proximidades do eixo, da base da coluna. Era nas redondezas vivas da região lombar e abdominal que parecia nascer a potência de energia que fluía pelas articulações.

Os intermináveis processos de retomada possibilitaram conhecer detalhadamente as imagens pelo espaço físico. Dessa maneira, 'a repetição' foi um dos recursos técnicos para aterrar e localizar espacialmente a realidade volátil que vinha à tona, a materialização e a tomada de consciência do espaço vivo.

Este procedimento e esta atitude exigiram das atrizes (Clarissa e Flora) esforço de atenção e, às vezes, um exercício feito por pouco tempo (30 ou 40 minutos) era capaz de deixá-las exaustas, apenas pelas dificuldades e resistências da matéria. Foi preciso tempo para se adaptar à realidade imaginária que determinava o como agir.

Identificar - não explicar - essas razões foi um dos recursos para aterrar as imagens e desenvolvê-las e, assim foi possível perceber e compreender o sentido das ações, sem precisar impor significados.

Agir era atitude que tinha de conectar o corpo-ator na complexidade e na realidade do *instante*, a partir dele mesmo, em outro estado de espírito.

Em alguns momentos, enquanto se observava o trabalho e se identificava que, pelo repetir, as atrizes estavam sendo 'sugadas' pela imaginação (entrando em estados de atenção excessivamente introspectivos), uma indicação técnica e objetiva – como, por exemplo: empurre a base ao chão ou volte para o espaço de cena; ou algum outro elemento que aterrasse de volta a atenção ao corpo e ao espaço - era suficiente para que as atrizes resgassem a conexão com o espaço, Isto resgatava a materialidade corporal como atuação e concretização. Entretanto, chegar a esta compreensão como resposta psicotécnica também foi um processo desenvolvido em laboratório, estas compreensões como respostas de ação foram desenvolvidas pelo tempo.

Pelo eterno refazer, trabalhamos também tudo aquilo que se apresentava como matéria-prima com necessidade de aprimoramento, até que, de fato, as atrizes estivessem suficientemente relaxadas, acordadas, livres e atentas; em contato com os mistérios do *instante* e com o inconsciente, ou seja, ativas pela imaginação e pela percepção em corpo-ator. Deste modo, a repetição atua como um recurso técnico de aquecimento, ou seja, para potencializar a concentração.

III) Ações que organizavam

Sistematicamente, o que acontecia no começo de cada laboratório era o seguinte: depois das organizações iniciais fazíamos os exercícios de respiração; e, depois de certo tempo de trabalho, com os limites imaginários alargados, ativos e flexíveis, as atrizes podiam reencontrar as conexões com as origens de cada agir. A prática das respirações com o passar do tempo podia integrar diversos elementos, os quais podiam ser trabalhados em um mesmo exercício.

Comprendemos também que da qualidade desta organização inicial dependia a profundidade e a agudez da passagem para o estado criador.

Os exercícios de respiração, cada vez mais, atuavam como um retorno concreto e imediato das dificuldades de cada travessia - do estado cotidiano ao estado criador. Neste respirar inicial era possível perceber também o grau de concentração que estava sendo elaborado. Com o tempo, esta referência do ator sobre si mesmo em seus estados de atenção e de concentração, aumentava a percepção do que era o trabalho proposto e também alimentava a vontade, a curiosidade e o rigor.

Por estas sobreposições, tínhamos como propósito ir além da concentração e da atenção conhecida. Cada vivência estabelecia uma referência (do ator sobre si mesmo). Deste modo, podemos dizer que utilizávamos a materialidade consciente para entrar em contato com o inconsciente.

As trocas simultâneas de ar e de estado reorganizavam o tônus muscular e, assim, respirar podia ampliar a clareza das intenções e dos conteúdos imaginários, os que se moviam dentro do corpo e abriam passagens. Era a vivência das dimensões imanentes, aparente e transcendente, que atuava como umbral interno e, quando se abriam, exigiam das atrizes conexões e adaptações a espaços e camadas que também existem aquém e além de cada atriz.

Esta atitude, que abria canais de sensibilidade, era a escuta daquilo que por si aflora e que se dá a conhecer como ação no corpo do *instante*.

Este lugar subjetivo a que as atrizes se conectavam para atuar, com o passar do tempo, ficou mais familiar e, aos poucos, aprendemos a reconhecer a sua voz e compreendemos que era a essa voz que iríamos ouvir durante este processo.

As partituras, depois de ordenadas, foram trabalhadas a partir de três camadas principais e indissociáveis. A primeira, mais evidente, concreta e física, facilmente reconhecida como corpo. A segunda, abstrata e reflexiva, pode ser chamada de mente ou de espírito (intenção e/ou objetivo). E, a terceira, um pouco mais complexa, subjetiva e volátil, que pode ser identificada como a alma. Pela

atuação conjunta eram instaurados os estados que transportavam a um outro tempo, o dramaturgico.

Compreendíamos a materialidade, a abstração e a volatilidade em imagem, como instâncias complementares e indissociáveis de uma mesma unidade estética que possuía singularidades, aspectos autônomos e necessidades específicas.

Em laboratório, todavia, o propósito não era estabilizar terminologias, mas saber como localizar e conectar-se com aquilo que importa, o estado de concentração e de criação do ator-criador em processo criativo; esta circunstância exige abertura de expressão que é a adequação pelas necessidades de comunicação direta.

Qual o nome?

Aquele que funcionasse como recurso para a comunicação imediata. Às vezes, para resgatar a conexão bastava uma metáfora, um verbo, uma sensação, um silêncio, um gesto, uma troca de olhares, uma respiração, um sorriso, ou ainda, uma pausa para retornar e recomeçar mais uma vez.

IV) Imagem, um impulso ordenador

Quando o trabalho com as imagens, como vivência, era claro, essa clareza se refletia igualmente na fala, nos relatos, nos desenhos, nas repetições, nos comentários e nas reflexões.

Os desenhos eram os feitos nos diários, mas atualmente (setembro de 2008), na retomada dos ensaios percebemos que desenhar o espaço de ação (mapas) no chão da sala com giz, aterrava ainda mais a atenção do copo-ator no espaço de cena, e com esta prática é possível direcionar um pouco mais a atenção, a partir dos impulsos internos até o espaço. Essa referência contribui para as atrizes ampliarem a percepção do espaço da ação, ou seja,

para conhecê-lo sob outro prisma. Esta compreensão também contribuiu para as atrizes se localizarem e dominarem o espaço físico de ação.

Porém, o contrário também acontecia. Quando a imagem (impulso) não estava suficientemente clara (para as atrizes), suas ações ficavam igualmente confusas e elas, do mesmo modo, agiam com pouca clareza. Por conseguinte, a imagem confusa se expandia também como fala confusa. Ou seja, não era só a vivência que era confusa, o comentário também.

Ao tentar clarear como fala aquilo que como acontecimento ainda estava oculto, as atrizes acabavam distanciando a fala da imagem (de sua origem); assim, a fala entrava em um processo auto-explicativo, que tinha o seu comprometimento maior em explicar um significado que em se aproximar do sentido da ação latente.

Investigamos pela a percepção do relato desconexo – este que fala por si próprio - a observação e a utilização de um recurso a mais, para exercitar a auto-observação e as variáveis da concentração e para reconhecer onde estava o foco da atenção de cada atriz.

Eu observava os momentos de ações desconexas e pedia às atrizes que suspendessem o seu relato e se concentrassem até estarem suficientemente atentas na ação. Este foi mais um meio para exercitar o retorno ao *impulso organizador*. Com esta prática foi possível gerar espaços para exclusão e limpeza daquilo que era excessos (tanto como fala quanto como ação) e isso exigiu, também, mais atenção e mais calma.

Estas múltiplas percepções dos impulsos, de si sobre si mesmo, foram integradas ao trabalho como critério de auto-observação e alterou expressivamente o conteúdo e a clareza das conversas, dos dizeres em silêncio e das improvisações.

A partir destas compreensões, para conversar sobre o trabalho, era preciso manter a reorganização interna e, assim, as atrizes (Flora e Clarissa) se transportavam internamente ao tempo e ao espaço das ações, mesmo estando externamente fora dele, no tempo e no espaço real da fala.

Estes procedimentos colaboraram para ampliar a compreensão dos espaços imaginários. E, com os desdobramentos da atenção e da imaginação exigindo mais da concentração, de fato, elas exercitavam o retorno ao tempo subjetivo, mas sem se desligar totalmente do presente; dessa forma, as atrizes podiam perceber e articular as influências de ambos os tempos.

Conquistamos, desse modo, certo distanciamento do material criativo o que tornou possível se relacionar com os conteúdos dramaturgicos por mais uma perspectiva. Por conseguinte, a materialidade dramaturgica foi trabalhada em corpo-ator, como desenho em diário, como escrita em diário, como desenhos dos mapas no chão, como comentário, e também como símbolos e como complexos arquetípicos.

Estes processamentos exigiram tempo, e foi a opção de viver este tempo que possibilitou a absorção e a reação em tempo de ação (como psicotécnica do ator). Deste modo, também é possível o reconhecimento deste modo de agir muito próximo do 'não-agir agir...' e, ainda, o reconhecimento de estados que consideramos indispensáveis ao 'não-ator ator...' que, por suas vez, é a base da nossa investigação sobre a imaginação em processo criativo e em *corpo-ator*.

Atualmente, com as estruturas quase completas, precisamos criar meios para preservá-las com vida; precisamos ampliar o reconhecimento das investidas das atitudes condicionadas, como aquelas que fazem o ator pegar algum atalho (direcionando a atenção à forma), sem passar pelas elaborações internas. Esta é a tendência natural para agir, a partir da referência formal, porém, esta referência deixa fora do agir a re-elaboração das camadas internas da atuação.

V) Outras possibilidades

Na última retomada (setembro de 2008) iniciamos uma etapa nova no trabalho das dinâmicas corporais, estamos investigando os pontos em que acontece o desequilíbrio. Mas isso não é simular ao corpo em desequilíbrio pelo espaço de forma caótica e desgovernada. Objetivamente utilizávamos o peso da cabeça para deslocar o corpo para fora do seu centro; o objetivo era explorar, ao máximo, a percepção do momento da saída do eixo e dilatá-lo ao máximo, ou seja, aproveitá-lo ao máximo como ação. Investigávamos como perceber e utilizar o momento exato do desequilíbrio até o resgate do equilíbrio novamente.

O trabalho do resgate do eixo está sendo proposto a partir das consciência das bases e das articulações dos tornozelos. Ou seja, a parte superior do corpo sai do eixo e desequilibra o corpo inteiro, e a parte inferior resgata o eixo a partir da utilização consciente das raízes. Este processo se desenvolve gradativamente e, a cada dia, é possível investigar e descobrir uma parte, até ser possível desenvolver como exercício sequências de equilíbrios e de desequilíbrios, com tempo-ritmo espontâneos. Estas vivências também encontraram materialidade resistente, e este propósito de dinâmicas ainda está em processo e, precisa de mais tempo para ser desenvolvido.

Outro procedimento atual para as dinâmicas é, a partir de movimentos específicos da cabeça experienciar pequenos segundos 'de vertigem'. Estas investigações estão sendo feitas a partir de movimentos simples de girar a cabeça ou o tronco, mas que, associados pela execução total do giro e não apenas de uma parte dele e pela respiração, acrescentamos condições mais organizadas para agir. O trabalho iniciava a partir de bases e de percepções específicas do peso da cabeça e da respiração, passava pela pequena vertigem e voltava ao foco, e assim sucessivamente. O primeiro dia deste trabalho praticamente acabou com o laboratório, externamente eram movimentos pequenos, mas a desorganização interna foi grande.

Sincronicamente nossa bola amarela que já estava familiar demais, no dia seguinte ao que iniciamos o trabalho com a vertigem e com o desequilíbrio ela furou.

Com este propósito, seguimos o trabalho criativo testando e procurando procedimentos que possibilitassem o levar adiante das dinâmicas criativas pelo espaço. Precisamos investigar e exercitar outros focos de ação, até encontrar algum sentido que desperte, mais uma vez, o estado criador. Esta é a hora de recriar recursos e de criar problemas novos para poder ir adiante. Procuramos recursos para desafiar o *corpo-ator* e sua psicotécnica e, com isso, gerar mais espaços para as investigações no *trabalho sobre si mesmo e sobre seu material criativo*.

Às vezes, observando o trabalho de Flora e Clarissa, percebíamos que elas chegavam muito perto do estado de conexão; que *corpo-ator* e *imagem* estavam muito próximos, mas, alguma parte nelas precisava de mais tempo e de mais trabalho para se adaptar e se integrar ao estado de jogo.

Essa distância, e este estado, que vai mas não vai, o *corpo-ator* ainda não está entregue, suficientemente, à sua imaginação, algo nele ainda está resistindo, por isso ela não está completo e, assim o trabalho não se liberta.

Estas relações entre *corpo-ator* e imaginação englobam os acordos singulares e solitários, objetivamente, são os seus meios de conexão, de entrega e de retorno; são as passagens que podem levar o *corpo-ator* de um mundo a outro... sendo isso tudo, e algo mais, ele mesmo.

Pelas investigações como vivência e pelas observações destes caminhos de auto-reconhecimento é que as atrizes, como matéria-prima autocriadora em *corpo-ator*, se adaptaram às transformações e as alterações de seus processos imaginários dramatúrgicos.

2.2.2.12 Exercícios para o nada

i) Exercícios para nada 1

(roteiro do curta-metragem “Talita” disponível no dvd)

Atriz 2: recordando, recordando, sonhando, imaginando, criando...

Pequenas criações, pequenas invenções, pequenas ilusões....

Atriz 1: Ela queria falar, mas, não sabia, o que dizer.

Atriz 1: Ela queria falar, mas... não sabia *como dizer* (?)

Atriz 1: Ela queria falar, mas...

Atriz 2: Pausa.

Atriz 1: (pausa na ação)

Atriz 1: Ela tentava falar, mas... tinha medo de dizer

Atriz 2: Pausa...

Atriz 1: Ela queria falar mas ...

Atriz 2: Pausa!

Atriz 1: Como posso prosseguir?

Não posso... não posso?

