

Rodrigo Cardoso Scalari

**O PARADOXO CRIADOR-CRIATURA: O ATOR EM
TREINAMENTO**

Campinas

Agosto de 2010.

Rodrigo Cardoso Scalari

**O PARADOXO CRIADOR-CRIATURA: O ATOR EM
TREINAMENTO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP - para
a obtenção do título de Mestre em Artes na Área de
concentração em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior.

Campinas,

Agosto de 2010.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Scalar, Rodrigo Cardoso.
Sca42p O paradoxo criador-criatura: o ator em treinamento. / Rodrigo
Cardoso Scalar. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Atores - Treinamento. 2. Autopoiese. 3. Percepção. 4. Energia
humana. 5. Jogos de representação. I. Bonfitto Júnior, Matteo. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

(em/ia)

Título em inglês: "The paradox creator-creature: the actor in training."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Actors - Training ; Autopoiesis ;
Perception ; Energy, Human ; Theatrical games.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior.

Prof. Dr. Renato Ferracini.

Prof. Dr. Rogério Adolfo de Moura.

Prof^a. Dr^a. Ana Elvira Wu (suplente)

Prof^a. Dr^a. Verônica Fabrini Machado de Almeida (suplente)

Data da Defesa: 31-08-2010

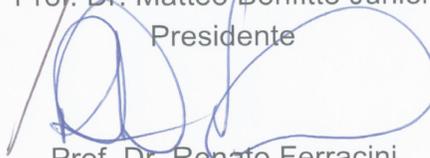
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

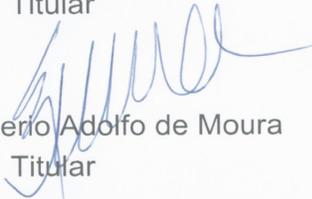
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Rodrigo Cardoso Scalari - RA 79330 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior
Presidente



Prof. Dr. Renato Ferracini
Titular



Prof. Dr. Rogério Adolfo de Moura
Titular

Aos meus pais, Giselda e Claudio, e irmão,
Régis, por de Porto permanecerem um porto.

Às atrizes que participaram desta pesquisa,
pela confiança, entrega e mergulho.

AGRADECIMENTOS

À Fapesp, Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo, por tornar viável minha entrega a esta pesquisa.

Ao meu orientador, Matteo Bonfitto, por acreditar em mim, me questionar, apontar possíveis caminhos, mas sempre permitir que eu escolhesse os trajetos.

Às atrizes Amanda Moreira, Ana Luíza Cabral, Camila Morosini, Isadora Diniz, Maria Emília, Melina Marchet, Renata Dalmora, Sheila Faerman, que se apropriaram deste trabalho fazendo-o seus também.

Ao Renato Ferracini, que além de ter estimulado questões nesta pesquisa, me forneceu abrigos literais, metafóricos, reais, possíveis, atuais e virtuais.

Ao professor Cassiano Sydow Quilici, pelos ricos apontamentos sobre o trabalho.

Ao professor Eusébio Lobo, por ter me ajudado a organizar esta pesquisa, conseguir espaço para o treinamento, além de sempre me ofertar um sorriso cujo meu agradecimento não caberia nestas páginas.

Aos professores, Verônica Fabrini, Rogério Moura, Márcia Strazzacappa, Ana Elvira Wuo e Ana Angélica, pelas interlocuções fundamentais, que, relacionadas ou não a este trabalho, contribuíram para expandir as fronteiras do meu pensamento.

À Ju, minha jujuba preditela.

Aos amigos, João, Lud, Xande, Rafael, Lídia, Flávio, Ananda, Janko, Val, Isa, Si, Matteus, Dell, Valeska, Dree, Helder, Nana, Beta, Evelyn, Fer, Natacha, Flau, Patrik, pelo aconchego.

Ao Departamento de Artes Cênicas da Unicamp e ao Lume Teatro, por terem fornecido o espaço para as práticas tão necessárias a esta pesquisa.

“Tecer a rede é construir uma ponte entre nós, como somos habitualmente em condições normais, trazendo conosco nosso mundinho de todo dia, e um mundo invisível que só pode se revelar quando a insuficiência da percepção ordinária é substituída por outro tipo de consciência cuja qualidade é infinitamente mais aguda.”

Peter Brook

RESUMO

Este trabalho visa tecer uma reflexão sobre o treinamento do ator encarando-o como um espaço privilegiado para a sua autocriação. Para isso, são realizados diálogos com os conceitos Autopoiese, de Humberto Maturana e Francisco Varela, Micropercepção (Pequenas Percepções), retomado de Gottfried Leibniz por José Gil , e com diversos pesquisadores da arte teatral tais como Constantin Stanislavski, Jacques Copeau, Jerzy Grotowski e outros, na busca de um alargamento da compreensão do treinamento do ator e dos fenômenos decorrentes desta prática. Agrega-se à discussão teórica, um aporte prático, a partir da realização de um treinamento corpóreo-improvisacional conduzido por este pesquisador a um grupo de alunas da graduação em Artes Cênicas da Unicamp. Além de conversações com o arcabouço teórico desta pesquisa, a prática é aqui exposta e pensada a partir de percepções oriundas de um diário de bordo deste pesquisador, de diários das alunas envolvidas e vídeos de sessões do treinamento realizado.

Palavras-chave: Treinamento, Autopoiese, Pequenas Percepções (Micropercepções), Energia, Jogo.

ABSTRACT

This work aims to make a reflection on the actor's training regarding it as a privileged space for its self-creation. For this, we conducted dialogues with the concepts Autopoiesis of Humberto Maturana and Francisco Varela, little Perceptions, taken from Gottfried Leibniz by Jose Gil, and with several researchers of theatrical art such as Constantin Stanislavski, Jacques Copeau, Jerzy Grotowski and others, looking for a wider understanding of actor training and phenomena resulting from this practice. Adds to the theoretical discussion, a practical contribution, from the creation of a body-improvisational training conducted by this researcher to a group of female graduate students in Theatre Arts at UNICAMP. In addition to talks with the theoretical framework of this research, the practice is outlined here and thought from the perspective derived from a logbook of this researcher, diaries of the students involved, and videos of training sessions held.

Key Words: Training, Autopoiesis, little Perceptions (Micropercepções), Energy, Game.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
CAPÍTULO 1 – A autopoiese de Maturana e Varela.....	11
1.1. Determinismo da estrutura, acoplamento estrutural, adaptação e dependência.....	18
1.2. Implicações.....	24
CAPÍTULO 2 - O treinamento como (um) ambiente para autocriação/preparação do ator – O agir para ser.....	25
2.1 . O treinamento do ator – um conceito importante.....	31
2.2 Treinar-se... Problematizar-se... ..	38
CAPÍTULO 3 - Autocriar-se em zona microperceptiva.....	47
CAPÍTULO 4 – Treinamento corpóreo-improvisacional para o ator: a nossa experiência.....	73
4.1 Modulações energéticas de uma consciência tornada corpo – Treinamento Energético.....	78
4.1.1. Enraizamento: Fio Relacional Invisível – Corpo de Consciência	81
4.1.2 Dança dos Ventos: Qualidade de Vibração – Ação na Inação – Presença.....	87

4.1.3 Koshi: Dimensões Orgânicas e Mecânicas – E(m)moção – Contorno de Forças.....	93
4.1.4 Samurai: Presença Total – Abertura da Energia – Costura de Corpos.....	100
4.1.5 Espreguiçamento: Conduzir e ser conduzido.....	109
4.1.5.1 Diferentes Qualidades – Manipulação da Energia.....	116
4.1.5.2 As vozes das qualidades.....	119
4.1.5.3 Improvisos Energéticos – “Não Pensar”	123
4.2 Elementos do jogo no corpo de consciência – Treinamento em Jogo.....	128
4.2.1 Disputa de Foco: Esforço – Ingenuidade - Prazer	130
4.2.2 Carcereiro: Impulso – Tédio.....	137
4.2.3 Café com Desconhecido: Escuta – Reação – Afeto – Contato.....	147
4.2.4 Disputa da Cadeira: Estado de jogo – Fluxo de Jogo – Tríplice Relação.....	152
4.2.5 Oscar: Desconstrução – Iluminação.....	162
Conclusão.....	173
Referências.....	177
Bibliografia.....	185
Índice de Figuras.....	187

Introdução

Recria-se em minha memória o teatro improvisado na sala da casa-de-praia dos meus tios. Entre cortinas velhas penduradas, fantasias de carnaval, roupas antigas, restos de maquiagens adultas e outros badulaques, minhas primas e eu nos reuníamos para combinar e posteriormente apresentar a “história do dia”. O menino tímido, visto com certo estranhamento pelo o olhar dos outros, de poucos amigos e muitas histórias, encontrava ali um espaço onde uma vida poderia ser contada em apenas alguns minutos, onde havia a possibilidade de ser rico, mendigo, mulher, boneco, chuva, grama e vento entre outras coisas. Ali, naquele palco improvisado, existia um lugar em que a vida era de uma intensidade sem igual, em que tudo que retumbava no peito afundado do menino poderia vir à tona sob a desculpa de criatividade. Ali era onde nascimento e morte quase tocavam um no outro. Inocentemente era assim que eu queria a vida, com a intensidade que há entre nascimento e morte comprimidos no espaço-tempo pelo teatro. Mais tarde vim a perceber que isso era uma utopia, e, depois de muito pensar se deveria ou não, decidi dedicar minha vida a correr atrás dela. Decidi fazer teatro.

Em 1998, com dezesseis anos, comecei a fazer teatro por meio de oficinas com o grupo Voluntários do Palco em Porto Alegre. O grupo trabalhava basicamente com teatro de rua, e realizava, em períodos intercalados, um treinamento acrobático para a inserção direta de números nos espetáculos. Com pouco mais de um semestre de iniciação teatral, fui convidado a fazer parte do elenco do grupo e comecei então a realizar os treinamentos acrobáticos paralelamente às montagens. Em geral, os espetáculos de rua do grupo eram “semi-abertos”, possuíam uma estrutura básica, mas guardavam amplo espaço para a improvisação mediante intervenção do público. O treinamento do grupo se caracterizava por ser mais circense, visava antes um acúmulo de habilidades corporais acrobáticas do que uma eliminação de “bloqueios psicofísicos” do ator. Mas desta experiência, o que guardo de importante e que posso dizer que me acompanha até hoje, até esta pesquisa, é um

investimento sobre corpo do ator e uma disponibilidade de jogo necessária para lidar com as situações inesperadas que a rua oferecia aos nossos espetáculos. Duas palavras desde então começaram a guiar os meus interesses no caminho da minha formação como ator: corpo e jogo.

Ano passado (2009) tive a oportunidade de ver Carlos Simioni¹ em sua demonstração técnica “Prisão para a liberdade” contemplando aspectos trabalhados em seus 20 anos de experiência dentro do Lume-Teatro. Saí bastante emocionado ao reconhecer ali os frutos poderosos de 20 anos de imersão num trabalho sério. Nesta demonstração, Simioni, com muito bom humor, conta que Luís Otávio Burnier² havia lhe convidado para integrar um núcleo³ de pesquisa sobre o trabalho do ator junto à Unicamp, e que lhe pedira para passar um tempo pesquisando com ele em Campinas, nada mais nada menos do que 20 anos, o que lhe causou um susto imenso na ocasião. De certa forma, creio que desde que comecei a fazer teatro esperei o mestre que me pediria 20 anos, mas ele não apareceu. Por isso, os doze anos que tenho de fazer teatral até este momento foram em ampla medida dedicados a, além de estar em cena, aprender com diferentes artistas e professores princípios capazes de ampliar meu universo expressivo, mantendo-me em contínua criação de mim enquanto ator e ser humano. Neste caminho, cabe destacar alguns encontros dentro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde realizei minha graduação, com Inês Marocco⁴, Marta Isaacson⁵, Carmem Lenora⁶ e Irion Nolasco⁷, e fora da universidade com

¹ Ator-pesquisador do grupo Lume.

² Diretor e fundador do Lume.

³ O próprio Lume.

⁴ Diretora teatral e pesquisadora da formação do ator. Possui graduação em Direção Teatral e Licenciatura em Arte Dramática pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1975), mestrado em Diplôme d'Études Aprofondies - Université de Paris VIII (1985) e doutorado em Doctorat en Esthétique Sciences et Technologie des Arts - Université de Paris VIII (1997). É formada também na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq (1983/1984). Atualmente é professora do departamento de Arte Dramática (DAD) da UFRGS.

⁵ Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), possui Bacharelado Em Artes Cênicas Habilitação Em Direção pela UFRGS (1985), mestrado em Études Théâtrales - Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) (1989) e doutorado em Études Théâtrales - Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) (1991), com tese sobre Stanislavski e Grotowski, sob a orientação de Jean-Pierre Ryngaert.

⁶ Professora de Expressão Corporal no Depto. de Arte Dramática da UFRGS, com amplo conhecimento nas práticas de consciência corporal e educação somática como Antiginástica de Bertherat, Técnica Feldenkrais, Técnica Alexander entre outros.

⁷ Professor do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Possui graduação em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1973), graduação em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1972), mestrado em Esthétique , Sciences et Technologie des Arts - Université de Paris 8- Vincennes-Saint-Denis (1991) e mestrado em Master of Arts - Speech and Drama - University of Kansas (1980). Tem experiência na

o grupo Lume⁸, Nicole Kehrberger⁹, Thomas Leabhart¹⁰, Claudia Sachs¹¹, Grupo Usina do trabalho do Ator¹², Ana Elvira Wuo¹³, Tatiana Cardoso¹⁴ e Daniela Carmona¹⁵, mestres-passageiros que deixaram suas marcas técnicas e éticas na minha formação. Necessário falar também daquele que nos últimos sete anos tem sido o principal campo de experimentação prática do meu trabalho como ator – a Cia Espaço em Branco (POA/RS). As vivências teatrais com as pessoas e grupos acima formam a base do meu trabalho tanto como ator quanto como condutor de processos com atores e não-atores.

Após estes doze anos de trabalho e formação, surgiu então uma necessidade pessoal de estabelecer uma síntese da experiência, uma espinha dorsal a partir do cabedal técnico no qual me experimentei. E creio que este talvez seja o mote principal de minha pesquisa, reconhecer em nível pessoal o caminho realizado até aqui e compartilhar com outros um pouco do que aprendi. Mas não só compartilhar. Compartilhar e receber. Por isso esta pesquisa contemplou uma prática, um treinamento que se deu em dois momentos: no primeiro realizei um treinamento individual, diário, por 4h/dia durante todo o mês de janeiro de 2009, no intuito de reavivar materiais técnicos no meu corpo, sendo eu mesmo minha primeira “cobaia”. Este momento do trabalho foi muitíssimo importante, mas, tendo em vista focar o processo num nível que extrapolasse o âmbito individual, não trabalhei aqui diretamente com reflexões desta experiência. No segundo momento propus um treinamento para um grupo de 12 atores, dos quais permaneceram comigo até o fim da pesquisa prática um total de 8 atrizes, todas elas alunas da graduação em teatro na Unicamp, são elas: Ana Luiza Cabral, Maria Emília, Camila Morosini, Sheila Faerman,

área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: Direção teatral, construção de personagem, Arte do Ator, Lessac, Energias corporais e Improvisação Teatral.

⁸ Através de cursos com Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Ricardo Puccetti. O Lume é um dos principais grupos de teatro do Brasil, com grande pesquisa sobre a arte do ator.

⁹ Nicole é atriz e ex-professora da Ecole Philippe Gaulier em Paris.

¹⁰ Ator e discípulo direto de Ettiene Decroux.

¹¹ Atriz e professora com formação na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq.

¹² Grupo teatral que desenvolve pesquisa e treinamento acerca do trabalho do ator. O grupo já participou de cursos com Toni Cots (do Odin Teatret), Eugenio Barba, Thomas Leabhart, Luís Otávio Burnier entre outros.

¹³ Atriz, palhaça e professora na graduação em Artes Cênicas da USJT-SP.

¹⁴ Atriz, professora da UERGS e integrante do grupo internacional Videnes Brö, coordenado por Iben Nagel Rasmussen (atriz do Odin Teatret).

¹⁵ Atriz graduada em Interpretação pela UFRGS e professora do Teatro Escola de Porto Alegre (TEPA). Daniela possui formação com mestres como Philippe Gaulier, Thomas Leabhart, Yoshi Oida, Família Colombaione entre outros.

Amanda Moreira, Isadora Diniz, Renata Dalmora e Melina Marchetti. Conduzi o grupo diariamente durante os meses de fevereiro e março, sendo que em fevereiro trabalhamos por três semanas durante quatro horas por dia e cinco dias por semana, e em março trabalhamos por quatro semanas em sessões de 3 horas/dia, durante quatro dias por semana, concluindo o processo com 98 horas de treinamento em grupo. Neste momento é que posso dizer que compartilhei minha experiência, e, mais importante do que isso para esta pesquisa e para mim, recebi das atrizes momentos de intensidades que ressignificaram e deram novas dimensões ao meu trabalho como condutor de atores, sendo eu muito grato pela confiança e intensa entrega que o grupo dedicou a esta pesquisa. São desdobramentos desta experiência que servirão aqui como base prática para reflexão.

O viés prático abordado com o grupo sob forma de treinamento de atores se dividiu em três momentos distintos. No primeiro momento propus uma série de trabalhos provenientes de experiências minhas no campo da *consciência corporal*, a partir de exercícios que trabalhavam o alinhamento do corpo, a consciência de ossos, músculos e pele, o contato com o corpo dos colegas, a exploração do peso do corpo e sua relação com o chão e com o corpo do outro, a experimentação de deslocamento espacial com diferentes apoios, a abertura de espaços entre as articulações, alongamento e fortalecimento muscular entre outros. Objetivamos a ampliação das possibilidades corporais, dar “boas-vindas” aos corpos-atores, para mais adiante intensificar o treinamento a partir da segunda fase quando o foco principal passou a ser a *energia*. Tendo em vista restringir o recorte prático, também este momento não será abordado aqui, visto que as duas outras fases do treinamento aprofundaram questões que desde o início foram trabalhadas e forneceram momentos que julgo serem mais pertinentes a esta reflexão. Na segunda fase, exploramos então o território que denominamos como *treinamento energético*. Aqui, através de diferentes exercícios, mergulhamos no corpo e na exploração de possibilidades energéticas que o ator pode inscrever em suas ações, das mais suaves às mais densas, questionando-nos de forma prática sobre como estas possibilidades podem dilatar a presença do ator. A terceira e última fase foi dedicada ao que nomeamos *treinamento em jogo*, principalmente a partir de

improvisações não-planejadas¹⁶, dando atenção à capacidade de escuta-resposta e ao prazer como sustentáculo do ator em cena. Esta fase tem como base principal a intensa experiência que tive com Nicole Kehrberger, que abordava o jogo sob a perspectiva do mestre francês Philippe Gaulier.

A pesquisa também possui um viés teórico que conta com referências clássicas a respeito do trabalho do ator e abarca dois conceitos que vieram intervir não só na reflexão como na própria prática realizada: *autopoiese* e *micropercepção*. O primeiro conceito foi formulado pelos biólogos¹⁷ chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, e diz respeito ao tipo de organização que define como classe os seres vivos, a organização autopoietica, uma forma de operar peculiar cujas relações são de autoprodução de componentes constituintes do vivo, sendo o ser vivo capaz de criar a si mesmo. A característica inovadora do conceito fez com que ele migrasse para outras áreas do conhecimento, e aqui é utilizado para, em analogia ao vivo, pensar a não separação entre criador e criatura quando nos referimos ao trabalho do ator em treinamento. A idéia de paradoxo presente no título deste trabalho evoca a possibilidade aparentemente contraditória da convivência destas duas instâncias num mesmo ser, e o treinamento é aqui proposto como um ambiente privilegiado para que a autocriação, entendida como nível de preparação do ator, se dê. Já as micropercepções são aqui compreendidas na acepção do filósofo português José Gil, que, por sua vez, retoma de Gottfried Leibniz a discussão sobre a existência de percepções insensíveis, *pequenas percepções* que não só formam as macropercepções¹⁸ como as desestabilizam e as ressignificam. Creio que o conceito ajuda a compreender os caminhos pelos quais os processos de treinamento e preparação do ator nos conduzem, ofertando também novas possibilidades de abordar praticamente exercícios já conhecidos e mesmo de inventar novas práticas. Um importante aspecto relacionado aos conceitos abordados diz

¹⁶ Estes exercícios se assemelham aos que são trabalhados na linguagem do *clown* ou do bufão, propostas que colocam o ator frente ao público sem muitos recursos (personagens, situações elaboradas, objetos, figurinos etc) e exigem dele uma capacidade de criação a partir da relação que se estabelece no momento presente com seus interlocutores (colegas de cena e platéia). Neste momento do treinamento a platéia, no nosso caso formada pelas próprias atrizes participantes, entra como um elemento importante no aprendizado do ator. Tecerei algumas considerações sobre isso ao longo do 4º capítulo.

¹⁷ Também neurocientistas. No decorrer do trabalho me reportarei aos dois como biólogos por esta ser a primeira formação de ambos e por ser deste universo que a autopoiese surge, tendo depois se desdobrado para os estudos neuronais a partir do enfoque sobre o sistema nervoso.

¹⁸ Percepções de objetos pela consciência de um sujeito.

respeito à noção proposta por Maturana acerca da *linguagem* como *habitat* do ser humano, o que me levará a propor as *ações físicas* como componentes da *linguagem do ator*, isto é, seu *habitat*. Dessa forma, recorrerei à noção de um inconsciente da linguagem levantado pelo filósofo português José Gil, inconsciente este que é passível de captação pelas *pequenas percepções*. Refletirei então sobre a possibilidade de encarmos alguns elementos componentes do trabalho do ator em treinamento como instauradores de uma atmosfera de micropercepções e potencializadores desta linguagem própria do ator, composta por suas ações físicas. Como será visto no terceiro capítulo, a noção de linguagem de Maturana será propulsora de uma reflexão sobre uma idéia invocada por muitos pesquisadores teatrais, a de que o ator necessita pensar através de suas ações. Nesse sentido, não tenho como objetivo discutir a linguagem a partir de sua tradição lingüístico-semiológica, mas sim movido pela compreensão biológica de Maturana. É necessário expor também que tal discussão sobre a linguagem visa construir uma ponte entre os pensamentos de Humberto Maturana e José Gil, o que, sobretudo, se propõe aqui como um território forjado para o estímulo e melhor compreensão da prática do ator.

Metodologicamente a pesquisa se caracteriza por ser qualitativa, experimental, podendo ser vista entre os recortes da pesquisa etnográfica e da pesquisa-ação¹⁹. Como instrumentos de coleta de informações, utilizei-me da minha observação participante, meu diário de bordo do processo, diários de bordo das atrizes-pesquisadoras, e mais de 12 horas de filmagem do processo de treinamento contemplando momentos diferentes do trabalho prático.

Para expor melhor o contexto desta dissertação, creio ser necessário fazer alguns apontamentos gerais sobre a pesquisa aqui empreendida:

1. Na fase de concentração para a prática, antes do meu treinamento individual, eu estava resgatando elementos técnicos e princípios para trabalhar praticamente, puxando pela memória, por anotações de cursos e treinamentos pelos quais havia passado e por

¹⁹ A metodologia da pesquisa foi investigada na disciplina Seminário Avançado, ministrada por Eusébio Lobo da Silva.

material teórico de mestres da prática do ator como Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, Jacques Lecoq, Jacques Copeau, Luís Otávio Burnier entre outros. Algo então se fez presente nos escritos destes, a noção de que um trabalho de ator não se principia pela abstração intelectual, mas sim pela ação. Esta noção foi a premissa norteadora para que o trabalho comigo mesmo começasse. Entender ou mesmo rememorar uma técnica passa pela necessidade de praticá-la. Por isso a necessidade de efetuar um resgate prático de elementos técnicos comigo mesmo. Por isso também a escolha de trabalhar junto com um grupo que estivesse disposto a assumir a postura de atores-pesquisadores independentemente do rol de experiências que traziam consigo quando começamos o trabalho. Obviamente não se age sem sentido. O processo não pode se transformar numa sucessão de práticas caóticas. Nesse sentido posso dizer que minimamente o processo de treinamento possuiu uma espécie de dramaturgia, tecida pelas três fases já anteriormente expostas. Mas os fios que teceram esta dramaturgia foram influenciados em larga medida pelos questionamentos eminentemente práticos que o treinamento deflagrou. Outra escolha pessoal, conectada com as idéias expostas anteriormente, foi a de registrar o treinamento em meu diário de bordo tentando não olhá-lo estritamente a partir dos conceitos teóricos – *micropercepção* e *autopoiese*. Busquei não traduzir a experiência, mas recriar na escrita a prática realizada, objetivando fazer com que a prática escrevesse por mim, fazer com que o processo de escrita fosse prático também, descrevendo as experiências com maior fidelidade possível e deixando com que o imaginário que envolvia nossa prática envolvesse igualmente minha escrita no diário. Outra questão relevante é que meu diário de bordo contém reflexões de um observador, no caso eu. É necessário deixar claro que tudo o que penso, penso a partir de mim, e no decorrer do segundo capítulo serão expostas algumas colocações interessantes a respeito da figura do observador a partir do pensamento de Maturana e Varela. Imparcialidade neste tipo de pesquisa seria impossível, mas certamente é preciso estar atento aos fatos que se configuram como essenciais para a reflexão proposta sejam estes salientes ou por vezes quase escondidos, aqueles que fazem pontes com as discussões de outros pensadores, aos decalques precisos que detonam reflexões oportunas.

2. Falar de treinamento é falar da condição privilegiada que uma universidade como a Unicamp possibilita cedendo espaço e gerando o interesse dos alunos em participar de diferentes pesquisas. Sabemos das condições da arte em nosso país. Por isso, todas as observações sobre a necessidade que esta prática pode ter, respeitam a idéia de que para que possa acontecer dignamente, é necessário maior investimento em pesquisa e formação por parte do governo tanto dentro quanto fora da universidade. Tudo isso significa também reconhecer que o treinamento é **uma** possibilidade no âmbito da preparação e não a única possibilidade. Penso que, antes de qualquer coisa, o treinamento é um espaço de desejo que pode ser criado. Também não acredito que treinar gere qualquer tipo de garantia artística. Por isso creio que esta prática deve respeitar um desejo de potência, e não, como bem colocou Lúcio Agra²⁰, uma “moral do trabalho”, à qual creio que a arte deva fazer resistência.

3. Também é importante ressaltar o fato de que nosso treinamento, como creio ser igual em qualquer outro, não se caracterizou por ser um processo estável. Muitos questionamentos por parte dos atores surgiram. Por que treinar? Para onde nos leva tudo isso? Qual o sentido do que estamos fazendo? Creio que boa parte das razões que levaram quatro dos doze atores a desistir do processo prático gravitam envolta destas perguntas. Em alguns momentos dei respostas e em outros deixei as questões guiarem seus trabalhos. Em nosso primeiro encontro, grande parte do grupo me pediu referências sobre treinamento, indiquei então alguns autores que abordavam este tema, mas fui enfático ao pedir para que lessem sobre isso depois do nosso processo. Penso que este tipo de trabalho exige um cuidado no sentido de não buscar introduzir a prática pela teoria, não dar muitos subsídios teóricos antes da experiência pragmática, pois, do contrário, não é raro ver atores iniciantes tentando atingir objetivos específicos sem dar atenção ao processo, pulando etapas de sua experiência, etapas necessárias para que, num segundo momento, eles possam manipular conscientemente²¹ aquilo que conquistaram. Mas é necessário dizer que também deixei o processo aberto para que possíveis desistências pudessem ser feitas sem maiores problemas,

²⁰ Na defesa de mestrado de Flávio Rabelo realizada no dia 12/08/09 dentro do Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp.

²¹ Sempre até certo ponto onde já não é o que consideramos consciência que opera. Questões sobre a consciência serão retomadas no terceiro e quarto capítulo desta dissertação.

até porque a exigência era diária e intensa. Queria que ficassem comigo até o fim aqueles que naquele momento realmente se colocariam de forma vertical no trabalho, buscando ali um espaço para profunda pesquisa de si. Desta forma, creio ser necessário ressaltar que por todo o momento lembrei, direta ou indiretamente, que eu não estava ali assumindo a figura de um mestre. Mas isso não se deve a qualquer tipo de humildade pessoal minha, e sim por dois motivos principais: primeiro porque não considero que tenho estofo suficiente para tal, e quanto a isso não creio que valha a pena realizar uma exposição pormenorizada; segundo porque, ao abordar a *autopoiese* como conceito que dava sentido a nossa prática²², ressaltar em muitos momentos que o que tínhamos ali era um espaço no qual a autonomia dos atores deveria estar em primeiro plano, sendo eu uma espécie de provocador que constituía um dos aspectos do meio-treinamento onde os atores realizavam uma pesquisa sobre si mesmos, emergindo como fruto disso aquilo que aqui chamo de suas *autocriações*. Por estes motivos, me esforcei por tentar deixar claro que os responsáveis pela dinâmica criativa de si eram os próprios atores e não eu. Isso não implica em me eximir de qualquer responsabilidade sobre o processo, de fato sei que fui o propositor, e eticamente isso me envolve completamente, mas implica, na verdade, em estimular a dimensão autônoma de cada participante, incitar o reconhecimento de que o nível de entrega para o próprio trabalho depende antes de si do que de qualquer mestre. Considero esta a postura mais coerente com a minha própria formação, e, paradoxalmente, o que de melhor aprendi com meus próprios mestres.

²² No primeiro dia do nosso trabalho eu expus o referencial conceitual desta pesquisa. Falamos um pouco sobre esta perspectiva de criar a si mesmo focando o ator como produto e produtor de si no seu treinamento.

CAPÍTULO 1 – A Autopoiese de Maturana e Varela

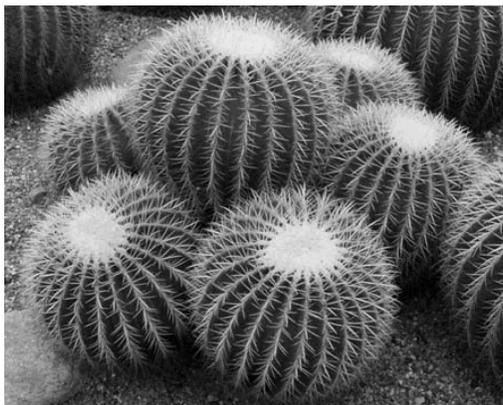


Figura 1 - Cactos

Em 1949, acometido por uma tuberculose, Humberto Maturana, na época com 21 anos, se internou numa clínica de recuperação na Cordilheira dos Andes. Impedido fisicamente devido ao tratamento da doença, Maturana empreendeu a leitura do livro “Evolução, uma síntese moderna” de Julian Huxley. Huxley faz parte do escopo de biólogos do chamado Neodarwinismo, e, segundo Maturana, o biólogo “formulava que a noção de progresso evolutivo é verdadeira se a pessoa pensa na evolução como sendo um processo de contínuo aumento de independência dos seres vivos em relação ao meio” (MATURANA; VARELA, 1997, p. 12). No entanto, o estado enfermo em que se encontrava, revelava à Maturana, com uma cruel obviedade que Huxley não estava correto em sua compreensão evolucionista do ser vivo, que, entre outras coisas, colocava o ser humano no topo da escala evolutiva. Conforme o próprio Maturana:

El ser humano aparece en este estudio como el ser vivo más independiente y por ende más avanzado. Ahí estaba yo en mi cama, completamente dependiente de mí medio, incapaz de salir del sanatorio, amenazado de morir, y sabía que Julian Huxley no podía tener razón. (MATURANA; PÖRKSEN, 2004, p.52)

Esta foi a situação que gerou o interesse de Maturana pelos seres vivos. Daqui cabe guardar a idéia de **dependência**. O ser vivo, embora autônomo, depende de seu meio.

Em 1960, após a realização de seu pós-doutorado (PhD) em biologia na Universidade de Harvard , Maturana regressou ao Chile e pediu para ministrar um curso sobre a origem e organização dos seres vivos para estudantes da Faculdade de Medicina da Universidade do Chile. Com dez anos de estudos (4 no Chile e 6 em Harvard) em biologia, medicina, genética, anatomia, neurologia entre outros, o biólogo se achava plenamente apto para abordar o assunto, quando então, no último dia de seu curso, um aluno lhe fez a seguinte pergunta:

Senhor, você diz que a vida se originou na terra faz mais ou menos três mil e quinhentos milhões de anos. Que aconteceu quando se originou a vida? O que começou a iniciar a vida, de maneira que o senhor possa dizer agora que a vida começou neste instante?(MATURANA; VARELA, 1997, p.10)

Para a surpresa da classe, Maturana não tinha a resposta, pois nunca havia formulado para si a pergunta nestes termos. Ruborizado, pediu para que o aluno assistisse suas aulas no ano seguinte, quando tentaria propor-lhe alguma explicação. Começou então a empreender uma caçada obstinada àquela resposta.

Sendo assim, o primeiro ato que tomei foi formular-me a pergunta de uma maneira completa: “O que é que começa quando começam os seres vivos sobre a terra, e que se tem conservado desde então?” Ou colocado em outras palavras, “Que classe de sistema é um ser vivo?” (MATURANA; VARELA, 1997, p.11)

O estopim para a subsequente elaboração de sua²³ *teoria da autopoiese* se deu quando no ano de 1964 Maturana, em visita ao seu amigo microbiólogo Guillermo Contreras, contesta uma máxima da biologia molecular da época que consistia em afirmar

²³ E de Francisco Varela.

que no funcionamento da célula a informação emanava numa via de mão única do núcleo²⁴ da célula até o citoplasma²⁵. Maturana desconfiava então do caráter diretivo do núcleo e se perguntava se o movimento inverso, do citoplasma ao núcleo, também acontecia, e, por sua vez, se influenciava na síntese do material encontrado neste último. Conforme o próprio autor, um desenho no quadro negro foi o detonador no reconhecimento da dinâmica circular que constitui o movimento de autoprodução das moléculas dentro da própria célula.

Inventamos experimentos que nunca hicimos, pero un día dibujé una figura en el pizarrón y le dije a mi amigo: "El ADN participa en la síntesis de las proteínas, y las proteínas a su vez participan, como encimas, en las síntesis del ADN". Mi dibujo consistía en un una figura circular. Cuando vi lo que acababa de dibujar, exclamé: "¡Dios mío, Guillermo, eso es! En esta circularidad de los procesos se manifiesta la dinámica que hace que los seres vivos sean unidades autónomas y definidas". Con eso había descubierto la base conceptual para aquel fenómeno que más tarde se llamó *autopoiesis*. A partir de entonces describí los sistemas vivos como sistemas circulares. (MATURANA; PÖRKSEN, 2004, p. 53)

Desta circularidade celular apontada por Maturana, se desdobra a constatação dos seres vivos como *máquinas autopoieticas*²⁶ e o conceito *autopoiese* adentra o universo da biologia. A junção das palavras de origem grega *auto* (si mesmo, si próprio) e *poiesis* (criação, produção) passa então a designar o tipo de **organização** peculiar ao ser vivo, a **organização autopoietica**.