Ai quem me dera

Nunca tranqüila sempre inquieta

Quieta... quieta...quieta

Atriz 2: Quieta! (Como quem quer resgatá-la daquele tempo)

Duas juntas:

atriz 1: Quieta?!

atriz 2: Quieta!

Atriz 1: Ela queria não querer falar

Ela queria não ter o que falar

Ela queria não saber que sabe o quê falar e como falar

Ela queria não saber... falar

Ela queria não saber

(respira e pede)... pausa!

Como posso prosseguir?

AH! Não posso... não posso?

Atriz 2: Não posso... não posso?

Atriz 2: Ela queria falar, mas não sabia o quê dizer

Ela queria falar, mas não sabia como dizer

Ela tentava falar, mas tinha medo de dizer

Atriz 1: Pausa... pausa...

Atriz 2: Ela queria não saber que sabe o que falar e como falar

Ela queria não saber falar

Ela queria não saber

Atriz 1: (lentamente) pausa

Atrizes 1 e 2: olham juntas para o copo de água

Atriz 1: pega o copo

Atriz 2: pausa!

Atriz 1: bebendo toda água (a ação se desenvolve durante o único gole que também cresce como ação)

Atriz 2: (enquanto 1 bebe a água) pausa. Para! Chega! Quieta!

Atriz 1: (coloca o copo na mesa olhando para 2)

Atrizes 1 e 2: (se olham, 1 como quem se liberta, 2 confusa)

Como posso prosseguir?

Atrizes 1 e 2: (juntas se olhando, cada uma no seu tom): Não posso!?

ii) Exercícios para nada 2

1: Caminho, lembro e me perco

2: Caminho, esqueço e me esqueço

1: Caminho, imagino e me vejo

2: Caminho, imagino e te vejo

1 e 2: (Juntas uma para a outra com cumplicidade como se estivessem ouvindo a mesma voz, o mesmo silêncio, um ponto sem cisão, no silêncio são um coisa só) Silêncio.

1: (de volta ao seu espaço) Desejo, ilusão e

2: (idem) Sonho e realidade.

1: Faço

2: Desfaço

1: Me invento

2: Me crio. Te crio. Te faço

2.Desfaço!

(pausa)

Recrio.

1 e 2: Silêncio?

1: Te olho, Te sinto e Me vejo

2: Te olho, Me sinto e não entendo

1: Silêncio

2: Silêncio

1 e 2 : Um vento...

iii) Exercício para nada 3

1:

Texto: Levanto e bebo água... como quemtoma coragem, respiro devagar e fundo e ...(senta é claro)

Ação:

2: Ação:

1:

Texto: Levanto. Bebo água como quem se enche de esperança e... respiro... esperançosamente e... (senta é claro)

Ação:

2: Ação:

1:

Texto: Levanto.

Bebo a água como quem,

bebe pela última vez

Aguardo a respiração e (senta é claro)

Ação:2: Ação

1:

Texto: Levanto, pego o copo.

Bebo! Sinto o sabor, sinto

Cuspo a água e...

Ação:

1: levanto pego o copo encho a boca gargarejo e cuspo

1:

2: Ação:

1:Texto: Levanto, pego o copo e não bebo !

Ação:

2: (Repete o texto e faz a ação)

(Repete o texto em ação)

Ação:

Ação:

Texto, ação.

iv) Exercício para nada 4

2 atores

Um espaço vazio.

1: Pausa

2: Mas,

2: eu não

1:Pausa

2: Mas

2: eu nem

1: Pausa

2: Mas,

1: Pausa

2: eu

1: Quieta!

2: (sai correndo)

1: Para

1: () Fica

1: Quieta

2: (para)

2: (respira)

1: Espera

2: (inquieta)

1: Pausa

2:(suspira)

1: Para

2:(respira)

2:(respira)

2: (olha para 1)

2: (imóvel)

1:(um pedido) Pausa.

2: .

2. 4. Registros fotográficos:



(figura 01- 20/04/2007)

-Registro dos objetos de cena no set de filmagem do curta metragem “Talita”

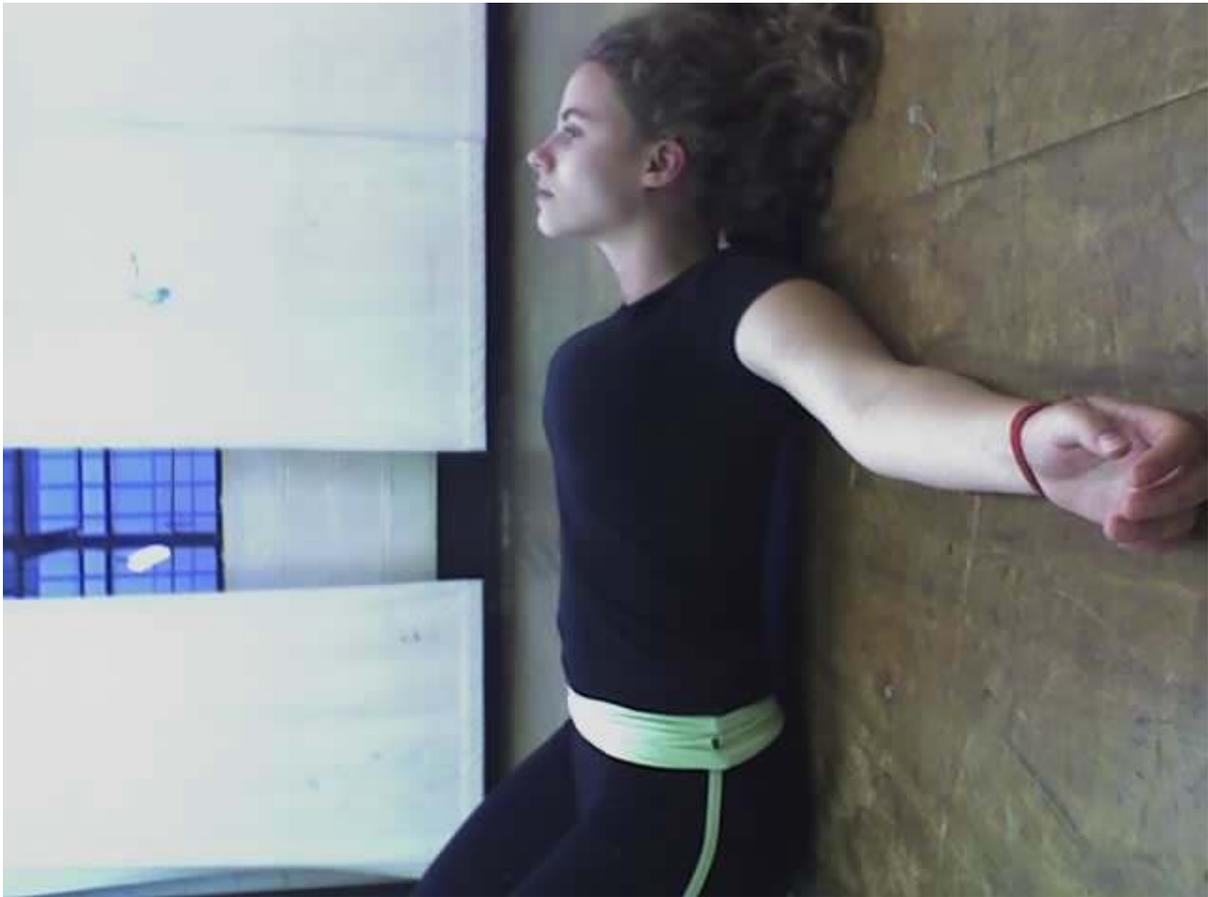
(objetos disponibilizados pela Prof. Eloísa Cardoso –Departamento de Artes Cênicas –

IA/ UNICAMP).



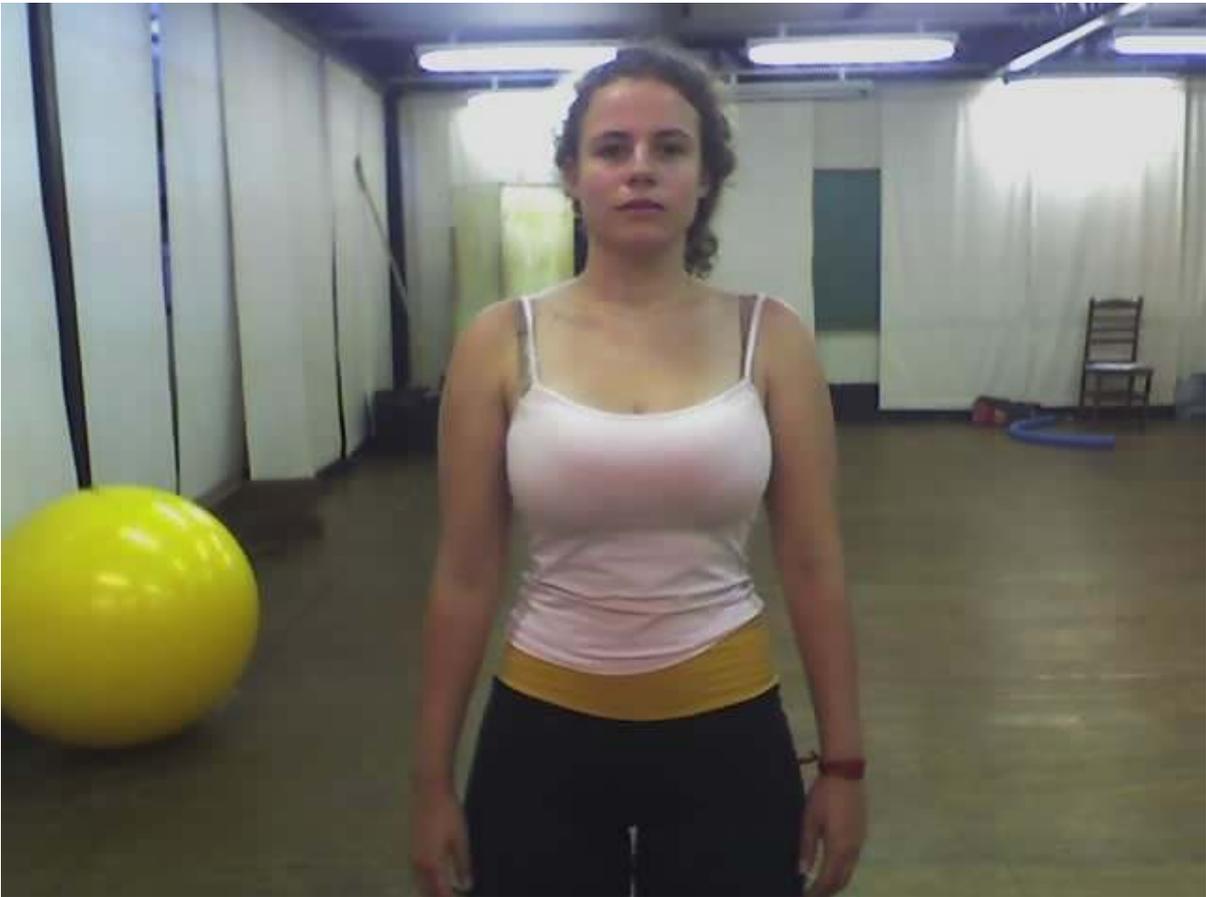
(figura 02 –20/04/2007)

- Atrizes Clarissa Moser e Ludmila Moreno no set de filmagem do curta matragem "Talita".



(figura 03 – 28/03/2008)

- Atriz Clarissa Moser deitada sobre o rolo de espuma “gerando mais espaços internos para agir” (trabalho sobre as reorganizações do tônus muscular, das respirações, das intensões e auto-compreensões sobre o esqueleto, sobre a musculatura e sobre a presença).



(figura 04 – 09/04/2008)

-Atriz Clarissa Moser (registro do momento de preparação e concentração – auto-percepção das bases, do eixo, dos pontos de excessos de tensão, da reorganização da respiração, dos direcionamentos da atenção e da concentração).



(figura 05 – 09/04/2008)



(figura 06 – 09/04/2008)

- Figuras 05 e 06, atriz Clarissa Moser (registro do momento de preparação e concentração – respirações e reorganizações psicofísicas e psicotécnicas iniciais).



(figura 07 - 06/11/2008)



(figura 08 – 06/11/2008)



(figura 09 – 14/10/2008)



(figura 10 - 14/10/2008)



(figura 11 – 14/10/2008)

- Figuras 07, 08, 09 ,10 e 11 primeiros experimentos com objetos concretos. (o das “mãos-galhos”).



(figura 12 – 10/04/2008)



(figura 13 – 10/04/2008)

- Figuras 12 e 13 primeiros experimentos com objetos concretos. (pesquisa da materialidade imaginada em corpo-ator como o “*rio de sangue*” no corpo da personagem e no espaço.

Este elemento imaginado “*rio de sangue*” foi materializado pelo corredor de luz vermelho (na apresentação do exercício para a banca de defesa de tese no dia 27/02/2009, e também para o registro audiovisual -integrado ao dvd- no dia 05/03/2009).



(figura 14 – 29/04/2008)



(figura 15 – 29/04/2008)

- Figuras 14 e 15, primeiros experimentos com objetos concretos (o da “flor nas costas”)



(figura 16 – 05/03/2009)



(figura 17 – 05/03/2009)



(figura 18 - 05/03/2009)



(figura 19 e 20 – 05/03/2009)





(figura 21 e 22 – 05/03/2009)



(figura 23 – 05/03/2009)



(figura 24 – 05/03/2009)



(figura 25 – 05/03/2009)



(figura 26 – 05/03/2009)

-Figuras 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25 e 26, registros da composição (partitura de ações) da atriz Clarissa Moser. Exercício n. 02. .

Capítulo III - Ponto de convergência, conclusões da permanência em movimento

“ A palavra “weird” indica o símbolo de Três Destinos. Shakespeare, em Macbeth, tem as três irmãs Parcas (weird).(…). “weird” está relacionada à palavra alemã “werden” – tornar-se. O seu destino (weird), a sua sorte, brota unicamente de você. Não se trata de algo que recai sobre você. Seu rosto é sua sorte, poder-se-ia dizer. Seu corpo ou suas potencialidades, seja como você queira chamar, é o seu destino. Nietzsche tem essa coisa maravilhosa de AMOR FATI – o amor ao próprio destino. “As Parcas guiam aqueles que querem. Os que não querem, elas arrastam” (CAMPBELL in KELEMAN, 1995, 98).

Por esta epígrafe evocamos a pergunta inicial desta pesquisa (apresentada por meio de outra epígrafe (Grotowski)) questionando que tipo de teatro queremos fazer, encontrada no texto de abertura “O trabalho sobre si mesmo, em busca do Soma e da Compreensão biológica do mito”. Pela interação entre ambas reconhecemos os movimentos que direcionaram as atitudes investigativas e posicionaram as lentes de observação, pelas quais agimos e observamos o *trabalho do ator sobre si mesmo*, em *corpo-ator* e em laboratório.

Foi por este caminho que investigamos o ‘como’ agir em cada uma das atrizes, ou seja, como investigar e elaborar as qualidades que poderíamos identificar como autênticas. Este reconhecimento, pela volatilidade da matéria, denominamos em laboratório de *estado*; o qual pode ser identificado nesta escrita como estado investigativo ou estado criador que, quando reconhecido em laboratório nos levou a atingir o primeiro objetivo desta pesquisa: apresentar meios para que o ator entre em contato consigo mesmo em *corpo-ator*, e, por esta conexão com a-vida-em-corpo, iniciar os seus processos criativos.

Assim, buscamos descobrir, melhor dizer, desvelar, outras camadas de ação e de atuação, que foram investigadas por meio dos exercícios de fluência de energia⁷⁹. Por este caminho queríamos encontrar o próprio *destino* pedagógico e *criativo*, que só poderia ser encontrado – em nossa compreensão - a partir do encontro e dos diálogos somáticos de cada integrante do grupo consigo mesmo.

Esta qualidade psicotécnica, a de encontro consigo mesmo e com as próprias imagens, que inclui o reconhecimento corporal (no maior sentido possível), e também pode atingir o transcendente (pela possibilidade de verticalidade), é o fenômeno que reconhecemos como imagens em imaginação, e que atua por estes caminhos que “o organismo conta para si mesmo histórias sobre o crescer, desenvolver, (...) lidar com forças que desconhece” (KELEMAN, 1999, 99).

Era assim que tínhamos consciente a potência volitiva, investigadora e empírica, direcionada à exploração da imaginação em *corpo-ator* como o elemento psicotécnico e como alimento vivo e, como tal, indispensável para o espírito do ator criador. Compreendemos que o modo ‘como’ foi investigado este ‘como’ fazer, em laboratório, englobou os aspectos pedagógicos e os criativos de forma interada e em movimento investigativo mutante.

Portanto, é possível dizer que o *ator-criador* e o *diretor-pedagogo* aprendem juntos, sob perspectivas e tempos diferentes (ação e observação), um encontro sob o mesmo fazer. É nesta conexão, também subjetiva e substancialmente criativa, que está o amalgama do processo entre o ator e o diretor. Deste modo, é indispensável respirar e transpirar juntos, tanto quanto é vital reconhecer o sentido individual que move criativamente cada um. E, assim, estamos mais uma vez nos direcionando aos conceitos de destino e de caminho.

Destino e caminho também foram investigados sob a perspectiva biológica e orgânica em treinamentos e em improvisações que tinham o propósito

⁷⁹ Sob a luz dos exercícios preparatórios para a forma do *tai chi chuan*, mas não a forma em si.

de interar o passado e o futuro ao momento presente. *Insistimos na expressão da 'busca do sentido da vida'. Ninguém está realmente buscando o sentido da vida. As pessoas estão procurando ter experiência da vida. O mundo de onde você veio é uma experiência da vida* (Campbell apud KELEMAN, 1999, 99).

Estes propósitos direcionadores revelaram de forma cada vez mais evidente que *“a experiência corporal é a chave”* (KELEMAN, 1999, 99) e a nossa compreensão sobre esta chave - em processos empíricos - nos aproxima do conceito de *corpo-memória* (Grotowski, 2007), o qual por sua vez, nos aproxima do conceito de *corpo duradouro*, que integra

“a cadeia de corpos da qual somos parte (...) é a sequência dos corpos que tivemos desde o início da concepção humana, estes corpos existem agora não como lembrança mas como estrutura apresentada (...) O Soma é um sistema ecológico, como a Terra. Uma camada de vida, antiga, mas totalmente parte do presente, ambientes numa configuração. Quando você diz “o meu corpo”, está falando de uma colagem de ambientes, de um mundo somático organizado...”(KELEMAN, 2001, 53).

Foi sob estas luzes que caminhamos, percebemos e observamos o processo e a exploração criativa, reconhecendo-o também como único⁸⁰; o ator em uma posição e o diretor em outra e, foi da possibilidade de movimento e de encontro no espaço existente entre ambos que, de corpo e alma, foi possível processar e caminhar o andar investigador até materializar a qualidade única -pelo momento presente e pelo ponto da percepção.

80 Essas novas formas estão, certamente, relacionadas com os diferentes processos de apreensão do mundo. Encontramos, assim, a unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista na natureza das combinações e no modo como são concretizadas (SALLES, 2001, 113).

Deste modo, afirmamos também a importância dos movimentos e dos vínculos estabelecidos neste espaço durante a pesquisa, pelos quais as compreensões psicotécnicas e sensíveis também foram processadas e elaboradas. Por fim, integramos a intuição, a cumplicidade, o afeto, a 'fé' (a cênica e a no processo), a confiança, a honestidade, a humildade, o amor pelo ofício, a persistência e a *oportunidade do momento* (JULLIEN, 2004,127) como elementos igualmente interados neste fazer.

Fundamentada no princípio Stanislavskiano do *trabalho do ator sobre si mesmo*, utilizei o *método das ações físicas* (incorporado no meu olhar e no meu fazer) a fim de propor recursos para aterrar a atenção, a concentração e a imaginação em *corpo-ator*. Segundo este *método*, a imaginação, a concentração, a sensibilidade e a adaptação, além de serem os elementos essenciais e imprescindíveis ao fazer artístico, são também os elementos que podem legitimar o ator como criador, ou seja, eles têm função técnica de provocar e exigir interpretações e ações a partir das compreensões singulares em cada ator e, para isso, é preciso se esvaziar (pelo menos temporariamente) de alguns 'eus' superficiais e outros 'eus' externos e indiretos, ou seja, a presença pela ausência.

As compreensões técnicas apontadas acima, quando vivenciadas em *corpo-ator*, também englobam os sentidos imediatos vividos e vitais de quem somos, os quais enlaçamos ao conceito de *experiência* apresentado por Campbell (*apud* KELEMAN, 1999, 99). Campbell apresenta este conceito sob a visão da psicologia formativa pela "*existência somática como experiência direta, a individualidade, o impulso organizador, o diálogo somático*" (CAMPBELL *apud* KELEMAN, 1999, 25).

Estes princípios de organizações psicossomáticas foram processados, observados e investigados dentro da realidade técnica, empírica, criativa e teatral que nos levou aos conceitos psicotécnicos e equivalentes como *impulso, ação,*

oposição, naturalidade, organicidade e adaptação e, ainda, presença, koshi ou tan tien, dramaturgia e tradição de si mesmo.

O ponto convergente destes encontros teóricos com o objeto central da pesquisa empírica - a imaginação materializada como plasticidade corporal -, aconteceu a partir dos conceitos vivenciados em corpo, pelas investigações psicofísicas sobre a liberdade muscular (STANISLAVSKI, 1989). Estas investigações nos levaram ao caminho para investigar o conceito de naturalidade em Brook (1993, 60) indispensável ao ator. Por meio de tais investigações elaboramos a prática dos treinamentos de fluência interna de energia, visando atingir outra qualidade de movimento, de presença, de atenção e de dilatação em imaginação.

Estas qualidades, um pouco mais elaboradas, apresentaram ao *corpo-ator* uma possibilidade de contato com a própria imagem somática em movimento constante.

Este contato determinado e consciente teve sua continuidade pelas investigações e pelas observações sobre as mudanças qualitativas. Deste modo, atribuímos ao trabalho e ao empenho de cada atriz (à transpiração) a profundidade do seu desenvolvimento e a qualidade de suas conquistas psicotécnicas e criativas, as quais englobam as respostas singulares aos estímulos apresentados.

Estas transformações qualitativas iniciadas a partir do centro de energia como um conceito e como um ponto vivo, gerador, transformador e convergente dos impulsos e das conexões (psicossomáticas) são os elementos centrais que propomos para o reconhecimento da existência somática. Estes elementos centrais foram encontrados em Campbell (2008), Keleman (1995, 1999), Nan (1993), Watts (1999), Chia (1983), Tzu (1995), Brook (1999), Grotowski (2007), Copeau (s/d), Artaud (1999), Tchekov (1996) e Meyerhol (s/d).

Reconhecemos ainda em Keleman (1999) e em Campbell (1999) correspondentes teóricos de relações profundas sobre como nós, seres humanos, nos organizamos psicossomaticamente. Tais relações também nutriram o fazer e a psicotécnica em *corpo-ator* em sua subjetividade, corporal elemento que, em nossa compreensão, é vital a qualquer ator criativo.

Deste modo, estes conteúdos teóricos e os treinamentos contribuíram tanto para a elaboração e observação psicossomática do *corpo-ator* em laboratório, quanto para a organização do pensamento. E, assim, integramos mais uma possibilidade para o olhar – psicossomático - em laboratório e em reflexão, a *imaginação em corpo-ator*, ou seja, sob a luz dos movimentos entre a psicologia formativa e do mito. Estas percepções alimentaram principalmente as questões que abordam a função da auto-consciência psicofísica e sua capacidade criadora e, ainda, a importância da auto-percepção consciente dos impulsos e das corporificações, em si e sobre si mesmo, como indispensáveis para quem quer elaborar a auto-educação psicofísica sistematizada em estudos criativos.

Por conseguinte, não podemos excluir destas considerações o trabalho insistente e sutil com o objetivo de abrir os canais naturais para a passagem da energia *ch'i* e que se pretendem agir pelo fogo dominante, o qual (de acordo com nossa compreensão) se direciona ao sagrado de Brook (1999), ao Tao Primordial apresentado pelo taoísmo e, ainda, ao corpo-memória em Grotowski (2007).

Para este direcionamento ao fogo dominante (no seu *sentido* grandioso), nos reconhecemos aprendizes nos primeiros passos (ainda aos pés da montanha). Mas, ainda assim, utilizamos como procedimento para nos aproximar do fogo dominante a estratégia do *desvio* e, foi deste modo, que objetivamente trabalhamos corporalmente naquilo que compreendíamos que poderia não alimentar o fogo secundário. Psicotecnicamente falando, desviamos das materialidades identificadas como atuação estereotipada, caótica, “*sem sentido*”, logo, “*sem experiência*” (CAMPBELL, 1999, 99) , ou seja, daquilo que corporalmente

observamos como sendo apenas a polaridade ‘ação’, sem interação com a ‘não-
ação’.

Foi pelo desenvolvimento deste olhar e pelo fazer insistente com os processos de abertura de canais internos e de tomada de consciência - daquilo que prendia e que também segurava a expressividade corporal -, que reconhecemos a aproximação com as camadas singulares e vivas em cada atriz. E, assim, também encontramos meios para diálogos entre os princípios taoístas de treinamento e os de Meyerhol (s/d), ao apresentar a importância da aplicação da calma, da atenção e do método.

Ao perguntar às atrizes se houve alguma ressonância das atualizações dos elementos técnicos formadores (base, eixo, centro do corpo, impulso, oposições, etc.) do ator, sob a luz da repetição, como psicotécnica em laboratório, obtive a seguinte resposta:

“Sim. Creio que todos estes conceitos sofreram uma profunda atualização. Muitos deles começaram a ser reconhecidos corporalmente somente na época do laboratório. Por seu caráter de repetição e pelo tempo e atenção despendida a estes aspectos, o laboratório possibilitou uma maior apropriação corporal dos mesmos, de forma mais orgânica e menos pensada racionalmente. Por exemplo, eu sabia que a base fazia parte de uma relação do corpo com o chão e que deveria servir de apoio, porém, primeiro não compreendia como isto reverberava no corpo e qual sua relação com atenção e presença, não compreendia como esta poderia servir-me de artifício, ou melhor, sabia apenas que servia e que deveria ser utilizada, porém na prática não sabia nem como nem por quê. O jogo através destes elementos passou, ao poucos, a ser reconhecido como possibilidade” (Clarissa 03/2009).

A expressão “*apropriação corporal*”, de Clarissa, se integra com os propósitos investigativos do “*trabalho sobre si mesmo em busca do Soma e da*

Compreensão Biológica do Mito”, que só foi possível ser desenvolvido como elaborações artísticas pela repetição.

A repetição atuou como um procedimento para cumprir diversas funções e podemos concluir que ela também atuou como um processo de ‘tratamento da matéria’, pelo qual, aos poucos podíamos (atrizes e diretora) compreender os conteúdos criativos até que as atrizes se adaptassem em *corpo-ator* visando a transformação criadora.

Deste modo, ao partir do pensamento de que a imagem é o encontro (*corpo-ator* e imaginação) e de que a repetição é o processo de ‘enfrentamento e tratamento com a matéria’, concluímos que repetir, além de ser um caminho que vai do confronto à elaboração da materialidade do ator sobre si mesmo, também possibilitou a memorização do trabalho em *corpo-ator* e é esta função do “Soma” que denominamos como suporte vivo da memória.

Mas, para que estas elaborações fossem recriadas foi indispensável uma compreensão a mais; foi vital que as atrizes investigassem como retornar às origens da imagem, a cada vez. Este constante investigar do retorno atinge camadas bem mais profundas de reorganização, engloba o ‘vazio’, o ‘não-agir’ e todas as questões de natureza subjetiva e objetiva que o *corpo-ator* compreende como vitais para se reorganizar para agir de forma dilatada e teatral.

Foi por estes caminhos e propósitos que a repetição e as imagens se interaram e se alimentaram como ação constante e mutante em laboratório, unindo a pedagogia e a criação.