Autopoiese no âmbito da biologia revela que o ser vivo não é um conjunto molecular, mas sim uma dinâmica de relações entre moléculas, que, de forma não estática, mas em contínua interação e transformação, produzem a si mesmas e especificam uma fronteira, a película de uma rede, uma membrana, que, por sua vez, não só delimita a rede

²⁴ Importante ressaltar que no núcleo da célula se localiza o material genético do ser vivo.

²⁵ Para lembrar, o citoplasma é o conteúdo disposto entre a membrana da célula (membrana plasmática) e seu núcleo.

²⁶ Diferente de outras máquinas (produzidas pelo homem) que funcionam de forma a linearmente produzir algo que é diferente de si mesmo, as máquinas autopoieticas (seres vivos) se definem por uma circularidade de componentes que produzem a si mesmos fazendo com que o vivo seja produto e produtor do seu operar característico. Conforme Maturana e Varela (1997, p.71) "Uma máquina autopoietica é uma máquina organizada como um sistema de processos de produção de componentes concatenados de tal maneira que produzem componentes que I) geram os processos (relações) de produção que os produzem através de contínuas interações e transformações, e II) constituem à máquina como unidade no espaço físico."

em si, como, de acordo com a circularidade apontada acima, também participa desta rede de transformações autocriadoras do ser vivo. Segundo Maturana e Varela:

(...) os componentes moleculares de uma unidade autopoietica celular deverão estar dinamicamente relacionados numa rede contínua de interações. (...) esse metabolismo celular produz componentes e todos eles integram a rede de transformações que os produzem. Alguns formam uma **fronteira**, um limite para essa rede de transformações. Em termos morfológicos, podemos considerar a estrutura que possibilita esta clivagem no espaço como uma **membrana**. No entanto, essa fronteira membranosa não é um produto do metabolismo celular tal como o tecido é o produto de um tear, porque essa membrana não apenas limita a extensão da rede de transformações que produz seus componentes, como também participa dela. Se não houvesse essa arquitetura espacial, o metabolismo celular se desintegraria numa sopa molecular, que se espalharia por toda parte e não constituiria uma unidade separada como célula. (MATURANA; VARELA, 2002; p. 52-53)²⁷

A membrana acima referida é o que gera a possibilidade de criação e separação de uma unidade autopoietica de seu meio, e, como consequência, da unidade pluricelular como a que constitui um ser humano. É também o que configura o caráter de autonomia do ser vivo por ser um ente “destacado”²⁸ do seu ambiente e por criar a si.

Importante ressaltar que na citação acima os autores se referem à unidade mínima que pode constituir o vivo, falamos então da lógica intrínseca a uma só célula. A célula (ou um ser vivo unicelular) é considerada como um sistema autopoietico de primeira ordem. E nós humanos? Bem, de acordo com Maturana e Varela somos unidades (ou organismos) autopoieticas de segunda ordem, “pois somos sistemas estabelecidos como agregados celulares” (MATURANA; VARELA, 1997, p.19), ou seja, somos metacelulares (pluricelulares). Neste sentido, o domínio de nossa ontogenia²⁹ é macroscópico, diferentemente do domínio microscópico da ontogenia de uma única célula. Tal macroscopia na história de interações entre as células e delas em relação ao meio ambiente

²⁷ Grifo dos autores.

²⁸ Como colocam Maturana e Varela na citação acima, este “destaque” se deve à membrana que cliva o ser de seu ambiente. Esclareço isso a fim de evitar uma conotação que de alguma forma hierarquize a relação entre ser vivo e seu meio ambiente. Mais adiante veremos que o ser vivo contempla em si aspectos vinculados a uma autonomia que se conjuga com a dependência de seu meio.

²⁹ “A ontogenia é a história da transformação de uma unidade.” (MATURANA; VARELA, 2002, p. 92)

é o que possibilita a diversidade dos seres vivos sobre a terra, isto é, possibilita que tanto o marimbondo, que neste exato momento, enquanto escrevo este texto, se diferencie do cacto no qual acaba de pousar, quanto você que está lendo se difira de mim que o escrevi. Maturana e Varela deixam em aberto uma questão a ser refletida sobre a possibilidade de considerarem também os organismos metacelulares como sistemas autopoieticos de primeira ordem. No livro *A Árvore do Conhecimento* (2002), os biólogos explicitam que os caracteres que dinamizam o viver de um ser podem ser aplicados, com raras restrições, tanto aos unicelulares quanto aos metacelulares³⁰. Conforme os próprios:

Como já dissemos, qualquer que seja a organização dos metacelulares, eles são compostos por sistemas autopoieticos de primeira ordem, e formam linhagens por meio de reprodução no plano celular. Trata-se de duas condições suficientes para assegurarmos que tudo o que acontece neles – na qualidade de unidades autônomas – ocorre com a conservação da autopoiese das células componentes, bem como na manutenção da própria organização. Em conseqüência, tudo o que diremos a seguir se aplica tanto aos sistemas autopoieticos de primeira ordem quanto aos de segunda. (MATURANA; VARELA; 2002, p. 101-102)

O que difere o ser vivo do não vivo é sua organização autopoietica. E o que é então uma organização? De acordo com Maturana e Varela (2002), uma organização é o conjunto de relações internas que algo possui para que exista como este mesmo algo. No caso do ser vivo essas relações são de autoprodução. Para clarear esta questão, podemos pensar em uma mesa³¹. Uma mesa é uma mesa porque apresenta um conjunto de relações entre as bases (ou pés da mesa) e uma superfície plana de maneira que eu possa reconhecê-la enquanto tal, podendo depois servir para depositarmos sobre ela um belo prato de comida

³⁰ Para este trabalho esta informação é importante na medida em que as relações abarcadas pelo conceito Autopoiese serão aqui abordadas na compreensão de que a partir de um deslocamento metonímico e de seu uso por continuidade, como sugere Francisco Varela, vislumbrarei metaforicamente o ator como “organização autopoietica macroscópica”. Isso significa que nem considerarei o fenômeno que aqui chamarei de autocriação do ator na relação ator-treinamento como literalmente autopoietico, bem como diz respeito ao fato de que não me aterei às especificidades biológicas do conceito buscando forçar uma leitura do processo de preparação do ator paralelizando em pormenores seu fazer com os processos e fazeres celulares do fenômeno autopoietico de primeira ordem. Autopoiese aqui me interessa principalmente no sentido de estabelecer relações de não diferenciação entre produtor e produto, o que creio que, no que diz respeito ao nível de preparação do ator, acontece mutuamente. A partir desta premissa outras questões serão detonadas e serão realizados aqui os paralelos, que, no meu entendimento, contribuem para pensar o treinamento do ator de uma forma mais ampla e esclarecedora.

³¹ Exemplo dado por Maturana em *Del ser al hacer* (2004).

ou colocarmos nossos computadores para trabalhar. A esse conjunto de relações podemos chamar de **organização**. A mesa é um sistema que porta uma “organização-mesa”. Outro exemplo, agora com uma máquina alopoiética³², um automóvel. Um automóvel é reconhecido por uma relação entre rodas, bancos, motor e carcaça que faz com que o definamos como automóvel. Mas o produto de seu operar não resulta nele mesmo, o automóvel opera de forma a provocar um deslocamento de um ponto X a um ponto Y. O produto de seu operar é um deslocamento. O fato de por ventura ele não realizar este deslocamento não faz com que este automóvel deixe de ser um automóvel. Já com um ser vivo isso é diferente.

Um ser vivo é reconhecido por sua organização que compõe relações de componentes que produzem mais destes componentes, e, formando um limite, uma fronteira-membrana, o instituem como unidade à parte do seu meio. Caso o ser vivo pare de produzir a si mesmo, ele passa a ser não vivo, ou melhor, ele morre. Organização autopoietica e ser vivo são sinônimos. E no que concerne a questão da autonomia do ser vivo? A palavra vem da junção dos termos gregos *autos* (por si próprio, por si mesmo) e *nomos* (leis, normas), significando então aquele que se governa, que elabora as próprias leis. Autonomia na autopoiese diz respeito ao fato de que as leis que governam a vida do vivo são elaboradas por este ser em nível biológico e estão submetidas à manutenção da vida deste mesmo vivo, de sua organização autopoietica, de forma que o produto dessas mesmas leis é manter o seu produtor, ou seja, manter o ser vivo. É nesta perspectiva que Maturana esclarece³³ que o sentido de um cachorro é viver como cachorro, o sentido de uma mosca é “mosquear”, o sentido do ser humano é ser humano. A mesa, por exemplo, não possui sentido em si mesma. Uma mesa existe porque existe uma necessidade ou vontade de nós termos um lugar específico onde comeremos, trabalharmos, estudarmos, escrevermos nossas dissertações etc. Assim acontece com um exemplo que Maturana dá em relação às máquinas que ele define como alopoiéticas, como o exemplo do carro antes

³² As máquinas alopoiéticas são máquinas cujas relações de produção não servem para as definir como o que são, isto é, produzem algo que é diferente de si.

³³ Ver Maturana; Varela, 1997, p.12.

referido. As leis que regem sua organização são determinadas por nós humanos, o que não configura um caráter de autonomia e sim de heteronomia³⁴.

Eu estava muito contente com todas estas definições quando então pensei numa pedra. Qual o sentido de ser de uma pedra? Realmente gelei. Porque, por definição, uma pedra não é um ser vivo, mas também não podemos considerar que uma pedra não tenha uma finalidade nela mesma. Claro que podemos usá-la para, por exemplo, repartindo-a em vários pedaços, fazermos dela um belo colar. Mas o colar é uma função que nós atribuímos a ela, e, diferente da mesa ou do carro, que só existem porque nós humanos os produzimos, uma pedra não deixaria de existir caso nós não fizéssemos nada com ela. Para meu alívio, Maturana ajudou-me a resolver esta questão:

para distintos sistemas también hay distintas posibilidades de ser autónomos y seguir sus propias regularidades. Por supuesto que existen muchos sistemas autónomos que no son sistemas vivos. Por lo tanto, sería falso considerar la autonomía como distintivo clave de la *autopoiesis*; lo central es la existencia de una red cerrada de producción de moléculas que produce la misma red de producción que la ha producido. Resumido en una fórmula: la *autopoiesis* es la manera específica en la que los seres vivos son autónomos, realizan su autonomía. (MATURANA; PÖRKSEN, 2004, p. 56)

Ou seja, podemos talvez considerar uma pedra autônoma, pois autonomia não é exclusividade dos sistemas vivos, mas uma pedra não é nem nunca será por isso autopoietica. Como coloca Capra:

Um ponto sutil mas importante na definição de autopoiese é o fato de que uma rede autopoietica não é um conjunto de relações entre componentes estáticos (como, por exemplo, o padrão de organização de um cristal), mas, sim, um conjunto de relações entre processos de produção de componentes. Se esses processos param, toda a organização também pára. Em outras palavras, redes autopoieticas devem, continuamente, regenerar a si mesmas para manter sua organização. Esta, naturalmente, é uma característica bem conhecida da vida. (CAPRA, 1996, p.141)

³⁴ Aquilo que é governado e determinado por outro.

Voltando ao caso do carro, ele não produz a si mesmo, necessita que alguém o faça. Mas no nosso caso, para existirmos, não necessitamos que nossos pais em algum momento tenham realizado um ato que nos deu origem? Certamente que sim. Mas vejamos, autopoiese não significa que não exista um acontecimento fundador de uma dinâmica autopoietica. No nosso caso, como humanos, este acontecimento se dá por uma relação sexuada. Mas nem todos os mecanismos de produção da vida na natureza se dão por este tipo de relação. Independente disso, a grande questão é que, um carro, depois do acontecimento fundador de seu existir, não mantém uma dinâmica de trocas moleculares que possam gerar uma rede autoprodutora e que o definam como carro. Podemos pensar também numa nuvem. A nuvem é composta por moléculas que interagem entre si, mas estas não produzem a fronteira-membrana que separa do ambiente uma unidade que se auto-produz. Nesse sentido, podemos objetar que as moléculas de uma nuvem vivem na sopa molecular mencionada por Maturana e Varela³⁵.

1.1. Determinismo da estrutura, acoplamento estrutural, adaptação e dependência

“Não vemos as coisas como elas são, mas como nós somos.”

Anais Nin

Enquanto autopoieticos, nós seres vivos possuímos uma estrutura. E não só possuímos uma estrutura como possuímos uma estrutura determinada. E o que é então uma **estrutura**? Segundo Humberto Mariotti “a estrutura de um sistema é a maneira como seus componentes interconectados interagem sem que mude a organização” (MARIOTTI, 1999,

³⁵ Ver citação na página 14 desta dissertação.

disponível em <http://www.geocities.com/pluriversu/autopoies.html>). Maturana oferece uma anedota que ajuda a clarear esta noção:

Un día le regalé a uno de mis hijos algunas herramientas de carpintería. Cuando esa tarde volví a casa después del trabajo, el niño le había cortado un pedazo a la mesa porque lamentablemente yo no le había dado madera para probar sus herramientas. "Ahora", le dije, "modificaste la estructura de mi mesa". La mesa todavía servía y era reconocible en su identidad. Su estructura había cambiado, pero su organización se había mantenido. Algunos meses después, mi hijo, nuevamente buscando una tabla, le aserruchó un pedazo grande a la cubierta. En ese momento tuve que explicarle que no sólo había modificado la estructura de la mesa sino que también había destruido su organización. "Ahora", le dije, ya no tengo mesa". Eso significa que la distinción entre estructura y organización de un sistema permite distinguir con mayor exactitud cómo cambia un sistema. (...) Pero por supuesto la estructura de la mesa, como demostró mi hijo, puede ser modificada hasta tal punto que termina por destruirse su organización; entonces la mesa deja de existir en su "mesidad". (MATURANA; PÖRKSEN, 2004, p. 40)

Como afirma Maturana, é esta distinção entre a organização e a estrutura de um sistema (vivo ou não) que possibilita que um observador acompanhe o tipo de mudança que o sistema sofre ao longo de sua existência. O ser vivo, por sua vez, admite mudanças estruturais até o limite em que estas mudanças conservem sua vida. Voltando às mesas, sabemos que estas podem ter estruturas diferentes, algumas podem ser pequenas, outras grandes, algumas de vidro, outras de madeira, algumas com quatro pernas, outras com seis, algumas redondas e outras quadradas. Todas estas diversas variações configuram possibilidades de estruturas diferentes de uma mesa. Nos exemplos dados, independente de como for sua estrutura, ela ainda será uma organização reconhecível como mesa.

Nós, seres vivos, nascemos com uma *estrutura determinada*³⁶. No entanto, o curso de mudanças estruturais que nós sofremos se dá por interações entre nossas estruturas e a estrutura do meio onde existimos, que, nestas mesmas interações, muda conosco. Isso não significa que o meio ou nós determinemos a mudança que um vai realizar no outro, pois cada mudança que ocorre tanto num quanto noutro está determinada pelo estado atual

³⁶ No caso dos seres humanos, podemos chamar esta estrutura de hominídea.

da estrutura de cada qual. Maturana e Varela são claros em relação a este tipo de interação organismo-meio:

Essa interação não é instrutiva, porque não determina quais são seus efeitos. Por isso, usamos a expressão *desencadear* um efeito, e com ela queremos dizer que as mudanças que resultam da interação entre ser vivo e meio são desencadeadas pelo agente perturbador e *determinadas pela estrutura do sistema perturbado*. O mesmo vale para o ambiente: o ser vivo é uma fonte de perturbações, e não de instruções. (MATURANA; VARELA, 2002, p. 108)

Sob esta perspectiva de interação entre organismo e meio, podemos entender que estas interações geram relações, tanto em um como em outro, de criação, e não de determinação³⁷.

Em suma, o determinismo estrutural diz respeito ao fato de que quando algo externo nos afeta, o que nos acontece depende antes de nós do que deste algo externo³⁸. Entretanto, é imprescindível atentar para algo: determinismo estrutural não tem a ver com pré-determinismo. Este “nós”, trazendo agora para o âmbito humano, não diz respeito à “eus” fixos e estáticos. A característica da estrutura do organismo é justamente sua plasticidade, seu processo de contínua construção e diferenciação³⁹. O que significa que o

³⁷ Esta perspectiva é particularmente interessante neste trabalho e será retomada no capítulo 2.

³⁸ Uma breve história pode ajudar a clarear esta questão. Uma amiga brasileira foi há alguns anos realizar um curso com um grande mestre teatral na Europa. Em determinado exercício, o mestre pediu para que os alunos mostrassem no corpo de um colega de aula uma característica que achavam ser interessante. Minha amiga estava realizando o exercício em dupla com uma atriz irlandesa, e, a fim de demonstrar seu interesse no abdômen da atriz européia, tocou com suas mãos na referida parte, no que prontamente a atriz européia reclamou e xingou-a por ter tocado seu corpo. O mestre então ralhou com a irlandesa, dizendo que estavam ali em trabalho e que se esta não estivesse disposta a ser tocada por outra pessoa, seria melhor então abandonar o curso. A atriz européia reviu seus conceitos e decidiu continuar no curso, compreendendo que eventuais toques não possuíam conotações que fugissem aos objetivos do trabalho. Muitas vezes, em aulas corporais, fui tocado por colegas e nunca os xinguei. Podemos pensar neste caso que o toque do outro é este “algo externo” do qual Maturana e Varela falam. Porém, diferente do que geralmente acontece quando eu sou tocado, a atriz irlandesa sentiu-se ofendida ou “abusada”, devido a sua estrutura momentânea (construída por sua cultura, sua psiquê etc), que não admitia de bom grado um toque no seu corpo em um trabalho teatral. Porém, a estrutura é plástica, e, como vimos, a atriz irlandesa, ao rever seus conceitos e decidir permanecer no curso, remodela a sua estrutura de forma a estabelecer esta de acordo com novas determinações. Dizer que temos uma estrutura determinada significa dizer que reagimos ao que nos é externo de acordo com nosso presente (no caso humano, formado por nossas atuais crenças, culturas, visões de mundo etc). Mas este presente, assim como esta estrutura, é sempre mutável, é sempre um processo de contínua diferenciação.

³⁹ Esta plasticidade é ainda mais radical quando se tratam de seres vivos que, como nós, possuem sistema nervoso.

resultado de uma interação com o meio é determinada pela estrutura *momentânea* deste organismo.

A célula inicial que funda um organismo constitui sua estrutura inicial dinâmica, aquela que irá mudando como resultado de seus próprios processos internos, num curso modulado por suas interações num meio, segundo uma dinâmica histórica na qual a única coisa que os agentes externos fazem é desencadear mudanças estruturais determinadas nessa estrutura. O resultado de tal processo é um *devir* de mudanças estruturais contingente com a seqüência de interações do organismo, que dura desde seu início até sua morte como num processo histórico, porque o presente do organismo surge em cada instante como uma transformação do presente do organismo nesse instante. *O futuro de um organismo nunca está determinado em sua origem.*⁴⁰ (MATURANA, 2002, p.28)

Por isso as relações entre organismo e meio não configuram uma fixidez ou predeterminação, mas sim uma fluência instaurada numa relação de circularidade, isto é, uma relação de plena e total possibilidade onde organismo e meio constituem-se não se determinando, mas sim gerando mecanismos recíprocos de criação, estando congruentes um com o outro, condição necessária para que o organismo se mantenha. A esta congruência de organismo e meio, Maturana e Varela nomeiam ***acoplamento estrutural***. Em suas interações, organismo e meio sofrem mudanças estruturais determinadas por suas estruturas presentes, ou seja, dentro das capacidades de mudança que esta possui no momento. Essas mudanças estruturais ocorrem de forma espontânea⁴¹ entre os sistemas através de ações recorrentes e recursivas de um sobre o outro, gerando dinâmicas estruturais coerentes com o que cada estrutura (do meio e do ambiente) desencadeia na outra.

⁴⁰ Itálico do autor.

⁴¹ No sentido de que não são intencionais, coisa que o observador é quem infere, elas acontecem por si, são inevitáveis e não premeditadas. Um bom exemplo disso são os programas sobre comportamento animal onde é dito, por exemplo, que um pavão abre sua cauda emanando um cheiro para atrair a fêmea. Esta lógica comportamental é inferida pelo observador e não diz respeito à lógica biológica do pavão em si. Não se trata de negar que ele faça isso desta forma, mas sim de ter consciência que vislumbrar este comportamento causal é uma postura descritiva de um observador. Para mais detalhes conferir o item “Espontaneidade versus finalidade” no livro *De Máquinas e Seres Vivos*, página 27 da edição aqui utilizada. No decorrer desta dissertação, sob esta e outras perspectivas (especialmente vinculadas ao conceito de *micropercepção* apresentado no 3º capítulo), a questão da intencionalidade será retomada.

Nessas interações, a estrutura do meio apenas desencadeia as modificações estruturais das unidades autopoieticas, não as determina nem as informa. A recíproca é verdadeira em relação ao meio. O resultado será uma história de mudanças estruturais mútuas e concordantes, até que a unidade e o meio se desintegram: haverá *acoplamento estrutural*. (MATURANA; VARELA, 2002, p. 87)

Assim, Maturana e Varela afirmam que o meio atua como um “contínuo ‘seletor’ das mudanças estruturais que o organismo experimenta em sua ontogenia”⁴² (MATURANA; VARELA, 2002, p. 115). Isso acontece também com o meio. Enquanto o meio e o ser vivo atuarem um sobre o outro mantendo a vida do vivo, ambos os sistemas encontram-se estruturalmente acoplados em contínua transformação co-relacionada. O produto do acoplamento estrutural do ser vivo ao meio é a *adaptação*.

Nessas circunstâncias – e diante do fenômeno de acoplamento estrutural entre os organismos e o meio como sistemas operacionalmente independentes -, a manutenção dos organismos como sistemas dinâmicos em seu meio aparece como centrada em uma compatibilidade organismo/meio. É o que chamamos de *adaptação*. Por outro lado, se as interações do ser vivo em seu meio se tornam destrutivas, de modo que ele se desintegra pela interrupção de sua autopoiese, diremos que o ser vivo perdeu sua adaptação. (MATURANA; VARELA, 2002, p. 115)

É imprescindível para que se compreenda com clareza o próprio fenômeno da *autopoiese*, bem como o seu contexto aqui neste trabalho, esclarecer que para um ser vivo⁴³ os outros seres vivos encontram-se no que todo o tempo neste trabalho é referido como meio. Portanto, quando um organismo estabelece trocas com seu meio, esta relação implica as interações que um ser vivo faz com os outros seres de sua classe⁴⁴ quando estes fizerem parte do seu *habitat*.

Assim, não existem restrições sobre as coisas com as quais se pode interagir, mas se a outra entidade acontece de ser um sistema vivo, então nós temos uma

⁴² Grifo meu.

⁴³ De primeira ou segunda ordem, ou seja, de uma célula a um ser humano.

⁴⁴ Classe autopoietica.

adaptação que envolve outro sistema vivo. E a invariância de adaptação envolve outro sistema vivo. (MATURANA, 1987 apud SACHET, 2008, p.58)

Assim, no treinamento relativo a esta pesquisa, não só o espaço físico, os sons, os materiais, os exercícios, como também, e, principalmente, os atores que participaram do processo são vistos como meio, o “nicho” onde os próprios atores realizaram trocas.

Bem, e no que configura a **dependência** do ser vivo? De acordo com Maturana, o organismo autopoietico de primeira ordem possui dependência de seu meio em termos físicos e não biológicos. Isso significa que o organismo de primeira ordem depende no sentido trocar matéria e energia com o meio, precisa absorver estas do meio e depois devolvê-las. Mariotti esclarece que

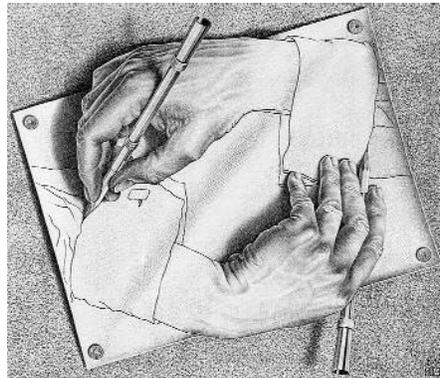
Para Maturana, o termo “autopoiese” traduz o que ele chamou de “centro da dinâmica constitutiva dos seres vivos”. Para exercê-la de modo autônomo, eles precisam recorrer a recursos do meio ambiente. Em outros termos, são ao mesmo tempo autônomos e dependentes (MARIOTTI, 1999, disponível em: <http://www.geocities.com/pluriversu/autopoies.html>)

Quando se trata de seres humanos, esta relação de dependência se expande, de forma que para Maturana e Varela o homem, biologicamente falando, para ser humano depende da linguagem, ou seja, necessita estar nela. Retomarei esta questão no terceiro capítulo.

1.2 Implicações

As pesquisas de Maturana e Varela geradas pelos seus interesses sobre o operar característico do ser vivo e configuradas dentro do conceito autopoiese tiveram diversos desdobramentos em distintas áreas do conhecimento ou subdivisões dentro da própria biologia, são algumas delas: neurociências, ciências cognitivas, educação/pedagogia, sociologia, administração, filosofia etc. Alguns destes desdobramentos foram realizados pelos próprios pesquisadores que conceberam o conceito e outros por uma gama imensa de estudiosos das mais diversas áreas. Segundo os próprios autores do conceito, alguns foram mais felizes e outros menos. Independente das especificidades de cada pesquisador que leu, e, de acordo com sua estrutura, ressignificou o conceito num âmbito particular, para este trabalho o importante é entender que a autopoiese significa processo, significa que os seres (vivos e não vivos) se reconhecem na sua transitoriedade, revela que não existe um mundo pré-determinado ao qual temos que nos adequar, mas que também não existe uma substância pensante que determina sem retroação o mundo em que ela habita. Ser e mundo não entram em estática paridade, mas constroem-se num processo de diferenciação mútua. Contudo, a implicação maior para esta pesquisa reside no fato de que o ser vivo, por sua dinâmica autopoietica, é produtor e produto de si mesmo, relação que creio ser equivalente ao trabalho do ator no nível de preparação. No próximo capítulo aprofundarei esta discussão.

CAPÍTULO 2 - O treinamento como (um) ambiente para autocriação/preparação do ator – O agir para ser



**Figura 2 – Mãos que se desenham.
De Maurits Cornelius Escher**

Maturana e Varela expõem:

O ser e o fazer de uma unidade autopoietica são inseparáveis, e isso constitui seu modo específico de organização. (MATURANA; VARELA apud KASTRUP, 2007, p. 147)

O fazer de um ser vivo é também seu processo de conhecer. Seu processo de autocriação é um processo cognitivo. No teatro, costumamos nomear o processo de conhecer do ator como *preparação*. Por analogia, entendo que o processo de preparação do ator é também seu processo de *autocriação*, ou seja, de elaboração de mecanismos para a manutenção de seu viver enquanto ator. Quando me referir à autocriação do ator, estarei me referindo na mesma medida ao processo de preparação do ator, isso ficará mais claro no decorrer do texto. Primeiramente é importante esclarecer que neste trabalho o nível entendido como *preparação do ator* não se reduz ao conceito clássico de treinamento como

momento apartado de outras instâncias criadoras como o ensaio e o espetáculo. Treinamento, ensaio e espetáculo são aqui vistos como instâncias temporais diferentes, nas quais, todavia, entendo que a preparação, como um *nível operativo*, esteja sempre presente. O que faço aqui é um recorte específico buscando refletir sobre aspectos de uma das instâncias - o treinamento. Por este motivo vislumbro o treinamento como “um” ambiente para a autocriação/preparação do ator e não como “o” ambiente, pois, como proporei no terceiro capítulo, o “*habitat*” do ator é, antes de qualquer instância (treino, ensaio e espetáculo), formado por suas *ações físicas*, sendo qualquer outra instância um meio desdobrado e criado *por e para* estas ações⁴⁵. De qualquer forma, não tenho dúvidas de que as experiências formativas presentes nas outras duas instâncias bem como fora delas, ou seja, na própria vida, contribuem no processo de aprendizado e preparação do ator.

Para Humberto Maturana e Francisco Varela ser, fazer e conhecer são processos amalgamados no vivente. A cognição então está vinculada à ação, a todas as ações que um ser faz enquanto é vivo, e, portanto, conhecer é o próprio processo de viver. Vejamos. Na primeira parte, falei que o ser vivo interage com o seu meio. Estas interações modificam as estruturas de ambos, mantendo contudo a organização (a vida) da unidade autopoietica se o vivo permanece. Esta modificação da estrutura no âmbito do vivo pode ser fruto de uma interação destrutiva, o que resulta numa mudança estrutural que faz com que a organização autopoietica se perca, neste caso o ser vivo morre. Em contrapartida, uma interação do vivo com o meio pode se dar no domínio de uma perturbação, que, por sua vez, gera uma mudança de estado (mudança estrutural) sem que mude a organização, ou seja, sem que o vivo morra. Todas as interações onde uma perturbação à estrutura do ser vivo se

⁴⁵ Não cabe aqui pormenorizar todos os elementos relacionados ao conceito de ação física em sua evolução desde Stanislavski até os nossos dias. Em relação à ação física, por hora, é preciso deixar claro que entendo-as de forma dinâmica, tendo ampliado seu universo de exploração em relação aos elementos do sistema stanislavskiano, isto é, vejo a ação física em sua processualidade histórica e não de forma estática ou reduzida às noções que Stanislavski elencou em suas pesquisas. Ainda assim, na introdução ao quarto capítulo exponho algumas colocações sobre como em nosso treinamento entendemos as ações físicas, e ao longo do mesmo capítulo traço paralelos entre nossa prática e noções de diferentes pesquisadores cujo denominador comum direta ou indiretamente relacionam-se com o conceito proposto por Stanislavski. Para uma leitura mais detalhada sobre o percurso das ações físicas nos trabalhos de diferentes pesquisadores teatrais do século XX, é interessante consultar o livro *O Ator Compositor* (2002), de Matteo Bonfitto.

circunscreve sem fazer com que este perca sua organização autopoietica, geram ações do vivo que são encaradas pelos biólogos como atos cognitivos⁴⁶.

O sistema vivo é, para Maturana e Varela, um sistema cognitivo (...), a cognição é entendida como algo que está em constante movimento, em processo de autoprodução permanente. A fórmula proposta é: SER = FAZER = CONHECER. Quando o vivo se define como sistema autopoietico, seu operar confunde-se com o próprio processo de criação de si. (...) (KASTRUP, 2007, p.146)

Ou seja, na medida em que, enquanto vivo, sou perturbado por alguma ação do ambiente sobre mim, respondo com alguma ação que pode se dar como resposta ao meio bem como com uma espécie de compensação sobre eu mesmo. Estas ações que o ser vivo faz constituem seu processo de conhecer. Se o ser vivo não perde a vida ao desencadear uma mudança estrutural por uma perturbação do meio então ele aprende. O conhecimento se dá por mudanças estruturais no ser que mantém sua organização e conservam a sua adaptação, ou seja, é um *comportamento adequado* a partir das perturbações do meio. Esta adequação é passível de observação através da *conduta*, e possibilita que o ser se mantenha vivo no domínio onde foi perturbado. No âmbito da biologia de Maturana e Varela isso é um ponto-chave, enquanto um ser vivo vive, ele invariavelmente aprende.

(...) o domínio de todas as interações no qual um sistema autopoietico pode participar sem perder sua identidade, quer dizer, o domínio de todas as trocas que pode sofrer ao compensar perturbações, é seu *domínio cognoscitivo*. Disto deriva que o domínio cognoscitivo de um sistema autopoietico é equivalente a seu domínio condutual e, na medida em que toda a conduta pode ser observada, equivalente a seu domínio de descrições. Dito de outro modo, que toda a conduta é expressão de conhecimento (compensação de perturbações), e que *todo o conhecimento é conduta descritiva*. (MATURANA; VARELA, 1997, p.116)

⁴⁶ “O meio ambiente apenas desencadeia as mudanças estruturais; ele não as especifica nem as dirige.”(MATURANA e VARELA, 1987 apud CAPRA, 1996, p.177) “Ora, o sistema vivo não só especifica essas mudanças estruturais mas também especifica quais as perturbações que, vindas do meio ambiente, as desencadeiam. Esta é a chave da teoria da cognição de Santiago. As mudanças estruturais no sistema constituem **atos de cognição**. Ao especificar quais perturbações vindas do meio ambiente desencadeiam suas mudanças, o sistema ‘gera um mundo’, como Maturana e Varela se expressam. Desse modo, a cognição não é a representação de um mundo que existe de maneira independente, mas, em vez disso, é uma contínua atividade de criar um mundo por meio do processo de viver. As interações de um sistema vivo com seu meio ambiente são interações cognitivas, e o próprio processo da vida é um processo de cognição. Nas palavras de Maturana e de Varela: ‘Viver é conhecer.’” (CAPRA, 1996, p. 177)

Esse entendimento de que toda ação é vinculada à cognição é o que embasa minha visão sobre o conceito de *preparação*, impedindo que esta se limite a uma ou outra instância pragmática – treino, ensaio, apresentação - do trabalho do ator⁴⁷.

A *conduta* representa uma categoria de observação das interações entre meio e ser vivo pela qual é possível se descrever o comportamento do ser e suas mudanças, ou seja, é uma categoria do *observador*. Mas atenção, esta conduta não significa nem fixidez nem obediência a qualquer lógica externa ao ser vivo, pois esta mesma lógica, por sua vez, também é construída pelo ser.

A conduta é, acima de tudo, diferenciação, mudança de forma, transformação estrutural. Tomar a conduta como possuidora de dimensão cognitiva não significa apreendê-la do ponto de vista de sua lógica subjacente, como o faz Piaget. Não se trata da lógica da ação, mas do fluir da conduta. (MATURANA; MPODOZIS, 1992 apud KASTRUP, 2007, p. 147). Consequentemente, a consideração da cognição como ação ou prática não vai conduzir a estruturas invariantes da cognição, mas à questão da sua modificação permanente. Significará também acentuar sua dimensão de invenção do mundo. O conhecimento, como ação efetiva, permitirá ao ser vivo continuar sua existência num meio determinado, na exata medida em que ele constrói este mundo (MATURANA; VARELA, 1986 apud KASTRUP, 2007, p.147)

No âmbito humano, essa relação de adequação da conduta ao meio também acontece. Mas obviamente agrega mais camadas para além da literalidade do ser vivo que faz isso para não perder sua organização, embora o humano também opere neste nível básico comum a todos os seres vivos. De qualquer forma, dizemos que alguém aprende se este alguém possui uma conduta que consideramos adequada em relação ao universo de aprendizado proposto. E aqui cabe reforçar um papel importante, o observador. Somente alguém na função de observador pode estabelecer se outrem (qualquer ser vivo) aprendeu ou não na medida em que conclui que o ser assumiu uma conduta adequada ou não em um

⁴⁷ Em breve retomarei a discussão.

campo de observação estruturado por este observador sobre a circularidade de ações entre organismo e meio, ou, aproximando de nós mesmos, entre um ser humano e um saber⁴⁸.