Ao perguntar para a Clarissa e para a Flora sobre a repetição no trabalho do ator sobre si mesmo e sobre o espaço físico (em treinamento), Clarissa respondeu que

“a repetição foi de vital importância porque permitiu um reconhecimento cada vez maior e mais profundo do próprio corpo: ele em seus espaços internos, nos exercícios propostos, nas suas relações com o espaço e na sua capacidade de atenção. Num primeiro momento há muitos aspectos que precisam ser incorporados e atualizados: percebem-se deficiências, falências, confusões de raciocínios, etc. Estas são tantas e se apresentavam de maneira tão caótica, que, a princípio, chega até mesmo ser difícil detectá-las. O tempo despendido neste exercitar possibilitou que elas fossem, aos poucos, reconhecidas e assimiladas, sendo que a superação de uma dificuldade apontava para outra e para aspectos ainda não percebidos. A repetição possibilita reconhecer o caminho percorrido e também abre espaços para buscar novas conquistas e perceber novas deficiências” (Clarissa 03/2009).

Enlaço-me na fala da Clarissa quanto ao tempo despendido, este tempo que engloba diversos tempos e até o atemporal, quando, sob o ponto de vista da horizontalidade cronológica (como tempo do processo de uma montagem), foi o tempo que dilatamos. Foi também por esta decisão que a encenação ainda não foi concebida, ou seja, pela necessidade de investigar mais profundamente o trabalho criativo do ator e suas transformações plásticas, antes de conceber a encenação.

Por estas transformações que a compreensão técnica sobre dilatação pôde se afastar de força (seja a bruta, a do sentimento ou a do pensamento) e de tensão contraproducente e se direcionar ao corpo energético como o corpo que dá a sustentação ao corpo físico e criativo.

Este exercitar, detalhado, esmiuçador e investigativo contribuiu para que as atrizes chegassem em suas composições criativas e, em alguns momentos, também possibilitou a experiência do instante como a verticalidade temporal apresentada por Bachelard (2007), e, com isso, elas vivenciaram instantes de um outro eixo, cuja qualidade da vivência se deu pelos - pequenos ou grandes - vãos criativos em imaginação.

O trabalho das atrizes sobre a partitura teve como objetivo a procura da dinâmica viva entre a precisão e a espontaneidade em constante movimento interado e mutante.

Agora, chamamos a atenção para a nossa compreensão do *trabalho do ator sobre si mesmo* em relação ao *trabalho do diretor sobre si mesmo*, porque foi assim que o processo criativo aconteceu. Em laboratório este processo se deu pela interação entre ambos convergidos nas explorações do fazer psicotécnico, sensível e criativo. O que me leva a evidenciar as responsabilidades de quem está na função de diretor como guia do processo de investigações, ou seja, quem fala, orienta e exige do trabalho do ator, é o diretor⁸¹.

Por esta atitude foi possível reconhecer e identificar os momentos de não impor ou de não insistir com alguns procedimentos e estas compreensões deram início à vivência do 'não-agir' - que denominamos como a polaridade 'não-direção' - pela qual também reconhecemos a permanência deste trabalho e desta pesquisa pelo tempo.

81Ao propor para as atrizes a atitude investigativa diante do trabalho, compreendia que tal atitude deveria se iniciar a partir de mim mesma. Comecei a questioná-la em mim e, assim, me propus. Antes de cada laboratório trabalhava sozinha, isso significa que quando os ensaios começavam, às oito horas da manhã, eu precisava começar às 5h. Nestes espaços de trabalho solitário eu investigava os estados de atenção e as fusões entre imagem, corpo e espaço, e isto foi feito a partir dos exercícios que 'amaciam' o corpo (exercícios de alongamentos e também seqüências que preparam o corpo para a forma tai chi chuan, alguns chutes de kug fu, pelas respirações e pelos treinamentos internos de energia). Assim eu treinava e observava os estados de energia e os estados de atenção e de reação, e ainda, as organizações da consciência em movimento constante.

Antes dos laboratórios era indispensável me preparar, me 'esvaziar' e me 'concentrar'. Identifico a função deste espaço de treinamento solitário nesta pesquisa, como um recurso para centrar a mente no corpo e no momento, um espaço de limpeza e também como um meio de investigações e de treinamentos. Pela sistematização deste momento, foi possível chegar em cada laboratório com o material e os procedimentos previamente organizados e, quando necessário (freqüentemente) saber transformá-los. Ou seja, saber se mover junto com o processo o que significa mudar e, simultaneamente, permanecer. Deste modo, o objetivo do trabalho não mudou, o que mudou foi a via de acesso; os princípios se preservaram.

Consideramos este modo de agir (dirigir) como uma compreensão possível do 'não-agir' ('não-direção') e que se pretende interado ao 'agir' ('direção') como uma unidade em movimento.

Corporalmente isso significa que foi possível compreender que para trabalhar a fluência de energia e a vivência de estados mais orgânicos, teria de começar a partir de mim mesma, me confrontar comigo mesma, com a minha pressa, com os meus limites, com a minha angústia, com a minha impotência e, essencialmente, com a minha rigidez e com meu 'agir'; e estes elementos foram sendo reorganizados pela necessidade de criar e de investigar um outro modo de agir, mais natural.

Objetivamente, nesta pesquisa, significa que o 'como' criar e o quê criar se pode aprender durante processo se sobrepôs aos outros elementos do processo de montagem em si. Assim, tornou-se vital investigar os processamentos do corpo como materialidade energética, plástica, física, criativa, e em transformações constantes, antes da concepção da teatralidade.

Explorar o como criar significou procurar *recursos criativos* que levassem as atrizes à auto-compreensão de si mesmas como a própria materialidade criativa, o que em laboratório é bem mais complexo e precisou de tempo para se processar e se desenvolver. Cecília Salles (2001) ao propor meios de investigações sobre as investigações criativas sob a luz da crítica genética apresenta que *ao falar dos recursos criativos estamos na intimidade dessa relação entre forma e conteúdo, na medida em que são esses recursos que atuam um ao outro, com as características do modo de ação de cada artista* (SALLES, 2001,105).

Esta intimidade em relação, em laboratório e em *corpo-ator*, significa que, também se trabalha o ser ator e o ser diretor e, este, é o trabalho que se desenvolve continuamente, por aqueles que assim decidem fazer.

Esta condição de trabalho não é imposta e sim oferecida, é um espaço que se abre para comunhão em investigações psicotécnicas e criativas, sob as quais o ator e o diretor - se assim decidirem -, - se for o destino - podem explorar juntos.

Deste modo, o *trabalho do ator sobre si mesmo* associado ao processo criativo, pede a atitude investigativa primeira do *diretor sobre si mesmo*. E, pela minha compreensão atual, é necessário investigar como explorar estes espaços, a partir de mim mesma, antes de propor o mesmo para o ator em processo criativo.

Concluimos, pela nossa *experiência* pessoal, que um diretor, ao propor que o ator encare a ansiedade e os seus limites, ele também reconheça estas ações como vivência em si. E, assim, apresento a minha visão de mundo e também de direção. Não penso que posso saber como lidar com a ansiedade e com as dificuldades do ator se não reconhecer em corpo e alma, pelo menos em parte, as minhas limitações e também os meus sonhos, sabendo-os como vivos e em transformação⁸².

Foi também pela prática diária sobre mim mesma dos mesmos procedimentos e exercícios (e outros mais) que apresentei em laboratório, que eu investiguei e observei as alterações e as influências na percepção e na reorganização corporal pelo tempo; ou seja, os desenvolvimentos e os vínculos possíveis entre o tônus muscular, o impulso organizador, a atenção, a confiança corporal, a imaginação, a superação e os experimentos criativos.

Por estes recursos e procedimentos que algumas imagens apresentadas nasceram, a partir de compreensões (diálogos somáticos) e

82 Sistemáticamente foi por meio dos treinamentos pessoais e solitários que esbarrei e observei (o tanto que foi possível) em mim mesma como a rigidez da matéria. Testemunhei os meus limites, as minhas dificuldades, os meus medos, os meus pesares, e também foi neste espaço individual que foi possível encontrar possibilidades de movimento. E é assim que consigo me organizar, me desacelerar e habitar um pouco mais o tempo presente para poder perceber o outro um mais próximo do que ele é.

observações pessoais. Tais procedimentos, em laboratório se atualizaram e se transformaram pelas ações da Clarissa e da Flora. Este foi o caminho que materializou o sentido como *experiência* em corpo e pelo corpo como compreensão psicofísica, a qual também integra a intuição.

Outras imagens insistentemente utilizadas em treinamento pelos exercícios de caminhadas específicas fazem parte do imaginário do *tai chi chuan* e do *baguá*, os quais se estabeleceram e se firmaram por uma imaginação animalizante e, ainda, acrescentadas e processadas pelos princípios psicotécnicos da ‘dilatação’ psicofísica (saltos, pousos e treinamentos de energia). Nesta investigação psicossomática, a imagem como ação-física dilatada e em espírito de vôo se sobrepôs à imagem figurativa da águia⁸³.

Ao escrever isso, vem a minha mente a Clarissa em um dia de ensaio, quando pedi que ela aproveitasse mais e desenvolvesse ainda mais a imagem pela qual improvisava (que eu percebia latente) como ação; ou seja, que trouxesse ainda mais imagem para o espaço físico da ação, e que não permitisse que a imagem a desterrasse do corpo (da ação). No final da improvisação, ela me disse: “*A gente precisa tomar cuidado com a imagem, senão ela te derruba*”. Obviamente, ela já tinha escutado isso inúmeras vezes em laboratório, com estas palavras ou com outras, mas o que interessa é que existem estes momentos de clareza e de comunhão na compreensão. O ator caminha pelo seu trabalho, mas, em alguns momentos, estas respostas lhe são dadas. Ou seja, a Clarissa continuou agindo com as mesmas ações-imagens, mas algo a mais se reajustou e foi integrado no como agir. Estes ajustes além de ampliarem a compreensão no agir, deixam o corpo do ator mais denso e mais vivo e, às vezes, os levam ao vôo.

83 A figura da águia é apresentada tanto na prática quanto na filosofia do *tai chi chuan* e, o vôo, metaforicamente falando, é o lançar-se ao ar, ao céu, à vida; fenômeno energético que acontece após um longo processo de aprendizado. Este processo acontece na verticalidade.

Ao observar o trabalho, às vezes, espontaneamente, me colocava do outro lado, um deslocamento intencional, imaginário e não-literal; era como se eu precisasse compreender corporalmente (imaginariamente, ‘se’ mágico) as questões das atrizes e, desta compreensão, se reposicionava o meu olhar. Reconheci este estado de contaminação, pela primeira vez, fora do contexto de laboratório quando identifiquei no meu agir (cotidiano e artístico) imagens impressões sensoriais (minhas sob o trabalho delas) das partituras das atrizes; “imagens-em-corpo” que, de fato, não me lembro ter experienciado. Imagens que se movimentaram pela atmosfera compartilhada em laboratório e, silenciosamente, se infiltraram pela minha pele.

Reconheço esta “contaminação pelo ar” como consequência dos estados de trabalho criados e, também da disponibilidade, melhor dizer: da necessidade que gerou esta abertura psicofísica que era compreender o caminho que o ator quer trilhar e, esta inversão de lugares, também foi um recurso para ampliar a compreensão e encontrar passagens para a continuidade do processo criativo.

Atualmente estou completamente contaminada pela imagem dos galhos-secos, elemento que compõe um dos espaços de ação da personagem da Clarissa (O deserto, espaço onde sopra o vento forte e insistente. Espaço no qual acontece a ação “tirar os órgãos”. Com esta ação, a personagem atinge o acontecimento central da sua estrutura dramática que se desenvolve pela seqüência de ações a partir da ação-física “carcaça” até a sua finalização em “posso me reconstruir”). Este elemento galhos-secos se duplica como composição estética da personagem em suas mãos-galhos-secos.

Atualmente, ao andar pelas ruas só vejo galhos secos, aonde quer que eu vá é este o filtro de leitura e de absorção e, assim, feito uma obsessão este elemento imaginário me persegue e me acompanha há aproximadamente oito meses. Já não é mais possível afirmar se os galhos secos da personagem e do

espaço nasceram da percepção da Clarissa ou da minha, vejo-os como um resultado do encontro criativo e da unidade do momento. Atualmente, para a Clarissa são galhos de castanheira, nos quais, reconheço um *sentido* estético.

Corporalmente foi pela compreensão dos limites corporais entre a pele e o espaço que, de fato, foi possível fluir pela sua imaginação. Organização que estabeleceu as convenções físicas e as intenções de jogo entre ações e reações.

Pelas palavras da Clarissa logo após um exercício sobre estas fusões, (quando pedi que ela traduzisse em palavras a vivência daquele momento que eu observava e podia perceber que ele havia compreendido o tempo da imagem):

“(...) primeiro é uma calma e depois como se eu fossedescobrindo a ação (...) é um prazer, ao mesmo tempo que é ser levado, é um jogo” (Clarissa).

Em alguns momentos aconteceram compreensões intuitivas, em ato, que a linha do pensamento não acompanhou com a mesma velocidade da intuição, o como se chegou a ela. Um dia, ao ver a Flora improvisar, percebia as imagens vivas, mas no primeiro momento nem sempre é possível precisá-las ordenadamente, o texto-imagem como fala. Às vezes é preciso elaborar por mais tempo pela repetição e pela vivência, antes de elaborar o pensamento, como por exemplo:

“Um impulso vital a leva para o primeiro contato com a água, os pés relaxam, encontram um outro “chão”, o “chão”, a água, e surge a necessidade de levar esse novo apoio, mais leve e aparentemente com menos fardo, ao resto da perna, a pele toca a própria pele, começa um transformação pela água.

O encontro com o segundo poço faz água aliviar a pele quente, susto!

O último poço é a princípio bebida, mata a sede e depois afoga.

A água gerava prazer, agora dá asco” (13/02/2008).

(Registros da Flora em meu diário de trabalho sobre as primeiras investigações dos três poços (neste momento um pouco ocultas como ação), que evoluíram e se transformaram em dois poços, desenvolvidos pela célula de ações “mãos que viram pedras”).

O contrário também aconteceu: saberes sobre elementos técnicos que as atrizes possuíam intelectualmente, mas que não estavam disponíveis em corpo e precisavam de mais tempo à adaptação e à integração física e sensível; também neste caso, só o trabalho em laboratório pode levar adiante o propósito técnico.