É evidente que na vida cotidiana agimos sob a compreensão implícita de que a cognição tem a ver com nossas relações interpessoais e coordenações de ações, pois alegamos cognição em outros e em nós mesmos apenas quando aceitamos as ações dos outros ou nossas próprias ações como adequadas, por satisfazerem o critério particular de aceitabilidade que aceitamos como o que constitui uma ação adequada no domínio de ações envolvido na questão. Conseqüentemente, o que nós como observadores conotamos quando falamos de *conhecimento* em qualquer domínio particular é constitutivamente o que consideramos como ações — distinções, operações, comportamentos, pensamentos ou reflexões — adequadas naquele domínio, avaliadas de acordo com nosso próprio critério de aceitabilidade para o que constitui uma ação adequada nele. (MATURANA, 2001, p. 127-128)

Assim, quando um aluno numa aula de matemática é questionado sobre qual é o resultado de 2 mais 2 e este responde 5, como observador o professor infere que este não aprendeu, na medida em que não comportou-se adequadamente ao domínio cognitivo da matemática que é também o do professor-observador. Porém, isso não significa de forma alguma que o aluno não aprendeu algo. Pode ter aprendido, por exemplo, que deve estudar mais para que da próxima vez que for questionado possa dar uma resposta que represente uma conduta adequada num domínio cognitivo específico.

Bem, esta larga introdução foi feita para chegarmos à seguinte redução: **viver é fazer e fazer é conhecer**. Ou seja, agir é conhecer. Mas as ações das quais Maturana fala não se reduzem à operacionalidade física de um ser vivo. Como afirma o biólogo:

Habitualmente falamos de ações como operações externas de nossos corpos num meio. (...) estou falando de ações de uma maneira mais geral e fundamental, que inclui nossa operação corporal externa como um caso particular. Estou chamando de *ações* tudo o que fazemos em qualquer domínio operacional que geramos em nosso discurso, por mais abstrato que ele possa parecer. Assim, pensar é agir no

⁴⁸ Podemos relacionar esta interação entre ator e um exercício por exemplo. É claro que quem age no exercício por definição é o ator. A questão então passa a ser refletir sobre que ação o exercício exerce sobre o ator. É bom sempre ter em mente que o meio, assim como o saber, está sempre em dinâmica criativa no transcorrer de interações, ou seja, quando se fala em meio não se deve ter em mente um dispositivo estático que, de repente, desencadeia uma ação sobre o ser. Estas ações geradoras de interações acontecem num *continuum* inapreensível, nunca estancam.

domínio do pensar, andar é agir no domínio do andar, refletir é agir no domínio do refletir, falar é *agir* no domínio do falar, bater é agir no domínio do bater, e assim por diante, e explicar cientificamente é agir no domínio do explicar científico. (MATURANA, 2001, p. 128-129)

Seguindo esta lógica, no domínio da atuação do ator é o próprio atuar que se configura como ação, e, por conseguinte, aprendizado. A palavra atuar vem do latim medieval *acturare*. Segundo definição do dicionário Aurélio, quer dizer “Exercer atividade; estar em atividade; agir” (FERREIRA, 1988, p. 52). Mas é claro que o sentido aberto pelo dicionário guarda significações não vinculadas com o teatro, isto é, alguém pode atuar na política, atuar nas causas ambientais, atuar nas causas sociais etc. Mas então o que conforma a atuação do ator ao seu fazer teatral? Parece ser a própria ação, mas num sentido *psicofísico* e *artificial/teatral*, ou seja, uma *ação física*. Matteo Bonfitto levanta uma questão e propõe uma hipótese relacionada a isso:

Caberia a pergunta: a ação física seria o elemento estruturante de quais fenômenos teatrais? De todos? Nesse ponto, tal questão torna-se complicada. Porém, pode-se dizer, provisoriamente, que a ação física pode ser o elemento estruturante dos fenômenos teatrais que têm o ator/atuante como seu eixo de significações. (BONFITTO, 2002, p. 119)

É na hipótese que Bonfitto levanta que jogarei âncora para tecer as próximas reflexões sobre o **ator/atuante**. De acordo com esta hipótese, podemos pensar que, no domínio da atuação, é o agir psicofísico do ator que dá suporte ao seu processo de conhecer e que até mesmo lhe define como ator. Este agir psicofísico perpassa as diferentes instâncias do trabalho do ator, treinamento – ensaio – espetáculo, mas é notório que o treinamento apresenta-se, a partir do século XX, como uma instância de importância ímpar onde o ator realiza suas ações físicas num território autoreferencial, isto é, trabalhando sobre si mesmo.

2.1 O treinamento do ator – Um conceito importante

Parece ser a partir de Stanislavski, mesmo ainda antes que este chegue a circunscrever a problemática maior da atuação dentro do campo de pesquisa relacionado às *ações físicas*, que o **agir do ator** enquanto processo de **viver-fazer-conhecer** definitivamente não mais se reduzirá à perspectiva da representação do papel em um espetáculo, mas sim ganhará um novo espaço onde um processo de auto-pesquisa deve ser cultivado na busca de uma “*segunda natureza*”, aquela do corpo-mente orgânico, um espaço destinado àquilo que conhecemos como *o trabalho do ator sobre si mesmo*

(...) o trabalho do ator descrito em *Robota aktëra*⁴⁹ está explícito e inequivocamente descrito por Stanislavski, não tendo nada a ver com a interpretação de papéis, mesmo se, obviamente, ele seja a base dessa interpretação. O objetivo direto e declarado do trabalho do ator, de acordo com Stanislavski, é a recriação da organicidade. (RUFFINI in BARBA e SAVARESE, 1995, p. 64)

Nesse sentido, para Stanislavski, o ator não deveria se resumir a trabalhar durante os ensaios, mas sim necessitaria manter um trabalho cotidiano em sua própria casa:

Enquanto um cantor deve se preocupar apenas com sua voz e respiração, o dançarino com seu aparato físico, o pianista com suas mãos (...), o ator é simultaneamente responsável por seus braços, pernas, olhos, rosto, pela plasticidade de todo o seu corpo, ritmo, movimentos e por todo o programa das atividades que desenvolvemos aqui em nossa escola. Esses exercícios (...) continuarão sendo feitos durante todo o tempo em que vocês dedicarem suas vidas à arte. (...) Em sua maioria, os atores parecem convencidos de que só precisam trabalhar nos ensaios (...) Na verdade não é assim. (STANISLAVSKI, 1997, p.193)

⁴⁹ Termo russo utilizado por Franco Ruffini para designar as reflexões presentes nas obras “A preparação do ator” e “A construção da personagem”.

Bem como deveria estar aberto para coletar material a partir de uma postura artística-experiencial na própria vida cotidiana⁵⁰:

Vocês devem estar continuamente ampliando o seu repertório. Com este objetivo, devem valer-se sobretudo de suas próprias impressões, sentimentos e experiências. (...) Podem (...) obter o seu material na vida imaginária ao seu redor, em reminiscências, livros, viagens, museus e, acima de tudo, em sua comunicação com outros seres humanos. (STANISLAVSKI, 1997, p.127)

Sabemos que em sua maioria os elementos do sistema de Stanislavski são resultantes dos processos de pesquisa nas montagens teatrais do TAM⁵¹. Contudo, é recorrente nos seus textos, mesmo quando fala sobre seu sistema, a noção de que seu trabalho não se reduz às montagens de espetáculos. Suas pesquisas voltam-se para o trabalho do ator e sua verdade cênica, sua organicidade. Embora a noção de *trabalho sobre si mesmo* tenha surgido na primeira parte de suas investigações, conhecida como *Linha de Forças Motivadas*⁵², é perfeitamente possível inferir que este trabalho sobre si não se esgota com sua chegada ao *Método das Ações Físicas*, ainda que, obviamente, passe por uma reestruturação a partir das novas premissas onde as ações, não excluindo os elementos anteriores do sistema, passam a “*desencadear processos interiores, agindo dessa forma quase como iscas*”⁵³ (BONFITTO, 2002, p. 25), transformando-se em *ações psicofísicas*, o que muitos pesquisadores posteriores ao mestre russo se esforçaram para esclarecer bem como o próprio Stanislavski ao dizer que “o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos. (...) Em outras palavras, há uma perfeita união entre a essência física e espiritual de um papel.” (STANISLAVSKI, 1997, p. 3-4). Entre seus discípulos estão nomes como Vsevolod Meyerhold, Yevgeny Vakhtangov, Michael Tchekhov, Alexander

⁵⁰ De maneira análoga, o diretor húngaro George Tabori afirmava que o ator deveria ser um “ser humano profissional”.

⁵¹ Teatro de Arte Moscou, fundado por Constantin Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko no fim do século XIX.

⁵² Ver BONFITTO, 2002, p. 21.

⁵³ Segundo Matteo Bonfitto em reunião de orientação, é importante ressaltar que não se pressupõe uma dissociação pragmática entre processos interiores e exteriores. Antes disso, tal dissociação é didática, e serve sobretudo para contextualizar a inversão de um vetor no trabalho de Stanislavski quando este chega ao nomeado “método das ações físicas”, fenômeno reconhecido pelo próprio mestre russo.

Tairov entre outros, que, de acordo com suas inquietações, desenvolveram pesquisas extremamente importantes no que concerne à preparação e ao espaço de trabalho do ator sobre si. Destes nomes, talvez o grande destaque seja Meyerhold, por ter sido o que mais radicalmente se afastou das concepções teatrais de Stanislavski em relação ao realismo tanto da estética espetacular quanto da atuação e dos processos de preparação do ator, haja vista toda a antinaturalidade e mecanicidade presente nos exercícios da Biomecânica.

Na corrente francesa, outro nome de grande importância para esta nova cultura de preparação foi Jacques Copeau e os membros do Cartel⁵⁴. Copeau em sua época foi para a o teatro francês o equivalente do que Stanislavski foi para o teatro russo – um grande reformador. Sua metodologia fundamenta-se na prática da improvisação que, segundo o mestre, “devolverá al actor la flexibilidad, elasticidad, verdadera vida espontánea de la palabra y el gesto; el verdadero sentimiento del movimiento, verdadero contacto con el público, la inspiración, el juego, el ardor y la audacia del farsante” (COPEAU in Revista Máscara Ano 4, 1994, p. 43). Inconformado com a atuação francesa do início do século XX, reduzida ao uso do rosto e da voz, Copeau reconhece que o ator precisa de um trabalho sobre si para que a grandeza expressiva dos textos clássicos não esbarre nas limitações expressivas do ator, e, em razão disso, entre outras coisas, cobre o rosto dos atores e dá temas para que estes improvisem sem recorrer à palavra e à face, jogando a expressão no corpo. Copeau desejava potencializar a expressividade do ator para que este pudesse ter o direito de representar as grandes obras da literatura dramática, e, por isso, é considerado por alguns pesquisadores como escravo dos textos. Contudo, sua herança é digerida de formas tão diversas que encontra ecos, por exemplo, no trabalho de Étienne Decroux em seu mimo corpóreo. Influenciou ainda trabalhos de artistas-pedagogos como Jean Vilar, Jacques Lecoq, Philippe Gaulier, Ariane Mnouchkine entre outros. Esta corrente pouco se utiliza do termo *ação física*, e caberia um estudo mais detalhado sobre suas contribuições a esta noção.

⁵⁴ O Cartel foi uma aliança realizada entre os diretores teatrais Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Batty e Georges Pitoeff. Estes tinham a intenção de renovar o teatro francês propondo novas abordagens dos clássicos e novos caminhos para a arte do ator e da encenação.

Ainda que todos os nomes anteriormente citados tenham contribuído de forma inestimável para a formulação de um ator que não só desempenha um papel, mas também pesquisa sobre a natureza de sua própria atuação, é com Jerzy Grotowski que o treinamento/*training* surge como um conceito que se dissemina para os atores ocidentais, como coloca Savarese:

O conceito e a prática do treinamento do ator foram consideravelmente desenvolvidos por Grotowski e seu Teatro-Laboratório de Wrocław nos anos 60. Desde Grotowski, a palavra “treinamento” tornou-se parte integral do vocabulário do teatro ocidental(...)(BARBA; SAVARESE, 1995, p. 250)

O Teatro Laboratório de Grotowski foi radical ao estruturar o agir do ator no espaço do treinamento, garantindo a este uma importância tão grande quanto o espetáculo. O treinamento é aqui, antes do espetáculo, o lugar do **viver-fazer-conhecer** do ator. Este trabalho de pesquisa contínua o acompanhou até o seu trabalho no Workcenter de Pontedera, na fase denominada por Peter Brook por *Arte como Veículo*, onde, segundo Grotowski, a sede da montagem do “espetáculo” (ou da performance) se desloca da percepção do espectador para a ação do ator⁵⁵. Esta fase demandou um processo de autopesquisa e treinamento ainda mais vertical, onde Grotowski eventualmente abria o seu trabalho para o público, e, quando o fazia, apresentava-se para pessoas selecionadas e geralmente ligadas ao teatro de pesquisa.

Outro nome definitivo quando se fala em treinamento é Eugênio Barba. O diretor italiano trabalhou diretamente com Grotowski de 1962 a 1964. Posteriormente formou o Odin Teatret, onde começou a desenvolver simultaneamente a prática do treinamento e um estudo transcultural do corpo (do ator e do bailarino) em situação cênica, pesquisa que fez com que o diretor reconhecesse nas diversas manifestações cênicas os chamados princípios pré-expressivos, ou *princípios-que-retornam*. Fundou a partir deste estudo a hoje tão conhecida Antropologia Teatral. Tais princípios (dilatação, equivalência,

⁵⁵ Ver o capítulo Da Cia Teatral à Arte como Veículo no livro O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (2007)

oposições, omissão etc), encontrados em culturas espetaculares que trabalham o corpo a partir de técnicas diferentes das cotidianas - extracotidianas – são capazes de gerar a presença cênica (*ou bios cênico*) do ator-bailarino segundo Barba. Bebendo de tradições espetaculares onde a arquitetura do corpo é distinta do cotidiano, o ator deve “aprender a aprender”, de forma a conseguir resgatar em treinamento os princípios que se encadeiam nestes corpos extracotidianos e dilatados.

É com Grotowski e Barba que o treinamento fez convergir sobre si o foco de um amplo número de atores e diretores teatrais no Ocidente. Também foi com ambos, especialmente nas décadas de 60 e 70, que o treinamento do ator se sedimentou como algo independente do espetáculo, como um momento apartado, com seu horário de trabalho próprio, seu escopo de exercícios a serem aprofundados, seu rol de questionamentos. Como se para existir, o treinamento precisasse se destacar das outras instâncias do trabalho do ator, especificando para si mesmo sua finalidade e criando um território próprio de ação. Fato importante, pois foi a partir desta separação que passamos a entender o treinamento como um conceito, é aí que o *training*⁵⁶ passa a fazer parte do rol de possibilidades que abarcam o universo teatral no Ocidente. E é também a partir dessa separação que o treinamento do ator inclusive ganha um caráter diferente da formação como é entendida tradicionalmente, o ator já não treina/pratica para adquirir, mas para “desbloquear-se”⁵⁷ ou para “autodefinir-se”⁵⁸. É com os escritos e palestras de Grotowski e Barba que o treinamento se difunde como conceito, que, inclusive, reconhece ser oriundo de uma prática que o antecede, na medida em que os próprios pesquisadores são dois dos grandes responsáveis pelo resgate de materiais de seus antecessores e pela reestruturação pragmática dos pensamentos e práticas encontrados em Stanislavski, Copeau, Meyerhold, Artaud e no teatro oriental.

Respondendo a revisões contemporâneas, o treinamento parece não necessitar mais, como em outrora, delimitar qualquer fronteira rígida entre si e as demais instâncias teatrais como o ensaio e o espetáculo. No texto “O Quarto Fantasma” (2007), Barba aponta

⁵⁶ Expressão usada por Grotowski sempre em inglês.

⁵⁷ Ver GROTOWSKI, 1987, p. 15.

⁵⁸ Ver BARBA, 1991, p. 63.

como em seu trabalho a prática e o conceito de treinamento foram ao longo dos tempos adquirindo novos sentidos, e, inclusive, novos termos, quando o pesquisador substituiu a palavra treinamento por aquilo que nomeia “estaque⁵⁹ de peixes”:

O termo “treinamento” era cada vez mais inapropriado para o que ocorria na prática. Nós o chamávamos “estaque de peixes”. Cada ator trabalhando por si, porém no mesmo espaço. Eles não elaboravam mais as cadeias de exercícios, mas material cênico não-fixado, fragmentos de cenas para futuros espetáculos, grande parte dos quais jamais aconteceria. Uma torrente de imagens, como um magma, preenchia o espaço, cada figura com objetos, tocando instrumentos musicais, usando figurinos incomuns, usando a voz e comportando-se de modo particular. O mesmo ator passava de uma a outra das figuras que havia inventado e desenvolvido. Num ‘estaque de peixes’, peixes multicoloridos nadam, alguns efêmeros, outros capazes de crescer e saltar no mar. Cada um deles possui a sua forma embrionária de vida, e nenhum deles é, ainda, dotado de um destino. A distinção entre treinamento e espetáculo havia claramente desaparecido. (BARBA in Revista Urdimento, nº 9, 2007, p. 37)

A fronteira entre treinar, elaborar material cênico (ensaiar) e apresentar tal material passou a ser borrada, e mesmo Barba, que antes tinha bastante clara para si a distinção treino-ensaio-espetáculo, revisou estes momentos e chegou então à elaboração da idéia acerca da existência de um *quarto fantasma*, um espaço antigamente preenchido por clichês, esvaziado e renovado pelos diretores-pedagogos do século 20, e, atualmente, sob o risco de excessiva sofisticação. Nota-se neste texto que o diretor exalta seus predecessores por terem criado este tempo-espaço de trabalho do ator sobre si, mas desaprova sua dogmatização ao salientar que algo que surge como uma fissura numa determinada estrutura dominante do contexto teatral no início do século 20, acabou se tornando esperança de um novo renascimento do teatro, quase um selo atestando garantia artística e ética para os que nele se encontram. É na crítica a este pensamento que Barba aponta o *quarto fantasma* como uma espécie de espaço de potência de criação que deve abarcar em si um auto-questionamento acerca do fazer e do saber do ator, bem como uma justificativa individual da necessidade de teatro para si:

⁵⁹ Estaque: *adj m+f*, estaque que não deixa passar água, impermeável, uma cobertura estaque. (Disponível on line em: <http://pt.thefreedictionary.com/estaque>, Acesso em 30/07/09)

O teatro do nosso tempo não se parece mais com o dos profissionais do passado. Também não somos mais iniciantes deserdados que precisam inventar seu ofício. Mas ainda temos a necessidade de um teatro portátil, cujas formas e sentido secreto pertençam apenas ao indivíduo que o faz. “Treinamento” e “quarto fantasma” são apenas palavras, que assumem uma o valor da outra, de acordo com a situação e a época. Nós podemos preencher o teatro que carregamos conosco – *seu peso* – com materiais que variam de ocasião para ocasião. É a existência deste espaço, *deste quarto que pertence somente a nós*, que é essencial. Não o que o preenche. (Ibidem, p. 42)

Parece o *quarto fantasma* ser relacionado com o espaço de desejo de autocriação. Um trabalho sobre si mesmo não só a partir da detecção daquilo que falta, mas, principalmente, como exercício daquilo que motiva e potencializa. Pensando assim, o treinamento se amplia e abarca uma série de práticas que não estão necessariamente vinculadas com um recorte espaço-temporal específico, mas parece se identificar hoje a uma postura artística-experimental que conduza o ator a fissurar suas estratificações, podendo este recorrer a um treinamento nos moldes mais “clássicos” ou a práticas diversas⁶⁰.

Na esteira destas revisões, estão alguns pesquisadores brasileiros que apresentam novas perspectivas para o treinamento. Matteo Bonfitto (2009) salienta a diferença entre treinamento como *práxis* e como *poiesis*, sendo que o primeiro formato se caracterizaria por um treinamento cujos procedimentos seriam predeterminados, e envolveriam a exploração de *intenções*, já o segundo consistiria numa investigação onde as práticas emergiriam em estreita relação com cada processo criativo, envolvendo então a exploração de *intensões*⁶¹. Renato Ferracini (2009) apresenta uma noção de treinamento ampliada que em si transborda os limites de um espaço-tempo exclusivo, podendo se dar nos espetáculos, ensaios e no cotidiano do artista, reestruturando esta prática dentro do que atualmente denomina *preparação*⁶². Cassiano Quilici (2008) traz a noção de um

⁶⁰ Pensando o teatro como fenômeno híbrido e em diálogo com a Performance Art, por exemplo, podemos atentar para as práticas de preparação de Marina Abramovich, intituladas Limpar a Casa. Estas abarcam uma série de abstinências (cigarro, álcool, sexo, carne etc) em prol de uma melhor comunicação com seus interlocutores/espectadores. Isso não se dá num tempo-espaço específico necessariamente, mas invade a própria vida da *performer* em sua cotidianidade.

⁶¹ Sobre a diferenciação entre *intenção* e *intensão*, ver BONFITTO, 2009, p. 185.

⁶² Ver FERRACINI in Revista Urdimento nº 13, 2009, p. 128.

treinamento vinculado com a formação não só do artista, mas do sujeito, a partir de aproximações com a idéia de *cuidado de si* retomada dos gregos por Michel Foucault⁶³.

Pessoalmente penso que o treinamento não encerra alguma finalidade que antecede a sua prática. Parece que a resposta do porque realizá-lo não se dá de forma abstrata e conceitual, mas de fato surge, ou apenas dá sinal de uma existência, quando estou em treinamento. É uma resposta de caráter pessoal, que, no meu caso, se faz “compreensível” quando sinto que meu fluxo sanguíneo bombardeia minha imaginação e vice-versa. Nesta pesquisa é importante esclarecer que o treinamento é apresentado em seus moldes “clássicos”, sendo que a prática associada à mesma se estabeleceu como um espaço-tempo exclusivos de trabalho. Sem objetivar negar a importância de todas as revisões contemporâneas acerca do treinamento, em seguida apresento algumas razões que julgo serem pertinentes à valorização da manutenção de um espaço-tempo próprio para esta prática.

2.2 Treinar-se... Problematizar-se...

Se de acordo com Maturana e Varela fazer é conhecer, é a partir de mestres como Stanislavski, Copeau, Grotowski e outros, que este conhecer do ator, entendido aqui como preparação/autocriação, passa a exigir e a forjar um espaço outro que não o da própria cena (ensaio ou apresentação), exige então um treinamento. Não se trata de reduzir o fenômeno da preparação a esta instância. Poderíamos encarar a preparação como um *nível operativo*, presente sempre nos diferentes momentos cronológicos do trabalho (treino, ensaio, apresentação), nível no qual, misturadas a outras camadas do seu fazer, o ator age e sofre este processo de autocriação/preparação onde não existe referente que não seja ele

⁶³ Ver QUILICI in Anais do V Congresso da ABRACE, 2008, disponível on line em <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textosterritorios.html>

próprio, autocriação de si para si, um processo de manutenção modificadora, o remanejo das propriedades de atuação “dentro” do próprio ator. Mas é um nível que acompanha outros onde o ator opera tendo como referentes outros que não ele próprio. Toda a camada sígnica de suas ações num espetáculo faz com que, em outro nível operativo, o ator faça referências a outros: outros espaços, outras pessoas/personas, outros tempos etc. Embora possam existir milhares de níveis onde o ator opera durante o espetáculo, neste último, penso eu, que todos estão subordinados à relação entre ele e o espectador, como exposto por Grotowski: “podemos então definir o teatro como ‘o que ocorre entre o espectador e o ator’” (GROTOWSKI, 1987, p. 28). Se este nível de preparação durante o espetáculo não está subordinado à relação entre ator e espectador, costumamos ouvir do ator: “- O público não gostou, mas pra mim foi bom fazer”.

Contudo, este nível de preparação permanece sempre operando, e, além de autocriação, podemos talvez chamá-lo de aprendizado ou experiência. É a potência desta experiência que define uma expansão maior ou menor do universo expressivo do ator. É neste sentido que podemos compreender que, para um ator, determinado espetáculo é mais importante do que outro, determinado curso foi mais interessante do que outro, determinado parceiro de atuação é mais cúmplice do que outro.

De qualquer forma, por mais que o nível de preparação sempre esteja em funcionamento, sua potência de renovação precisa ser mantida, precisa de injeções de aceleração, de linhas de fuga dos territórios conhecidos, isto é, da consciência de que não se está no palco para se reforçar o que se sabe, mas sim para cavar buracos de “desaprendizagem” no bloco de saberes já construídos. Como Grotowski coloca:

Estas coisas não são de modo algum simples filigranas. Trata-se da diferença que decide o grau do êxito. Significa que o ator nunca possuirá uma técnica permanentemente “fechada”, pois a cada degrau de seu auto-escrutínio, a cada modificação, a cada excesso, a cada derrubada de barreiras escondidas, encontrará ele novos problemas técnicos num nível mais alto. Ele deve, assim, aprender a sobrepujá-los também com o auxílio de certos exercícios básicos. Isto funciona para tudo: para o movimento, a plasticidade do corpo, a gesticulação, a construção das máscaras através da musculatura facial, e, na verdade, para cada detalhe do corpo do ator. (GROTOWSKI, 1987, p. 31)

E é aqui que o treinamento surge como uma possibilidade singular. No treinamento, mesmo quando o ator faz referência a outro, um personagem⁶⁴, por exemplo, esta referência está subordinada à sua autocriação, ou seja, não tem aqui qualquer tipo de compromisso de assimilação por parte da recepção. Quando este processo de referência a outro se faz no espetáculo, esta referência, diferente de no treinamento, está subordinada ao elo, à ponte, à “comunicação” que deve acontecer entre palco e platéia, entre ator e espectador. Ou seja, num sentido estrito, o ator não opera mais exclusivamente de si para si, mas de si para o outro. Ao edificar uma técnica pessoal, no treinamento o ator doa-se a si enquanto que no espetáculo doa-se ao outro, cabe dar voz a Copeau para nos ajudar a compreender esta relação:

Para o ator, doar-se é tudo. E para doar-se, é preciso antes possuir-se. Nosso ofício, com a disciplina que supõe, com os reflexos que fixou e comanda, é a própria trama de nossa arte, com a liberdade que exige e as iluminações que encontra. (...). A técnica não só não exclui a sensibilidade, mas a autoriza e liberta. É seu suporte e sua salvaguarda. (COPEAU, s/data, disponível em http://www.grupotempo.com.br/tex_aos_atores.html)

O treinamento poderia então ser encarado como um meio, um ambiente, um espaço privilegiado para a autocriação do ator? Suponho que sim. Mas como poderemos encarar o treinamento como ambiente se ele em si não existe sem a ação de treinar do ator? Para esclarecer isso é necessário que antes nos afastemos da idéia de que chegamos ao mundo e nos adaptamos interiorizando as informações que este nos traz, ou seja, é necessário que nos afastemos da idéia de que há um ambiente e um mundo pré-determinado a nós, como coloca Mariotti:

A idéia de um mundo predeterminado diminui o valor da experiência e da reflexão, favorece o condicionamento e a padronização e, no limite, a dominação. Um mundo assim não é desvelado, não é construído. É um mundo no qual se vive como quem segue um manual de instruções já prontas, vindas de fora. Um mundo

⁶⁴ Pois pode surgir um personagem num processo de improvisação instaurado no treinamento.

predeterminado não é um horizonte a desvelar, e sim um corpus de diretivas a obedecer. (MARIOTTI, 2000, disponível em <http://www.geocities.com/pluriversu/cienciac.html>)

Reconhecer que não existe mundo pré-dado não se resume a admitir categorias individuais da percepção de um mundo ou subjetividades que interpretam *per si* o mundo a partir do que aí já está. Há uma congruência no processo de criação tanto do mundo quanto do ser vivo, como coloca Greiner:

O organismo e o ambiente não são realmente determinados de maneira separada. O ambiente não é uma estrutura imposta do exterior aos seres vivos, mas, de fato, uma criação co-evolutiva com eles. O ambiente não é um processo autônomo, mas uma reflexão da biologia das espécies. (GREINER, 2006, p. 44)⁶⁵

Assim como não existe mundo pré-dado à ação de conhecer do vivente, não há treinamento pré-existente à ação de treinar do ator. Isso implica no fato de não termos somente que resolver problemas dados, mas sim que inventá-los. O treinamento surge como um mundo-ambiente criado a partir da necessidade de inventar problemas para si. É um espaço que tem que ser criado para si. Isso soa como uma obviedade, mas vejamos. Reconhecer que não há um mundo pré-determinado é reconhecer principalmente a camada de inventividade do ser vivo, e, sobretudo, do ser humano, entendendo que este não só tem capacidade de adaptação sobre o seu meio, coisa sem a qual ele não viveria porque é autopoietico, como possui a possibilidade de invenção de meios, de *habitats*, que, conseqüentemente, inventam ele também. Nos aproximamos então do conceito de **enação** de Francisco Varela, uma ação enquanto cognição inventiva:

⁶⁵ Atentemos para uma questão. Dizer que o ambiente e o organismo não são determinados de forma separada não é o mesmo que dizer que o ambiente ou o organismo determinem as modificações que um causará no outro. Como coloca Greiner ao problematizar o “organismo-corpo”, “o corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão.” (GREINER, 2006, p.133). A estas informações que “já estão”, Maturana e Varela chamam de “estrutura determinada”, que, como já vimos, não é estática ou criada à revelia do ambiente, mas sim plástica e modificada em seu fluir de interações.

Na enação não há mais necessidade da representação de um mundo anterior à percepção do observador. Não se trata de uma estrada já aberta, mas sim da construção de um caminho pelo próprio caminhante, que interage com ele momento a momento. Como nos sempre citados versos do poeta espanhol António Machado: “Caminante, no hay camino / se hace camino al andar” [“Caminhante, não há caminho / o caminho se faz ao caminhar”]. Esse processo constitui um fazer-emergir, uma ação muito ligada a seu autor.(MARIOTTI, 2000, disponível em <http://www.geocities.com/pluriversu/cienciac.html>)

Se não existe este ambiente-treinamento num a priori ação do ator, é porque é justamente esta ação que é capaz de criá-lo. E é aqui que a noção de mundo ou ambiente encarado pela autopoiese pode ser mais bem compreendida quando aplicada para pensar a existência humana. A criação de ambientes para exploração dinâmica de si é o que faz com que possamos fugir das lógicas pré-dadas que querem nos formar de acordo com territórios já construídos. O ambiente-treinamento não se cria antes da ação de treinar assim como a ação de treinar não se cria antes do ambiente treinamento.

De qualquer forma, reconhecer que não há mundo pré-determinado não significa fazer uma ode ao imediatismo, pensando que todos os problemas serão inventados a partir de um agora absoluto. Mas sim, significa que os problemas que aí estão só possuem respostas previsíveis caso o ser aja aceitando-os passivamente. Por isso é necessário que os problemas sejam inventados a mesma medida em que são também historicizados. Neste trabalho, isso diz respeito ao fato de nossa prática ter se ancorado em saberes oriundos de uma tradição de pesquisadores, que, a mesma medida em que historicamente pré-existem a nós, existem como “problemas” pra nós no momento em que decidimos abordá-los praticamente sob forma de treinamento. Por isso não partimos do nada, mas, na verdade, tentamos colocar novas e nossas questões sobre as poucas respostas e muitas perguntas que nossos mestres nos deixaram. Ao nos banharmos nesta herança, damos-nos conta de que da mesma forma em que ficamos imersos nesta “água”, são os nossos corpos que modificam o volume dela, pois não há informação estanque em exercício ou princípio algum capaz de determinar um comportamento no ator, na medida em que cada exercício proposto não faz mais do que desencadear um comportamento que em si depende do ator, e não do exercício. Neste sentido é que o meio-treinamento não deve vislumbrar colocar no ator princípios estanques e esperar uma resposta igual de todos, mas sim gerar as perturbações capazes de

promover um espaço para que singularidades venham à tona, sob a perspectiva de que um exercício não instrui, mas na verdade desencadeia um mecanismo de criação que dá subsídio ao conhecer-fazer do ator no treinamento.

Conhecer não é adequar-se a uma realidade do meio, tampouco é tão-simplesmente acionar estruturas cognitivas preexistentes no sistema. A relação entre cognição e criação se impõe agora como saída dos limites estreitos impostos pelo modelo do comando. A vida é criação e conhecer é um ato de *poiesis*. Daí a relação entre estes termos — viver, conhecer e fazer — , o que leva a uma redefinição também do objeto da biologia. (EIRADO; PASSOS, 2004, p.78)

O meio-treinamento e o papel do condutor deste processo é então atuar como parte do meio “seletor”⁶⁶ de alguns caminhos que cenicamente possam interessar àquele ator, reconhecendo a singularidade de cada processo e fugindo de qualquer lógica de padronização.

Nesse sentido, quando se fala de autonomia do ator, esta relação tem mais a ver com o desencadeamento de um processo de criação de leis para si do que de determinação e obediência a qualquer lei externa, reconhecendo que, mesmo quando criadas pelo ator, estas leis não são estáticas, não compõem uma técnica fechada, como bem ressalta Grotowski⁶⁷. Esta é a diferença de ser determinado pela técnica e de ser criado por ela criando-a ao mesmo tempo. Quando vemos um ator e o assimilamos de forma ruim dizendo que ele é “técnico”, talvez seja por esta relação de obediência a leis fixamente determinadas e não em processo de contínua criação e diferenciação.

Proponho então o treinamento como um espaço para autocriação do ator, meio criado *por e para* suas ações físicas. No treinamento o ator faz. Age buscando os diversos aspectos (élan, impulso, energia etc) que podem então potencializar suas ações. Mas, ao mesmo tempo em que age, o ator sofre uma transformação em si, como pessoa e artista. Os princípios do treinamento, seja ele qual for, começam a ser incorporados, instaurando no ator um pensamento que se dá pela ação. O corpo do ator muda, o ator muda. Seu fazer e

⁶⁶ Ver página 22 desta dissertação.

⁶⁷ Ver página 39 desta dissertação.

ele próprio são indissociáveis, o ator passa a ser criador e criatura de si mesmo, como bem coloca Copeau:

Se o ator é um artista, ele é de todos os artistas o que em maior grau sacrifica sua pessoa ao ministério que exerce. Ele não pode dar nada se não se dá 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. É aí que habita o mistério: que um ser humano possa pensar e tratar a si mesmo como matéria de sua arte, agir sobre si mesmo como sobre um instrumento ao qual ele deve identificar-se **sem deixar de distinguir-se**⁶⁸, agir e ser o que age ao mesmo tempo, homem natural e marionete... (COPEAU, s/data, disponível em http://www.grupotempo.com.br/tex_aos_atores.html)

E Grotowski:

o ator, pelo menos em parte, é criador, modelo e criação encarnados num só. (GROTOWSKI, 1987, p. 212)

É claro que, como na autopoiese, o meio afeta este processo, as interações em geral. Contudo, o meio não define, senão que provoca perturbações às quais cada organismo-ator compensará de uma forma absolutamente singular. Nesta linha de pensamento, a experiência de um exercício nunca é a mesma para todos os atores. Por isso o meio precisa ter a capacidade de gerar perturbações a este nível de autocriação, para que os componentes se reorganizem, se recriem se diferenciando, mantendo, entretanto, a memória do que já se foi. Isso não significa que é preciso ser um ator diferente a cada dia, se trata na verdade de imprimir constantemente ao próprio trabalho questões e dúvidas, de não se assentar nas certezas, de não fixar fórmulas, de fugir da cristalização dos comportamentos cênicos.