Sobre a criação do seu sentido dramático, ao perguntar para a Clarissa e para a Flora se elas já identificavam a ordem dramática na partitura de ações, a Clarissa respondeu:

“reconheço-a enquanto sentido interno que ela tem para mim, porém tenho curiosidade e até dúvidas de como esta se apresenta em termos de leitura para a pessoa que vê como espectador” (02/2009).

Deste modo, a utilização da imagem como elemento psicotécnico vivo e indispensável foi atualizado. E ele também agiu como o fio condutor do trabalho dramático, exigindo das atrizes os acordos de adaptação física e espacial convergentes como dramaturgia. Perguntei a Clarissa e a Flora⁸⁴: “As sequências de imagens criadas como partitura, para vocês elas ainda estão no seu corpo? Como? Como acessá-las?”.

⁸⁴ Perguntas que enviei às duas atrizes. Infelizmente a Flora não pode dar um retorno em tempo de ser integrado ao corpo do texto. Mas também recebi emails da Flora dizendo que a partitura andava visitando-a em sonhos.

“Sim, sem duvida, basta colocar-me na posição em que elas se realizam e o impulso vem, algumas sofrem atualizações, as que não têm mais sentido são substituídas por outras. Acho que a imaginação tem um caráter vivo que ao mesmo tempo em que é a mesma imagem, ela nunca é a mesma, parece que se atualiza de uma nova forma, é um navegar de descobertas, sei que não funciona quando me vejo tentando recuperar uma sensação que tive através de uma imagem de criei, porém há certas imagens em que a sensação se apresenta sempre da mesma forma, não importa quantas vezes se repita, quando estou atenta, no momento da barriga, sinto sempre a mesma sensação e gosto de sentir sempre a mesma” (março 2009).

(“Em laboratório, o que é *imagem*? Há relação com a atuação cênica?”)

“A imagem é aquela que te possibilita atuar, ela transforma o seu corpo, o seu estado e possibilita que você esteja atento e desenvolva uma ação de maneira orgânica” (Clarissa, 02/2009).

Reconhecemos neste depoimento aquilo que observamos em laboratório, sob a luz da imaginação, com um ajuste no eixo, o da compreensão imaginária em *corpo-ator*. Ao escrever a palavra eixo, resgato compreensões técnicas como bases para a criação, porque lembrei da Flora em laboratório sentada sobre a bola trabalhando seu peso em equilíbrio e desequilíbrio, quando ela parou e me disse:

“Nossa, agora eu entendi o que é eixo e centro do corpo” (março/2008).

Obviamente a Flora sabia o que significava eixo, mas, ao olhar para seu corpo, quando vivenciou e aproveitou um sentido a mais, uma camada a mais

desta compreensão somática, percebo também que sou incapaz de traduzir, em texto, todas as camadas das compreensões vivas que se processaram naquela vivência que testemunhei e que gerava conhecimento. Com esta percepção a atriz tinha 'algo a mais' para agir, a partir daquela descoberta.

Assim, podemos concluir também que desacelerar o tempo da montagem - não concluída nesta pesquisa -, possibilitou investigar e suportar o tempo das dúvidas, dos limites e dos desajustes entre impulso e ação, entre a sensação e a expressão. Esta abertura foi um procedimento indispensável para compreender um pouco mais os momentos confusos e, deste modo, investigar por eles como suportar a si mesmo; e, isso, também foi um recurso técnico, uma maneira para concentrar e investigar como aproveitar o peso em corpo, como impulso ao espírito transformador capaz de conquistar a leveza.

A dramaturgia estava escrita e oculta no corpo-ator, assim, ouvimos o seu chamado e para, decifrá-lo, só foi possível pela vivência em *corpo-ator*. No trabalho sistematizado estava o elo para encontrar o caminho dramático. Tal percepção, de certo modo, nos aproxima dos conceitos de memória, de virtual e de atual, apresentados por Bergson (1999) como experiência corporal e psicofísica em constante movimento e em relação ao espaço (ponto P). Porém, temos maior proximidade e afinidade com o conceito de *corpo-memória* proposto por Grotowski (2007), que apresenta a qualidade criativa pela inteireza, pela interação e transcendência da dualidade. “*Se começarmos a fazer coisas difíceis, por meio do ‘não-resistir’, começamos a encontrar uma confiança primitiva no nosso corpo, em nós mesmos. Estamos menos divididos. Não estar divididos - esta é a semente*” (GROTOWSKI, 2007, 176).

Estas investigações em laboratório trouxeram outro reconhecimento de forças díspares, que apontou a compreensão corporal que possibilitou distinguir a força física da força poética. Consideramos estas compreensões corporais como

determinantes à elaboração das respostas singulares, as que foram reelaboradas pela imaginação e resultaram na composição das partituras.

Agora, aproximaremos a escrita dos processamentos alquímicos e, assim, atribuímos maior relevância ao sentido-*experiência* sobre as compreensões específicas em cada atriz; ou seja, foi pela intensidade e pelo tempo utilizado com a preparação de forma detalhada e sistematizada que encontramos recursos para estabelecer os vínculos entre ‘não-forma’ e ‘forma’ e assim possibilitamos ao *corpo-ator* procedimentos para transformar ações cotidianas em ações poéticas.

Deste modo, os movimentos internos sobre os processos alquímicos corporais que mais se aproximaram da preparação e da transformação da materialidade são os da alquimia taoísta que, pelos seus fundamentos e pela proposta de trabalho corporal, exercitam a constante interação entre os níveis, simbolicamente, apresentados como o do céu e o da terra, opostos de verticalidade reconhecidos e também vivenciados simbolicamente pela dimensão humana.

Ao mesmo tempo em que é natural chamar à escrita experiências corporais que nutriram o fazer em laboratório, reconhecemos também que isso inclui assumir riscos. E, para desviar de alguns caminhos enviesados é necessário esclarecer ainda mais que ao integrar ao texto o imaginário da filosofia alquímica taoísta, não a estamos apresentando como meio de análise para processos experienciados, mas, sim, como um recurso a mais para aproximar a escrita das experiências internas vividas em laboratório.

Utilizamos sim, determinados princípios e procedimentos que têm como eixo ações que organizam o movimento a partir da concentração da energia vital, “*chi*” e, deste núcleo vivo que integra diversos elementos e inter-relaciona diversas camadas, organizamos, a cada vez, a atenção necessária chamando o corpo inteiro à ação, e, às nossas conclusões, saber o ‘como’ chamar o organismo inteiro à ação é o que importa ao *corpo-ator*.

Deste modo, não utilizamos tais princípios e procedimentos como em seus contextos originários; ao atravessar com eles pelos umbrais da sala de trabalho eles sofreram alterações, foram fundidos e transformados a serviço dos dizeres da imaginação em *corpo-ator*, direcionados às elaborações da expressividade em linguagem cênica; razões que exigem outras convenções, ordem de espaço e de tempo específicas.

Por conseguinte encerramos as nossas considerações atuais reafirmando a importância dos procedimentos técnicos sistematizados como um caminho de treinamento, mas que, em si, eles não são os vôos. E, é a verticalidade do vôo que apresentamos como o complementar vivo da estrutura e da sistematização, ou seja, os vôos imaginários em *corpo-ator* são as pequenas e grandes manifestações criativas e atemporais, cuja qualidade criativa é poética.

Para falar do vôo imaginário ou da verticalidade da imaginação como experiência corporal, aterramos a imaginação em corpo a partir de Keleman (1999, 99) quando apresenta o mito como a qualidade do que é transparente, no processo somático. E, para levar a imaginação à verticalidade poética é preciso evocar a fenomenologia em Bachelard (2001) ao dizer que: *Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação* (2001, 03).

Estas qualidades sutis, a nossa compreensão, se enraízam nos elementos de trabalho do ator, em seu corpo, mente e espírito com unidade, ou seja, há objetividade e materialidade específicas que podem preparar para o vôo; das quais, se não fossem os pequenos e os grandes vôos, permaneceríamos em laboratório apenas no eixo da transpiração e da repetição linear.

Para vincular a objetividade corporal à sua qualidade energética dramatúrgica, evocamos em Campbell (2001), o self corporal, o centro de energia e a sua função biológica do mito como *“um produto da imaginação do soma”*

(CAMPBELL, 2001:25), como imagem mitológica operativa e, ainda, como um evocador de energia e um sinal de direção.

Quanto às explorações de camadas corporais mais sutis, nos colocamos, mais uma vez, sob a luz filosófica da prática do *tai chi chuan* e do taoísmo, quando apontam a existência e a possibilidade de vivência de camadas mais profundas até a manifestação do Tao Primordial⁸⁵, que também pode⁸⁶ ser reconhecido pela energia criativa quando atinge a dimensão poética.

E, ainda, para direcionar a possibilidade da manifestação do espontâneo ou do Primordial, em contexto de sistematização de procedimentos, retomamos Grotowski (2007) ao falar da exigência de codificação, ainda maior, na sua Arte como Veículo, como um caminho que possibilita a passagem do pesado ao sutil: *não se pode trabalhar sobre si mesmo (para utilizar a fórmula de Stanislávski) se não se está dentro de algo estruturado que seja possível repetir (...). Tudo isso determinado do ponto de vista daquela verticalidade em direção ao sutil e da sua (do sutil) descida em direção à densidade do corpo (GROTOWSKI, 2007, 239).*

Finalizando as investigações sobre a verticalidade em *corpo-ator*, continuamos sob as lições de Grotowski (2007):

85 No I ching Livro das Mutações (1995,29), o primeiro hexagrama CH' IEN / O CRIATIVO fala da transcendência do dualismo como a manifestação do eu original apresentado como o eu primordial, que pode ser compreendido pelo o estado em que nascemos, atemporal e vazio de referencias, cuja manifestação apresentaria a qualidade maior, que é o acesso ao conhecimento inato. Este hexagrama é representado por seis linhas contínuas e elas correspondem “à energia que, em sua forma primordial, é luminosa, forte, espiritual e ativa” (Wilhelm,1995,29). Este hexagrama “é integralmente forte em sua natureza, e, por estar livre de toda fraqueza, tem como essência a energia. Sua imagem é o céu. Sua força nunca é limitada por condições determinadas no espaço e por isso é concebida como movimento. O tempo é a base desse movimento. Portanto, o hexagrama inclui também o poder do tempo e o poder de persistir no tempo, ou seja, a duração. (Wilhelm, 1995, 29).

86 A compreensão desta força criativa e vertical é apresentada por Wilhelm em dois sentidos, nas manifestações “das ações do universo e de suas ações no mundo dos homens” (Wilhelm, 1995, 29). Nas relações com o Universo atingimos a dimensão da “atividade criativa e poderosa da Divindade” (1995, 29), e quando aplicada à humanidade esta força manifestaria a natureza mais elevada dos seres humanos.

Verticalidade –o fenômeno é de ordem energética: energias pesadas mas orgânicas e outras energias mais sutis. (...) significa passar de um nível assim chamado grosseiro – em certo sentido poderíamos dizer ‘cotidiano’ – para um nível energético mais sutil ou mesmo em direção à higher connection (GROTOWSKI, 2007, 235).

Por fim, a pesquisa se manteve focada nos procedimentos e nos recursos psicotécnicos sob a possibilidade do voo, os que possibilitaram - mesmo que por pouco tempo - integrar o *corpo-ator* em ação, até que fosse possível descobrir meios de ativar e de agir pela sua imaginação verdadeira. Foi esta a atitude que nos manteve aterradas no constante, insistente e sistematizado fazer, o das dimensões horizontais do treinamento, do ensaio e da transpiração, sabendo-os como um caminho para encontrar o destino do processo criativo, mas, também sabendo, a manifestação criativa como um fenômeno de transcendência que pode acontecer ou não.

Deste modo, encerramos a escrita sabendo que aceitar a existência do sutil, ou da possibilidade de voo espiritual (mitologicamente apresentado pela imagem do pássaro), interfere e direciona os processos de sistematização (mitologicamente apresentado pela horizontalidade da serpente), mas o voo do ator quando acontece tange o indizível (o dragão⁸⁷ mitologicamente apresentado como a transcendência da dualidade), ele é a fusão entre o pássaro e a aderência.

87 “Simbolicamente, a serpente é a força vital ligada a terra. (...) o pássaro por outro lado, está desligado da terra e representa o poder do voo espiritual. Assim, os dois estão em oposição. Você tem a serpente que hipnotiza e depois devora o pássaro, ou tem o pássaro – falcão ou uma águia - arremetendo-se sobre a serpente. Esse é o par de imagens que aparece em todos tipos de mitologia. E a junção dos dois é o dragão é a serpente voadora (...). As penas do pássaro e as escamas da serpente são equivalente e entre elas está (...) o ser humano. Ele se encontra entre esse dois poderes” (CAMPBELL apud KELEMAN, 1999, 104).

Referências Bibliográficas:

- ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: o silêncio possível.** Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2001.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida.** São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. **O Teatro e seu Duplo.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável: cinema e pintura.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AVÉNS, Robert. **Imaginação é Realidade.** Petrópolis: Vozes, 1993.
- BACHELAR, Gaston. **Fragmentos de uma Poética do Fogo.** São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **A Intuição do Instante.** Campinas-SP: Versus Editora, 2007.
- _____. **A Poética do Devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **A Psicanálise do Fogo.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do Movimento.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes.** São Paulo/Campinas: Hucitec e Ed. da Unicamp, 1991.
- _____. **A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral.** São Paulo: Hucitec, 1994.
- _____. **Terra de Cinzas e de Diamantes.** São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____ e SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral.** Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

- BARRENECHEA, Miguel Angel. **Nietzsche e a Liberdade**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENOIST, Luc. **Signos, Símbolos e Mitos**. Lisboa: Edições 70, 1975.
- BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERTHERAT, Thérèse e BERNSTEIN, Carol. **O Correio do Corpo - Novas vias da antiginástica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BLOFELD, John. **Taoísmo o caminho para imortalidade**. São Paulo: Pensamento, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. **O Livro de Areia**. São Paulo: Globo, 2001.
- BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. **Fios do Tempo: memórias**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2000.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barros. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **As Cidades Invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- _____. **As Máscaras de deus. Mitologia Ocidental**. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- _____. (org.). **Mitos, Sonhos e Religião - nas artes, na filosofia e na vida contemporânea**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- _____. **Mito e Transformação**. Tradução: Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.

- CAMUS, Albert. **O Aveso e o Direito**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. **O Mito de Sísifo**. Lisboa: Livros do Brasil, 2005.
- CARCHIA, Gianni e D'ANGELO, Paolo (Dir.). **Dicionário de Estética**. Trad. Abílio Queirós e José Jacinto Correia Serra. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **Al actor: sobre la técnica de actuación**. Trad. José Villarba. Pinyana/Mexico: Editorial Diana, 1995.
- _____. **On the technique of acting**. New York: Harper Perennial, 1985.
- CHENG, Wu. **Tai Chi Chuan A Alquimia do Movimento**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (Com a colaboração de André Barbault *et al.*; coordenação Carlos Sussekind). **Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 18ª ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CIPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- CONGER, John P. **Jung & Reich: O Corpo como Sombra**. São Paulo: Summus, 1993.
- CROMPTON, Paul. **Meditação em Movimento**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CRUCIANI, Fabrizio. **Registi pedagoghi e comunità teatrali nel novecento (e scritti inediti)**. Roma: E & A Editori & Associati, 1995.
- DAGOSTINI, Nair. **O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. 2007. (Doutorado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP: São Paulo, 2007).
- DAL FORNO, Adriana. **A Organicidade do Ator**. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

- DAMÁSIO, Antônio. **O Erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **O Mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **Em Busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DE MARINIS, Marco. *Dramaturgia dell'attore. I Quaderni dell Battello Ebro*. Bolonha: 1997.
- _____. *Teatro e Semiótica. Versus - Quaderni di Studi Semiotici*. Milão: Bompiani, [s. d.].
- _____. *Teatro e Comunicazone Gestuale. Versus - Quaderni di Studi Semiotici*. Milão: Bompiani, [s. d.].
- _____. **Sobre Etienne Decroux**. [s. d.]. Tese (doutoramento). Itália, Universidade de Bolonha. [s. d.].
- DELGADO, Maria M. e HERITAGE, Paul (Orgs.). **Diálogos no Palco: 26 diretores falam sobre teatro**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.
- DING, Li. **Acupuntura, teoria do meridiano e pontos de acupuntura**. São Paulo: Roca, 1996.
- DOLTO, Françoise. ***A Imagem Inconsciente do Corpo***. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral**. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates).
- EISENSTEIN, Serguei. **Memórias Imorais: uma autobiografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

- _____. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- EMÍDIO, Luisi e BÓGEA, Inês (ed.). **Kazuo Ohno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- FELDENKRAIS, M. **Consciência pelo Movimento**. 3ª. Ed. São Paulo: Summus Editorial, 1997.
- _____. **Corporificando a Experiência: construindo uma vida pessoal**. São Paulo: Summus, 1995.
- FERRACINI, Renato. **A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas/SP: Unicamp, Imprensa Oficial de Estado S.A., 2001.
- FOCILLON, Henri. **A vida das Formas, seguido de Elogio da Mão**. Lisboa Portugal: Edições 70, 2001.
- FRANK, Herbert e HOLF. Trauzettel. El Imperio Chino. **História Universal**. vol.19.. Siglo Veintiuno: Mexico, 1989.
- FRANZ, Marie-Louise Von e HILLMANN, James. **A Tipologia de Jung: I - A Função Inferior; II - A Função Sentimento**. Trad. Adail U. Sobral. São Paulo: Cultrix, 1990.
- FRANZ, Marie-Louise Von. **Adivinhação e Sincronicidade: a psicologia da probabilidade significativa**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1988.
- _____. **Reflexos da Alma: projeção e recolhimento interior na psicologia de C.G. Jung**. Trad. Erlon J. Pascoal. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. **O Caminho dos Sonhos**. Trad. Roberto Gambini. São Paulo: Cultrix, 1992.
- _____. **O Gato: um conto da redenção feminina**. São Paulo: Paulus, 2000.

- FURTH, Gregg M. **O Mundo Secreto dos Desenhos: uma abordagem Junguiana da cura pela arte.** São Paulo: Paulus, 2004.
- GIL, José. **Metamorfoses do Corpo.** Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- _____. **O Espaço Interior.** Coleção Biblioteca de Textos Universitários. Barcarena-Portugal: Editorial Presença, 1994.
- GORCHAKOV, Nicolai M. **Las lecciones de “régisseur” de Stanislavski.** Montevideo-Uruguay: Pueblos Unidos, 1956.
- GROTOWSKI, Jerzy. **A Voz.** Exposição feita em maio de 1969 no Teatro-Laboratório do Wrocław. Trad. Luiz Roberto Galizia. São Paulo: 1972.
- _____. De la Compañía Teatral a el Arte como Veículo. El Performer. Respuesta a Stanislavski. **Máscara: Caderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia.** México: ed. Escenologia, ano 3, nº 11-12, 1993.
- _____. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** Textos e materiais de Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli; colaboração Renata Molinari. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva SESC e Pontedera-Itália: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
- HEMSI, Albert Roger. **Taji quan e Educação: trajetórias de alunos-professores Da Escola Pai Lin.** 2000. Tese (Doutorado) Faculdade de Educação/USP. São Paulo, 2000.
- HORMIGON, Juan Antonio. **Meyerhold: textos teóricos.** Madri: Asociación de Directores de Escena, 1971.
- HUANG, Ai Chunh-liang. Expansão e recolhimento – A essência do T'ai Chi. São Paulo: Summus, 1979.
- IZQUIERDO, Iván. **A Arte de esquecer, cérebro, memória e esquecimento.** Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

JIMÉNES, Sergio. **El Evangelio de Stanislavski segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote**. México: Escenologia, 1990.

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

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

_____. **Do “tempo” Elementos para uma filosofia do viver**. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

JUNG, C. G. **Cartas: 1946 – 1955**. Petrópolis: Vozes, 2002. vol 2.

_____. **Ab-reação, Análise dos Sonhos e Transferência**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Tradução Maria de M. Barros. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. **Aion, estudos sobre o simbolismo do si-mesmo**. Tradução Pe. Dom Mateus R. Rocha. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Fundamentos da Psicologia Analítica**. Trad. Araceli Elman; Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. **O Eu e o Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. **Psicologia do Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1978.

_____. **O Homem à Descoberta da sua Alma: estrutura e funcionamento do inconsciente**. 2ª. Ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1975.

_____. **Tipos Psicológicos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

JUNG, C. G.e WILHELM, Richard. **O Segredo da Flor de Ouro**. Trad. Dora Ferreira da Silva e Maria Luíza Appy. Petrópolis: Vozes, 2001.

- KAMMER, Reinhard. *O Zen na Arte de Conduzir a Espada*. São Paulo: Pensamento, 1995.
- KANTOR, T. **El Teatro de la Muerte**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.
- KAST, Verena. **A Imaginação como Espaço de Liberdade: diálogos entre o ego e o inconsciente**. São Paulo: Loyola, 1997.
- KELEMAN, Stanley. **Corporificando a Experiência**. São Paulo: Summus, 1995.
- _____. **Mito e Corpo. Uma conversa com Joseph Campbell**. Trad. Denise Maria Bolanho. São Paulo: Summus, 2001.
- KNÉBEL, María Osípovna. **Poética de la Pedagogia Teatral**. Delegación Coyoacán-México: Siglo Veintiuno Editores, 1991.
- _____. **El Último Stanislavski: análisis activo de la obra y el papel**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1999.
- KUROSAWA, Akira. **Relato Autobiográfico**. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- LANGER, Suzane K. **Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva: 2003.
- LARROSA, Jorge. **Pedagogía Profana: estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación**. Buenos Aires: Novedades Educativas, 2000. (Col. Edu/Causa).
- LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade**. Campinas: Papyrus, 2003.
- LELOUP, Jean Yves. *O Corpo e seus Símbolos*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- LIU PAI LIN. **Palestras proferidas pelo mestre Liu Pai Lin**. Argentina, 3 a 10 de Julho de 1987. São Paulo: Instituto PAI LIN de Cultura e Ciência Oriental, 1987. (apostila)
- _____. A Dança da Natureza no Círculo do Homem: entrevista com Mestre Liu Pai Lin. **Revista Transe**. Ano 2. São Paulo: Transe Editora, 1982.
- LOPES, Sara. **Diz Isso Cantando! A vocalidade poética e o modelo brasileiro**. 1997 Tese (Doutoramento em Artes). Instituto de Artes-Universidade de São Paulo: São Paulo, 1997.

- _____. **“...É brasileiro, já passou de português”**: Por uma fala teatral brasileira. 1994. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 1994.
- MACHADO, Álvaro (org.). **Aleksandr Sokúrov**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MANGUEL, Alberto e GUADALUPI, Gianni. **Dicionário de Lugares Imaginários**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MATURANA, Humberto et al (orgs). **A Ontologia da Realidade**. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1997.
- _____ e **VARELA**, Francisco J. **A Árvore do Conhecimento**. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MEYERHOLD, Vsevolod. **O Teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- MONTAGU, Ashley. **Tocar: o significado humano da pele**. São Paulo: Summus, 1988.
- NAN, Huai-Chin. **TAO. Transformação da Mente e do Corpo**. São Paulo: Pensamento, 1993.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PESSOA, Fernando. **Poesia Completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PREGO, Omar. **O Fascínio das Palavras: Entrevista com Júlio Cortazar**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- QUILICI, Cassiano Sydon. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume & Fapesp, 2004.
- RAEDERS, George. **O Cinquentenário da Fundação do "Vieux Colombier"**. Coleção Ensaios. Porto Alegre: Universidade do Rio Grande do Sul, 1965.
- RICHARDS, Thomas. **Al lavoro com Grotowski sulle azioni fisiche**. Milano: Ubulibri, 1993.

- RILKE, Rainer Maria. **Cartas do Poeta sobre a Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ROLF, I. **Rolfing: the Integration of Human Structures**. Santa Monica: Denis-Landsmann, 1997.
- _____. **Ida Rolf Talks About Rolfing and Physical Reality**. New York: Haper and Row, 1978.
- RUFFINI, Franco. **Teatro e Boxe: “L’Atleta del Cuore” nella Scena del Novecento**. Bolonha: Il Mullino, 1994.
- RUFFINI, Franco. Conferência proferida no Seminário Internacional "Teatro em Fim de Milênio"**. Tradução e transcrição: Ricardo Ponti, Maria Lucia Raimundo e Nair D'Agostini. Rio Grande do Sul, UFRGS: 1994.
- _____. **I Teatri di Artaud: Crudeltá Corpo-Mente**. Bolonha: Il Mulino, 1996.
- _____. **Stanislavski: dal Lavoro dell’attore al lavoro su di sé**. Roma: Guis. Laterza & Figli Spa, 2003.
- SCANDOLARA, Camilo. **Os estudos do Teatri de Arte de Moscou e a Formação da Pedagogia Teatral no Seculo XX**. 2006. (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2006.
- SCHACTER, Daniel. **Os Sete Pecados da Memória: como a mente esquece e lembra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SEICMAN, Eduardo. **Do Tempo Musical**. São Paulo: Via Lettera, Fapesp, 2001.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tomo I. São Paulo: Unesp, 2005.
- SELDEN, Samuel. **La Escena en Acción**. Buenos Aires: Eudeba, 1972.
- SERRES, Michel. **Variações sobre o Corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2004.

- SILVA, Armando Sérgio (org.). **J. Guinsburg: Diálogos Sobre Teatro**. São Paulo: Edusp, 1992.
- SPINOSA, Benedictus. **Ética**. Tradução e notas: Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- STANISLAVSKI, Konstantin. **El Trabajo del Actor sobre su Papel**. Buenos Aires-Argentina: Quetzal, 1977.
- _____. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias**. Buenos Aires-Argentina: Quetzal, 1980.
- _____. **El trabajo del actor sobre sí mismo em el proceso creador de la encarnación**. Buenos Aires-Argentina: Quetzal, 1983.
- _____. **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- _____. **El Arte Escénico**. Madrid-España: Siglo Veintiuno de España Editores, 2003.
- STEINER, Rudolf. **Os Doze Sentidos e os Sete Processos Vitais**. São Paulo: Antroposófica, 1997.
- _____. *Andar, Falar e Pensar. A atividade Lúdica*. São Paulo: Antroposófica, 1994.
- _____. **Matéria, Forma e Essência. O caminho cognitivo da Filosofia à Antroposofia**. São Paulo: Antroposófica, 1994.
- _____. *Arte e Estética segundo Goethe. Goethe como inaugurador de uma estética nova*. São Paulo: Antroposófica, 1998.
- _____. **O Amor e seu significado no mundo**. São Paulo: Antroposófica:2008.
- _____. **Temperamentos e alimentação**. São Paulo: Antroposófica, 1996.
- _____. *A Ciencia Oculta. Esboço de uma cosmovisão supra-sensorial*. São Paulo: Antroposófica, 1996.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TOPORKOV, V. O. **Stanislavski in Rehearsal: the final years**. Nova York: Theatre Arts Books, [s. d.].

_____. **Stanislavski alle Prove: gli ultimi anni**. Milano: Ubulibri, [s. d.].

TOVSTONÓGOV, Gueorgui. **La Profesión de Director de Escena**. Moscou: Editorial Progreso, 1972. Tradução La Habana-Cuba: Editorial Arte Y Literatura, 1980.

TZU, Lao. **Tao-te King**. São Paulo: Pensamento, 1995.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

VISHNIVETZ, Berta. **Eutonia: educação para o corpo e para o ser**. São Paulo: Summus Editorial, 1995.

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

WILHELM, Richards (Trad). **I Ching, O Livro das Mutações**. São Paulo: Pensamento, 1995.

WEIL, Pierre; LELOUP, Jean Yves e CREMA, Roberto. **Normose a Patologias da Normalidade**. Campinas: Versus Editora, 2003.