Mas esta contínua criação de si não devemos todos nós, atores e não atores, realizarmos em nossas vidas? Suponho que sim. Mas ao ator se instaura um universo com uma problemática diversa. Se concordarmos que a arte revela ao homem uma espécie de

⁶⁸Este “sem deixar de distinguir-se” é especialmente interessante no que concerne à compreensão de que num treinamento o ator está sempre em processo de manutenção da diferença. Antes de construir “trajetos de verdades”, formula para si “caminhos de questionamentos”.

engrenagem criativa à qual este pode recorrer, efetuando um deslocamento desta, para criativamente atuar em sua própria vida, ao ator, como ao artista em geral, cabe construir essa engrenagem em si mesmo, encarando a arte como veículo de desestratificação máxima, de desautomatização do humano, porque talvez, só assim, consiga revelá-la como possibilidade ao público.

CAPÍTULO 3 - Autocriar-se em zona microperceptiva

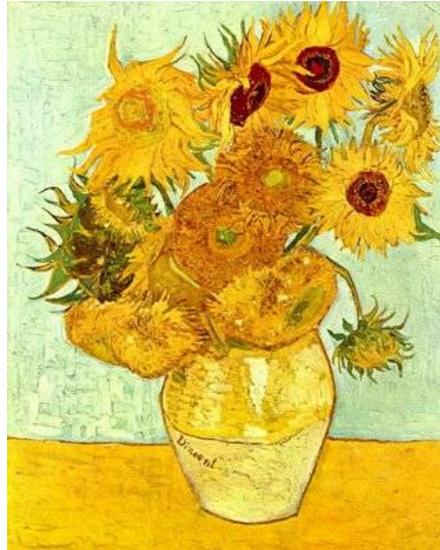


Figura 3 – Os Girassóis. De Van Gogh

Como exposto anteriormente em relação à autopoiese, o ser vivo existe em um meio. Nós humanos estamos em uma das pontas de uma cadeia que poderíamos relacionar da seguinte forma: organismo – metacelulares (pluricelulares) – vertebrados –mamíferos - humanos. Não cabe esmiuçar aqui os milhares processos de existência presentes em cada vivo componente desta cadeia, coisa que nem Maturana fez. Interessa aqui o fato de Maturana afirmar que o domínio de existência do ser humano, o seu meio, é a linguagem. Isso não significa que tudo o que fazemos enquanto seres vivos esteja na linguagem. Significa na verdade que tudo o que fazemos enquanto seres humanos está na linguagem, na medida em que para fazer referência a qualquer coisa, inclusive àquilo que não depende dela⁶⁹, necessitamos estar na linguagem. E o que é linguagem para Maturana? Nas palavras do biólogo a linguagem é composta por “coordenações consensuais de condutas (ações) de coordenações consensuais de condutas” (MATURANA, 2001, p. 72). Vejamos. Outros

⁶⁹ Como a respiração e a digestão, por exemplo.

pesquisadores se referem às coordenações de ações de espécies animais como linguagem, e assim pressupõe-se uma linguagem dos pássaros, uma linguagem das formigas, uma linguagem das abelhas etc. Segundo Maturana, o que acontece no caso destes animais é a primeira condição que deve ser atendida para que, a partir da segunda, exista então linguagem. A esta primeira condição, o biólogo chama de “coordenações consensuais de condutas (ações)” e isso de fato acontece em alguns casos fora do existir humano, como bem pontua Maturana:

O estudo de Von Frisch sobre as abelhas mostra que em suas interações, através da dança ou de seus movimentos, acontece uma certa orientação de vôo para a coleta de pólen ou de néctar, e se fala da "linguagem das abelhas". De modo que o central na linguagem são coordenações de ação como resultado de interações recorrentes. Mas trata-se de qualquer coordenação de ação? Num sentido estrito, não. (MATURANA, 2001, p. 70)

Para Maturana e Varela é preciso que haja recursão nestas coordenações de ações, ou seja, “coordenações consensuais de condutas de coordenações consensuais de conduta”, o que, em princípio, não ocorre fora do habitat humano⁷⁰:

Es evidente que las abejas coordinan sus conductas. Pero la pregunta decisiva es si también coordinan la coordinación de coordinaciones conductuales, es decir, si aquí se encuentra el fenómeno de la recursión. ¿Le indicará una abeja a otra que lamentablemente voló en la dirección equivocada? Si realmente fuese así, también habría que entenderlas como seres que viven en el lenguaje. (MATURANA; PÖRKSEN, 2004, p.60)

A grande questão é que no caso humano estas coordenações de ações (condutas) são problematizadas, o que instaura dentro da noção de circularidade autopoietica a característica da diferenciação, na medida em que o pensamento sobre o que se faz, muda o que se faz, e o que se faz, por sua vez, muda o que se pensa. Isso é o que

⁷⁰ No livro *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana* (2001) Maturana aponta casos de Chipanzés que, mediante ensinamentos de cientistas, conseguiram realizar recursivamente coordenações de ações num nível que poderia ser considerado já linguagem. No entanto, não há evidência de que em seu habitat natural isso aconteça, e, mesmo no caso dos chipanzés ensinados, suas capacidades de linguagem estão muito aquém das capacidades humanas.

Maturana chama de recursão, ou seja, uma circularidade que abrange em si um processo de contínua diferenciação e nunca uma repetição do mesmo. Portanto, o fenômeno da linguagem entre humanos, se diferencia na medida em que estes refletem distinguindo na linguagem caracteres da própria linguagem, isso é o ponto-chave para entender a linguagem como habitat onde o ser se faz humano.

O fundamental, no caso do homem, é que o observador percebe que **as descrições podem ser feitas tratando outras descrições como se fossem objetos ou elementos do domínio de interações**. Ou seja, o próprio domínio lingüístico passa a ser parte do meio de possíveis interações. **Somente quando se produz essa reflexão lingüística existe linguagem**, o observador surge e os organismos participantes de um domínio lingüístico passam a funcionar num domínio semântico. Do mesmo modo, é só quando isso acontece que o domínio semântico passa a ser parte do meio no qual os que nele operam conservam sua adaptação. Isso acontece a nós, humanos: existimos em nosso funcionamento na linguagem, e conservamos nossa adaptação no domínio de significados que isso faz surgir. Fazemos descrições das descrições que fazemos... (como o faz essa frase)... Somos observadores e existimos num domínio semântico criado pelo nosso modo lingüístico de operar.⁷¹ (MATURANA; VARELA, 2002, p. 233)

Ou seja, segundo os biólogos, o domínio de significados surge após o domínio de ações-condutas recursivas que dão origem à linguagem, sendo esta última condição para que o significado possa se estabelecer como um domínio agregado ou sobreposto à linguagem. Um exemplo simples pode clarear esta seqüência na qual a linguagem, fruto de interações agidas, antecede a semântica, fruto do observar as interações na linguagem.

As palavras têm a ver com a coordenação do fazer, e é o fazer que coordena o que constitui seu significado, não o contrário. A convivência com um veterinário ou com um mecânico é diferente, as coordenações de ações são diferentes e os significados das palavras são diferentes, ainda que soem do mesmo modo. As palavras são elementos num domínio de coordenações de ações. Assim, o significado da palavra *gata* é diferente na comunidade do mecânico e na comunidade do veterinário, e isto é assim porque esta palavra participa, em cada caso, de diferentes fluxos de coordenações de ações, e, como tais, seus significados pertencem à concretude do viver, e não ao espaço abstrato de reflexões no qual são distinguidas ao se falar de semântica. (MATURANA, 2002, p. 88-89)

⁷¹ Grifos dos autores.

Bem, não cabe aqui realizar uma discussão pormenorizada a respeito das colocações de Maturana sobre a linguagem e sobre sua concepção que instaura ela como o meio onde o ser humano se autocria. Uma investigação mais aprofundada sobre tal tema seria mote para uma outra pesquisa, que, provavelmente, nada teria a ver com este trabalho. Cabe pontuar que esta visão sobre a linguagem é mais recentemente compartilhada em parte por seu ex-companheiro de pesquisa Francisco Varela, e, ainda assim, é bom ressaltar que esta visão tem bases biológicas de entendimento humano, ou seja, Maturana não constrói este pensamento sobre premissas da tradição lingüística-semiológica ou sob forte influência filosófica. Contudo, o pensamento de Maturana encontra coerência com o semiólogo Umberto Eco, na medida em que este ressalta a necessidade da linguagem para a emergência de outros sistemas como o simbólico, e reconhece a linguagem como um fenômeno “artificial” humano:

A linguagem não é uma organização de estímulos naturais, como pode sê-lo o feixe de fótons que nos impressiona enquanto estímulo luminoso; é organização de estímulos efetuada pelo homem, como fato artificial é a forma artística; (...) Como bem compreenderam os lingüistas, a linguagem não é *um* meio de comunicação entre outros; “é o fundamento de toda a comunicação”; melhor ainda (ECO, 1968, p. 73), “a linguagem é realmente o próprio fundamento da cultura. Em relação à linguagem, todos os outros sistemas de símbolos são acessórios ou derivados”. (JAKOBSON apud ECO, 1968, p.73)

Para Laban “a dança usa o movimento como linguagem poética” (LABAN, 1978, p.140). Poderíamos pensar que no caso do teatro, no que concerne à atuação, este recorre à ação física como linguagem poética? E supondo que sim, poderíamos dizer que as ações físicas compõem algo que como uma *linguagem do ator*? Sob a perspectiva da semiótica da cultura, Luis Otávio Burnier aponta as ações físicas como constituintes do que ele denomina não como linguagem, mas como *texto do ator*. Em suas palavras:

A ação física pode, portanto, ser considerada como a menor partícula viva do *texto* do ator. Por *texto do ator* entendo o conjunto de mensagens ou de informações que ele e somente ele pode transmitir. (...) O ator é o poeta da ação.⁷² (BURNIER, 2001, p. 35)

Ainda para Burnier, este texto deve ser visto como *texto contínuo* e não como uma *sucessão de signos*. Ou seja, para este pesquisador, este texto não se decompõe em sinais, mas compõe um signo global cuja natureza está relacionada a uma continuidade, a uma linha de ações físicas. Em nível pragmático, a ação física, como *menor partícula* deste texto atoral, possui microelementos a serem trabalhados pelo ator: suas engrenagens (intenção, élan, impulso, movimento, ritmo) e sua eletricidade (energia, organicidade e precisão).

Grotowski fala da necessidade que o ator tem em construir uma linguagem própria:

O ator que realiza uma autopenetração (...) Deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua **própria linguagem psicanalítica de sons e gestos**, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras. (GROTOWSKI, 1987, p. 30)⁷³

Proponho então as ações físicas como componentes da *linguagem do ator*, na qual o ator já necessita estar para que faça distinções dos microelementos que por sua vez “engrenam” e “eletrificam” estas a partir de uma organização artificial destes mesmos elementos. Neste pensamento, o que torna um ser humano em ator é residir em sua linguagem, estar em seu agir psicofísico em qualquer uma das instâncias (treinamento, ensaio ou espetáculo). O trabalho operativo com os microelementos num treinamento, por exemplo, é fruto de uma problematização de sua linguagem própria na busca de uma potencialização de suas ações. Desta forma, em um treinamento, a *recursividade* ou o ato

⁷² Itálicos do autor.

⁷³ Grifo meu.

de reflexão sobre as próprias ações, para um ator, se dá agindo, é o seu pensar com o corpo, a busca de seu *pensar em ação*.

O essencial é que tudo deve vir do corpo e através dele. Primeiro, e acima de tudo, deve existir uma reação física a tudo que nos afeta. (...) Se se pensa, deve-se pensar com o corpo. No entanto é melhor não pensar, e sim agir, assumir os riscos. Quando falo em não pensar, quero dizer não pensar com a cabeça. Claro que se deve pensar, mas com o corpo, lógico, com precisão e responsabilidade. Deve-se pensar com o corpo inteiro, através de ações. (GROTOWSKI, 1987, p. 174)

O que seria então pensar com o corpo inteiro? O que Grotowski quer parece ser uma lógica de atuação que se estabeleça pela ação a partir de um cerceamento da consciência reflexiva, e assim se aproxima do filósofo português José Gil, quando este identifica a consciência reflexiva com a consciência de si que tende a tomar o próprio corpo como objeto instaurando descontinuidade entre pensamento e movimento, quando este se subordina ao processo de intelecção daquele. Em sua elaboração sobre o corpo do bailarino, Gil então identifica a necessidade de se dançar paradoxalmente *inconscientemente consciente*:

Temos agora uma idéia do que significa mover-se (dançar) da maneira “mais inconscientemente consciente possível”: não intensificar os poderes da consciência de si, da própria imagem, do próprio corpo visto do interior como um objeto exposto, por um lado; e, por outro, não abolir estes poderes ao ponto de deixar o corpo agir às cegas. A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma *consciência do corpo*. Trata-se daquilo que os bailarinos anglo-saxônicos chamam *awareness* (GIL, 2005, p. 128)

A consciência do corpo que Gil expõe é uma consciência tornada corpo, um pensamento corpóreo, algo que vincula-se ao que Grotowski objetiva ao dizer que o ator deve pensar com seu corpo através de suas ações. Não é de se surpreender então que o próprio Grotowski em suas últimas pesquisas utilize também o termo *awareness* para remeter a este tipo de consciência corporificada.

Não se trata de renunciar a uma parte da nossa natureza; tudo deve ter o seu lugar natural: o corpo, o coração, a cabeça, algo que está “sob os nossos pés” e algo que está “sobre nossa cabeça”. Tudo como uma linha vertical, e esta verticalidade deve ser esticada entre a organicidade e *the awareness*. *Awareness*, quer dizer a consciência que não é ligada a linguagem (à máquina para pensar), mas à Presença. (GROTOWSKI in FLASZEN, 2007, p.235)

Para onde então pode nos levar o trabalho sobre os microelementos que Burnier aponta como componentes das ações físicas? Os exercícios da via negativa de Grotowski para o desbloqueio psicofísico do ator e sua transiluminação⁷⁴? Os princípios que retornam de Eugênio Barba para a qualidade de Presença? O trabalho para atingir o que Jacques Lecoq chama de “mirada do corpo”? Os exercícios de improvisação não-planejada na busca de um “estado de jogo” de Philippe Gaulier? Os jogos onde é possível reconhecer que alguns atores são telepáticos em Keith Johnstone?

Se aceitarmos a hipótese de que as ações físicas compõem uma linguagem do ator, é interessante então trazer para a discussão uma noção de José Gil sobre a linguagem humana: *o inconsciente da linguagem onde se erige um corpo espectral*.

(...) o que acontece em múltiplas situações, por exemplo, numa situação de sedução: o discurso continua a um nível de que se pretende o corpo que começa a “falar” toda uma outra linguagem, que vem ecoar no próprio plano verbal. A linguagem oral torna-se *também* indicativa dos movimentos corporais cujas estratégias de sedução agem diretamente sobre o corpo a seduzir. Que acontece, então? O corpo do outro é solicitado por uma espécie de presença espectral do corpo do sedutor, presença densa, que acorda o desejo do outro, e que procura intensificá-lo e captá-lo. (...) Há que considerar, pois, um **inconsciente da linguagem que é ao mesmo tempo um corpo inconsciente (espectral), e um inconsciente do corpo**. É o corpo espectral que Hitler produzia nos seus discursos, como corpo-sem-órgãos de intensidades paranóicas em que se inscreviam e circulavam as intensidades de milhões de alemães (nazistas ou não) irresistivelmente atraídos pela sua oratória. Este inconsciente da linguagem é altamente performativo (...) (GIL, 2006, p. 65)⁷⁵

⁷⁴ Termo utilizado por Grotowski para definir um “estado” em que o ator emanaria uma luz tal qual os amantes se iluminam ao cruzarem seus olhares. Os demais termos serão revisitados adiante.

⁷⁵ Grifo meu.

Não me aterei à noção de corpo espectral que, embora pudesse ser muito interessante mesmo para o contexto deste trabalho, me encaminharia para outros campos de reflexão não objetivados aqui. Importante é deixar claro que o inconsciente a que se refere Gil, que é ao mesmo tempo inconsciente do corpo e da linguagem como exposto na citação, não é entendido exclusivamente em sua acepção psicanalítica, sendo este na verdade o “inconsciente do corpo real ou intensivo, e não o inconsciente do fantasma” (GIL, 2006, p. 65). O próprio corpo espectral do qual Gil fala não se trata de um corpo (ou um inconsciente) com contornos precisos gerado por uma composição de traumas e recalques⁷⁶, é na verdade um corpo processual por onde transitam intensidades de um inconsciente criativo, como coloca Gil:

O inconsciente é formado por múltiplos estratos, labirintos, atalhos, nós. Além de que não resulta apenas do “recalcamento”: há um inconsciente produtor, inventivo, que pensa graças a variadíssimos meios. (GIL, 2006, p. 65)

O inconsciente da linguagem é então o inconsciente do corpo não só em sua dimensão recalcada como também, e principalmente, criativa. E é esta dimensão que particularmente interessa a Gil e também a mim. A linguagem é entendida por Gil em relação com aquilo que é expresso, como um ponto de atualização por um significante verbal de uma camada de significados virtuais infinitos, é aquilo que da gama de possíveis imateriais ganha concretude sem fazer, no entanto, que a tal gama deixe de existir. Conforme Gil:

Com a constituição da linguagem, forma-se uma camada expressiva verbal virtual que possui uma extensão infinita. As palavras e as suas combinações significantes já empregadas representam apenas uma sua ínfima actualização, constituída em função de exigências da vida. Na massa de sensações e percepções que pertence ao conjunto do significado, só uma pequena parte é colhida pela camada expressiva verbal (GIL, 2005b, p. 98)

⁷⁶ O corpo espectral não tem figura. Que se não confunda com a presença, esbatida ou informe, do corpo próprio. Pelo contrário, o corpo espectral é suscetível de múltiplas quase-formas: corresponde aos investimentos afetivos da linguagem que não aparecem necessariamente no corpo físico visível a que se imprimiu a defasagem original. (GIL, J; 2006, p. 65)

E ainda:

Em suma, o mundo oferece sempre muito mais sentido virtual que o significado actualmente nele pela linguagem (...) há <<significado flutuante>> infinito transbordando o mundo que é exprimido, e são as pequenas percepções que se encarregam de o significar (GIL, 2005b, p.99)

Mas a esta dimensão do expresso, posteriormente distinguido na linguagem, pertencem também as imagens (artísticas ou não), as ações (também de um ator), os movimentos (também de um bailarino), enfim, podemos talvez dizer que o expresso é o que Merleau-Ponty chamaria “a carne do mundo” e é passível captação pela percepção sensível.

Trazendo para a problemática do ator em suas ações físicas, podemos dizer então que o inconsciente desta linguagem atoral é um território de conteúdos-significados que, embora não presente na dimensão sensível da percepção intencional, pode ser apreendido, ainda que não possa ser objetivado, pelo que Gil chama de *pequenas percepções*. E aqui chegamos num ponto fundamental para este trabalho. Mas então no que consistem as *pequenas percepções*? A idéia é retomada por José Gil da noção de Leibniz acerca das *percepções insensíveis*, afetações que o mundo exerce sobre nós sem que nos possibilite isolar e descrever na consciência algo como sendo objeto(s) percebido(s), conforme Leibniz:

existe uma série de indícios que nos autorizam a crer que existe a todo momento uma infinidade de percepções em nós, porém sem qualquer aprecepção e sem reflexão (...). Essas pequenas percepções, devido às suas conseqüências, são por conseguinte mais eficazes do que se pensa. São elas que formam este não sei quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, **claras no conjunto, porém, confusas nas suas partes individuais, essas impressões que os corpos circunstantes produzem em nós, que envolvem o infinito, esta ligação que cada ser possui com todo o resto do universo.**⁷⁷ (...) Depois disso acrescentaria pouca coisa se dissesse que são essas pequenas percepções que nos determinam em muitas ocasiões sem que pensemos [pois] produzem em nós essa inquietação que demonstrarei consistir em algo que difere da dor apenas como o pequeno difere do grande, inquietação que constitui muitas vezes o nosso desejo e o nosso

⁷⁷ Grifo meu.

prazer, dando a estes, por assim dizer, um sal picante. São também as partes insensíveis das nossas percepções sensíveis que fazem com que exista uma relação entre essas percepções das cores, dos calores e outras qualidades sensíveis, e entre os movimentos nos corpos que lhes correspondem (...) (LEIBNIZ, 1984, p.11-14)

Atentemos para a parte grifada em negrito na citação anterior. Para José Gil, Leibniz faz uma confusão ao não dividir o que, segundo Gil, formariam duas categorias de pequenas percepções. A primeira, que interessa menos a Gil, diz respeito às micropercepções que constituem uma macropercepção: “essas imagens das qualidades dos sentidos, **claras no conjunto, porém, confusas nas suas partes individuais**” (LEIBNIZ, 1984). Leibniz oferece a situação do barulho do mar que ouvimos e distinguimos na macropercepção como sendo este tal barulho. Mas este mesmo barulho porta a explosão de muitas ondas, de partículas de água se chocando, micromovimentos do mar que só captamos através das pequenas percepções que juntas formam a macropercepção mar. Na segunda categoria, que interessa mais a Gil e a qual ele se deterá, diz respeito à seguinte parte: “**essas impressões que os corpos circunstantes produzem em nós, que envolvem o infinito, esta ligação que cada ser possui com todo o resto do universo. (...)**”⁷⁸.(LEIBNIZ, 1984) É a esta segunda categoria que Gil denominará *pequenas percepções*, às percepções que “subliminares, apreendem-se em nuvens ou atmosferas correspondendo a <<sentimentos confusos>>; e reenviam para uma totalidade infinita de sentido” (GIL, 2005b, p. 108). Nesta segunda categoria Gil ainda distingue duas espécies⁷⁹ de pequenas percepções, uma primeira cujas afetações se dariam positivamente sobre os sentidos, embora ainda insensíveis, e estão relacionadas com a memória como as descritas por Proust⁸⁰, tendo a “propriedade de trazer a consciência a presença de um mundo” (GIL, 2005b, p. 108); e uma segunda que não diz respeito a um estímulo positivo⁸¹, mas a um *intervalo* que se abre em um contexto, numa imagem por exemplo, e que traz consigo um

⁷⁸ Grifo meu.

⁷⁹ Em a Imagem Nua Gil ressalta que um estudo mais aprofundado levaria a crer que esta primeira espécie, ligada à memória, provavelmente seria englobada pela segunda espécie.

⁸⁰ Podemos pensar na famosa passagem das Madeleines (espécie de bolinhos) que, à primeira mordida, trazem consigo todo um contexto vivido pelo narrador em sua infância, são como estopins detonadores de imagens passadas. Esta passagem está na obra “Em Busca do Tempo Perdido – No Caminho de Swan”.

⁸¹ Diferente da primeira. No caso anterior, as Madeleines funcionam como um estímulo positivo aos sentidos.

infinito de sentido enquanto *imagem nua*⁸², que, não obstante, apela para subir a consciência como significando algo e chega como um “*não sei o que*” que por vezes pode ser descrito como uma “impressão”, como no exemplo do rosto que Gil oferece:

Olho para o rosto de alguém e, não sei porquê (não me apercebo porquê pois a macropercepção não revela), <<sinto>> que a expressão que nele vejo não corresponde ao que visivelmente quer aparentar: a sinceridade. Pelo contrário, um <<não sei o que>> diz-me irrecusavelmente que a expressão é falsa e que a sinceridade recobre a verdade de uma hipocrisia. Que aconteceu? Os traços pregnantes da sua sinceridade não se modificaram, relativamente à expressão habitual. Mas um exame aprofundado mostra-me modificações ínfimas, imperceptíveis do contexto (ou do <<fundo>>, se considerarmos como <<forma>> esses traços pregnantes que podem ser: expressão inocente do olhar, lábios entreabertos, etc.): uma certa impassibilidade das maçãs do rosto e dos músculos da testa, etc. Ou seja: o contexto da percepção mudou imperceptivelmente, relativamente ao contexto habitual, o que gerou o <<não sei o que>> ou percepção subtil que, sub-repticiamente, se infiltra, se esconde, e no entanto se mostra por debaixo da macropercepção (...) É a defasagem, ou diferença entre o contexto habitual e o novo contexto que dá à mensagem um novo significado. Ela envolve-se de uma atmosfera de pequenas percepções oriundas dessa defasagem ou intervalo, pequenas percepções que esboçam uma mensagem não-consciente, imperceptível (...) (GIL, 2005b, p. 113-114)

Esta defasagem entre os dois contextos da imagem do rosto é o que gera o intervalo, emerge o que Gil chama de *contorno de um vazio*. O intervalo se dá entre formas triviais ou representações⁸³ e as forças não figurativas que uma obra de arte, por exemplo, possui. “O intervalo é o contorno do vazio” (GIL, 2005c, p. 29). Mas este vazio não deve ser interpretado como uma total ausência ou um nada, é um vazio repleto de intensidades e afetos, que, ao interagirem, possibilitam num segundo momento, àquele após o “*não sei o que*”, que, de acordo com o exemplo anterior, eu infira que no rosto do outro há uma hipocrisia. O vazio é um vazio de formas figurais, de conteúdos a serem revelados, de significados, nele só há *formas de forças*.

⁸² Talvez a imagem nua possa ser relacionada com o corpo espectral, no sentido de ser entendida como um campo de forças e intensidades que não são delineados figuralmente por trás do corpo ou da imagem. Seria como um invisível sem forma figurativa não por trás do visível, mas numa brecha que se abre no próprio visível enquanto *forma de força*, ou seja, faz com que, quando entramos neste campo microperceptivo, “sintamos” alguma coisa indeterminada relacionada a imagem que se apresenta e que, todavia, num segundo momento, apela para subir à consciência significando algo.

⁸³ Aquilo que está materialmente disposto numa imagem.

A grande preocupação da arte é construir um conjunto de formas que emita forças precisas (GIL, 2005b, p. 300)

Escolher a forma ou o objeto adequado equivale a saber se ele exprime a força necessária. (GIL, 2005b, p. 206)

Dessa forma, realizar uma obra de arte implica em escolher o material que contornará um conjunto de forças precisas, o material é o que vem dar o contorno ao imaterial de forças, vem dar forma às forças. Nessa compreensão, o material não é a face de uma moeda que, ao ser mostrada, simultaneamente oculta a face oposta, como se esta fosse uma essência metafísica ou transcendental da obra em si. É no próprio material que as forças vêm se inscrever, como fissuras que fazem o material vaziar em si, sem revelar algo em seu interior, mas sim apontar para fora do próprio material, desencadeando um mecanismo de criação naquele que com a obra entra em contato, e não revelando um segredo supostamente místico e escondido. Isso significa compreender que a obra não revela um sentido, uma obra emite formas de forças que por sua vez podem adquirir diversos sentidos.

A obra não transmite uma idéia: ela é matriz de idéias, e, assim sendo, o artista não é detentor do sentido, nem é proprietário da compreensão final da obra. Através da obra, o autor desencadeia um processo no qual é tão surpreendido quanto o público, de onde podemos dizer que ele não possui essa obra; por mais fechada que ela seja (pensemos, por exemplo, nas partituras de Schönberg ou de Boulez), a obra sempre se funda num aberto e assim continua, fundada e fundante (HELLER, 2008, p. 106)

Ao mesmo tempo, para adquirir potência, este vazio de forças precisa ser contornado, porque se fosse sem contorno entraríamos num espaço onde tudo seria possível, um espaço caótico de forças dispersas e sem formas. Os Girassóis de Van Gogh não revelam um sentido, possuem um contorno de forças passíveis de adquirir múltiplos sentidos. Porém as forças são precisas e dificilmente teríamos o mesmo tipo de afetação

que temos com eles se nos deparássemos com uma obra de natureza morta⁸⁴, que, por sua vez, joga com outras formas de forças.

A obra que revela um significado dificilmente dura, porque, talvez, um significado esteja ligado ao seu tempo, ao contrário das forças. Numa comparação bastante esdrúxula, podemos pensar que os afetos vibrantes que os girassóis de Van Gogh emanam permanecem quando no entanto o significado de uma flor (e mesmo que seja aquela flor) para uma moça do século 19 é provavelmente diferente para uma moça dos nossos dias. As forças devem possuir formas e não sentidos. A obra não revela um sentido, é máquina criadora de sentidos que emergem justamente do lugar onde o sentido não está inscrito, do campo de forças. Segundo Gil:

É por isso que a obra de arte segrega tempo: inscreve um lugar de <<não-inscrição, <<re>>constrói trechos inteiros de espaço interior nunca anteriormente edificados – que haviam escapado ao tempo. É por isso que a arte é inscrição: não uma inscrição direta de formas, mas do lugar de onde as formas podem nascer. (GIL, 2005b, p. 299)

É neste sentido que podemos entender a obra de arte como composição que, para além da comunicação de algo, desencadeia um mecanismo de criação naquele que a recebe, como na cognição autopoietica já comentada⁸⁵, coisa que na *performance art* é explorado até os limites quando o antes fruidor vira matéria de composição da própria obra. É neste sentido que a obra contorna um vazio, um vazio dinâmico que comporta não uma senão que muitas possibilidades de sentidos. O psicanalista Octave Mannoni, ao se referir à literatura poética, aproxima-se deste pensamento:

A ilusão está em acreditar que o poeta tem por função, como o analista, fazer passar o sentido do inconsciente para o consciente, participar-nos suas descobertas. (...) O discurso poético não nos dá a impressão de exprimir o que é secreto, mas de respeitá-lo como inexpresso, de lhe assinalar o lugar mas contornando-o (MANNONI, 1992, p. 45-46)

⁸⁴ Como em “Natureza-morta com Bíblia” do próprio Van Gogh.

⁸⁵ Ver páginas 42 e 43 desta dissertação.

No caso do rosto que Gil evoca podemos reconhecer uma característica que é muito interessante para nós atores: as micropercepções não vêm somente formar a macropercepção (sinceridade), mas ressignificá-la como algo novo (hipocrisia), coletando da atmosfera vibrações ínfimas que formam um inexpresso no expresso, ou, no caso do ator, um inconsciente de sua linguagem de ações físicas. Entrar numa atmosfera microperceptiva é então dilatar a própria capacidade de percepção:

É a intensidade das micropercepções que suscita esta impressão de aumento de escala. O subliminar torna-se mais forte do que o imediatamente visível e consciente. (GIL, 2005b, p. 167)

Não devemos esquecer que as pequenas percepções aumentam a escala da percepção comum: o artista vê mais nitidamente e como que ampliado aquilo que o olhar profano mal chega a distinguir. (GIL, 2005b, p. 116)

Como vemos, segundo Gil, o artista trabalha nesta escala de percepção hiperbólica sobre a materialidade, ou seja, numa atmosfera microperceptiva. E no que então consiste esta atmosfera? Que caracteres a compõe?

Se a atmosfera é feita de tensões entre micropercepções é porque resulta de investimentos de afeto que abrem os corpos. Na verdade, é o corpo que “percebe” a atmosfera, sua densidade, sua porosidade, sua rarefação, seu teor de acolhimento ou de exclusão, sua velocidade de transformação, sua rugosidade ou, às vezes, seu aveludado que nos atrai como uma doença. Se o corpo percebe todas essas modulações da força é porque está aberto, ou seja, suas próprias forças entraram em contato com as forças da atmosfera. Pois a atmosfera conduz à abertura dos corpos, convidando à osmose. (GIL, 2005c, p. 27)

Em uma defesa de mestrado⁸⁶, Verônica Fabrini⁸⁷ fez uma colocação muito interessante sobre o corpo do artista da cena, observação que creio dialogar com a prática

⁸⁶ Na defesa de mestrado de Ana Clara Amaral, realizada no dia 18/08/09 dentro do programa de pós-graduação em artes da Unicamp.

de outros artistas aos quais logo farei referência. Não saberei colocar tal qual ela disse, mas foi algo como: “o corpo poroso-disponível atrai para si conteúdos que não necessariamente ‘são seus’, são coisas que não necessariamente você quer⁸⁸ dizer, mas ao mesmo tempo precisam ser ditas e em relação às quais você antes não tinha consciência”. Nesse pensamento, podemos reconhecer que existe uma via de trabalho artístico, que, entrando nesta atmosfera microperceptiva, opera não com uma intenção propositora, mas com uma espécie de **intenção atrativa**⁸⁹ de sentidos ou conteúdos não individualizados. Nesta atmosfera a consciência reflexiva de si, a auto-afirmação, dá lugar a um estar em que o corpo é cruzado por sentidos que, mesmo se autobiográficos, confundem-se com questões de outrem, é, como Leibniz coloca, “**esta ligação que cada ser possui com todo o resto do universo**” (LEIBNIZ, 1984).

No campo artístico poderíamos pensar em nomes das mais diversas áreas que possivelmente se colocam nesta atmosfera a qual nos referimos⁹⁰. Entre os artistas de teatro, estão exemplos como Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, Jacques Lecoq, Keith Johnstone e Philippe Gaulier, que creio se relacionarem, através de seus próprios conceitos e descrições, com o que aqui chamo de atmosfera microperceptiva, criada tanto na relação de atores entre si como na destes com o espectador. Vejamos algumas colocações.

Grotowski fala sobre sua busca relacionada ao ator-performer na fase denominada Arte como Veículo:

⁸⁷ Professora da Pós-graduação em Artes da Unicamp.

⁸⁸ Na sua consciência intencional.

⁸⁹ Em relação ao seu trabalho, Grotowski expõe a idéia de uma “*disponibilidade passiva*” (1987, p. 32), o que, de alguma forma, pode ser relacionada com esta intenção atrativa à qual me refiro.

⁹⁰ Na *performance art*, Marina Abramovich realiza um ritual que nomeia “Limpar a casa”, no intuito de se purificar, “limpando o corpo” através de algumas ações sobre si mesma (ficar sem comer carne, sem transar, sem fumar etc) para que este tenha uma relação mais apurada com os acontecimentos no seu entorno. Nas artes plásticas Antoni Tápies costuma caminhar envolta da tela em branco silenciosamente, às vezes por horas, quando de repente se joga sobre ela e começa, como se estivesse em uma espécie de transe, a dispor os materiais no espaço da tela. Na música poderíamos pensar em John Cage e na importância dada ao silêncio em 4’33, onde um pianista se senta como se fosse tocar e fica este tempo ouvindo e fazendo ser ouvido todos os sons e micro-sons que se diluem nas macropercepções do nosso cotidiano, ressignificando assim o próprio cotidiano ao sobre este ampliar a percepção. Poderíamos evocar muitos outros nomes, e, na verdade, realizar uma reflexão mais consistente relacionando os trabalhos dos artistas citados com a idéia de pequenas percepções. Mas deixei este espaço para refletir com mais atenção sobre artistas teatrais, o que para este trabalho é mais conveniente.

(...) quando falo do elevador primordial e da arte como veículo me refiro à verticalidade. Verticalidade – o fenômeno é de ordem energética: energias pesadas mas orgânicas (ligadas às forças da vida, aos instintos, à sensualidade) e outras energias, mais sutis. A questão da verticalidade 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*. (...) se se aproxima da *higher connection* – isto é, em termos energéticos, se se aproxima da energia muito mais sutil – coloca-se também a questão de descer *trazendo de novo* essa coisa sutil dentro da realidade mais comum, ligada à “densidade” do corpo. (GROTOWSKI in FLASZEN, 2007, p. 235)

O deslocamento vertical ao qual Grotowski se refere implica em fazer o corpo subir a um nível de energia mais sofisticado, àquilo que ele chama de *higher connection*⁹¹ e voltar com esta qualidade à densidade do corpo real. No dia 12/03/09, refletindo sobre o trabalho com os “energéticos” na segunda fase de nosso treinamento, anotei em meu caderno de campo:

Se eu me joga na lama, eu não vou voltar com o manguê inteiro (seria impossível), mas devo voltar sujo daquela lama onde me joguei.⁹²

Grotowski propõe um movimento de ida e volta. A ida ao sutil parece então implicar em explorar um território onde os afetos operam numa qualidade refinada e num limiar da consciência, ou mesmo no inconsciente criativo ao qual já me referi. A volta para a “realidade mais comum” deve ser caracterizada por manter os poros por onde passam as

⁹¹ Alta conexão

⁹² Trecho retirado do meu caderno de campo referente ao dia 12/03. Anotei em relação ao trabalho com os exercícios energéticos: “no energético, percebo que existe uma fase que tem a ver com mergulho, com uma “ida para dentro”, um jogar consigo próprio (...). Mas no nosso trabalho percebi a necessidade de voltar de lá com alguma propriedade fiel a este mergulho. Se eu me joga na lama, eu não vou voltar com o manguê inteiro (seria impossível), mas devo voltar sujo daquela lama onde me joguei. Neste sentido, o trabalho de lutas dos samurais propiciam este segundo momento, o momento onde volto do mergulho na energia dele mas disponibilizo-a para jogo, onde consigo voltar a escutar o que acontece aqui-agora e reagir a isso com fidelidade a energia trabalhada. Ou seja, basicamente é colocar a energia em jogo. Estar banhado nela mas com a uma atenção sofisticada. Por isso senti a necessidade de provocar aberturas no trabalho energético. Num primeiro momento o ator faz o mergulho, num segundo ele faz a volta, abre pro espaço, pros colegas, aquilo que conquistou. Mas é importante que seja AQUILO. Em alguns atores via que, por exemplo, mergulhavam em uma coisa e a perdiam completamente quando voltavam deste mergulho, quase como se tivessem encarado o mergulho como “aquecimento” para algo e não como a base que vai me permitir jogar com outros elementos. Aí está a importância de registrar, de escrever na musculatura, nos ossos e na pele o lugar onde se chegou e poder depois abrir novamente estas páginas, revisitar esta zona, ainda que ela não seja exatamente a mesma.

energias sutis, agora sobrepostas ao corpo denso. Podem estes poros de energia sutil relacionarem-se com o corpo poroso e microperceptivo?

Mais importante é compreendermos o que a ‘impregnação da consciência pelos movimentos do corpo’ quer dizer. **Estes movimentos são também os do espírito sobre o corpo**⁹³, os do corpo operando de múltiplas **maneiras inconscientes** (...)A consciência do corpo não acaba no corpo. **Mergulha no corpo, a consciência abre-se ao mundo. (...)Este mundo é o das forças e das pequenas percepções.** Através dele a consciência dá-se um campo imenso, um campo infinito que cobre o sentido e engloba todo o pensamento. **É a força do contágio, que doravante religa a consciência ao mundo, que vai permitir toda a arte.** (GIL, 2005, p. 142)⁹⁴

Grotowski parece pegar o inconsciente e virá-lo do avesso, revestindo agora o exterior do corpo antes denso e “real”. A pele inconsciente, agora por fora, se adere à antiga pele do corpo objetivo, e é na fricção entre estas duas que se abrem poros, num embate entre o aberto⁹⁵ e o fechado⁹⁶. O corpo então se abre, mas deve manter-se também no que Grotowski chama de “realidade mais comum”, pois existe pele da antiga consciência envolvendo os poros abertos pelo sutil do inconsciente, os poros na pele são então os intervalos e a pele antiga contorna os buracos gerados pela sobreposição de inconsciente⁹⁷ à consciência, a pregnância do corpo atual é esburacada e emoldura intensidades virtuais, *formas de forças*. O ator-performer de Grotowski parece se encontrar então numa atmosfera de micropercepções.

Barba fala sobre *presença* e sobre o *corpo-em-vida*:

Um corpo em vida é mais que um corpo que vive. Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador. Há alguns atores que atraem o espectador com uma energia que “seduz” sem mediação. Isso ocorre sem que o

⁹³ Seria a energia sutil sobre a densidade do corpo?

⁹⁴ Grifos meus.

⁹⁵ Inconsciente exposto na pele. Algo como a “fantasmática vomitada sobre a pele” no trabalho de Lygia Clark. Respeitando a idéia de que o inconsciente ao qual nos referimos aqui não se trata do inconsciente fantasmático da psicanálise.

⁹⁶ Corpo objetivo da consciência reflexiva.

⁹⁷ Este vazio criativo repleto de intensidades.

espectador tenha decifrado ações individuais ou entendido seus significados. (...) Ante um espetáculo **cujo significado ele não compreende** inteiramente e cuja maneira de execução não pode apreciar, o espectador se encontra de repente no escuro. No entanto, deve admitir **que este vazio tem um poder que prende sua atenção, que “seduz” de um modo que precede a compreensão intelectual.** (BARBA; SAVARERE, 1995, p. 54)⁹⁸

O que seria este vazio ao qual Barba se refere? O vazio pode ser visto como espaço de não-inscrição de sentido que, todavia, afeta, e onde o fenômeno da presença se dá? Segundo Barba, como visto acima, a presença do ator está relacionada diretamente com a percepção do espectador. Se dilatar a presença do ator é dilatar a percepção do espectador, então esta presença pode ser vista como um vazio contornado que, de cara, não oferece sentido, mas dilata a percepção do espectador por abarcá-lo no jogo de forças de uma atmosfera microperceptiva, pois, como já vimos⁹⁹, as micropercepções não só compõem uma macropercepção como dilatam a percepção sobre esta e ressignificam-na. A dilatação da presença compreendida como entrada nesta zona microperceptiva abre espaço para movimento de forças, que não revelam um sentido, mas ampliam a possibilidade de criação contínua de sentidos, ampliam e revelam *possíveis* não presentes na dimensão expressa de suas ações físicas.

A defasagem entre duas velocidades, a do movimento subterrâneo e a do movimento visível, que caracteriza o gesto dançado define o espaço dos possíveis que não foram atualizados e que a dança faz emergir: abre o campo dos possíveis no espaço e no tempo, **dilata o corpo e a sua presença, anuncia o que o corpo pode e que ele não pôde agir.** O campo de possíveis é o espaço de não-inscrição, doravante explorável (...) em suma, o espaço do inconsciente do corpo, ou do corpo virtual (GIL, 2005, p. 96)¹⁰⁰

Dialogando com Gil para tentar compreender a presença do ator, podemos entendê-la como uma qualidade onde não se inscrevem significados, ou como qualidade que se inscreve sob os significados, como um forro rebelde que insiste em cavar buracos

⁹⁸ Grifos meus.

⁹⁹ Ver página 60 desta dissertação.

¹⁰⁰ Grifos meus.

nas ações físicas, deixando-as porosas, fazendo vaziar o inconsciente do corpo por cima da camada do sentido, afetando o espectador “antes” da expressão, ou possivelmente num *entre-expressão*, fazendo com que o espectador dissolva em pequenas percepções a macropercepção que tende a isolar objetos (no caso as ações) para significá-los, jogando o espectador no “escuro sedutor” ao qual Barba se refere. Neste caminho talvez seja possível ressignificar o que Barba abarca sob o conceito de pré-expressividade, entendendo-a não como algo antes¹⁰¹ da expressão, mas sim como buracos onde o inexpresso vem se inscrever no que está expresso, capturando o espectador em camadas que extrapolam a dimensão significativa e compreensível das ações do ator. Por isso o não entendimento de uma ação não impede que esta mesma ação afete aquele que a presencia.

Jacques Lecoq fala sobre a “mirada do corpo” que empreende o trabalho de sua escola:

Proponemos una sensibilización previa del cuerpo a los espacios que le incumben, primero en estado de neutralidad, después en estado de expresión dramática. Llevamos a cabo una recriación de los espacios construídos para percibir las impresiones corporales y luego mimages¹⁰² para desvelar su dinámica. (...) Se trata, una vez más, de desarrollar la <<mirada del cuerpo>> sobre la observación de lo real. (LECOQ, 2003, p. 226)

Em determinado momento de nossas vidas somos direcionados a entender e relacionarmos-nos com o mundo de forma objetivante, na esteira cartesiana¹⁰³, descolando o corpo do aprendizado sobre o mundo, criando sujeitos e objetos um tanto estanques. Sem

¹⁰¹ Embora o próprio Barba ressalte que este “antes” é um “antes lógico” e não é cronológico. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 5) Mesmo assim pensar neste “entre” me parece interessante ao dialogar as idéias de Barba com as *micropercepções*.

¹⁰² Mímage é uma espécie de mímica sem caráter mimético ou imitativo. Foge da noção de mímica literal, de mímica como representação gestual da realidade.

¹⁰³ Ainda que seja necessário ressaltar que esta visão sobre Descartes é parcial e não dá conta da complexidade de sua filosofia. Em uma passagem da Meditação Metafísica nº 4, Descartes se questiona sobre a importância de uma dimensão corpórea da própria existência “(...) sei que existo na medida em que sou alguma coisa que pensa, mas apresenta-se também ao meu espírito uma certa idéia de natureza corpórea; o que faz com que eu duvide se esta natureza pensante que existe em mim, ou antes, pela qual eu sou o que sou, é diferente dessa natureza corpórea, ou ainda se ambas não são senão uma mesma coisa” (DESCARTES, 1979, p.119).

objetivar apontar os milhares de mecanismos que geram esta relação com o mundo, podemos pensar, por exemplo, na passagem escolar do jardim da infância para a primeira série. No jardim brincamos, desenhamos, mexemos com argila, fazemos jogos grupais etc, e isso se processa como uma forma corporal de introduzir a criança no universo de conhecimentos escolares. Mas logo que passamos para a primeira série, somos colocados em cadeiras e temos que ficar por horas parados, observando uma professora falar sobre inúmeros assuntos, agora temos que construir nosso conhecimento de forma cerebralizada, bipartida. Lecoq volta e reconstrói na vida adulta um conhecimento, que, como no jardim da infância, se dá pelo corpo, claro que repleto de especificidades que territorializam este conhecimento numa determinada forma de conceber o trabalho do ator. O que Lecoq parece fazer ao trabalhar com suas mimagens¹⁰⁴ é justamente abrir o corpo aos espaços do mundo e desenvolver isso que ele chama de “mirada do corpo”, fazer o corpo se abrir às modulações de forças de cada elemento trabalhado nos exercícios, não através de mímica imitativa, mas de recriação por afetos que compõe *formas de forças* sob as formas figurais das imagens trabalhadas nos exercícios. Quando um ator é convidado a fazer uma viagem sob a máscara neutra corporificando o mar, passando de um mar calmo a um mar revolto e voltando novamente à calmaria, o que Lecoq visa não é a imitação literal do mar (se é que isto é possível) mas sim aquele “não sei o que” que faz com que quem esteja assistindo pense “hm, isso tem a ver com o mar”, que, por sua vez, tem a ver com tantas outras coisas. A busca é pelo informal do mar, o não figurativo do mar, as *formas de forças* do mar que, todavia, aparecerão diferentemente em corpos diferentes. É na micropercepção que se trabalha aqui. Segundo Lecoq mimar não é mimetizar:

El mimetismo es una representación de la forma, El mimismo es la búsqueda de la dinámica interna del sentido. Mimar es *formar corpo con* y así comprender mejor. (LECOQ, 2003, p. 42)

¹⁰⁴ Seja na máscara neutra, nos processos de improvisação em silêncio ou nas atitudes físicas do trabalho de análise do movimento.

E é entrando em atmosfera microperceptiva que o ator consegue pular da mímica literal, sua dimensão macroperceptiva, para uma mímica poética. Este “formar corpo com” é abrir o corpo para que este capte as vibrações dos elementos e imagens propostas, jogá-lo em atmosfera microperceptiva. Construir a “mirada do corpo” é transformá-lo “num único órgão perceptivo (...) não à maneira de um órgão sensorial, mas como corpo hipersensível às variações de forças, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas” (GIL, 2006, p. 66), intensificando então sua afetação por pequenas percepções.

Keith Johnstone fala sobre improvisadores telepáticos:

Bons improvisadores parecem telepáticos, tudo parece premeditado. Isso acontece porque aceitam todas as ofertas feitas – o que é algo “anormal” para uma pessoa fazer. Também podem aceitar as ofertas que não lhe foram realmente destinadas. Eu nunca digo aos meus atores para pensarem em uma oferta, mas, ao invés disso, perceber uma que já foi feita.¹⁰⁵ (JOHNSTONE, 1989, p. 99)

E Philippe Gaulier sobre vibrações imperceptíveis:

Detesto muitas coisas. As apresentações que transmitem idéias tão grandes como casas, apresentações que matam as vibrações imperceptíveis que se misturam em torno das palavras, dos atores, dos silêncios. Eu abomino as coisas que não tremem ao terremoto (...) Eu gosto do teatro que deixa espaço para as vibrações do prazer do jogo.¹⁰⁶ (GAULIER, 2007, p.48)

¹⁰⁵ Tradução minha do inglês: Good improvisers seem telepathic; everything looks prearranged. This is because they accept all offers made - which is something no 'normal' person would do. Also they may accept offers which weren't really intended. I tell my actors never to think up an offer, but instead to assume that one has already been made. (JOHNSTONE, 1989: 99)

¹⁰⁶ Tradução minha do francês: J'abomine beaucoup de choses encore. Les spectacles qui véhiculent des idées grosses comme maisons, les spectacles qui tuent les imperceptibles vibrations qui se nichent autour des mots, des acteurs, des silences. J'abomine les choses qui ne donnent pas au frémissement, au tremblement,(...) J'aime le theatre qui laisse place aux vibratons du plaisir du jeu.

Johnstone e Gaulier são dois pedagogos teatrais que dão grande importância ao *estado de jogo* do ator. Este estado tem a ver com certa ingenuidade, com o não premeditar e não criar expectativas em relação à atuação numa improvisação, por exemplo, mas sim estar aberto e responder ao que está proposto no momento presente. O “parecer premeditado” é entendido por Johnstone de forma positiva, ou seja, fruto de uma abertura e uma capacidade do ator em aceitar uma oferta, seja qual for, e conseguir criar algo orgânico em cima, algo que parece premeditado porque “cai como uma luva” num dado contexto improvisacional. Por isso um ator pode parecer telepático, por poder captar o que para Gaulier são “vibrações imperceptíveis”. Costuma-se dizer então que o ator tem *timing*, termo que segundo José Gil na dança seria

um sentido particular do tempo que implica que cada corpo saiba e antecipe os movimentos dos outros sem que os veja. O CI¹⁰⁷, como qualquer outra técnica de dança, supõe também este sentido – que não é, afinal, outra coisa senão o sentido do inconsciente dos outros. (...) esta espécie de sexto sentido é a consciência do corpo (GIL, 2005, p. 118)

Mas não creio que isso se dê somente na dança. Quando dizemos que um ator está em “estado de jogo”, isso acontece porque também no trabalho teatral é instaurado um campo de pequenas percepções, uma atmosfera repleta delas, uma *placa vibrátil* que permite a “previsão” do que vai acontecer, como coloca Gil ao falar do Contact Improvisation de Steve Paxton:

(a atmosfera) Comunica um ‘impulso’, uma força através de uma *placa vibrátil* até o outro extremo onde se encontra o inconsciente (do corpo) do outro. A atmosfera aproximou os corpos, como se os fizesse entrar em contato. (...) a placa vibrátil ressoa e transmite um movimento que o outro corpo traduzirá num pensamento ou num gesto esperado (se se tratar do mesmo pensamento, falaremos de ‘transmissão de pensamento’ ou de ‘telepatia’) (...) A placa vibrátil forma-se sempre quando a comunicação “pega”. Se nos referimos indiferentemente à transmissão de movimentos e à de pensamentos, é porque o mecanismo nos dois casos é idêntico, resultando a transferência de pensamentos em uma tradução de movimentos corporais em neuronais. (...) não é por acaso

¹⁰⁷ Contact Improvisation, técnica de dança desenvolvida pelo bailarino norte americano Steve Paxton.

que muitas vezes os exercícios de CI (ou de outras técnicas desestruturantes, como as de 'release') têm lugar fenômenos de telepatia. (GIL, 2005, p. 120-121)

Gil ainda expõe uma característica “profética” desta atmosfera microperceptiva:

A atmosfera compõe-se de miríades de pequenas percepções, uma <<poeira>> atravessada de movimentos ínfimos. Na atmosfera nada de preciso é ainda dado, há apenas turbilhões, direcções caóticas, movimentos sem finalidade aparente. Contudo, a atmosfera anuncia – ou pré-anuncia, faz pré-sentir – a forma por vir que nela se desenhará (...)(GIL, 2005b, p. 52)

Retomando as questões realizadas anteriormente sobre por que caminhos nos conduzem os elementos de um treinamento do ator, penso agora ser possível inferir que nos levam, ou ao menos podem nos levar, para esta zona onde operam as micropercepções. O viver do ator em sua linguagem de ações físicas no treinamento pode então ser o seu fazer operativo na busca de se colocar numa zona de borda entre inconsciente do corpo e consciência, recorrendo aos diversos exercícios como bisturis que abrem o corpo e suas ações físicas para que o inconsciente criativo instaure a atmosfera de afetações intensivas que se dá concomitantemente de si para si e de si para o outro (outros atores e futuros espectadores). Predispor-se a entrar nesta zona é então construir a atmosfera de pequenas percepções como meio onde o ator cria a si mesmo impregnando-se de suas potências e das potências alheias.

Ela (a atmosfera) constitui um *meio* que impregna imediatamente os corpos, quebrando a barreira que separa o interior do exterior, um corpo do outro corpo, os corpos e as coisas. (GIL, 2005c, p.27)

A atmosfera resulta da invasão da consciência pelo inconsciente; no mesmo ato, é o espaço do corpo – esse prolongamento do corpo no espaço – que se impregna de forças inconscientes. A atmosfera não se limita à consciência, habita o exterior dos corpos, condicionando sua ação: é por isso que se fala de atmosfera de um grupo, da “atmosfera que reinava na sala”, etc (...) Os corpos exalam um espaço (o espaço do corpo) e todo o contexto dos objetos se acha assim modificado, carregando-se o espaço objetivo de forças, de lugares magnéticos (...) Formada de

uma poalha de pequenas percepções' (Leibniz) que drenam tantas forças, abre os corpos: são forças de afeto, quer dizer, forças de contágio (...) (GIL, 2005, p.119)

Os exercícios de um treinamento podem então visar a construção das ações físicas dos atores, sua dimensão expressa, e, ao mesmo tempo, o esburacar destas mesmas ações, criando poros onde vêm se inscrever forças que remetem para outros espaços-tempos-devires que fogem à dimensão expressiva ou simbólica da ação. Trabalhar a materialidade expressa do corpo pode se direcionar a mover e combinar forças.

A grande preocupação da arte é construir um conjunto de formas que emita forças precisas. A <<perenidade>> da arte vem daí, do fato de as suas forças constituírem uma reserva <<eterna>> de forças. A técnica do artista não visa de início produzir formas <<belas>>, <<sublimes>>, <<interessantes>>, <<saturadas>>, mas tratar de tal maneira os materiais que as formas nascentes contenham feixes de forças. As formas visíveis são apenas as teclas de um piano que o artista faz tocar a fim de pôr as forças em movimento – movimento que, por seu turno, anima as formas de uma vida intensa. (GIL, 2005b, p. 301)

Em alguns momentos de nosso treinamento isso claramente aconteceu, quando as atrizes realizavam determinados exercícios e suas ações deixavam escapar forças que estavam para além da materialidade da ação. Escapavam intensidades resistentes às nomeações. Aspectos contaminadores que emergem em momentos onde o ator constrói paralelamente às inscrições expressas de uma ação no espaço-tempo, um campo de forças, que, de início, não remete a um único sentido, mas criam feixes de desobjetivação dos nossos olhares sobre suas ações, detonando não um mas múltiplos sentidos. Pessoalmente, tive esta experiência muitas vezes em espetáculos singulares, mas de forma muitíssimo marcante ao ver o grupo de butô Sankai Juku em seu espetáculo Kagemi. Vi ali algo como uma suspensão do espaço em sua dimensão extensiva e do tempo em seu aspecto cronológico. Um convite às trevas do butô, um convite à escuridão onde a luz da razão não aporta, onde as intensificações do corpo não se reduzem à semiotização do mesmo. Logo no início do espetáculo um dos bailarinos compunha uma flor perfeitamente reconhecível com suas mãos, mas a camada inexpressa de seu gesto era muito maior do que a flor-mão, e

abria sua ação para um infinito de sentido que minha consciência não consegue descrever e que, no entanto, me afetou intensamente. Tudo que não estava na forma-flor estava em seu intervalo, onde se inscreviam forças-flor, que, provavelmente, só através de micropercepções eu pude apreender. Penso que isso pode ser também a possibilidade de um olhar novo sobre a presença de Barba, sobre a transiluminação de Grotowski, sobre o estado criador e o encanto cênico de Stanislavski...

CAPÍTULO 4 – Treinamento corpóreo-improvisacional para o ator: a nossa experiência



Figura 4 – Treinamento

No capítulo anterior abordei a noção de linguagem proposta por Humberto Maturana e Francisco Varela como o *habitat* do ser humano. Propus então as ações físicas como o *habitat* do ator, vislumbrando-as como componentes de sua linguagem. Pensando desta forma, recorri à noção de um *inconsciente da linguagem* levantada pelo filósofo José Gil, inconsciente este que é passível de captação pelas *micropercepções*. Logo após confrontei trabalhos de importantes pesquisadores teatrais com o conceito levantado por Gil, salientando como a partir de suas próprias descrições e práticas seus trabalhos encontram ecos no conceito de *micropercepções*.

Neste capítulo apresentarei então o *habitat* criado por e para nossas ações físicas, o nosso ambiente de autocriação, nosso treinamento. Nesse sentido, cabe apontar aqui, ainda que brevemente, o que no contexto de nosso treinamento entendemos por *ações*

*físicas*¹⁰⁸. Antes disso, creio ser interessante recorrer a alguns pesquisadores da tradição teatral para, avizinhandome deles, esclarecer os princípios pragmáticos que guiavam nosso fazer em quaisquer que fossem os exercícios realizados. Sobre as ações físicas, Stanislavski coloca que “em toda ação física (...) acha-se oculta uma ação interior, alguns sentimentos. Assim é que são criados os dois planos da vida de um papel, o interior e o exterior”(STANISLAVSKI apud BURNIER, 2001, p. 38). O pesquisador russo indica ainda:

Busquemos antes adaptar essas convenções do palco, essas poses e gestos, à execução de um objetivo vital, à projeção de alguma experiência interior. Então o gesto deixará de ser apenas gesto, convertendo-se em ação real, dotada de conteúdo e de propósito. (STANISLAVSKI, 2000, p. 66)

Daqui podemos pensar que a ação física é um ponto de convergência entre os processos exteriores e interiores do ator. Ou, ao invés de um ponto de convergência, um ponto de irradiação de processos que se lançam ao mesmo tempo pro exterior e pro interior, acontecendo em termos físicos e emotivos. Guardadas as devidas distinções, em especial àquelas relativas à questão do impulso¹⁰⁹, o pensamento de Grotowski aproxima-se de Stanislavski no que tange a questão do vínculo entre um processo interior e um exterior, como no exemplo do cachimbo dado por Grotowski em relação a diferença entre uma atividade e uma ação física:

O que é preciso compreender logo é o que não são ações físicas. As atividades não são ações físicas. As atividades no sentido de limpar o chão, lavar os pratos, fumar cachimbo, não são ações físicas, são atividades. Pessoas que pensam trabalhar sobre o método das ações físicas fazem sempre esta confusão. (...) Mas a atividade pode se transformar em ação física. Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa, que é quase sempre a regra, eu tenho que ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito "sólida". Neste momento vira ação física, porque isto me serve neste momento.

¹⁰⁸ Não objetivo neste trabalho realizar uma discussão aprofundada tendo como tema as ações físicas. Apenas aponto aqui alguns princípios que ecoam em nossa prática, a fim de contextualizar a leitura do que virá a seguir nas reflexões sobre os exercícios que serão apresentados ao longo deste quarto capítulo.

¹⁰⁹ Ver Capítulo “Grotowski frente a Stanislavski: los impulsos” do livro *Trabajar con Grotowski Sobre las acciones Físicas, de Thomas Richards*. Versão disponível para download em http://xoomer.virgilio.it/sladethunder/OB_TE/Acciones_fisicas.pdf. S/Data. Acesso em 03/2010.

Estou realmente muito ocupado em preparar o cachimbo, acender o fogo, assim DEPOIS posso responder à pergunta. (GROTOWSKI, 1988, disponível em http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html)

Segundo Thomas Richards¹¹⁰, Grotowski apontava ainda distinções entre a ação física e o gesto¹¹¹, salientando que a primeira parte da coluna vertebral e o segundo da periferia do corpo, e entre movimento¹¹² e ação física, ao reconhecer que aquele seria apenas um deslocamento do corpo no espaço e esta possuiria então um engajamento total do ator, catalisando elementos como o contato com os outros, pequenas ações, impulsos, observação das reações alheias etc.

Peter Brook, ao comentar um dos exercícios realizados por seu grupo de atores, fornece uma série de elementos para pensarmos no que caracteriza uma ação física:

Um exercício importante consistia em lutar em duplas, recebendo e dando pancadas, mas nunca sendo permitido tocar um no outro(...) Apesar disso , é preciso que uma luta seja travada física e emocionalmente e que seja levada até o fim. Tais exercícios não devem ser considerados como ginástica. (...) O princípio é o de esfregar dois pedaços de madeira um no outro. Esta fricção constante de opostos produz fogo e outras formas de combustão (...) O ator viu então que para comunicar seus significados invisíveis precisava de concentração, precisava de vontade; precisava usar todas as suas reservas emocionais; precisava de coragem; precisava pensar claro. Mas o resultado mais importante foi que o ator foi guiado inexoravelmente à conclusão de que precisava de forma. Não bastava se sentir apaixonado – um salto criativo era exigido para cunhar uma nova forma que contivesse e refletisse seus impulsos. Isto o que se chama, verdadeiramente, de uma “ação”. (BROOK, 1970, p.28)

¹¹⁰ Ver *Trabajar con Grotowski Sobre las acciones Físicas*, de Thomas Richards. Versão disponível para download em http://xoomer.virgilio.it/sladethunder/OB_TE/Acciones_fisicas.pdf . S/Data.

¹¹¹“ Entonces, ¿qué es un gesto, si miramos desde el exterior? ¿Cómo reconocer fácilmente un gesto? Muy a menudo un gesto es un movimiento *periférico* del cuerpo, un gesto no nace de dentro del cuerpo, sino de la periferia (de las manos, de la cara)” (Ibidem, p. 60).

¹¹² “Sí camino hacia una puerta, eso no es una acción, sino un movimiento. Pero si camino hacia La puerta como respuesta a «sus estúpidas preguntas», para amenazar con dejar la conferencia a medias, allí habrá un ciclo de pequeñas acciones y no tan sólo un movimiento. Este ciclo de pequeñas acciones estará en relación con el contacto que tengo con ustedes, mi manera de percibir sus reacciones, y también, al caminar hacia la puerta, todavía les dedicaré una «mirada de control» (o aguzaré el oído) para saber si mi amenaza surte efecto. No se trata solamente de «caminar» (es decir, de un movimiento), sino de algo mucho más complejo alrededor del hecho de caminar.” (GROTOWSKI apud RICHARDS, s/data, p. 61).

De Brook podemos extrair a necessidade da concretização no espaço-tempo de uma forma que dê conta de invocar esta dimensão invisível das ações. Uma dimensão afetiva, que, sob a ótica deste trabalho, afeta no nível das pequenas percepções.

Criado este brevíssimo panorama sobre as ações físicas, em nosso treinamento empreendíamos uma busca para que em cada exercício as atrizes buscassem tecer relações entre o que faziam e algum elemento externo (espaço, música, outra atriz etc), atentando também para que os elementos externos afetassem e transformassem as ações, conectando então processos interiores e exteriores, em diálogo com as colocações de Grotowski e Stanislavski. Também tentávamos invocar nos exercícios esta dimensão invisível tão importante para Brook, buscando encerrar em formas/ações as forças que fazem com que estas mesmas ações transcendam a mera formalização. Nesse sentido, diria que encaramos nossos exercícios como *ações físicas* ou como contextos de onde estas mesmas ações poderiam emergir, sempre na busca de um trabalho que transcendesse a tarefa e adentrasse uma zona afetiva, uma atmosfera microperceptiva.

Proponho refletir então sobre a forma com que em nossa prática chegamos a este universo de *pequenas percepções*, numa *zona microperceptiva*, também me apropriando do conceito para pensar, na mesma medida, sobre as dificuldades que tivemos para chegar a ela. Diria que as *micropercepções* são então o solo principal sobre o qual construo o pensamento neste próximo capítulo. Digo principal porque não é o único, visto que em nossa prática outras questões relacionadas ao trabalho do ator emergiram, e, por sua vez, exigiram diálogos com outros pensadores do território teatral bem como de outras áreas. Estas outras questões são de diferentes ordens, e são aqui vistas como **veto**res que cruzam cada exercício que será aqui apresentado. Nesse sentido, a coluna vertebral deste capítulo é o nosso treinamento, a partir de dez exercícios selecionados, descritos e refletidos. Selecionei estes exercícios por crer que sob seus territórios os principais acontecimentos emergiram em nosso treinamento. Da coluna à qual me refiro, ramificam-se questões oriundas de nossa prática, e, a partir dela, abrem-se janelas para se problematizar

acontecimentos que apontam para discussões circunscritas no universo daquilo que compreendemos por trabalho do ator.

Uma última observação diz respeito à nomeação das atrizes que participaram do aporte prático desta pesquisa. Como em muitos momentos de nosso treinamento trabalhamos sobre questões bastante delicadas dos processos de cada atriz, parte destas questões estão expostas a seguir, optei neste capítulo por substituir os seus verdadeiros nomes por letras (B, C, D, F, G, H, J, L), tendo em vista preservar as identidades das mesmas.

4.1 Modulações energéticas de uma consciência tornada corpo - Treinamento Energético

Pensar a questão da energia neste trabalho é acercar-se de uma tradição teatral que problematiza o seu fazer sob múltiplos aspectos que vão desde sua materialidade física até aqueles muitas vezes apontados como “espirituais” ou transcendentais. Ao trabalhar sobre a concretude do corpo, sua pregnância, alguns exercícios levam o ator a desempenhar ações circunscritas num universo de entres: entre polaridades (vigor/suavidade), entre corpos (contaminação pela energia do outro), entre níveis de investimento (cotidiano e extracotidiano), entre técnica e personalidade etc. No decorrer deste tópico, esta série de “*entres*” aparecerá a partir da imersão em acontecimentos do nosso *treinamento energético*.

No texto “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo”, Grotowski nos apresenta uma idéia acerca de um *elevador primordial*¹¹³, ressaltando que na última fase de suas pesquisas, seus atores trabalhavam sobre os cantos tradicionais a fim de operar um trânsito entre qualidades energéticas mais sutis e a densidade do corpo cotidiano. Já Eugênio Barba, em muitas de suas obras, propõe uma polarização entre duas qualidades que reconhece presentes em diversas culturas teatrais, o vigor e a suavidade. Tais qualidades estão delimitadas dentro do campo de estudos da Antropologia Teatral sob a distinção *Anima* (energia suave) e *Animus* (energia vigorosa), passíveis de serem encontradas em diversas culturas sob outras nomenclaturas¹¹⁴. Situio aqui meu pensamento sobre a energia num espaço entre as polaridades encontradas nos trabalhos de Jerzy Grotowski e Eugênio Barba, reconhecendo que a polaridade de Grotowski responde a outras questões daquelas que Barba abarca em sua própria.

¹¹³ Apresentada no terceiro capítulo deste trabalho. Ver página 62 desta dissertação.

¹¹⁴ Assim Barba apresenta qualidades polarizadas como *Keras* (forte, duro, vigoroso) e *Manis* (suave, delicado, terno) na dança balinesa, *Lasya* (suave) e *Tandava* (vigoroso) na dança indiana. Para maiores informações, ver capítulo Energia no Dicionário de Antropologia Teatral (BARBA; SAVARERE, 1995, p. 74-94).

A polaridade de Barba parece ser de ordem horizontal e muscular¹¹⁵, vinculada ao nível de investimento que um corpo faz para transitar entre uma tonicidade vigorosa e uma suave, onde, como num visor do volume de um rádio, as palhetas horizontalmente crescem de tamanho quando o volume é aumentado. Já a de Grotowski situa-se em um terreno de ordem vertical e “espiritual”¹¹⁶, lidando com qualidades vibratórias sutis na tentativa trazê-las a densidade do corpo orgânico. Creio que em nosso energético, eu poderia situar nossa busca no meio desta “cruz”. Muitas vezes usamos das denominações *Anima* e *Animus* para reconhecer um processo físico que se dava em algum exercício de forma mais vigorosa ou mais suave, portando Barba está relativamente presente em nossa prática. Já em relação à Grotowski, aproximo-me dele não no apelo a algum tipo de espiritualidade, mas sim na idéia de um trânsito entre um campo sutil e um denso, o que, como podemos perceber, não tem a ver com vigoroso e suave. Em nossa prática, este trânsito entre sutil e denso relacionava-se com a busca de uma qualidade energética primeiramente num plano individual, para que, num segundo momento, esta qualidade inicialmente “mais pura” pudesse ser aberta às afetações dos outros corpos. Queríamos voltar do mergulho ao sutil¹¹⁷ portando consigo uma porosidade às colegas e demais elementos do espaço de trabalho. A fim de conseguir esta porosidade, em muitos exercícios de nosso treinamento energético, trabalhamos com o que chamamos de *Improvisos Energéticos*, isto é, propostas de jogo a partir das qualidades energéticas exploradas e conquistadas. Para pensar a nossa prática, neste momento me moverei dentro desta cruz, por horas pendendo à verticalidade Grotowskiana, por horas à horizontalidade de Barba. Ao mesmo tempo, deixarei esta mesma prática me levar para outros territórios, a fim de realizar articulações com demais pensamentos onde nosso treinamento encontra ressonância.