WENDERS, Wim. **Emotion Pictures**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

_____. **A Lógica das Imagens**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

WONG, Ming. (Trad. Comentada) **Exploração clínica na medicina chinesa: shang-han lun**. (Editado por Masson AS, Paris) Tradução para a Língua portuguesa Zilda Barbosa Antony. São Paulo: Andrei, 1988.

Sites eletrônicos:

COPEAU, Jacques. *Aos Atores.* In:

http://www.grupotempo.com.br/body_text_aos_atores.html

GROTOWSKI, Jerzy. **Sobre o método das ações físicas.**

www.grupotempo.com.br

MEYERHOLD, Vsevolod. **Enunciados sobre a Biomecânica.**

WWW.grupotempo.com.br

O Tai Chi Chuan e O Salto da Águia. **Jornal da Sociedade Taoísta.** Disponível em:

http://www.taoismo.org.br/stb/modules/dokuwiki/doku.php?id=o_tai_chi_chuan_e_o_salto_da_aguia

Glossário

1. Ação: Segundo Grotowski *“que desenvolveu seu trabalho a partir da noção de ação física, a natureza da ação física difere do gesto (especialmente daquele usado cotidianamente), porque este nasce da periferia do corpo, não implica sua totalidade. Porém, quando transformado por uma intenção e comprometendo todo o corpo, o gesto se torna uma ação física.*

A atividade, o gesto e o movimento podem ser partes constitutivas da ação, mas só o serão se forem processos envolvidos por impulsos que visem a um objetivo” (Richards, 1993, 84-86)

“A ação é um processo psicofísico de luta contra as circunstâncias dadas para alcançar um determinado objetivo, que se dá no tempo e no espaço de uma forma teatral qualquer”⁸⁸.

2. ‘Ação’: polaridade complementar da ‘não-ação’, e que juntas e inter-relacionadas compõem a unidade de ação em movimento constante e mutante.

3. Adaptação: terminologia utilizada por Stanislávski para definir o trabalho de elaboração corporal do ator em seu personagem

4. Ator-artista: terminologia utilizada por Michail Tchékov para definir o ator inquieto, curioso, ativo, investigador e criador (CHEKHOV, 1996).

5. ‘Não-ação’: polaridade negativa e complementar da ‘ação’. Sub-divisão filosófica, imaginária que aumenta a energia potencial e enraizada no psicossoma para agir. Espaço aberto à recepção e à comunicação; processamento interno que alimenta a ‘ação’.

⁸⁸ Este conceito de ação é oriundo das aulas dos professores Tovstonogov, Katsman e Dodin, compiladas pela Professora do Departamento de Artes Cênicas da UFSM, Nair D’Agostini, no período de 1978 a 1981, no Instituto Estatal de Teatro, Cinema e Música de Leningrado (São Petesburgo – Rússia) (DAGOSTINI, 2007).

6. Atitude disponível ou disponibilidade: estado de espírito curioso, receptivo, ativo, inquieto e investigador indispensável ao ator criador.

7. Amaciar, flexibilizar, ou dissolver o corpo: qualidade de tônus muscular e de aproveitamento de energia que visa o máximo de resultado utilizando apenas a energia necessária e, ainda, o envolvimento global do corpo em qualquer ação. Relacionamos essa atitude corporal ao conceito proposto por Stanislávski como *liberdade muscular* (DAGOSTINI, 2007, 84).

8. Auto-domínio cênico: conhecimento suficiente e indispensável que engloba aspectos somáticos, sensíveis, intelectuais, cognitivo, do ator sobre si mesmo, diante do seu espaço físico trabalho. É um conhecimento que como experiência pode ser o elemento vivo e libertador da estrutura, e, que, possibilita refrescar a forma pela atualização do conteúdo. Terminologia utilizada por Stanislávski (STANISLÁVSKI, 1983).

9. Corpo-ator, terminologia utilizada para distinguir o tempo e o espaço do ser ator do momento em que está em estado de trabalho e em laboratório.

10. Contraste: atitude investigativa e polarizada diante dos conteúdos dramaturgicos “*quando se interpreta o perverso, procura-se o que ele tem de bom*”(STANISLAVSKI,1989) sejam em seus aspectos corporais ou teóricos.

11. Diálogo somático: expressão utilizada por Keleman para definir movimento e elaboração do sentido e/ou significado que se estabelecem psicossomáticamente.

12. Dilatação corporal: princípio da antropologia teatral para definir estado de concentração e dilatação psicofísica do ator em estado de trabalho (BARBA e SAVARESE,1996).

13. Dilatação mental: ação conjunta com a dilatação corporal tornando-a dilatação psicofísica integrada como psicotécnica (RUFINNI in BARBA E SAVARESE,1996).

14. Direção pedagógica: atitude investigativa que exige os processos empíricos em laboratório e, que, tem como objetivo procurar e atualizar compreensões que levem à descobertas e à criatividade. Disponibilidade, curiosidade, determinação, intuição, atenção, razão e experimentos que trabalham em acordo até que algo aconteça na percepção ou algo se revele da imaginação do ator. A direção pedagógica é o esforço constante para não cair no agir estereotipado ou acostumado e sem conteúdos orgânicos. A direção pedagógica não cansa de procurar soluções. Postura ética que orienta o pensar e o agir do diretor. Este modo de agir definiu outra expressão -*estudante-ator*- como uma atitude interna, uma qualidade filosófica e ética que direciona os procedimentos no trabalho em laboratório exigindo do ator atitudes como "*a qualidade de estudante*" (VAKHÂNGOV, apud SACANDOLARA, 2006, 158).

Atitude que também procura estabelecer relações honestas e singulares, no desenvolvimento da pesquisa criativa, da qual, a concepção estética –diante do procedimentos- deve situar o ator em si mesmo até que ele encontre seus meios e identifique seus recursos de auto-organização e de auto-domínio cênico. E, ainda, que encontre e desvele os sub-textos, as sub-imagens, os conteúdos dramáticos e o olhar singular; aquele modo pelo qual só ele pode perceber e relacionar a materialidade corporal com a dramática.

15. Diretor-pedagogo: terminologia utilizada por Vakthângov para o diretor que tem a atitude da *direção pedagógica*, e que apresenta as compreensões e as atitudes indispensáveis ao ator e ao diretor, sobre o *espírito de estúdio*⁸⁹ e a *qualidade de estudante*.(VAKHÂNGOV.apud SACANDOLARA, 2006,158)

16. Enraizamento: processo psicofísico ativo e determinado, experiência somática que aterra a atenção, a concentração e a dilatação ao corpo, na sua base de

89 Sobre 'espírito de estúdio' ver SCANDOLARA, Camilo (2006). "Os estúdios do teatro de arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX". Dissertação de mestrado IA-Unicamp . Campinas: 2006.

contato ao chão, independente da parte do corpo que esteja cumprindo esta função. Processo que necessita da atenção, imaginação canais sensíveis abertos.

17. Enraizamento somático: compreensão física e orgânica dos processos psicofísicos organizadores.

18. Estados favoráveis: estado investigativo potencializado pelos processos de preparação e de concentração. Estado psicofísico aberto a imaginação e as expressões criativas. Direcionamento da atenção que age de maneira receptiva e comunicativa 'não-agir' com a realidade que se apresenta pela imaginação. Compreensão em ato que atua também subliminarmente. Intuição aflorada e em ação. Estado aberto, atento e disponível ao desconhecido e às improvisações.

18. Experiência: reconhecimentos somáticos conscientes, compreensão pelo agir, é o ato vivenciar.

19. Honestidade: autenticidade para agir. Em Stanislávski ela se relaciona com a percepção no *momento* presente, no qual a dimensão artística reside. Em Peter Brook com a naturalidade da ação. Em Grotowski *a técnica emerge da realização, portanto a falta de técnica é um sintoma da falta de honestidade*. E, em Copeau é resultado do *possuir-se e da monstruosa capacidade de doar-se*". E, em Artaud é a crueldade.

20. Imagem: compreensão psicossomática, viva e privada que resulta da fusão da percepção, da imaginação, da memória e da atenção, a qual quando viva e ativada é a ordenadora vital do corpo-ator. Para o ator ter imagens é estar agindo, é estar criando.

21. Materialidade ou plasticidade corporal: alterações conjuntas da energia, do tônus muscular e dos focos da atenção, da concentração e da imaginação, o *corpo-ator* como matéria prima trabalhada.

22. Método da ação-física: organizadas por Stanislávski como a gramática do ator: Concentração, Imaginação, “Se” mágico, Fé e sentido de verdade, Relação, Adaptação, Liberdade muscular, Tempo-ritmo (STANISLAVSKI apud DAGOSTINI, 2007)

23. Organicidade: terminologia utilizada pela primeira vez por Stanislávski para definir as ações vivas, a partir da imaginação do ator e que engloba o *“revivescer que não é a finalidade do sistema nem seu único aspecto, é somente a parte psicamental, cujo aspecto físico é a personificação”* (RUFFINI apud BARBA e SAVARESE,1996). O objetivo do sistema é apresentar meios e recursos para recriação da organicidade.

24. Partitura: terminologia utilizada pela primeira vez, também por Stanislávski para definir a compreensão detalhada do ator sobre a organização física das suas ações. Esta compreensão é dada pelos estudos das repetições que reorganiza a memória corporal que se integra como uma segunda natureza.

25. Psicotécnica: terminologia utilizada pela primeira vez por Stanislávski para definir as compreensões singulares e técnicas do ator sobre si mesmo e sobre seu ofício.

26. Problema: conflito que estrutura a dramaturgia da ação pela estrutura da análise ativa (STANISLAVSKI apud DAGOSTINI, 2007).

27. Processo organizador: compreensão psicofísica proposta por Keleman aos processos somáticos que envolvem a auto-educação, a auto-observação e auto-consciência. E, em laboratório, ele engloba os caminhos da imaginação e da psicotécnica de cada ator.

28. Segunda natureza: expressão utilizada por Stanislávski para definir a qualidade natural da ação, e que é conseqüência da metamorfose do ator adquirida pelo treinamento, a qual exige tempo de trabalho dedicado aos exercícios físicos e espirituais até que o ator crie em si mesmo uma outra maneira de agir resultado da

ação física com a psíquica. A segunda natureza é uma transformação no agir que engloba a ordem física, espiritual e emocional. (STANISLAVSKI apud DAGOSTINI, 2007).

29. Silêncio: espaço de trabalho, interno de compreensões e de receptividade do momento, e que organiza a subjetividade e a objetividade do ator e do diretor, e que antecede o agir.

30. Substância: *“A arte do teatro também precisa ter substância e significado. A substância é a densidade da experiência humana; todo artista anseia por captá-la em seu trabalho, de um modo ou de outro, e talvez pressinta que o significado surge da possibilidade de contato com a fonte invisível que fica além de suas limitações normais e que dá significado ao significado. A arte é uma roca girando em torno de um eixo que não podemos pegar nem definir”* (BROOK, 1999, 79).

31. Toailete do ator: preparação subjetiva que inclui os procedimentos do momento de preparação e de concentração, e que podem levar o ator do universo cotidiano ao criativo. (Stanislávski, 1989).

Encontramos correspondência em Copeau: *“Eis o homem exposto no teatro, oferecido em espetáculo, posto em julgamento. Ele entra em um outro mundo. Assume essa responsabilidade. Sacrifica-lhe todo um mundo real: inquietação, mal estar, pesar, sofrimentos- ou antes, é libertado dele.”* (COPEAU, s/d, www.grupotempo).

32. Tradição de si mesmo: *“Como encontrar em uma cultura que não possui tradição, esse casamento estreito, entrelaçado entre permanência e identidade, entre permanecer igual e o seu oposto – mudança, adaptação às circunstâncias externas. Dissemos que tradição é permanência, mas mudança também, juntas, ao mesmo tempo. Na nossa cultura ocidental, a tradição pode ser apenas o corpo do artista, desde que o corpo do artista aprenda a manter o seu papel. Isto é, garantindo a sua permanência, mas, ao mesmo tempo, improvisando dentro do seu*

*papel. O ator que consegue improvisar, não fazendo o que lhe dá na cabeça, mas improvisar dentro do seu papel, respeitando-o, esse ator se torna a **tradição de si mesmo**.*

*É o corpo treinado do ator que lhe garante permanecer idêntico, porém mudando a cada vez, como a lua, como um fenômeno da natureza. É essa a emoção que sentimos diante dos grandes mestres. Nós vemos um corpo humano com o qual, quem sabe, um pouco antes tomamos um café, que talvez tenha nos dito que este com um pouco de dor-de-barriga, que brigou com a mulher, como nós. Mas depois, quando ele está representando e é a tradição de si mesmo, nós assistimos a um fenômeno da natureza, algo que é superior ao indivíduo humano. Eu disse superior ao indivíduo humano, não superior ao ser humano. O ser humano também ele é natureza. O indivíduo humano é uma particularidade da natureza. Quando assistimos ao grande mestre representando, quando assistimos ao artista que chegou a ser **tradição de si mesmo**, assistimos ao nascer e ao pôr da lua no firmamento.*

*A tradição, então, que Artaud localiza é a **tradição do próprio corpo em si mesmo**. Mas não um corpo como Deus ou a mãe nos deu, mas o corpo trabalhado. Vou dizer a palavra que vocês não gostarão, mas que é a verdade pura – um corpo colonizado, com força, com exercício, longo, doloroso e também tedioso. Até que esse corpo se torne, não a natureza que já é, mas que se torne uma outra natureza, uma segunda natureza. Não é a mesma coisa que faz na vida cotidiana. Mas ao mesmo tempo, não é totalmente diverso, é um outro nível da natureza”. (RUFFINI, Franco in Conferência proferida no *Seminário Internacional "Teatro em Fim de Milênio"* (UFRGS-1994) Tradução e transcrição: Ricardo Ponti, Maria Lucia Raimundo, Nair D'Agostini).*

33.Vivência: terminologia utilizada por Stanislávski para a compreensão que contempla a ação-física como geradora da organicidade; *vivência* é um corpo orgânico que tem a capacidade de agir no aqui e no agora.

ANEXOS

Anexo I - Espaço aberto a Clarissa

“A sensação de que o limite é o horizonte, caminha-se dois passos e ele avança dois passos.