¹¹⁵ “A energia do ator é uma qualidade facilmente identificável: é sua potência nervosa e muscular.” (BARBA; SAVARERE, 1995, p.74)

¹¹⁶ Sobre a idéia de espiritualidade no trabalho de Grotowski, Tatiana Motta Lima coloca: “Estamos falando de uma busca espiritual? Sim, mas como a conceitua Peter Brook: ‘A partir do momento em que começamos a explorar as possibilidades do homem, queiramos ou não, tenhamos medo do que isso representa ou não, é preciso que nos coloquemos seriamente frente ao fato de que essa é uma pesquisa espiritual (...). Eu quero dizer espiritual no sentido que, indo em direção à interioridade do homem, passamos do conhecido ao desconhecido.’ (BROOK apud LIMA, 1999, p.86) A espiritualidade não está ligada, portanto, a nenhuma religião, a nenhuma seita, mas sim à pesquisa do que é humano, ou do que é o ser humano, ou de quais são as possibilidades reais dos seres humanos.” (LIMA in Revista do Lume Nº 2, 1999, p. 86)

¹¹⁷ De um mergulho individual em quaisquer qualidades.

No nosso treinamento a questão da energia foi abordada de forma prática, a partir de exercícios desdobrados de um referencial oriundo de minha formação como ator. Do referencial prático que aparecerá aqui sob forma de exercícios aplicados, destaco alguns encontros que foram definitivos no sentido de terem me possibilitado o contato com tais práticas, entre eles estão o Grupo Lume, Tatiana Cardoso, Grupo Usina do Trabalho do Ator e Grupo Tascábile di Bérgamo. Em seguida estão 5 exercícios que selecionei a fim de realizar alguns desdobramentos.

4.1.1 Enraizamento¹¹⁸

Fio relacional invisível - Corpo de Consciência

Este exercício consiste num contínuo pressionamento do corpo em relação ao chão. Tal pressão começa pelos dedos dos pés, seguido de metatarso, meio do pé e calcanhar. Na continuidade deste trabalho, a pressão que inicialmente parte do pé, deve, paulatinamente, subir pelas partes inferiores do corpo, chegando então até o quadril. A idéia é possibilitar ao ator a exploração da ligação de seu corpo com o solo e assim reforçar o trabalho da base corporal. Ao fim do exercício, o ator pode então perceber em si a “presença do chão”, através de seus pés que agem sobre este de forma a “sugá-lo”, como se o ator possuísse ventosas nas solas dos pés. Essa relação com o chão espalha-se também por toda a parte inferior de seu corpo.

Em nosso trabalho subverti em parte a versão original do exercício¹¹⁹, pedindo para que as atrizes “enraizassem até a cabeça”, e, somente num segundo momento, a partir da imagem de que galhos saiam de suas cabeças¹²⁰, solicitei que dividissem o corpo do quadril para cima, isto é, que trabalhassem com a idéia de uma oposição vertical no corpo. Coloco abaixo uma descrição sobre a realização do exercício com o grupo de atrizes:

(...) comecei o trabalho de enraizamento. Dedos, metatarso, calcanhares, joelhos, fêmur, quadril, coluna (até o pescoço) e cabeça foram propostos como partes a afundarem na terra sempre a partir do contato dos pés com o chão. (...) Depois que trabalhamos o enraizamento de todas as partes descritas, propus a imagem de que estávamos todos embaixo da terra e de que galhos brotavam das nossas cabeças, formando uma árvore gigante em cima de nós, árvore da qual éramos as raízes, árvore a qual deveríamos dar uma base forte para que se mantivesse de pé

¹¹⁸ As descrições morfológicas deste e dos outros exercícios de nosso *treinamento energético* podem ser encontradas de forma mais detalhada nas obras *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, de Renato Ferracini, e em *A Arte do Ator: da técnica à representação*, de Luís Otávio Burnier.

¹¹⁹ Que divide o corpo em três partes: pés/articulação - coxofemoral-quadril - coluna/cabeça. (Ver FERRACINI, 2003, p. 139, versão eletrônica disponível para download em <http://www.renatoferracini.com/home/pos/livros-1>).

¹²⁰ Imagem oferecida em um curso que realizei com Raquel Scotti Hirson, atriz do Lume Teatro.

(...) As atrizes B, C e D assimilaram rapidamente esta idéia. Com o quadril abaixado, pés fortemente conscientes do chão, caminhavam pelo espaço com a sustentação do movimento próprio a um corpo que possui resistência em se deslocar com a imagem de estar enterrado no chão e de sustentar uma grande árvore na cabeça. Pedi também que esta idéia de enraizamento afetasse seus olhos. Estas atrizes tinham então os olhos presentes, uma intenção forte no olhar, uma resistência com o corpo, uma prisão no abdômen, e, se é que posso assim afirmar, uma presença diferenciada e dilatada. Cuidadosamente carregavam a árvore acima delas, sem deixar com que qualquer parte do corpo escapasse à resistência do movimento, em forte relação com o chão. (...) O corpo de cada atriz parecia ser um ponto intenso, um ponto que aglutinava em si toda a energia, e que, no entanto, deixava escapar acima de si a imagem da árvore como que virtualmente ali disposta. Obviamente não se reconhecia a imagem, mas era reconhecível uma qualidade que parecia aumentar o tamanho das atrizes, a capacidade de projetar em mim que assistia uma afetação que às aumentava. (Rodrigo, diário de bordo, 17/02/09)

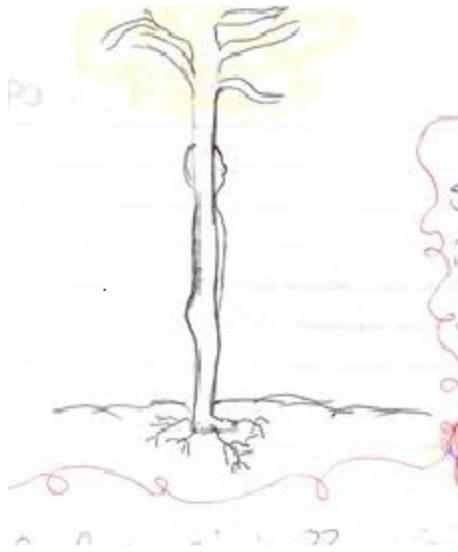


Figura 5 - Imagem do diário de bordo da atriz F sobre o trabalho de *enraizamento*

Por este trabalho ativar no grupo uma intensa relação com o chão, uma densidade física sugerida pela idéia de que o espaço ofertava uma resistência aos movimentos do corpo, identifico a qualidade energética primeira que as atrizes

conquistavam com a energia *animus*, modulada em suas ações a partir de movimentos com um vigor condensado no corpo. Entretanto, desdobramentos posteriores, aos quais nomeamos *improvisos energéticos*¹²¹, a partir de um contato estabelecido entre o grupo, conduziam as atrizes à exploração de matizes diferenciadas em termos de qualidades energéticas, possibilitando ao grupo um vai-vem em que o livre trânsito entre densidade, vigor, suavidade, e até mesmo a sobreposição destas qualidades, acontecia mediante contágio pelo outro. Muitas vezes, a partir de uma qualidade energética presente em algum trabalho como o de *enraizamento*, aos poucos eu solicitava para que elas, com muita escuta ao grupo, ainda que de forma indireta¹²², mudassem o exercício, propusessem uma “cena”, uma dança, um simples caminhar em grupo no qual, prezando por manter um vínculo entre si, elas pudessem transformar os aspectos formais do exercício em outra coisa, em um jogo outro, como comenta C sobre um dos trabalhos de improvisação desdobrados do exercício *enraizamento*:

Dança das árvores. Com leveza e controle corporal, com enraizamento e foco, pensamento em total concentração até uma quase desconcentração do mundo exterior levou-nos a chegar em um espaço e tempo inexplorados. Como se todas nós estivéssemos ligadas pelas raízes ou pela terra. Florescemos literalmente. Minha mente era esse tronco, esse sustentáculo natural e belo. As flores e ramos saíam pelas minhas mãos e abdômen. Eu era parte de um todo. (C, diário de bordo, 02/03/09)

De um estado corporal mais denso, concentrado e com uma tonicidade muscular vigorosa, a situação de contato muitas vezes transformava a qualidade, forjando nelas um corpo mais suave e etéreo, desarticulando o estado inicialmente buscado de forma individual e transformando-o quando com as outras colegas um encontro acontecia. Além de contato, muitas vezes em nosso treinamento nomeei “*fio relacional*” ou “*fio invisível*” uma espécie de comunicação que estava para além da intencionalidade, acontecimentos em

¹²¹ Em geral realizávamos estes improvisos sempre depois de um trabalho energético num âmbito individual. Em alguns deles a relação das atrizes entre si era mais direta, em outros a nossa busca era a de uma comunicação mais sutil, isto é, tentar deixar o corpo reverberar, a partir da atmosfera criada com a mobilização da energia, ações em diálogo com as outras atrizes. Estes improvisos estão melhor esclarecidos na exposição referente ao exercício *espreguiçamento energético*.

¹²² Sem olhar uma para a outra para saber o que a outra faria.

que as atrizes capturavam-se reciprocamente, e onde, mesmo que não estivessem “num mesmo tempo”, uma teia as envolvia num mesmo contexto, numa mesma *atmosfera*¹²³, como numa das improvisações realizadas a partir do trabalho de *enraizamento*:

Outro momento que cabe destacar de hoje é o exercício de enraizamento. Enraizamos cada parte do corpo e depois, como ontem, forneci a imagem de estarmos submersos na terra e de termos uma árvore gigante que teria brotado de nossas cabeças. Com o quadril levemente abaixado e pescoços alongados, cada atriz ia portando esta imagem consigo, e ressaltai que naquele momento elas poderiam se mover pelo espaço assim que a imagem estivesse bem forte para elas mesmas. Ressaltei também que o trabalho era individual, que elas focassem o próprio trabalho naquele momento, que não perdessem o foco olhando para as outras ou buscando saber como estas estavam fazendo. De repente, sem a intencionalidade de se comunicarem, um fio relacional teceu o espaço entre as atrizes, elas portavam aquela imagem, e estavam juntas (...) É difícil descrever a experiência, mas a relação indireta delas me lembrou algumas cenas de butô (...) Uma comunicação não direta, não pergunta-resposta, nem sequer objetivada pelo trabalho, aconteceu por si, uma comunicação entre as atrizes, entre seus corpos, entre seus seres. Foi o momento mais bonito até agora do treinamento creio eu. Seus corpos se deslocando no espaço formavam como que um bloco, moviam-se lenta, suave e sustentadamente. Estavam juntas, ainda que não necessariamente num mesmo tempo. Modificaram o espaço e o tempo na sala. Não se via nenhuma atriz em especial, se via algo borrado, algo que fora construído junto por elas, uma pintura difusa, uma paisagem onírica escondida sob um véu, paisagem que por horas elas revelavam e por horas escondiam. (Rodrigo, diário de bordo, 18/02)

Aqui posso dizer que “de fora”, simultaneamente conduzindo e olhando o trabalho do grupo, eu conseguia perceber o que é estar com a escuta aberta, com uma capacidade de afetar e ser afetado pela respiração de uma colega que pode estar do outro lado da sala. De fato as atrizes não partiam “do nada”, começavam a improvisar num estado corporal que era concreto para elas, sabendo onde seus corpos haviam chegado, mas não racionalizando sobre isso. Por isso, muitas vezes nosso trabalho energético provocava uma diluição de uma percepção macro-estruturada, tornando possível a captação de *micropercepções* que reduziam a intencionalidade das ações subsequentes, deflagrando a consciência pelo corpo, fazendo desta uma *consciência tornada corpo*, aproximando as

¹²³ GIL, 2005c, p. 27.

atrizes daquilo que para José Gil compõe um *corpo de consciência*, corpo este que segundo Gil

torna-se capaz de captar as “sensações insensíveis” ou pequenas percepções (para empregar os termos de Leibniz) dos outros corpos. Como veremos, este novo poder do corpo corresponde ao mesmo poder da consciência do corpo tornada agora corpo de consciência. (...) o corpo-consciência está presente, desde sempre, no corpo comum ou corpo empírico, mas adormecido ou enterrado pelas funções macro-sensoriais deste último. (...) O corpo-consciência, hipersensível, pode entrar imediatamente em contato-osmose com outros corpos, conectando-se *com os movimentos do seu inconsciente*. A osmose ou a comunicação realiza-se entre dois ou mais inconscientes. (...) A comunicação de inconscientes opera-se por osmose ou contágio. (GIL, 2006, p. 64)

Criar para nós um *corpo de consciência* era mobilizar a energia em si, distribuí-la pelo espaço, e deixar-se contagiar pela própria mobilização bem como pelas mobilizações alheias, buscando uma comunicação de inconscientes (Gil), um processo de osmose entre os diferentes corpos, ou mesmo o *fio relacional invisível* que por vezes verbalmente evocávamos para nos referirmos a esta qualidade especial de comunicação e contágio.

Ao olhar a D, senti parte da energia dela passar para o meu corpo. Foi como se por um segundo eu recebesse uma descarga de energia vinda dela. A terra vai “comendo o corpo a partir dos pés e “engole toda a coluna” O grupo alcançou uma mesma energia. Não foram necessários mais os olhos...a “escuta” ultrapassou essa barreira. (F, diário de bordo, 26/02/09)

Por vezes eu notava que uma ou outra atriz saía desta atenção para com o grupo, se destacava por destoar de algo que estava sendo construído coletivamente. Quando isso acontecia, cuidadosamente eu interferia de fora, no intuito de solicitar para que determinada atriz abrisse sua escuta ao que estava acontecendo material e imaterialmente ali na sala de trabalho. Fazia isso com muita cautela e geralmente falando com uma voz baixa. Uma interferência brusca nestes momentos pode despetalar a flor antes que ela saia da semente. Estes momentos de escuta são delicados, exigem que o ator administre seu estado energético, e, ao mesmo tempo, abra ele, compartilhe-o com o grupo. Os “impulsos

individualistas”, geralmente provenientes de uma racionalização, de se pré-meditar algo, de se pensar “hm..., já que estamos aqui, vamos daqui para ali”, devem ser contidos tendo em vista o que acontece no grupo. Mas se a escuta está aberta, um impulso de modificação de uma dinâmica contida e densa, por exemplo, pode mudar de um segundo para outro para rápido e suave, se aquilo for como um “impulso compartilhado”.

4.1.2 Dança dos Ventos

Qualidade de Vibração – Ação na inação – Presença



Figura 6 – Treinamento. Dança dos Ventos.

“Dança... Em grupos revoam. Voam e revoam. E fazem voltas no ar. Sim, são os pássaros que fazem o mundo girar. Em bandos voam. E não é bando. É grande pássaro. Que vira dois. Três. Muitos. E que sim, fazem o mundo girar.”
(G, diário de bordo, 18/02/09)

A *dança dos ventos* se trata de um passo ternário, parecido com um passo de valsa, dividido em três tempos. No primeiro tempo o ator expira, enraíza a sua base flexionando a perna que está no chão e deixa que seu quadril pese. O segundo tempo consiste num desenraizar do corpo, quando a perna contrária a que está enraizada pressiona o chão para sair deste e lançar o corpo em direção ao ar. O terceiro tempo é o intermediário entre os outros dois tempos e restabelece o ciclo da dança. A retomada do ar se dá no segundo e terceiro tempo.

Trata-se aqui de uma dinâmica vertical instaurada no corpo a partir da oposição entre céu e terra. Como coloca Ferracini, a *dança dos ventos* pode ser vista como um “energético sobre trilhos” (FERRACINI, 2003, p. 157), onde se busca a produção de uma

energia relacionada a uma qualidade leve, suave, em relação com o ar, podendo também assumir um caráter vigoroso ao de uma brisa um ator se transformar em uma ventania, atores-tufões podem varrer a sala de trabalho na continuidade da dança. No nosso treinamento, exploramos a *dança dos ventos* primeiramente em relação à qualidade *anima*, sendo então que, inicialmente, buscamos o contato com o ar a partir da realização da dança com uma qualidade energética suave. Nossa grande dificuldade inicial se deu entorno da produção/manutenção desta qualidade. Nos primeiros treinos energéticos, realizávamos o exercício ao fim do treinamento, onde as atrizes já se encontravam mais cansadas, e a dificuldade de compreender fisicamente a mecânica do passo absorvia a atenção do grupo, provocando um grau de racionalização sobre o “como fazer a dança” que freava um processo de fluidez e continuidade no aprendizado do exercício:

O início para a dança dos ventos é mais mecânico, de repente ele (o passo) fica fluido e algumas horas, alguns momentos ele volta a se perder (...). Tem que esquecer o racional, ou dominar ele com o corpo. (C, diário de bordo, 25/02/09)

Após o trabalho de Lançamentos, comecei a Dança dos Ventos. As atrizes estavam já bem cansadas e ainda não dominam a mecânica do passo. Isso fez com que o trabalho da dança ficasse arrastado, pois com o corpo bastante cansado das práticas anteriores, elas nem conseguiam investir grande energia e nem conseguiam apreender de forma mais efetiva a mecânica do passo. Me esforcei bastante para incendiar o grupo, dançando sempre com elas, fazendo dupla com algumas que estavam com menos energia engajada, tentando resgatá-las pelo olhar, mas confesso que foi bem difícil. Percebi que por elas ainda não saberem em sua maioria a mecânica do passo, aprender isso já estando bastante cansadas fica mais complicado, e, talvez, seja mais interessante amanhã colocar a dança no início do treino (...) as dificuldades acabaram dividindo a atenção do grupo entre aprender e “voar”(...). Uma coisa que observei e para qual chamei a atenção foi o fato de muitas atrizes estarem com um “olhar morto” durante o trabalho com a dança. Por horas isso adiantou, por outras elas voltavam a este olhar de cansaço (...). (Rodrigo, diário de bordo, 05/03/09)

Tanto ao realizarmos a *dança dos ventos* como em outros trabalhos, eu tentava estar atento não só aos aspectos formais dos exercícios, mas também à qualidade com que

cada atriz os realizava, isto é, a uma vibração que de dentro da dimensão formal dos trabalhos vazava de seus corpos. Luís Otávio Burnier, por exemplo, chamava estas qualidades de vibração de *corporeidade*, “a corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação dessas energias em músculo (...) Está muito próxima do que podemos chamar de ‘qualidades de vibração’” (BURNIER, 2001, p. 55). O “olhar morto” a que me referi anteriormente aparecia quando, por exemplo, o cansaço comprometia justamente a qualidade desta vibração na *dança dos ventos* de uma atriz. Por isso, em nosso percurso com a dança, muitas vezes eu propunha que as atrizes trabalhassem na manutenção de seu estado energético, mas também buscassem na troca com o outro àquilo que necessitavam para manter esta vibração durante o exercício, estimulava-as a resgatar pelo olhar as colegas que estavam com alguma ou outra dificuldade, fazendo com que o grupo, na própria dinâmica do exercício, fosse capaz de resolver seus problemas sem que fosse necessária uma intervenção minha. Para isso era necessário ativar um olhar que convida, um olhar que penetra, um olhar que desposa o outro¹²⁴. Muitas vezes era no encontro com uma colega que esta mesma vibração era resgatada, quando com o olhar, mais do que ver, uma atriz “tocava a outra”:

Começamos a dança dos ventos. Eu não sabia muito bem como fazer os passos, estava quase desistindo, mas a F me fitou e começou a me lançar uma energia, uma coragem, não sei como descrever, e aí comecei a me sentir forte, comecei a fazer a dança em sintonia com o grupo. (H, diário de bordo, 04/03/09)

Mas por vezes o trabalho revela a necessidade de mudanças estratégicas para que um exercício transcenda a tarefa e finalmente apresente-se como uma um território fortuito de exploração. Nesse sentido, no intuito de nos aproximarmos do que penso ser o

¹²⁴ Em *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*, José Gil reflete sobre uma diferença de atitude entre “olhar” e “ver”, a partir de um questionamento sobre o trabalho de Merleau-Ponty. Como não é o objetivo aqui abordar este tema em sua complexidade conceitual, coloco aqui uma citação sobre a “atitude de olhar”, pois relaciono esta com este olhar capaz de convocar a vibração de uma colega em um exercício: “O olhar implica uma atitude. Pomo-nos em posição não apenas de ver, mas de participar do espetáculo total da paisagem. Quando olho os barcos que passam, os barcos de certo modo ‘passam em mim’, entro numa atmosfera. (...) O olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e seus movimentos. (...) Se entro na paisagem quando a olho, é porque alguma coisa do meu olhar envolve os objetos numa atmosfera que, por certo efeito de contrapartida, acaba também por me englobar” (GIL, 2005b, p.48)

cerne da dança, sua qualidade leve e dinâmica pelo espaço, no dia seguinte ao descrito em meu diário de bordo citado anteriormente, introduzi o trabalho no início do treino, o que de fato fez com que nos relacionássemos com a dança de uma forma completamente diferente:

(...) entrei com a Dança dos Ventos na primeira parte do treino e isso fez uma diferença completa. Segui o que tinha intuído ontem ao ver que, na segunda parte do treino, quando já encontravam-se mais cansadas, as atrizes realizavam a dança de uma forma pesada e com pouco investimento de energia, sem conseguir atentar muito para a mecânica do passo. Hoje foi completamente diferente. Introduzir na primeira parte do treino (...) colaborou para que o grupo aprendesse a mecânica e sustentasse a energia leve da dança(...) de fato hoje talvez tenha sido a primeira vez que todas tenham dançado a dança dos ventos(...) Com certeza todo o grupo ainda precisa aprimorar o trabalho da dança, compreender que a oposição é vertical e não horizontal, enraizar mais para saltar mais, ser mais leve no chão, deixar o passo contagiar a coluna e os movimentos de todo o corpo etc. Mas hoje foi um dia especial deste trabalho, por termos pela primeira vez sustentado o que acho que é mais importante (...), sua energia leve e fluída, o revoar pelo espaço que a dança propicia e a renovação da energia pela respiração(...). Com certeza a dança oferece desdobramentos que podem conduzir para uma dança mais vigorosa, mais contida, com ações etc. Mas atentei ao grupo para que se conectasse com este primeiro aspecto, com a idéia de ser este vento que solto pelo espaço e em conexão com o ar, guardando ainda um fio conectado à terra, sua base para que faça seu vôo pelo espaço(...) quanto mais o ator consegue enraizar, mais alto consegue saltar e maior seu vôo será. Hoje foi o primeiro dia que também um fio ligou o grupo na dança, todas estavam no mesmo tempo do ritmo ternário, mantendo um olhar tão vivo quanto o corpo incandescente, conseguindo brincar mais com o trabalho. B já voa livremente modulando sua energia no espaço. Uma imagem que utilizei foi a de “esculpir o ar” com o corpo. Manter uma ligação com este elemento. Os trabalhos de J, F e D deram grandes saltos. Hoje a minha sensação pessoal enquanto conduzia o grupo e realizava junto a dança era a de “estarmos vivos” naquele trabalho, da gente estar engajando energia ao mesmo tempo em que ele investia energia na gente. Fizemos algumas variações mais livres pelo espaço, usando o passo como base energética para as ações realizadas. (Rodrigo, diário de bordo, 05/03/09)

Produzir energia, gerar vida, impregnar-se pelo passo, voar pela sala de trabalho contagiando a si e às colegas de treinamento, tendo na prisão rítmica e formal a delimitação de um campo para nele agir com liberdade. Partindo destas premissas, ao longo das três semanas dedicadas ao período de trabalhos energéticos, a *dança dos ventos* nos ofertou

possibilidades de exploração mais variadas. Agregando ações¹²⁵ e diálogos entre estas, realizados por vezes entre o grupo inteiro, por outras com duas atrizes no centro de uma roda, o exercício nos estimulou a trabalharmos com o elemento ar de uma forma concreta. Nossa idéia era de que o ar podia ser para nós um elemento tão material como o chão do qual pegávamos impulsão para saltar. Nesse sentido, as atrizes tentavam esculpir o ar com seus corpos, e também, no auge da dança, mantendo-se ativas e passivas ao mesmo tempo, deixar com que o ar as esculpisse, diminuindo a intencionalidade para que o fluxo da dança desse formas às suas danças e às ações que eram sobrepostas ao passo.

Destaco aqui os momentos onde trabalhávamos na contenção dos movimentos exteriores, “escondendo a dança”, diminuindo-a paulatinamente ou realizando *stops* instantâneos. Nestes momentos, as atrizes tentavam deixar a dança viva internamente, fazendo com que as ações permanecessem expandidas somente no interior do corpo e criando uma represa muscular para que estas vazassem apenas em alguns instantes. Isso as convidava a um estado de *ação na inação*, a *imobilidade em movimento*¹²⁶ de Decroux, a *suspensão da ação*¹²⁷ de Grotowski ou a *manifestação da energia no tempo*¹²⁸ de Barba. Conter a exterioridade da dança, tentando manter sua máxima intensidade, lançava-as a um universo de micropercepções espaço-temporais, dinâmica que eu já havia experimentado quando realizei o curso O Corpo como Fronteira¹²⁹ com Renato Ferracini, que, em suas palavras, elucida a forma com que esta contenção faz com que a consciência transborde para o corpo a partir de uma desestruturação de uma autopercepção macroestruturada para a emergência de outra com caráter sutil:

¹²⁵ Algumas destas ações são: A corrida do porquinho – onde o ator abandona o ritmo ternário, curva sua coluna em direção ao chão, direciona seu corpo a um ponto do espaço, e, saltitando rapidamente, atinge o ponto focado na sala. Chicotear da coluna – o ator, mantendo-se no ritmo da dança, realiza movimentos de ondulação com a coluna, provocando um desequilíbrio momentâneo em seu corpo. Lançamentos – ainda no ritmo, o ator lança ao espaço uma bola imaginária de energia, focando uma parte do corpo e seu olhar em um ponto do espaço. Stops – o ator realiza um parada brusca, tentando manter a intensidade e o ritmo internamente. Ações improvisadas – aqui o ator pode improvisar ações diversas, saindo do ritmo ou mantendo-se nele, pode correr, saltar, procurar desenhos em seus movimentos etc.

¹²⁶ BARBA, 1994, p. 86.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ BARBA; SAVARESE, 1995, p. 88 e 174.

¹²⁹ Bem como em outros cursos e treinamentos que realizavam este tipo de contenção dos aspectos exteriores das ações.

Em um segundo momento do trabalho o CORPO COMO FRONTEIRA, essas macroarticulações corpóreas espaços-temporais vão sendo “embutidas” na musculatura(...) os trabalhos realizados no tempo-espaço clássicos com seu ritmo macroscópico singular, sua espacialidade macroscópica singular, seu tempo cronológico singular são diminuídos no próprio tempo-espaço clássico até ficarem “escondidos no corpo”. O performer, então, continua sua dança pessoal singularizada, agora interiorizada, colocada na musculatura sutil, gerando ações invisíveis. Ação na inação. (...) Sua consciência é convidada a experienciar as micropercepções de sua musculatura sutil e, de certa forma, ser transbordada para o corpo tornando-o pensamento muscular. Ao mesmo tempo, o corpo plastifica e corporifica a consciência tornando-a material. Em um estado de micropercepção – espaço-tempo elementar - o corpo se torna evanescente como a consciência e a consciência material como o corpo(...) São as micropercepções que transbordam e expandem as bordas. No corpo-subjétil a borda mais expandida é, portanto, a linha mais próxima, mais sutil, mais delicada de uma dança da musculatura mais interna. (FERRACINI, Art. O corpo-subjétil e as micropercepções, disponível em <http://www.renatoferracini.com/home/pos/artigos.>)

Empiricamente entendíamos a *ação na inação* quando de um *todo* aparecia só uma parte, sem fazer, no entanto, com que este todo deixasse de ali estar presente e pulsante, transbordando e expandindo as bordas do corpo, como ressalta Ferracini. Este todo, ao ser comprimido, gerava uma alteração de estado nas atrizes. Na esteira de Barba, Decroux, Burnier e outros, em nosso treinamento chamávamos este estado de *presença* ou *dilatação*, para dar nomes a estes momentos onde elas guardavam consigo um intenso poder de afetação mesmo sem agir exteriormente. Como visto no terceiro capítulo, também poderíamos chamar este de um estado microperceptivo, gerado pela “defasagem entre duas velocidades, a do movimento subterrâneo e a do movimento visível” (GIL, 2005, p . 96). Neste “esconder a dança”, o “subterrâneo” permanecia em velocidade acelerada, enquanto o visível, como uma película, cobria esta aceleração, mantendo-se numa aparente lentidão. Por isso muitas vezes trabalhamos no sentido de produzir para conter, espalhar para juntar, abrir a fim de se fechar, e assim deixar vazar uma sobra da qual poderia emergir a própria *presença*.

4.1.3 Koshi¹³⁰

Dimensões orgânicas e mecânicas – E(m)moção – Contorno de Forças



Figura 7 – Treinamento. Koshi.

Na nossa dinâmica de treinamento, frequentemente logo após o trabalho com a *dança dos ventos*, realizávamos o exercício *koshi*, por algumas vezes também intercalando os dois. A *dança dos ventos* objetivamente é um exercício de caráter mais aeróbico, mas não pode ser encarado pelo ator de forma a estar reduzida a esta noção. Além de possuir suas próprias especificidades, para nós, a função da *dança dos ventos* antes do *koshi* era a de “produção de energia”. Como na maior parte do tempo da dança trabalhávamos com uma dinâmica mais rápida e espalhada pelo espaço, engatar o *koshi* na dança nos era proveitoso para condensar no centro do corpo (abdômen-quadril) o fluxo energético produzido anteriormente. O exercício era então um dique que atomizava a energia produzida em abundância pela *dança dos ventos*, e, nesse território, as atrizes modulavam sua energia de forma a agora experimentar uma qualidade de presença mais densa, vigorosa, à qual identifico inicialmente com a polaridade energética *animus*.

¹³⁰ Necessário esclarecer que o Koshi não é só um exercício, mas também, para algumas tradições teatrais japonesas (Nô, Kyogen, Kabuki) o próprio sinônimo de presença. (Ver BARBA; SAVARESE, 1995, p. 77)



Figura 8 – Treinamento. Koshi.

Lembro-me que Thomas Leabhart¹³¹, em seu trabalho com o *mimo corpóreo*, falava-nos a respeito de um triângulo entre as pontas das costelas e um ponto localizado entre o púbis e o umbigo. Este ponto específico, para o ator-mimo, condensa uma energia, que, antes espalhada pelo espaço, ao ser trancafiada neste triângulo, transforma-se no cerne de sua presença, é de onde parte a qualidade energética das ações do ator no *mimo*. Leabhart incessantemente dizia-nos “*fechem o triângulo, fechem o triângulo*¹³²!”. Relaciono esta idéia com o trabalho do *Koshi*, que, para nós, transformava-se numa “represa abdominal”, numa usina hidrelétrica que convertia energia cinética em luz quente, em presença com qualidade densa explorada no caminhar sustentado do ator, como coloca C:

O caminhar com a base baixa, com o outro me puxando pela cintura foi surpreendente. Para manter minha coluna alinhada e levar meu peso pelo centro do meu corpo, minhas pernas faziam um trabalho que nunca haviam feito. Elas eram como garras que se estendiam para frente para me puxar. Não conseguia mesurar o peso, a densidade daquele caminhar. (C, diário de bordo, 26/02/09)

¹³¹ Discípulo de Ettiene Decroux e um dos principais mestres nos ensinamentos acerca do Mimo Corpóreo criado por Decroux. Realizei um curso com Thomas em setembro de 2002.

¹³² Fechar o triângulo era realizar uma leve inclinação do púbis pra cima e pressionar as costelas para dentro e para baixo.

No *koshi* o ator realiza uma flexão dos joelhos, rebaixando seu quadril e instaurando uma oposição entre os movimentos das pernas, que o puxam para frente, e o quadril-abdômen, que oferece resistência a sua caminhada. Nas primeiras aproximações ao *koshi*, realizávamos o trabalho em duplas, onde uma atriz, disposta atrás da outra, enlaçava com um pano o quadril da colega da frente para instaurar no corpo desta a sensação real da resistência do quadril ao caminhar. Até o exercício ser incorporado por todas com mais fidelidade, durante o processo eu atentava concomitantemente tanto para os aspectos orgânicos como mecânicos do exercício. Me interessava a qualidade de suas presenças, mas para chegar nela, a *fisicidade*¹³³ da ação necessitava ser reforçada, e, neste sentido, eu intercalava momentos de privilégio à descoberta pessoal das atrizes bem como de intervenção no sentido de colaborar com seus processos, como coloco abaixo:

Aos poucos eu também ia ajudando quem em algum momento eu via perder esta tensão ou estava com uma postura que não lhe permitisse fazer a resistência do quadril às pernas. G era um destes casos. Com o quadril pouco flexionado e com uma abertura excessiva nos pés, G se deslocava com uma facilidade muito grande, sem estar consciente da resistência que o quadril deve fazer (...) quando estava com uma colega atrás segurando o pano, G jogava seu tronco para frente, tentando quebrar a resistência do pano para se deslocar através de uma força vinda do tronco e da cabeça que se lançava à frente (...) Fui então até a atriz para realizar alguns ajustes ao seu trabalho, mas sem moldá-la de alguma forma, apenas tentando fazer com que ela compreendesse por onde ela poderia se deslocar, explicando que o trabalho era por baixo, tentando ajudá-la a descobrir o seu caminho para achar aquela força e aquela resistência. (Rodrigo, diário de bordo, 05/03/09)

O caso de G apontado no momento do treinamento colocado acima é exemplar no que tange a discussão acerca das dimensões orgânicas e mecânicas das ações de um ator. Em nível pragmático tal distinção parece ser impraticável. Sobre este aspecto Renato Ferracini esclarece que

¹³³ A fisicidade é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física (...) A fisicidade de uma ação é para nós a forma dada ao corpo, o puro itinerário do movimento de uma ação. (BURNIER, 2001, p. 55)

(...) somos tentados a pensar que possa existir um suposto dualismo no trabalho do ator, FORMA / VIDA, quando, em realidade, essa divisão dual é apenas didática, conceitual e abstrata, pois o trabalho de ator se constrói pela diagonalização dessas faculdades. (...) devo ter em mente que esses pólos FORMA / VIDA não são pontos extremos de uma linha que deve ser dobrada, mas de um “espaço” comum, um “ponto de convergência dimensional” no qual cada dimensão se confunde e se funde com a outra. (FERRACINI, 2006, p. 79)

Para fundir por vezes era necessário intervir. E foi somente quando junto com G trabalhamos os ajustes de sua fisicidade, que seu exercício deu um salto, acendendo nela a potência pungente de um corpo que enfrenta de fato uma resistência para mover-se, um corpo que produz energia, que *realiza um trabalho*¹³⁴ ao criar uma barragem ao seu próprio caminhar.

(...) o ator, criando para si próprio um obstáculo, não permite que a ação escape, mas a prende: e é a dilatação das tensões, do trabalho necessário para prendê-las, que cria uma qualidade diferente de energia no ator (BARBA; SAVARESE, 1995, p.192)

Ainda sobre este aspecto de vinculação interior-exterior, um bom exemplo acerca dos fios que tecem estas dimensões a partir de um único novelo é o de F ao realizar o seu *koshi*. A partir do engajamento energético de F, reconheci nela um processo que adentrava um peculiar terreno emocional. Mas antes de oferecer o exemplo, peço licença para tecer uma breve colocação sobre a questão da emoção. Segundo Humberto Maturana “as emoções são dinâmicas corporais que especificam os domínios de ação em que nos movemos(...) Nada nos ocorre, nada fazemos que não esteja definido como uma ação de um certo tipo por uma emoção que a torna possível” (MATURANA, 2002, p. 92). Nesse pensamento, fica claro que nunca nos encontramos a despeito de um terreno emocional,

¹³⁴ Bom lembrar que a palavra *energia* etimologicamente significa “capacidade para realizar um trabalho”. (Ver BARBA; SAVARESE, 1995, p.76)

movemo-nos sempre nele, e assim como é impossível estar sem pensar¹³⁵, também parece impossível não se encontrar em algum estado emotivo. No entanto, a diferenciação destes estados emotivos, ainda que não exclusivamente, estão em relação com órgãos da maquinaria motora do corpo, como músculos e articulações, conforme Damásio:

Para se sentir uma emoção é necessário, mas não suficiente, que os sinais neurais das vísceras, dos músculos e articulações e dos núcleos neurotransmissores — todos eles ativados durante o processo da emoção — atinjam determinados núcleos subcorticais e o córtex cerebral. (DAMÁSIO, 1996 , p. 176)

Portanto, intensificar um trabalho sobre o corpo, como no exercício *koshi* de F ou de qualquer outra atriz, é promover decalques que invariavelmente serão sempre físico-emotivos. Mas emotivos no sentido original do termo emoção, isto é, entendendo o mesmo como uma manifestação psicofísica “em movimento”¹³⁶:

F foi uma atriz que explorou bastante este trabalho. Seu caminhar apresentava uma resistência nítida do quadril às pernas que querem ir à frente. Já sem o pano, sua resistência vazava por seus olhos que lacrimejavam e como que cortavam o espaço, todo o seu corpo caminhava com a resistência que já não estava mais apenas no seu quadril, mas, através do centro localizado na altura do quadril, espalhava-se pelo seu tronco, braços, nuca e cabeça. A atriz portava uma expressão séria, mas ao mesmo tempo deixava transparecer um certo êxtase, e, ao que parecia, F tinha também acessado um ponto emocional. Era como se carregasse algumas toneladas em suas costas, e, sem desabar, sustentando este peso imenso, deixasse sua resistência vazar por sua expressão física, por seus olhos, era como se a atriz segurasse um choro, trancasse... Uma emoção sem psicologia é importante dizer, uma emoção EM MOVIMENTO, uma emoção EM AÇÃO... Do estado onde F se encontrava, (...) ela poderia saltar para uma Medéia traída, um Cristo em plena via crúcis sustentando seu sofrimento ou mesmo uma Lady Macbeth no auge de seu delírio sangrento. (Rodrigo, diário de bordo, 05/03/09)

¹³⁵ Ainda que seja possível diluir aquele pensamento da consciência reflexiva objetivante. Mais adiante abordarei esta questão no item *improvisos energéticos* apresentado como desdobramento do exercício *espreguiçamento energético*.

¹³⁶ Emoções (do Latim *emovere*, significando movimentar, deslocar) são, como sua própria etimologia sugere, reações manifestas frente àquelas condições afetivas que, pela sua intensidade, mobilizam-nos para algum tipo de ação. (disponível em <http://www.cerebromente.org.br/n05/mente/estados.htm>)

Diria também que neste estado físico-emotivo, F conseguiu em seu trabalho contornar forças que jogavam com um território onde os personagens citados acima poderiam vir a se inscrever. Não significa que estes mesmos personagens estivessem “escondidos” em seu corpo, como se fossem forjados no interior dela mesma e apelassem para o aparecimento em suas ações durante este exercício. O que acontece com F é que em sua forma intensificada (a dimensão mecânica, palpável e pregnante de seu exercício) ela captura forças-Medéia, forças-Cristo, forças-Lady Macbeth, pois “a extrema presença perceptiva das formas (...) extraem sua pregnância do movimento invisível de forças (...)” (Gil, 2005c, p. 31). Seu enquadramento, seu contorno, é diferente daquele que contornaria outros personagens, como no exemplo dos Girassóis de Van Gogh dado no terceiro capítulo¹³⁷. E se F me remeteu a tais personagens ao abarcar em seu trabalho estas forças, é porque entra numa zona onde operam pequenas percepções, diluindo o que antes em mim era uma macro-percepção-F em micropercepções que capturam-na e a lançam em outros territórios, ressignificam-na, a desterritorializam, lançam-na em devires-outros, esburacam seu “corpo próprio” indicando que este é sempre um “feixe de possíveis”, como coloca Gil:

Se a cada instante o corpo real é um feixe de possíveis, a sua textura empírica impregna-se de alvéolos, de poros, de uma poeira de vazios e indeterminações. É daqui que parte o devir-outro: dos múltiplos intervalos que a todo momento abalam a imagem do corpo de outrem (e, portanto, a nossa própria imagem do corpo) (GIL, 2005b, p. 295)

E Renato Ferracini:

essas micropercepções desequilibram as macropercepções. Uma macropercepção, portanto, é sempre uma instabilidade, sempre sujeita a alterações microscópicas, já que é a atualização de um conjunto infinito de micropercepções. (FERRACINI, Art. O corpo-subjétil e as micropercepções, disponível em <http://www.renatoferracini.com/home/pos/artigos.>)

¹³⁷ Ver páginas 58 e 59 desta dissertação.

Momentos como o de F, anteriormente descrito, muitas vezes revelavam sobre algum exercício um “algo a mais”, quando uma atriz, portando uma determinada qualidade energética, transformava-se numa espécie de imã de possibilidades que inicialmente não eram procuradas, conferindo um caráter poético ao trabalho técnico. O exercício em si mesmo era então ressignificado, e, tentando estar atento aos processos desencadeados em cada uma das atrizes, freqüentemente solicitava-lhes para que registrassem no corpo o caminho percorrido para chegar a tais estados. Este “registrar” não significava trancafiar um resultado, mas sim tentar mapear, ainda que por cima, um processo. Sem que com isso elas buscassem trilhar exatamente os mesmos caminhos, mas sim vislumbrando que trilhassem os novos com a experiência dos outros já percorridos.

4.1.4 Samurai

Presença Total – Abertura da Energia – Costura de Corpos



Figura 9 – Treinamento. Samurai.

Desenvolvemos o trabalho do *samurai* com o intuito de explorarmos uma qualidade energética vigorosa, podendo esta ser associada à energia *animus*. O *samurai* solicita ao ator uma precisão física bastante sofisticada e uma atenção completamente alerta ao espaço e aos outros atores na sala. A postura básica que o ator assume deve contar com a abertura da base do corpo, a flexão dos joelhos, o rebaixamento do quadril, a coluna ereta e uma ativação intensa do centro de força do corpo¹³⁸, o que visa, entre outras coisas, garantir o equilíbrio do ator. A figura inicialmente conta com a possibilidade de três tipos de passos sempre executados com um bastão em mãos¹³⁹. No primeiro passo o ator abre uma das

¹³⁸ Localizado na parte inferior do abdômen. Por vezes também chamado de *centro motor*.

¹³⁹ Depois de um tempo de apropriação o bastão pode não ser mais utilizado. No fim do período de nosso treinamento energético, experimentamos isso algumas vezes, mantendo a figura original bem como realizando improvisações onde dois atores-samurais “escondiam o *samurai* no corpo” para jogarem com uma situação mais “realista”. Uma destas propostas de improvisação consistia em “roubar flores no jardim do rei”. Nesta improvisação, uma das atrizes era o ladrão e outra o guarda real, ambas deveriam tentar manter a qualidade energética sem necessitarem recorrer à postura

pernas à frente, sustentando seu peso na perna de base e no abdômen, e transfere controladamente o peso do corpo para a perna que avança. No segundo, sem tirar nenhum dos pés do chão, o ator desloca-se lateralmente dando um giro de 180 graus sobre si mesmo. O terceiro passo é lateral, uma espécie de passo-ataque onde uma perna sobe, e, com o bastão em mãos, ao colocar o pé no chão, o ator perfura o espaço com a ponta de seu objeto. Trata-se aqui da figura de um guerreiro que requer do ator um intenso investimento de energia a fim de que este consiga manter um tônus muscular vigoroso, e, ao mesmo tempo, sustentar um estado de alerta nos jogos entre samurais trabalhados posteriormente à apropriação dos princípios técnicos do exercício. O *samurai* possui uma potência energética modulada num corpo de movimentação exata, um corpo que corta o espaço através de movimentos vetorizados e direcionados, ações que não possuem sobras ou imprecisões, as “arestas” devem ser cortadas na busca de uma ação justa e precisa.

Guerreiro:energia animus.Trabalhar com o “guerreiro”desperta o lado animus. É uma qualidade de corpo densa,alerta,ativa.(Caçar na floresta, combater inimigos, espreitar, matar). (J, diário de bordo, 27/02/09)

Samurai. Energia concentrada. 3 andares, frente, lado, ataque diagonal. Concentração. Olhar fulminante. Não perder o eixo, a altura, apesar da adversidade do deslocamento de peso. (D, diário de bordo, 02/03/09)

O exercício do samurai requer vigor e outra forma de concentração no seu corpo. Além de tudo é necessário acreditar que você consegue fazer aquilo como se já tivesse feito antes, como samurai, como se você herdasse do conhecimento coletivo do mundo essas habilidades de samurai. O foco é imprescindível (...) (C, diário de bordo, 26/02/09)

Uma questão que surgiu neste trabalho foi: como tangenciar a qualidade energética necessária para manter os aspectos formais do *samurai* (base rebaixada, não oscilação de altura, movimentação precisa etc) e simultaneamente abrir a atenção às

física original. Importante ressaltar que geralmente partíamos da figura-base para paulatinamente transformá-la em outra coisa.

perturbações provenientes do meio¹⁴⁰? De posse da qualidade energética inicial, como abrir este estado para uma escuta, uma presença total *hic et hunc*¹⁴¹?

Na busca destas respostas, empreendemos algumas estratégias para que, após um mergulho individual das atrizes na energia vigorosa do *samurai*, fosse possível que elas abrissem esta mesma qualidade para a relação com as demais participantes do treinamento. Destaco aqui duas destas estratégias. A primeira consistia no que chamávamos de *passeio do samurai pela floresta*. Nesta proposta, as atrizes, portando a figura, deviam se deslocar pela sala que imaginariamente transformava-se em uma floresta onde os samurais dariam um passeio. Aqui elas podiam aplicar na ordem que quisessem os três passos básicos do *samurai* e algumas variações como saltos, descidas ao chão, ameaças de ataques aos outros e demais ações improvisadas. Outra idéia invocada nesta proposição era a de que cada *samurai* deveria manter uma distância segura dos demais, delimitar um território próprio de ação, e, se eventualmente algum outro invadisse seu espaço, o *samurai* deveria esboçar uma reação de repulsa ou alerta para um possível enfrentamento, reforçando a idéia de que o guerreiro estava ininterruptamente pronto para um combate. Buscávamos então uma manutenção da energia agora aberta para o jogo. Por algumas vezes, durante a execução deste trabalho, eu apagava a luz da sala, aumentando a tensão do trabalho ao restringir o campo de visão em prol do desenvolvimento de percepções mais sutis, fazendo com que os outros sentidos fossem então convocados. Este trabalho constantemente elevava o nível do jogo que realizávamos mesmo depois que eu voltava a acender as luzes, dilatava a percepção do grupo inteiro ao mínimo movimento que cada atriz realizava. Num dia em que estava impossibilitada de participar da prática por conta de um mal estar, B traçou em seu diário de bordo um paralelo entre seu nível de percepção estando dentro e fora do trabalho:

Apesar de eu ser uma pessoa totalmente da prática, eu adoro FAZER, está sendo legal observar. No passeio do samurai hoje, quando o Rodrigo apagou a luz, eu não enxerguei mais nada nem ninguém. Interessante essa observação, porque das vezes que eu estava lá dentro, fazendo o exercício, quando a luz se apagava, eu

¹⁴⁰ Aos sons, aos movimentos dos demais samurais, às pequenas intervenções vindas por vezes até mesmo de fora da sala.

¹⁴¹ GROTOWSKI in FLASZEN, 2007, p. 179.

continuava sabendo onde eu estava e onde os outros samurais estavam, mesmo sem vê-los, parecia que eu os via. (B, diário de bordo, 12/03/09)

Uma segunda estratégia para abrir a escuta a um plano mais sutil consistiu em realizarmos lutas em duplas entre os samurais. Os princípios expostos para a realização do *passeio do samurai na floresta* igualmente valiam para estes enfrentamentos, mas agora a atenção deveria ser focada em uma colega e em eventuais acontecimentos externos à relação da dupla que pudessem atestar o alerta das atrizes. Este foi um trabalho inicialmente difícil e aprofundado paulatinamente com o tempo de treinamento. Abaixo recorro ao meu diário de bordo para expor algumas destas proposições e as dificuldades iniciais que encontramos no trabalho das primeiras lutas entre samurais:

Luta entre F e L

As atrizes realizavam um esforço para manter a postura do Samurai e sua energia. Mas ambas estavam no centro da roda como se estivessem mais fazendo uma exibição de uma luta, não estavam com uma escuta (...) aberta ao momento e à outra. Cada ação (aproximação, salto etc) de uma não reverberava instantaneamente na outra. Era como se houvesse um tempo de premeditação da reação em resposta à ação recebida. Principalmente no caso de L isso era bastante evidente. Ao receber uma investida de F, por exemplo, a atriz demorava uns três segundos para esboçar uma reação, como se pensasse “hm... já que ela fez este movimento, agora eu farei este aqui”, uma reação com um atraso gritante, o que não colaborava para que a “chama” do jogo fosse acesa (...) (Rodrigo, diário de bordo, 10/03/09)

Luta entre B e J

B e J já entraram na roda com uma atenção mais presente. De qualquer forma, suas reações ainda portavam certo atraso. Em um momento, para verificar o quanto estavam atentas, dei uma batida forte com o bastão no chão e elas não esboçaram reação alguma. Ficaram confusas. B então me perguntou ao que deveria reagir, e então lhe disse que a todo acontecimento significativo durante o enfrentamento. Por exemplo, o barulho que fiz, um barulho forte e alto,, quando o ator se encontra em alerta, reage a isso naturalmente. Se (...), uma árvore cair fazendo um barulho forte, mesmo que fora da sala, o ator com a figura do Samurai em alerta também vai esboçar alguma reação. Se uma pessoa passar no centro da roda onde se encontra o samurai, percebendo-a mesmo que pela visão periférica, o ator também pode esboçar uma reação. (Rodrigo, diário de bordo, 10/03/09)

Neste último exemplo, ao depois refletir sobre o trabalho de B e J durante o próprio treinamento¹⁴², de alguma forma tentei desmistificar a questão do alerta. O alerta é um estado de *presença total*¹⁴³ ao que acontece. O estado de alerta é do ator, é verdadeiro. Percebo que em nosso treinamento muitos trabalhos energéticos primeiramente se estabeleciam como uma espécie de mergulho das atrizes em si mesmas, numa fase onde elas cavavam um buraco cada vez maior para descobrirem e dinamizarem suas *energias potenciais*¹⁴⁴, o manancial de possibilidades energéticas e criativas que são encontradas depois de um tempo de trabalho. Contudo reconheci a necessidade que, de posse desta experiência de si, deste cavar e desta auto-investigação numa dinâmica energética, elas voltassem abertas às afetações do meio, de forma a realizar uma espécie de “abertura” deste estado energético. Ou seja, “abrir a energia”, para nós significava ter a capacidade de reagir ao que acontece no presente sem perder a qualidade conquistada.



Figura 10 – Treinamento. Luta entre samurais.

¹⁴² Momentos de nosso treinamento eram dedicados a reflexões e pequenos apontamentos sobre os trabalhos realizados. Tentávamos não nos estendermos em discussões verborrágicas, mas sim, com a máxima precisão possível, elencar aquilo que em cada exercício era importante de ser discutido a fim de que elevássemos o nível do treinamento como um todo.

¹⁴³ Nesse sentido, Ryngaert comenta “creio ser possível aprender a *estar presente*, disponível, ao mesmo tempo imerso na situação imediata, e, no entanto, aberto a tudo o que pode modificá-la” (RYNGAERT, 2009, p.55). A presença do ator é um fenômeno amplamente discutido contemporaneamente, contemplando visões contraditórias sobre sua própria existência. Como não objetivo aqui abordá-la em sua complexidade de visões teóricas, recorro a momentos do nosso treinamento onde de alguma forma identificávamos esta qualidade. Estas identificações são heranças de uma tradição pragmática e teatral. Uma panorama mais completo sobre a *presença* e outros termos pode ser encontrado no livro *Café com Queijo:Corpos em Criação*, de Renato Ferracini, entre as páginas 59 e 76 da edição aqui utilizada.

¹⁴⁴ BURNIER, 2001, p. 23.

Assim como no caso do *samurai*, por demandarem uma grande quantidade de energia e esforço físico, alguns trabalhos tendiam a deixar as atrizes em uma espécie de “mergulho para dentro”. Por sua vez, considero que este mergulho consiste num momento importante do treinamento energético, momento este relacionado a um “deixar de se vigiar”, a um cerceamento da consciência vigilante e reflexiva. Mas um segundo tempo, para o qual chamei a atenção do grupo, reside na volta deste mergulho, tentando trazer de lá onde se foi o que de melhor se encontrou. No caso do *samurai* isso significava manter a qualidade vigorosa estando aberto ao jogo verdadeiro que as lutas propiciavam. Imbuído da energia, mas aberto, o ator mostra-se apto a reagir, trazendo para a *densidade do corpo*¹⁴⁵ as *energias sutis*¹⁴⁶ que experimentou. Estas reações não precisam ser demasiado exteriores, podem existir por vezes como espasmos ou pequenas ações que atestam o alerta e elevam a qualidade do jogo realizado. Para reforçar esta noção, recorro ao registro de uma das lutas entre *samurais* onde um salto no que concerne à qualidade da relação aconteceu no aprofundamento do trabalho com o exercício:

Luta entre B e C

Primeiramente entrou B, e, conforme o solicitado, fez uma espécie de “preparação para a luta”¹⁴⁷. (...) Depois de B, C fez sua dança. As duas atrizes conquistaram um bom domínio físico da figura e já compreenderam a energia que ela possui, o vigor necessário para sustentá-la.(...) Depois das apresentações elas foram então duelar. Antes de começar o trabalho das lutas, ressaltai que o duelo não seria composto somente de golpes e defesas, mas que todo o movimento do colega deveria ser respondido pelo outro samurai, um movimento de um samurai em relação a outro pode também ser entendido como um “golpe”, (...) uma investida. No início, este pedido gerou uma dinâmica de “pergunta e resposta” no trabalho das atrizes. A dinâmica “pergunta-resposta” pode enganar olhos menos atentos, parecendo ser um jogo, quando em verdade pode ser apenas uma formalização onde de maneira oculta os atores combinam “eu faço uma coisa e aí você faz outra em seguida”, achando que estão de fato reagindo quando na verdade não estão. O trabalho das atrizes começou desta forma, com esta espécie

¹⁴⁵ GROTOWSKI in FLASZEN, 2007, p. 235

¹⁴⁶ Ibidem

¹⁴⁷ Esta preparação era como uma “dança do samurai”, onde este mostra sua força no centro de uma roda formada pelas atrizes do treinamento. Neste trabalho, as atrizes realizavam ações que julgassem importantes para as suas danças. Algumas destas ações consistiam em: descer ao chão e subir num só tempo, saltar, realizar os 3 passos, mostrar golpes possíveis etc.

de acordo velado. Pensei então no que tinha dito e vi que não tinha sido claro em meu pedido a elas. Enquanto realizavam o duelo, fui intervindo com muito cuidado. Primeiramente pedi que as atrizes não se olhassem mais olho-a-olho, mas sim pelos cantos dos olhos, pela visão periférica. Depois dei duas batidas com o bastão no chão, no que prontamente elas reagiram com saltos e deslocamentos. Em seguida, ressalttei às atrizes que a reação a uma investida do outro deveria ser proporcional ao nível desta investida, e pedi para que não estabelecessem um ritmo contínuo na luta, mas que percebessem quando era o melhor momento de atacar, quando era necessário recuar no espaço, quando era melhor ficar parado em prontidão para se defender de um golpe, quando poderia surpreender o outro samurai com algo que ele não esperava. Ou seja, indiretamente pedi para que refinassem sua escuta, não pré-estabelecendo nenhum ritmo e nenhum esquema do tipo “bato - me defendo – bato - me defendo”.(...) Enfim, nada deveria ser fixado, apenas a energia e a postura atenta do samurai. O jogo então tomou outra dimensão. As atrizes entraram num nível de escuta em relação à outra muito maior. Quando uma atriz (um samurai) agia, mesmo quando a reação da outra não se dava em termos de movimentos grandes, ela acontecia em micro-impulsos que saíam de seus corpos. Cada mínimo gesto era respondido pela outra atriz. Cada mínimo gesto era percebido pela outra (...) e, por vezes, bastava um movimento do globo ocular em reação à ação da outra atriz para que ficasse claro que ambas estavam preparadas a se defender de uma ofensiva da inimiga, estavam com uma **presença total** no sentido de estarem completamente atentas ao aqui-agora da relação . (...) Com uma conexão mais profunda em seus trabalhos, elas começaram a arriscar golpes inventados na hora. E qualquer que fosse o golpe, a outra atriz instantaneamente encontrava a defesa correta, ou, ao menos, conseguia se desviar dele. Vendo que as atrizes tinham encontrado um fio mais sutil de relação, fiquei completamente quieto e deixei que o jogo ficasse inteiramente sob responsabilidade delas. Um silêncio se instaurou na sala, um jogo muito interessante prendia os nossos olhares à luta das duas atrizes. A comunicação delas se dava numa frequência muito sutil. É difícil descrever o que acontece no jogo, pois muitos dos elementos chegam sensorialmente em quem observa. O jogo se revela pelo interesse que nos gera ao observar, e mesmo querendo aqui descrever que elementos prenderam nosso interesse, me parece impossível à linguagem verbal dar conta dos decalques de vida que vimos no trabalho delas. Mas o que de fato dava para observar era o quão elas sustentavam aquele jogo, não deixavam em nenhum momento suas ações e reações caírem em um automatismo (Rodrigo, diário de bordo, 11/03/09).

Em seu enfrentamento, B e C teceram o que em muitos momentos em meu diário de bordo chamo de um *fio invisível*. Um fio relacional virtual, mas real, atualizado no corpo por vezes através de pequenas ações que emergiam de uma sofisticada relação entre as atrizes, e onde, paradoxalmente, um jogo que se instaura sob um pressuposto ameaçador (defender-me ou não de um a investida), ao invés de provocar um afastamento entre elas, costurou seus corpos, exalou uma atmosfera que as englobou, onde a consciência de si tornou-se também consciência do outro e consciência do espaço. Esta atmosfera é composta

pelo adensamento das micropercepções, surgindo como um *meio de forças afetivas*¹⁴⁸ na qual

Forma-se um corpo único: e eu digo que “tenho o corpo do outro em mim” ou: “a minha consciência do corpo é consciência do corpo do outro (que é também o meu corpo)”. Em suma, cada corpo em osmose inicia um processo de *captura* dos outros corpos, o que implica um devir-outro. (GIL, 2005, p.124)

Em outras palavras, diria que no trabalho de B e C o jogo “pegou”, o que José Gil define da seguinte forma:

(...) Quando os movimentos do par “pegam”, é porque foram apanhados na mesma atmosfera (...) dois corpos (e dois espíritos; melhor: dois inconscientes) encadeiam-se um no outro, numa espécie de captura recíproca. Envolve-os um mesmo meio que transmite diretamente as forças de um corpo ao outro. Este “meio” tem de diferente em relação ao espaço e ao ar que se respira o fato de pôr em contato os corpos até mesmo à distância. Aumenta consideravelmente as forças de osmose. (GIL, 2005, p.118)

Neste mesmo dia em que B e C realizaram o duelo de samurais exposto, enquanto treinávamos, acontecia um espetáculo em uma sala próxima ao nosso espaço de trabalho. Em determinado momento, ainda durante sua luta, as duas atrizes se encaravam seriamente, quando, de repente, um barulho baixo vindo do espetáculo invadiu nosso espaço. As atrizes prontamente reagiram a este barulho, foi algo como um espasmo involuntário. Ao relatar isso depois às atrizes, elas ficaram surpresas, pois não se lembravam disso, tamanha era a atenção uma à outra naquele momento em que se encaravam. Esta atenção entre elas não às desconectava de tudo aquilo que acontecia no espaço em que trabalhávamos, não as encerrava numa cúpula onde o que estava “fora” do jogo delas pudesse ser ignorado. Esta era uma atenção que delas emanava para nós que assistíamos, e que nos fez silenciar e embarcar em seu duelo. Tudo no corpo delas

¹⁴⁸ GIL, 2005, p.124

trabalhava, e, para além, algo “fora” de seus corpos também trabalhava. Elas criaram juntas uma atmosfera de micropercepções que nos englobou. Se uma bolha de sabão estourasse escondida na sala durante seu enfrentamento, todos nós seríamos afetados.

4.1.5 Espreguiçamento Energético

Conduzir e ser conduzido



Figura 11 – Treinamento. Espreguiçamento.

“Com o trabalho de espreguiçamento/energético em comunhão com outras pessoas, chega uma hora em que os nomes, características das pessoas desaparecem. Fica algo mais sutil e neutro, preparado, que pode ser tudo, um e todos.” (C, diário de bordo, 05/03/09).

Talvez o exercício do *espreguiçamento* seja dos energéticos o que mais exploramos, possibilitando-nos então os maiores desdobramentos. De fato ele nos acompanhou do início ao fim de nosso treinamento energético. Para realizá-lo, antes de começarmos o exercício, partíamos de três princípios, são eles:

1. Oposição: o ator deve opor uma parte do corpo à outra sempre, visando criar tensões inversas na musculatura do corpo, o que gera um *equilíbrio precário*¹⁴⁹ do ator, dando ao movimento uma “maior intensidade energética e tônus muscular”(BARBA; SAVARERE, 1995, p. 184) a partir de oposições.

¹⁴⁹ BARBA; SAVARERE, 1995, p.35

2. Continuidade: as oposições são engatadas umas na outras, sem que haja “relaxamento” entre elas, pois o fim de uma oposição/ação já deve ser o início da próxima. Este princípio visa possibilitar ao ator a exploração de uma *linha contínua de ações*¹⁵⁰. Sem que haja relaxamento entre uma oposição e outra, a próxima ação não parte de um “estado zerado” no ator, mas sim impulsionada pela ação/oposição anterior.

3. Ascendência: o espreguiçamento é para cima, explora nível baixo, médio e alto, mas nunca retorna ao nível anterior antes que cada ator explore intensamente a terceira fase que se dá no nível alto. Este princípio também está vinculado a um engajamento de energia que deve paulatinamente aumentar no desenrolar do exercício.

No início do espreguiçamento, as atrizes começavam deitadas e tentavam neste momento se desligarem de qualquer acontecimento/pensamento que não se relacionasse diretamente com nosso trabalho, é o famoso “abandonar a mente”, abdicar, se assim possível, da realidade externa à sala de trabalho e tentar efetuar uma busca pela “realidade presente” do corpo. Para isso, costumeiramente, eu pedia para que elas percebessem o chão em que estavam deitadas, o estado em que suas musculaturas se encontravam, o ritmo pessoal de suas respirações etc. Podiam também aqui abandonar o próprio peso ao chão. Neste primeiro momento, também solicitava a elas que ouvissem e criassem seus impulsos ainda deitadas, começando a espreguiçar internamente antes que os movimentos ganhassem o espaço exterior. Aos poucos elas encaminhavam a respiração para o baixo ventre, expulsavam o ar e deixavam que novo oxigênio entrasse em seus corpos. Inicialmente de forma mais lenta, as atrizes começavam a realizar seu espreguiçar buscando entrar num fluxo ininterrupto de suas oposições. O espreguiçamento visa despertar da musculatura na idéia de “*rasgá-la*”¹⁵¹, para depois lidar com a imagem de que o corpo rasga também o espaço. Nesse sentido, trabalhávamos com a noção de que o espreguiçamento começava nas atrizes, e, a partir de um engajamento cada vez maior de energia, passavam elas então a

¹⁵⁰ Imagine que está apostando uma corrida, para conquistar um prêmio, mas em vez de correr uma longa distância, você pára de vinte em vinte passos. Fazendo assim, você nunca pegará aceleração ou embalo e isso é importantíssimo numa corrida. Nós atores, enfrentamos o mesmo problema. Se damos uma parada no fim de cada pedacinho de uma interpretação e depois recomeçamos no pedacinho seguinte, jamais conseguimos ganhar impulso em nossos esforços, desejos, ações. (STANISLAVSKI, 2000, p.200)

¹⁵¹FERRACINI, 2003, p. 122, versão eletrônica disponível para download em <http://www.renatoferracini.com/home/pos/livros-1>.

“espreguiçar o espaço”, isto é, primeiro espreguiçavam seus próprios músculos para depois se tornarem “músculos do espaço”. O ritmo dos trabalhos pessoais ia paulatinamente aumentando, estando também conectado ao ritmo do grupo. Na medida em que subia de nível, cada atriz explorava também diferentes pontos de apoio no chão. Em relação a este, estimulávamos a imagem de que o chão expulsava as atrizes, impulsionando-as para cima, é como se este ofertasse aos poucos uma reação ao início do exercício quando então elas realizavam uma entrega do peso. Uma questão importante aqui era a manutenção dos olhos ativos, tentávamos fazer com que o olhar não se mantivesse “para dentro”, também ele deveria ser “espreguiçado”, acompanhando a dinâmica de oposições do corpo e constantemente escolhendo pontos de apoio no espaço da sala, servindo também para levar o movimento mais além da materialidade do corpo.

O exercício demanda uma carga de energia bastante intensa. No início do processo com o espreguiçamento, percebo que o ato de investir energia se dava de uma forma “mais racional”. Uma vigilante consciência insistia em mesurar cada ação das atrizes, também porque naquele momento estávamos descobrindo nosso modo de fazer o exercício, construindo uma consciência espacial para evitarmos colisões, puxando tapetes do pensamento que queria que parássemos quando o corpo podia mais.

Hoje o treino começou diferente. Após os dez minutos de aquecimento individual fomos direto para o energético. Quando o Rodrigo falou para deitarmos e começarmos o espreguiçamento (...), eu pensei, “mas se ele começar o treinamento por aqui, eu não vou agüentar nem até a metade”. Só que mais uma vez o racional não estava de acordo com a real capacidade do meu corpo. Não só agüentei tudo como não me sentia tão exausta ao final. É claro que não foi “light”, ao contrário. (B, diário de bordo, 27/02/2009)

Nosso objetivo não era a exaustão em si, mas por vezes sabíamos que tínhamos que chegar perto dela, tocar neste território não para trabalhar nele, mas para que, a partir dele, a energia acordasse nas células um tipo de inteligência de outra natureza. D, ao se referir ao exercício *espreguiçamento*, reflete sobre esta “outra inteligência”:

O corpo, movendo-se em um pensamento físico, é inteligente. Se protege e se desafia ao mesmo tempo. O conflito ocorre quando tentamos racionalizar, ou pomos freios em nós mesmos ao percebermos que estamos em um bonde no qual o motorista dirige nas sombras. (D, diário de bordo, 02/03/09)

Talvez este “motorista” ao qual C se refere possa ser relacionado com a consciência vigilante que visa lançar sua *lumen naturale*¹⁵² sobre o mundo na intencionalidade de apreender seus objetos pela “luz da razão”. Dirigir nas sombras, então, seria efetuar o desligamento parcial desta luz. Para isso, era necessário eliminar as resistências, encontrar correntes e fluxos energéticos, ser condutor da energia, mas também ser conduzido por ela. Estas passaram a ser questões significativas no âmbito pragmático de nosso treinamento, onde no desenrolar dos exercícios, cada atriz investigava uma forma pessoal de se manter numa relação concomitantemente ativa e passiva com este trabalho, tentando conduzir a energia, mas também ser conduzida por ela:

Senti-me ser levada pelo espreguiçamento. Consegui um ritmo de respiração que me permitiu “ir”. Perdi esse ritmo algumas vezes. (F, diário de bordo, 02/03/09)

As vezes, resistir ao trabalho cansa mais do que simplesmente se entregar. Ao nos entregarmos, descobrimos uma fonte de energia extra e potente outrora camuflada. Como um tanque de reserva com gasolina aditivada. (D, diário de bordo, 05/03/09)

O que está acontecendo comigo é a explosão de uma energia que não conhecia. Ela me leva. Cuidei dela ,agora ela cuida de mim. Quem age não sou eu,é ela. (J, diário de bordo, 27/02/09)

Ainda que o trabalho fosse realizado em grupo¹⁵³, no *espreguiçamento* algumas características pessoais dos trabalhos das atrizes saltavam aos meus olhos. D, por exemplo, nos primeiros tempos, possuía um controle excessivo dos seus movimentos, buscando

¹⁵² GIL, 2005, p.130

¹⁵³ Embora sem que as atrizes, num primeiro momento, buscassem uma relação direta entre si. A relação inicial era indireta, onde cada uma deveria se conectar ao ritmo do trabalho do grupo.

qualidades que pareciam ser delimitadas por uma série de escolhas provenientes de um pensamento mais calculista, um cuidado com a dimensão formal excessiva, onde, de fora, eu podia perceber uma espécie de “condução fria” de seu espreguiçamento:

Para mim, o espreguiçar dinâmico faz mais sentido ao ser elástico, e não frenético como o corpo que queima no fogo. O corpo se lança no espaço e tenta ser 1000 ao mesmo tempo. Devo ser menos racional nesse sentido, mas não quero perder amplitude de movimento ao mesmo tempo. Oh, dúvida cruel! (D, diário de bordo, 18/02/09)

Por um lado, D tinha razão em querer imprimir e registrar qualidades plásticas de movimentos exploradas durante seu exercício. Por outro, era um excessivo apelo à razão que lhe travava a entrada num fluxo menos controlado, onde então um estado energético pudesse “apoderar-se” de seu corpo para que andassem de mãos dadas suas escolhas plásticas e seu engajamento energético. Nesse sentido, Stanislavski ressalta que “a plasticidade exterior baseia-se no nosso senso interior do movimento da energia” (STANISLAVSKI, 2000, p. 87), e coloca ainda:

Agora compreendi, pelas minhas próprias sensações, a importância da energia móvel para a obtenção da plasticidade. (...) Posso sentir a linha contínua interior e compreendo com perfeita nitidez que sem ela não pode haver beleza do movimento (STANISLAVSKI, 2000, p.87).

É interessante notar que em contraposição a uma idéia de *consciência do movimento*, vinculada talvez unicamente aos caracteres exteriores e plásticos das ações, Stanislavski fala de *sensações*, de um *senso interior de movimento*, que, não obstante, vincula-se com isso que o mestre chama de *energia móvel*. Voltando ao caso de D, na continuidade do exercício ao longo de nosso treinamento, aos poucos fui tentando junto com a atriz trabalhar esta necessidade de um “menor controle externo” sobre seu próprio *espreguiçamento*, tentando fazer com que D se conectasse com esta *energia móvel* invocada por Stanislavski, isto é, intervindo para que a formalização de seus movimentos concomitantemente fosse acompanhada por um processo orgânico, um processo “vivo”.