Em uma trajetória que liberta o corpo para imaginação, ao mesmo tempo em que o transforma em única coisa: é o corpo inteiro que imagina e cria. Tenho, às vezes, uma percepção de estar trazendo a minha imaginação para o corpo. Não são olhos internos que contemplam uma imagem, mas um todo que age dentro de um universo imaginário que quer ser revelado.

Com o decorrer do tempo, eu fui me constatando habitada por diferentes gêneros de imagens: umas apareciam como um filme; outras, eu as criava porque as achava interessantes; haviam as desconectadas do meu corpo e as que se imprimiam fortemente nele assim que se apresentavam; umas que me instigavam a agir, outras, a observar; as que se desenvolviam ou se metamorfoseavam em outras e as que eram como uma foto imutável. Uma descoberta importante foi reconhecer aos poucos as imagens que tinham um poder de transformação em mim, daquelas que não o tinham, encontrando maneiras de acessá-las e manuseá-las de forma que elas mais me ajudassem do que me atrapalhassem.

É uma busca sensação da busca de um tridimensionamento da imagem, fazendo com esta ganhe detalhes como cor, forma, cheiro, temperatura.

Os conceitos, os conselhos apresentados, não me eram novos, em toda a faculdade escutei as mesmas coisas ditas no decorrer deste trabalho, mas a minha compreensão deles começou a tornar-se empírica. Não era o meu racional que tinha que descobrir no corpo onde é que eles se encontravam, o procedimento era inverso, eram feitas constatações. E os meus quatro anos de faculdade se

clareavam em muitos pontos. Existe aquela frase de que “para um ator, doar-se é tudo, mas antes de doar-se é preciso possuir-se”. Acredito que a insegurança, o medo, a ansiedade sejam alguns dos maiores inimigos do ator. Para mim, ele deve estar preocupado com o que fala, trabalhando com a concretude da sua imaginação, atento mais a “obra” do que em si mesmo. É lógico que, no caso do ator, estas coisas não estão desconectadas.”

“É uma questão de foco, sinto como se o foco não devesse estar em mim, como se o jogo fosse com algo além. Eu tenho a sensação de haver ganhado “autoria”, uma certa responsabilidade pelo que eu estou fazendo. Não é ao acaso, eu sei o que eu estou fazendo, eu sou capaz de repetir, e quero repetir. Começo a trabalhar com a idéia de construção mais do que uma incessante e louca explosão de possibilidades, que são facilmente descartadas e tidas como insatisfatórias. Sentia que fazia, fazia e fazia e acabava por chegar no nada. É muito interessante o começar a “ver”, o sentir-se progredir, a descoberta. São sensações que causam prazer imenso e instigam a ir sempre além.”

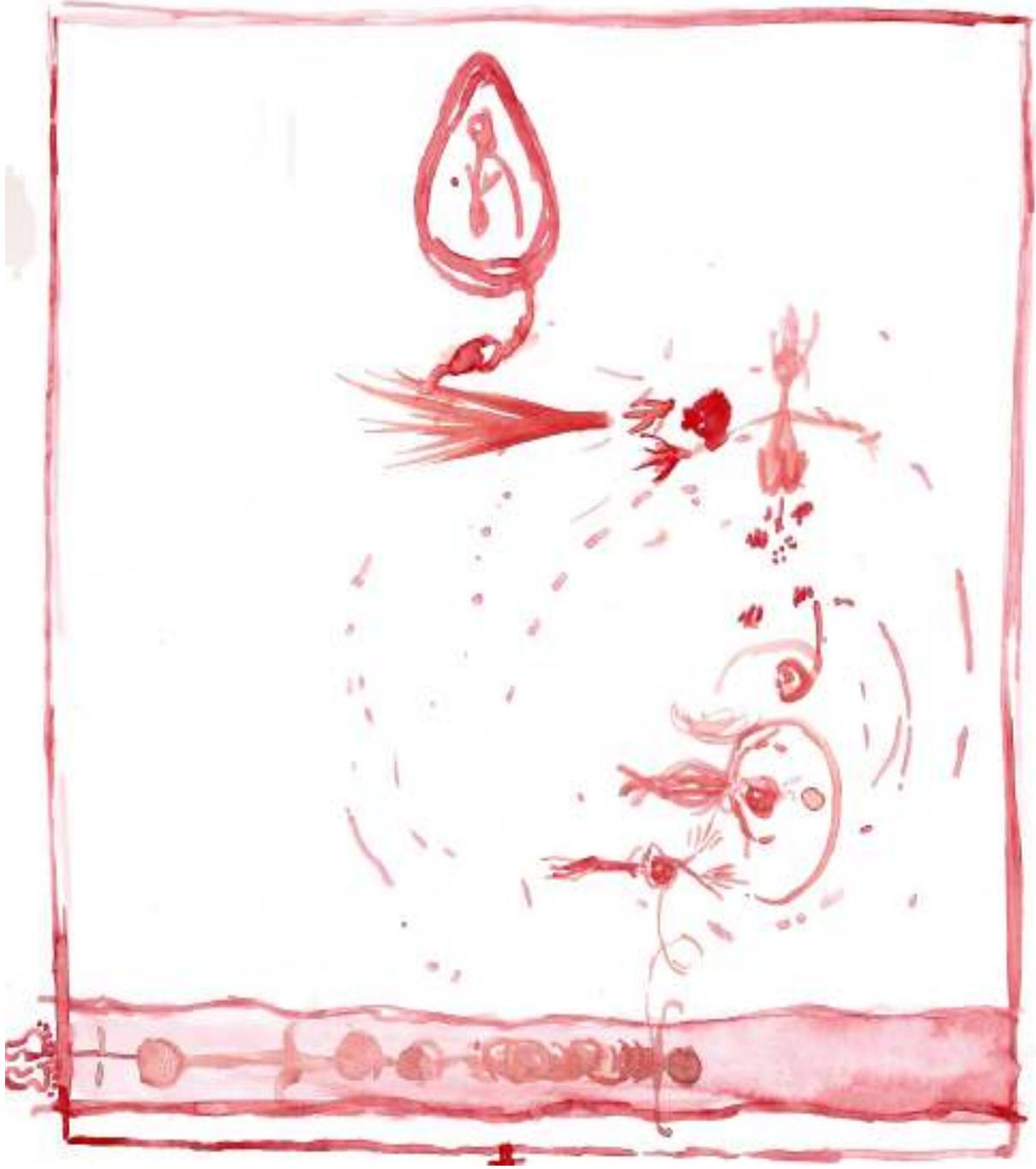
“No começo da faculdade a gente é muito acostumado a ter “crises de ator”. São crises que não te levam a lugar nenhum e acabam por minar que as coisas progridam, pelo menos assim eram as minhas. Eu acho que eu tinha uma idéia desmedida do meu tamanho. E uma das coisas pelas quais eu mais agradeço por este trabalho: é a de ter redescoberto qual é o tamanho que eu tenho. Sinto que estou mais preparada para enfrentar qualquer batalha. Que importam os erros e os acertos? Isto agora me parece tão pequeno, e antes era tão grande. Que importa que a gente morre no final, tem toda uma vida pela frente.”

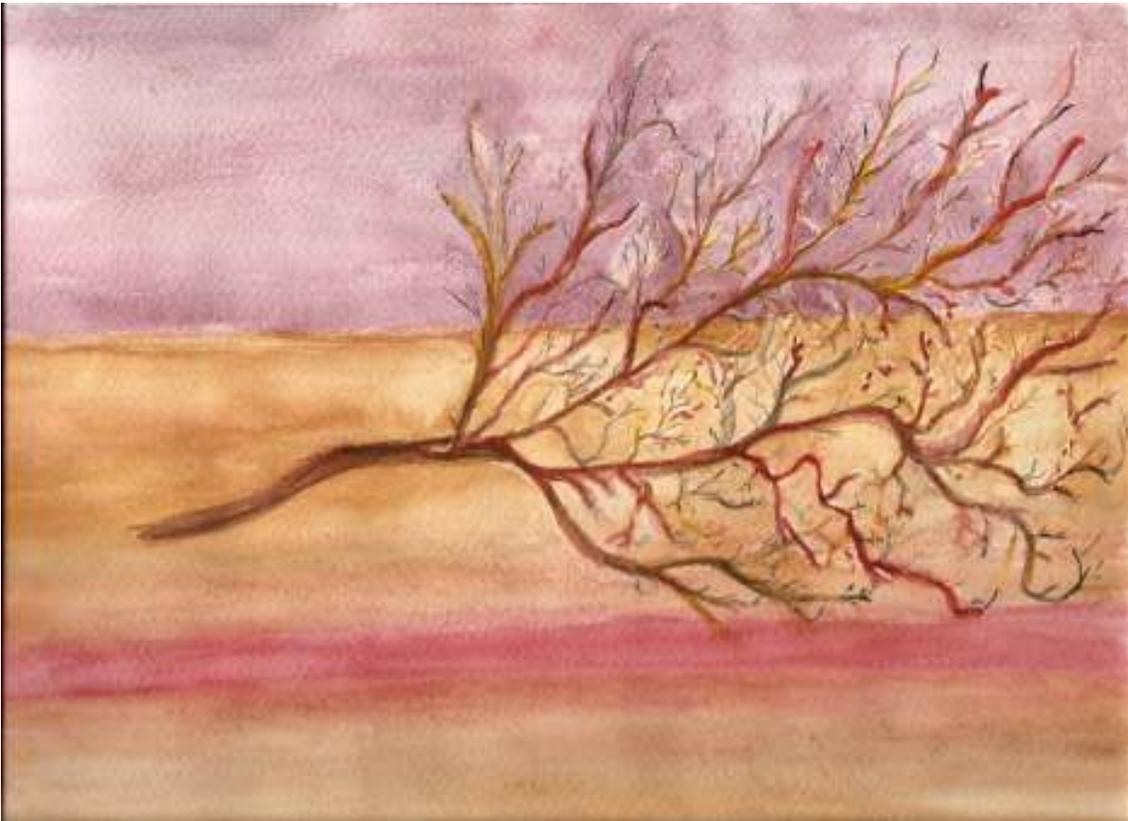
A imagem não é somente aquela que se vê, mas sim aquela que se sente (imageticamente) através dos sentidos. A imagem não está relacionada obrigatoriamente com uma “memória emotiva factual”, talvez tenha mais relação com uma memória corporal, mas esta memória corporal tampouco necessita haver

existido, posso ter uma imagem corporal de uma grávida sem nunca ter estado grávida. “

Coloco aqui considerações de um trabalho com imagens, feito através do corpo no espaço, agindo em um leito que foi sendo configurado através de improvisações, a partir de elos associativos entre imagens, que não necessariamente tinham alguma coerência lógica. Elas foram norteadas pela organicidade com que iam aparecendo, em um critério determinado por como o corpo se apresentava diante delas. A idéia de repetição foi muito utilizada, no intuito de que a cada vez que as ações fossem realizadas, houvesse uma atualização, descobrindo e redescobrando as imagens e a minha relação com elas. Neste processo, fui desenvolvendo um critério seletivo e uma maneira nova de lidar com o meu imaginário. Diferenciando aos poucos as imagens que tinham o potencial de se configurarem enquanto cena daquelas que me bloqueavam ou que não se apresentavam espacialmente no meu corpo. Foi realizado um trabalho de exercício da atenção, isto é, de como manter-se presente e atento no decorrer de uma partitura cênica, buscando apoderar-me de artifícios pelos quais o ator consegue configurar-se em “estado de jogo” e, em caso da perda deste, sabe com ativar-se novamente. Estar atento é estar atento a alguma coisa. Neste trabalho a atenção está depositada nas imagens.

Como se apresenta esta relação do imaginário do ator com a escrita cênica? Como se configura este “utilizar-se de imagens” no agir? Há diversos tipos de imagens que nos povoam. O ator é aquele que age, portanto, estas imagens devem ter poder tal de transformar alguma coisa no ator”.





Anexo II – Espaço aberto a Flora

“Breve depoimento sobre uma grande transformação...”

Um processo que possibilitou o caminho para o ator se transformar em dono de suas ações objetivas e construções de imagens subjetivas.

Descobrir a totalidade de si: a interferência, a independência e a essencial relação ente as partes do corpo.

Possuir-se para se tornar liberto e então entrar com a parte fundamental da arte do ator: a criação sobre si.

E, neste caso, a criação é inteiramente sobre si. Não há texto pré-concebido, não há situação delimitada, há apenas o ator e seu corpo livre para trazer o imaginário ao espaço, o imaginário presente no inconsciente pode ser agora acessível ao consciente e virar ação poética.

E a dramaturgia se dá pela seqüência das ações poéticas de um corpo com potencial expressivo.

Uma criação que estava em mim e eu não sabia...

Uma mulher, um espaço onírico e a transformação...

A mulher,

Um sonho?

A beleza do contato com o NOVO, o mundo mágico, ilude.

Os seres fantásticos, a caverna e os fios macios transformam-se em luz dourada.

Tão dourada que cega!

Ilusão que cega!

Nem tudo é magia, o novo não é sempre belo, o corpo se enrijece a mulher torna-se inteiramente pedra!

Solução: como um método para o alívio e a liberdade, surge água por todos os lados.

A mulher se apaixona pela água: entrega-se de corpo e alma.

Nova ilusão... que ironia...

A água afoga...

Ela está ali deitada, praticamente morta.

Através de forças realmente suas a mulher ergue-se, olha o mundo pela primeira vez sem se iludir e agora finalmente pode voar.

Possui a si mesma: está realmente livre!

Estou aprendendo a lidar com minha subjetividade” .

“ Consegui trabalhar pela primeira vez com meu lado subjetivo, me descobri criadora a partir da minha memória e minha sensibilidade”.

“A idéia é saber reconhecer o estado do próprio corpo e utilizar as potencialidades oferecidas a cada dia, e não uma busca incansável por um corpo ideal”.

“Para um olhar de fora, é evidente a percepção de quando um movimento surge do raciocínio e quando surge de uma imagem gerada pela imagem corporal”.

“Fazer artesanato do próprio corpo, as imagens estão em mim, e eu as coloco no espaço”.

“Soltar o freio de mão sem largar a direção”.

“É possível ter um bom dia criativo num péssimo dia psicológico, basta saber direcionar as potencialidades que ainda restam no corpo”.