Registrei em meu diário de bordo o dia em que pela primeira vez D se permitiu não controlar em demasia sua movimentação neste exercício:

(...) pedi para que formássemos uma roda e para que cada atriz fosse para o meio e começasse pequeno o seu trabalho, aumentando ao máximo o nível de energia dos movimentos e o ritmo, depois guardando e deixando só na coluna e nos olhos o espreguiçamento. (...) D, por exemplo, chegou num nível energético muitíssimo interessante. Seus movimentos, quando estava no máximo de energia, eram completamente caóticos em termos de estrutura espaço-temporal, mas seu corpo contorcia-se freneticamente sem o excessivo controle que D por vezes dá ao seu trabalho. (...) Era como se não guiasse mais seus movimentos, como se deixasse vaziar energia por seus poros, sem pensar onde e como estariam seus membros, apenas deixando que a coluna a jogasse de um lado para outro. Na hora de conter era notório que ela tinha “o que” conter, um nível de energia extracotidiana, um corpo que atuava como uma represa de uma energia que ainda não tinha visto aparecer com tamanha intensidade no trabalho dela até então. (Rodrigo, diário de bordo, 22/02/09)

Devo fazer um apontamento sobre a descrição acima. Assim como em outros exercícios, mas principalmente neste, o objetivo não era em si uma “perda de controle” que adentrasse um caos em termos formais e plásticos. Em nosso treinamento, cada atriz possuía peculiaridades em seu trabalho, que, se por um lado poderiam ser encaradas como “dificuldades”, uma vez mudado o ângulo de visão, poderiam ser também evidenciadas como suas principais qualidades. Este é o caso, por exemplo, da preocupação com a dimensão formal à qual D revelava possuir. No caso dela, se fazia necessário então experimentar um outro lado, este mais “caótico”, não para permanecer nele, mas sim para acender a “chama”, “a organicidade interna real e viva, que tem a ver com o real fluxo de vida que alimenta/engendra uma ação” (BURNIER, 2001, p. 53), e, a partir disso, equilibrar as dimensões formais e orgânicas de seu exercício, isto é, fundi-las¹⁵⁴. Outras atrizes por vezes necessitavam de um processo inverso, quando muito facilmente caíam num caos formal que também pouco nos interessava. Quando isso acontecia, eu retomava com o grupo os princípios: a necessidade de opor movimentos, os olhos que agem sobre o espaço, o engate de uma ação na outra e daí por diante. Minha missão aqui era então estar atento ao

¹⁵⁴ Bom ressaltar que não se trata aqui de trabalhar as dimensões formais e orgânicas em separado. A busca era a de sempre fundi-las, como no exemplo de G dado na reflexão realizada sobre o exercício Koshi.

que cada atriz necessitava para o seu trabalho pessoal, e, quando possível, intervir em suas práticas a fim de que descobríssemos juntos um caminho que antes de tudo interessasse a elas próprias.

4.1.5.1 Diferentes Qualidades – Manipulação da Energia

Um dos desdobramentos realizados em nosso *espreguiçamento energético* se deu em torno de qualidades de tonicidade exploradas a partir de imagens relacionadas aos elementos da natureza:

Ar: brisa, vento, vento forte, tempestade, furacão, balão de gás

Fogo: chama da vela, chama da tocha, fogueira, incêndio, radiação

Terra: barro aguado, barro seco, barro grosso, bloco de cimento, bloco de aço

Água: poça, riacho, rio, mar, mar revolto

Depois do *espreguiçamento* inicial, transformávamos o exercício de forma a então trabalhar sobre a *manipulação da energia*. Nesse sentido, buscávamos ativar, a partir de imagens relacionadas aos elementos acima descritos, diferentes estados¹⁵⁵ corporais de onde poderiam emergir ações com qualidades energéticas específicas. No início do *espreguiçamento* buscávamos “acordar” e “animar” a energia, já aqui a intenção era a de modulá-la, isto é, conferir uma “cartilha de cores” à ela, diferentes “temperaturas”, “fazê-la passar com velocidades e intensidades diferentes” (BARBA, 1994, p.105).

A energia é geralmente reduzida a modelos de comportamento imperioso e violento. Mas é, verdadeiramente, uma temperatura de intensidade pessoal que o

¹⁵⁵ Gilberto Icle, ao refletir sobre a idéia de um “estado clownesco”, propõe uma noção de *estado* que, embora aqui não esteja vinculada ao *clown*, pode ser também interessante para pensar sobre o que configura um estado energético no ator: “poderíamos compreender que esses estados se caracterizam por microações que, embora não sendo perceptíveis ao observador, existem no corpo do ator, ocasionando um fluxo de energia que altera a presença cotidiana e resulta numa alteração da percepção que o observador tem do ator. Uma segunda explicação poderia ser entendida como o resultado da ação, nesse caso, um conjunto de ações físicas provocaria como resultado o acionamento de determinadas energias corpóreo-vocais, que configurariam, então, a percepção de um estado alterado no corpo do ator.” (ICLE, 2006, p. 17)

ator pode determinar, animar, moldar e que, acima de tudo, necessita ser explorada. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 81)

A dinâmica de exploração geralmente era realizada a partir de uma curva energética onde inicialmente trabalhávamos com a menor intensidade de uma imagem (poça de água, por exemplo), paulatinamente atingíamos o ápice (mar revolto) e em seguida realizávamos a volta para a imagem inicial. Por algumas vezes, ao chegar na intensidade máxima de uma imagem, tentávamos também mantê-la no corpo diminuindo exteriormente sua amplitude, condensando-a, fazendo com que a *fisicidade* da ação fosse pequena mas que sua vibração ou sua *corporeidade* continuasse a mesma¹⁵⁶. O trabalho com estas variações energéticas produziu muitas vezes decalques emotivos¹⁵⁷ os quais não foram intencionalmente objeto da exploração, mas emergiram dos contextos energéticos em que as atrizes se encontravam. Necessário esclarecer que em nenhum momento buscávamos estes estados emotivos em si, não intencionávamos, no contexto da prática, atingir uma emoção específica relacionada a uma qualidade energética. No entanto, aos poucos estas relações foram tecidas, mas baseadas em estados físicos que pudessem ser posteriormente recriados através de ações físicas, a partir do corpo, de uma qualidade de vibração que posteriormente pudesse ser impressa e/ou evocada em uma ação. Abaixo coloco o registro em meu diário de bordo acerca de um destes acontecimentos no âmbito de nosso treinamento:

Vejo que este trabalho tem propiciado uma série de explorações em termos de qualidades de tônus corporal, e mesmo em termos de descoberta e sustentação de um estado (...) D neste trabalho chegou a dar um passo adiante em relação às colegas. Após o trabalho com o fogo em seu grau máximo de intensidade, quando uso a imagem de um incêndio, pedi para que elas mantivessem a intensidade interiormente, mas que exteriormente diminuíssem a abrangência de sua movimentação, que contivessem os movimentos no espaço mantendo o incêndio, algo diferente da qualidade da “chama da vela” que também aparece pequena no espaço (...) Este trabalho desencadeou em D um riso, e, como vi que aquilo vinha de um impulso verdadeiro/orgânico, a partir de um estado físico muito potente, disse para que ela deixasse soltar aquele estado

¹⁵⁶ Maremoto contido, por exemplo, o que propiciava uma qualidade diferente da poça d’água.

¹⁵⁷ Também aqui entendidos como “em movimento”.

em forma de risos, a atriz começou a rir freneticamente (...) aproveitando uma espécie de estado emocional que o trabalho físico tinha lhe propiciado. Pedi para que as outras atrizes acompanhassem aquele riso, canalizassem a intensidade do incêndio contido em um riso e o grupo inteiro desencadeou este riso frenético, algo que vinha da manutenção do trabalho com o fogo. Foi um momento muitíssimo interessante de se ver, de ver como, portando um estado, as atrizes transformaram aquilo numa ação mais objetiva que vinha com a organicidade que o combustível do trabalho físico dava aos seus corpos. As gargalhadas não se concentravam apenas nos rostos e no som, os corpos todos riam, os joelhos, os abdomens, os olhos, tudo ria na contenção do incêndio. (Rodrigo, diário de bordo, 04/03/09)

Operando por contágio, o riso de D convocou o grupo a uma risada coletiva, uma grande risada que absorvia dos corpos todo o combustível energético antes produzido com o trabalho sobre o elemento “fogo”. Penso ser importante, em situação de treinamento, dar margem para acontecimentos como o colocado acima, estimulá-los quando necessário ou simplesmente deixar que aconteçam por si. Treinar por vezes é arar um terreno no qual jogamos sementes que desconhecemos, e que, quando brotam, nos surpreendem e apontam caminhos que outrora não julgávamos existir.

4.1.5.2 As vozes das qualidades



Figuras 12, 13 e 14 – Treinamento. Trabalho Vocal.

Agregamos à exploração das diferentes qualidades energéticas o trabalho vocal, no intuito trazer a palavra com a organicidade que os estados corporais conquistados propiciavam às atrizes. Para a realização deste trabalho, pedi a elas que decorassem um trecho de texto¹⁵⁸, e, assim que se encontrassem montadas em alguma qualidade energética, eu solicitava para que as atrizes soltassem as primeiras sonoridades relacionadas a estas qualidades, geralmente grunhidos no início. Num segundo momento, acrescentávamos os textos que elas haviam decorado, focando a atenção no sentido de que a palavra contivesse em si o estado físico desde antes ativado. Tentávamos então reconhecer se de fato as palavras vinham organicamente de determinado estado ou se desconstruíam-se dele. Inicialmente a busca por um “estado físico da palavra” foi bastante trabalhosa. Não raro acontecia de o grupo portar um determinado estado energético, e, em seguida, com o empenho em falar o texto, perdê-lo:

¹⁵⁸ Poesia, texto dramático, música etc.

Senti realmente “correntes elétricas” brotarem no abdômen e percorrerem minha coluna. De repente tive nos pés uma sensação (...) que me lembrava fogo. Essa sensação subiu por minhas pernas e se encontrou com as correntes, então as duas se transformaram em uma só. Esta última é indescritível e eu não conseguia controlar. Senti que perdi muito da sensação quando o texto foi inserido, mas consegui resgatá-la. (F, diário de bordo, 27/02/09)

Outra tendência que combatemos foi a de “psicologizar” a relação com a palavra, isto é, abandonar o estado físico na busca de uma “conexão sentimental” direta com o texto, coisa que fatalmente passava por uma racionalização desta relação:

ao oferecer a radiação (a partir de fogo e de descargas elétricas no corpo etc), quando pedi para que colocassem o texto como reverberação do estado, J dizia o seu texto em altos brados, como que raivosamente, como se estivesse ofendendo alguém, trabalho que pode ser um segundo ou terceiro momento do energético, onde os exercícios podem servir como matrizes para ações recheadas de “intenções emocionais”. Mas de fato ela havia pulado uma fase, não havia ainda mergulhado no estado para chegar naquela fala agressiva, “psicologizou”, ainda que de forma bastante pungente, forma **carregada de energia, mas não ainda carregada pela energia.** (Rodrigo, diário de bordo, 27/02/09)

Quando eu percebia que este tipo de relação com o texto estava sendo acessada por uma atriz, prontamente eu me direcionava a ela no intuito de fazê-la recuperar o estado, voltar aos grunhidos e aos poucos encaixar o texto. Nosso intuito era cavar sonoridades usando como pá a energia, num processo de investigação das possibilidades de vocalização não habituais, toda uma fauna e uma flora às quais incursionávamos para descobrir uma palavra que não se reduzisse ao seu significado, mas que viesse carregada de intensidades de ordem física e afetiva, como bem ressalta Artaud:

se voltarmos (...) às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos (...), a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva (ARTAUD, 1999, p.141).

Uma linguagem viva, uma palavra viva, era isso o que buscávamos ao casar as qualidades energéticas aos textos trabalhados. Com a permanência nesta exploração, o nível do trabalho foi sendo aprofundado, surpreendendo-nos e nos instigando cada vez mais. Abaixo destaco algumas colocações acerca desta exploração feitas pelas atrizes do grupo de treinamento:

Trabalho com Poesia que sai do CORPO-AÇO

CORPO-LASER

CORPO –PESADO

INTERESSANTÍSSIMO ESSE TRABALHO. Perceber em mim e Ver nas outras a ação, suas caras, o tônus muscular, a presença, a potência contida no corpo/voz. POTÊNCIA É UMA BOA PALAVRA. TUDO É POTÊNCIA. TUDO TEM UM POTENCIAL, QUE SE POTENCIALIZA OU NÃO. Estamos a todo instante escolhendo o que vai vingar. Aqui me sinto à vontade para criar, ser ridícula, abominável. A palavra no corpo-aço também era palavra-aço. Difícil, suada. Entendi a fala como ação. Falar é agir. Não entendia a palavra no corpo, agora clareou. Elas saíam sem esforço, organicamente.(...) Voz é corpo. CONEXÃO TOTAL CORPO/VOZ (J, diário de bordo, 12/03/09)

Falar o texto com tensão da bola de energia me proporcionou um lugar diferente, um novo estado, uma nova visão sobre aquilo que estava sendo falado, ainda que eu não pensasse no que estava dizendo. (G, diário de bordo, 12/03/09)

A sensação é como se outra voz falasse por você, dentro do seu corpo, uma voz que você não controla e que facilmente se perde. Há um desejo em expulsar essas sonoridades do corpo, como se despertássemos coisas adormecidas, mas que deveriam estar-nos presentes. Sinto que o que me impulsiona a buscar esses exercícios é libertar a parte de mim que eu não conheço. Fazer uma viagem de descoberta de mim mesma e das ferramentas que ativam questões da minha arte. O que está antes e o que constrói a interpretação. (C, diário de bordo, 12/03/09)

O trabalho do final (...) em que as meninas trabalharam os textos a partir dos impulsos “frenéticos” da coluna foi simplesmente demais. O ponto onde elas conseguiram chegar (ou de comicidade ou de loucura) dificilmente seria alcançado tão verdadeiramente se não se houvesse passado por todo o trabalho corporal anterior. Pelo menos seria muito mais difícil atingir essa qualidade “orgânica”, facilmente se cairia no exagero exacerbado. (B, diário de bordo, 11/03/09)

Ao explorarmos as diferentes qualidades energéticas associadas às palavras, pudemos entender “a palavra no corpo”, como coloca J, explorar uma “nova visão”, como

ressalta G, “expulsar estas sonoridades”, como deseja C, “atingir essa qualidade orgânica” como aponta B. Assim como o corpo, a voz e as palavras podem possuir diferentes temperaturas quando o ator se propõe a uma investigação acerca de intensidades sonoras, operacionalizando para si próprio mais um espaço de investigação, mais um espaço de potência.

4.1.5.3 Improvisos Energéticos – “Não Pensar”



Figura 15 – Treinamento. Improviso com a qualidade “ar denso como um bloco de aço”.

Outra esfera de trabalho abordada a partir da incursão nestas diferentes qualidades energéticas foi a improvisação a partir daquilo que em nosso vocabulário denominamos “improvisos energéticos”. Assim como no trabalho vocal, partíamos de um determinado estado, o qual tínhamos explorado primeiramente num âmbito individual, e, como condutor do trabalho, de fora eu propunha alguns jogos no sentido de fazer as atrizes interagirem entre si, sendo que, após este momento, lançava-lhes uma situação ficcional bastante aberta para que elas colocassem em ações físicas o que antes caracterizava-se como “estado puro”. Mesmo sem termos nos aprofundado em discussões conceituais sobre quais processos eram desencadeados nas atrizes durante estas improvisações, é recorrente em seus diários de bordo a percepção de que nestes improvisos elas “não pensavam, simplesmente agiam, eram espontâneas”:

Fazer improvisações a partir de um estímulo físico muscular intenso gera menos psicologismos e muito mais ação. As mãos, as pernas, rosto, tronco, o corpo todo está em prontidão e aberto para entrar em qualquer proposta. A ação pelo corpo é maior do que a pelo pensamento e as composições surgem mais naturalmente. (C, diário de bordo, 05/03/09)

Improvisações a partir dos elementos. No principio, falta de escuta. Depois, abrem-se espaços a verdadeira espontaneidade. Canibalismo. Noivas desesperadas. Usina de energia. Afogamentos. Noivo fujão. (D, diário de bordo, 05/03/09)

Fazer as improvisações durante o energético é bastante interessante. Realmente nosso corpo já está num outro fluxo de energia, isso faz com a relação entre nós não seja “forçada”. O jogo instaurado entre nós não fica “comandado” pela cabeça. (B, diário de bordo, 05/03/09)

A improvisação do fogo com o tema “O jantar” foi o ponto alto do dia. Toda aquela sensação tomou conta de mim, e de repente não estava mais pensando, simplesmente agia. Era toda impulso. Foi uma das coisas mais libertadoras que já fiz. (F, diário de bordo, 05/03/09)

Neste contexto, com o que este “não pensar” pode se conectar? É possível ficar “sem pensar”? Trata-se aqui de não pensar ou de um pensar de caráter diverso daquilo que costumamos entender como pensamento? Para ajudar a compreender esta relação recorro a tão famosa fábula chinesa da centopéia:

Era uma vez uma centopéia que sabia dançar excepcionalmente bem com suas cem perninhas. Quando ela dançava, os outros animais da floresta reuniam-se para vê-la e ficavam muito impressionados com sua arte. Só um bicho não gostava de assistir à dança da centopéia: uma tartaruga. “Como será que eu posso conseguir fazer a centopéia parar de dançar?”, pensava ela. Ela não podia simplesmente dizer que a dança da centopéia não lhe agradava. E também não podia dizer que sabia dançar melhor que a centopéia, pois ninguém iria acreditar. Então ela começou a bolar um plano diabólico. A tartaruga pôs-se, então, a escrever uma carta endereçada à centopéia: “Oh, incomparável centopéia! Sou uma devota admiradora de sua dança singular e gostaria muito de saber como você faz para dançar. Você levanta primeiro a perna esquerda número 28 e depois a perna direita número 59, ou começa a dançar erguendo a perna direita número 26 e depois a perna esquerda número 49? Espero ansiosa por sua resposta. Cordiais saudações, a tartaruga”. Quando a centopéia recebeu esta carta, refletiu pela primeira vez na sua vida sobre o que fazia de fato quando dançava. Que perna ela movia primeiro? E qual perna vinha depois? E sabe o que aconteceu? A centopéia nunca mais dançou. (Fábula de domínio público, disponível on line em http://descubrapnl.com/index.php?option=com_content&view=article&id=116:116&catid=1:metaforas&Itemid=19, acesso em 29/07/2010)

Ao contrário do que se pode supor ao realizarmos uma primeira leitura desta fábula, a centopéia pensa, mas seu pensamento anda e tem cem patas que não de forma intelectual, mas sabiamente, se articulam a fim de prover seus deslocamentos e sua dança. Seu pensamento é seu próprio corpo, isto é, um *corpo de pensamento*¹⁵⁹. Nesse sentido, no nosso treinamento energético, “não pensar” era chegar a um estado onde a consciência de si, das próprias ações, diluía-se em micropercepções para avizinhamo-nos do que Gil abarca sob a noção de Corpo de Consciência, pois

Se nos tornamos demasiado conscientes de nosso gesto, aumentaremos consideravelmente as probabilidades de o falhar. Como se a consciência sugasse a energia do corpo que deveria, por si própria, levar o gesto ao seu termo. “Por si própria”: devemos pôr aspas na expressão, porque o movimento dançado não é de modo algum inconsciente ou reflexo, cego, totalmente desprovido de consciência. Simplesmente, já não se trata aqui da consciência entrópica que isola e paralisa o seu objeto a fim de (pensa ela) melhor apreender o sentido. (GIL, 2005, p. 127)

Este *corpo de consciência* é um corpo que age movendo-se num território de micropercepções, onde miríades de ações do outro afetam suas ações. Não poderia afirmar que em nossa prática atingimos um ápice do que isso pode vir a ser. Inicialmente, as improvisações realizadas eram bastante caóticas em termos de estrutura espaço-temporal, e, comumente, as primeiras interações aconteciam com certa “surdez”, onde a dificuldade se dava no sentido de articular estado e escuta, de forma a empreender uma manutenção da qualidade energética e abrir-se para ter suas ações afetadas pelas colegas. Ao longo dos processos improvisatórios, fomos tentando sofisticar esta relação, de modo a “não intensificar os poderes da consciência de si (...) por um lado; e, por outro, não abolir estes poderes ao ponto de deixar o corpo agir às cegas” (GIL, 2005, p. 128).

¹⁵⁹ Sobre o corpo de pensamento José Gil esclarece que “a consciência dos movimentos transformou-se por seu turno em movimento da consciência, de tal modo que deixa de haver hiato entre o pensamento e o corpo. O pensamento já não descreve como pensamento do corpo, mas como corpo de pensamento, quer dizer, tendo a mesma plasticidade, fluência e consistência dos movimentos corporais” (GIL, 2005, p. 43).



Figura 16 – Treinamento. Improviso com a qualidade “incêndio contido”.

Para isso era necessário manter-se num espaço intermediário entre dois pólos, num limiar entre consciência e inconsciente, de forma a não operar um total abandono de si, mas sem também delimitar em demasia a fronteira que separa este “si” do outro. A seguir descrevo o processo instaurado num destes “improvisos energéticos” onde uma qualidade de relação mais sofisticada pôde ser presenciada:

Trabalhando com o fogo como imagem, primeiro exploramos sua intensidade menor (chama da vela) até sua maior (incêndio descontrolado). Elas estavam administrando sua intensidade da forma como preferiam, quando então propus a situação de “navegadores famintos num barco sem comida”. As atrizes então se jogaram na proposta dada de imediato. Primeiro de uma forma mais frenética, explorando um nível de intensidade da imagem bastante grande, o incêndio, através de ações que se direcionavam a matar um dos passageiros para poder comê-lo depois. Então pedi para que, mantendo a energia, elas abrissem a escuta ao grupo, para que fizessem o improviso mais juntas e conectadas, e não sozinhas com sua energia. O trabalho então deu um salto visível. Mesmo aquietando e diminuindo o frenesi anterior, as atrizes mantiveram sua qualidade energética e começaram a responder as ações e palavras umas das outras. Vendo que estavam já jogando com a energia, abertas umas as outras, pedi para que B, mantendo o estado, me apresentasse o cardápio da noite. Ela então foi falando as especiarias: coração acebolado, tripas ensangüentadas etc... E, enquanto isso, as outras atrizes começaram a fazer um coro em comemoração às delícias que B ia apresentando. Pareciam um bando de bufonas ou de zannis famintos e imorais a comemorar o menu antropofágico da noite. Mesmo controlando a energia, as atrizes a mantinham viva, e isso sustentava a continuidade do improviso, não deixando a chama apagar. Elas poderiam seguir improvisando por muito tempo ainda. (Rodrigo, diário de bordo, 05/03/09)

Aqui entrou um elemento muito importante, o jogo, isto é, o uso da energia com inteligência. Não uma inteligência objetivante e cartesiana, mas uma sensibilidade outra que dava conta de agenciar a escuta à qualidade energética aprofundada. Nestes improvisos,

as atrizes deveriam estar “tomadas pela energia”, mas também sendo capazes de dar um passo adiante no sentido de manterem sua escuta ao grupo aberta para que fosse possível a criação de uma improvisação em conjunto minimamente articulada.

Vejo a energia como um rio no qual o manuseio do ator é sutil. Este rio pode ser aterrado e transformado em uma piscina rasa, onde o ator está imerso sem correr qualquer risco, pois tem decoradas as medidas de largura e profundidade construídas de acordo com seu próprio tamanho, quando o ator põe a energia em função de um controle pessoal/racional excessivo, *desabriga-a desafiando-a*¹⁶⁰. Pode também permanecer sendo rio, onde o ator se joga sem saber nadar, no qual acaba se afogando, no qual o caos energético faz sucumbir qualquer mínimo controle e possibilidade de contato com o outro. E enfim, pode ser um rio no qual o ator mergulha sabendo nadar, está imerso nele, não o controla de todo, mas consegue tomar direções, ir de um ponto ao outro, aproveitar as correntezas para ir onde quer e não para onde sabe-se lá o rio o levaria. No nosso energético tentamos “aprender a nadar”, não desejamos emoldurar o rio, mas também não nos agradava a idéia de nos afogarmos nele.

¹⁶⁰ Martin Heidegger, no texto “A questão da técnica”, traça um paralelo entre a *tékhnē* grega e a técnica moderna. Segundo o filósofo, a diferença fundamental reside numa contradição entre o desocultar àquilo que na *physis* apela por vir à tona, o que caracteriza a *tékhnē* grega, e o desabrigar desafiante, que põe a natureza em função da técnica. Um exemplo de um dispositivo forjado pela técnica moderna é a usina hidrelétrica, que modifica o curso do rio a fim de extrair deste a energia e armazená-la. Um exemplo do desocultar grego pode ser o moinho, que não intervém na lógica da *physis*, mas revela a partir de si uma energia que apela por seu desocultamento. Nas palavras de Heidegger: “O desabrigar que domina a técnica moderna, no entanto, não se desdobra num levar à frente no sentido da poiesis. O desabrigar imperante na técnica moderna é um desafiar <Herausfordern> que estabelece, para a natureza, a exigência de fornecer energia suscetível de ser extraída e armazenada enquanto tal. Mas o mesmo não vale para os antigos moinhos de vento? Não. Suas hélices giram, na verdade, pelo vento, permanecem imediatamente familiarizadas ao seu soprar. O moinho de vento, entretanto, não retira a energia da corrente de ar para armazená-la” (HEIDEGGER In Scientia Studia, 2007, p. 385).

4.2 Elementos do jogo no corpo de consciência – Treinamento em Jogo

Assim como no referencial teórico de base do treinamento energético, aqui também recorro a pesquisadores oriundos da prática teatral para pensar questões relacionadas ao jogo no âmbito do treinamento do ator. Não pretendo adentrar um universo de discussões sobre o jogo em suas acepções filosóficas, antropológicas, educacionais etc. Nesse sentido, serão particularmente importantes aqui Jean-Pierre Ryngaert, Peter Brook, Charles Dullin, Richard Schechner e outros. Ryngaert na obra “Jogar, representar” aponta, a partir de suas próprias práticas, elementos como a capacidade de escuta, a cumplicidade, a qualidade de reação, a ingenuidade, distinguindo-os como competências a serem trabalhadas para a emergência de um “jogador”¹⁶¹. Brook em “A Porta Aberta” fala de uma *tríplice relação* que o ator deve buscar ao concomitantemente entrar em contato consigo, com seu colega e com a platéia. Dullin ressalta a importância de uma *dupla corrente* formada pelo diálogo entre o que nomeia como “a voz do mundo” e a “voz do indivíduo”. Schechner em “Performance Studies: An Introduction” retoma de Mihaly Csikszentmihalyi a noção de *flow* para refletir sobre a experiência de fluidez que o jogo¹⁶² gera nos indivíduos. Movo-me aqui num território em que nossa prática lança tentáculos para idéias destes e de outros pesquisadores e artistas teatrais.

Um elemento de extrema importância nesta nova fase de treinamento é a emergência da platéia como parte do treinamento das atrizes. Nos cinco exercícios elencados para discussão sobre nosso *treinamento em jogo*, dispúnhamos uma relação espacial palco-platéia, o que era fundamental para trabalharmos sobre os mesmos. Como poderá ser averiguado nas próximas páginas, em alguns trabalhos a platéia se coloca numa

¹⁶¹ Seja este ator ou amador.

¹⁶² Importante ressaltar que este jogo a que Schechner se refere não está estritamente vinculado ao teatro. Recorro à noção de *flow* apontada por Schechner em “Performance Studies: An Introduction”, por encontrar ecos em um dos exercícios que realizamos em nosso treinamento.

postura mais ativa, de fato participando diretamente do exercício de cada atriz, já em outros, sua participação é mais silenciosa, mantendo-se ativa no exercício pela qualidade de seu silêncio, pelo nível de sua atenção e interesse.

Em relação à fase prática anterior, nosso *treinamento energético*, o que aconteceu neste novo momento de trabalho foi um deslocamento de foco. Se no energético partíamos da ativação de um estado num âmbito inicialmente individual para então abri-lo para as possibilidades de relação com o outro (um colega), nesta nova fase de treinamento diria que o caminho inverso foi percorrido, sendo que então partíamos da relação com o outro¹⁶³ para chegarmos em determinados estados e verticalizarmos os processos individuais de cada atriz. A delimitação desta nova fase, que na falta de uma nomenclatura melhor por hora denomino *treinamento em jogo*, parte da necessidade que encontramos em afunilar os elementos que compunham a relação das atrizes entre si e com a platéia. A definição é arbitrária, e serviu sobretudo para delimitar um território de práticas de natureza diversa daquelas abordadas no nosso *treinamento energético*. Isso de forma alguma visa negar que o ator ao trabalhar suas energias não está jogando, pois no *energético* está a todo momento em relação de afetação e jogo com o espaço, o tempo, as músicas etc. Mas como já pôde ser visto, em nosso treinamento energético, a busca pela relação com as demais atrizes se dava num segundo momento, ou seja, depois que cada atriz já vinha de um mergulho em determinadas qualidades energéticas.

Mais uma vez o referencial prático dos trabalhos desenvolvidos aqui parte de experiências diretas que tive com diferentes atores e pesquisadores teatrais. Destaco aqui os encontros com Matteo Belli, Daniela Carmona, Claudia Sachs, Ana Elvira Wuo e, principalmente, Nicole Kehrberger. São destas experiências que os exercícios foram extraídos e, mais do que isso, meu olhar sobre questões vinculadas a um *estado de jogo*¹⁶⁴ do ator foi construído.

¹⁶³ Fosse este outro uma colega, a platéia ou mesmo eu como condutor.

¹⁶⁴ No exercício “Disputa da Cadeira” explicitarei o que entendo por estado de jogo.

4.2.1 Disputa de Foco

Esforço – Ingenuidade – Prazer

“Nada é mais importante que ver as fontes da invenção que são, na minha opinião, muito mais importantes que as próprias invenções.”
Leibniz

Este foi um dos primeiros jogos dos quais nos aproximamos nesta nova fase do treinamento. O jogo possui uma estrutura bastante simples. Dois atores se colocam frente a uma platéia-participante e começam a agir tentando manter o foco do maior número de pessoas em si. Os integrantes da platéia devem imitar aquele ator que julgam estar mais interessante, que se diverte mais e mantém seu prazer no que faz. Importante também é que os dois atores de fato dividam este prazer com a platéia, e, como fazem os tarrafeadores, “lancem uma rede” nos participantes da platéia de forma a conquistá-los, mantendo-os consigo o maior tempo possível. Caso nenhum dos dois atores estejam “interessantes”, a platéia pode escolher ficar parada até que uma nova estratégia de jogo reacenda o interesse naqueles que imitam. Esta é uma estrutura básica para improvisar-se o que se quiser. Nossa busca neste exercício era a de conciliar um *estado de jogo* que englobasse a platéia através da relação mais direta possível com esta. Podemos pensar imagetivamente que estes atores são como dois políticos em palanques avizinados batalhando por seus eleitores, duas musas da música pop competindo para ver quem tem mais fãs, dois pastores batalhando entre si para angariar fiéis para suas recíprocas igrejas. Embora esta descrição possa remeter para um tipo de jogo ensimesmado e egóico, não se trata exatamente disso. Por inusitado que possa parecer, existe também aqui cumplicidade, embora esta sofra uma alteração em seu entendimento habitual. Ser cúmplice neste exercício é se empenhar ao máximo de forma a elevar o nível da competição, fazer com que o colega tenha que

inventar uma ótima estratégia para tirar o foco do ator que o detém. Não quer dizer que não haja cumplicidade, mas sim que esta é deslocada para um terreno onde ser cúmplice significa fazer com que o ator que compete comigo tenha que “superar a si mesmo” para então “me superar”. Tudo isso dentro de um acordo tácito de que não estamos averiguando ali quem é melhor ou pior. Abordamos este jogo como uma brincadeira, uma forma de nos divertirmos, sabendo que não só a própria diversão seria suficiente para agregar o outro no jogo, mas sim que, a partir do pressuposto “diversão”, teríamos que entrar num fluxo de criação de ações que da forma mais imediata lançasse tentáculos naqueles que assistiam-imitavam. Não se busca aqui um critério muito rigoroso em termos de possibilidades de ações, o ator pode fazer o que quiser, pois é o próprio turbilhonamento de idéias e a capacidade de jogar-se na primeira coisa que vem à mente que neste tipo de jogo faz com que antes de mais nada o ator diminua sua autocrítica e aos poucos abra-se pra possibilidades antes inimaginadas. Por sua vez, no nosso treinamento, tais possibilidades só vinham à tona depois de um tempo onde víamos as atrizes usarem daqueles recursos que lhes eram mais familiares, recursos estes que o crivo da platéia¹⁶⁵ exigia que fossem reinventados, pois, do contrário, como já exposto, as colegas da platéia permaneceriam paradas.

Uma das vantagens deste trabalho é o fato de nos revelar particularidades do trabalho das atrizes. Algumas delas, por exemplo, tendiam a tentar manter o foco consigo por uma via demasiado aeróbica, onde, por vezes, o esforço em manter o foco em si ganhava maior visibilidade do que o prazer em realizar o exercício, revelando uma necessidade que as atrizes tinham de buscar vias desconhecidas, criar para si novas táticas, como colocam B e C sobre este jogo:

Talvez a ansiedade de “perder” nos leve a esse exagero físico. Eu, pelo menos, ainda não confio em estratégias racionais. Eu me jogo na loucura. Quem sabe, com a prática, apuremos nossas táticas. (B, diário de bordo, 19/03/09)

¹⁶⁵ De uma platéia que já se conhecia muito bem em trabalho.

É tão bom saber e descobrir as nossas regiões confortáveis na improvisação, os lugares a que geralmente recorremos (...) saber isso para ter em mente bem claro o que podemos alcançar, o que nos falta recorrer e experimentar nesses exercícios. Sabemos essas respostas pela reação da platéia, e ela deve ser envolvida pelo nosso olhar, pela nossa atenção. (C, diário de bordo, 19/03/09)

Dessa forma, esta e outras propostas improvisatórias eram extremamente reveladoras ao grupo. Bom ressaltar que geralmente logo após estas improvisações, ainda que evitássemos cair em discussões teóricas demasiado prolongadas, realizávamos apontamentos sobre o trabalho feito e sobre a forma com que estes trabalhos poderiam colaborar para percebermos os elementos que nos interessavam e aqueles que, de alguma forma, pareciam sobrecarregar as improvisações com uma espécie de preocupação, com um “peso” desnecessário. Um destes elementos era o *esforço*. Para clarear o que quero dizer quando falo em *esforço*, sobre o trabalho de B e C anotei em meu diário de bordo o seguinte:

O jogo começou com B e C. As atrizes exercitaram um jogo mais “enérgico”, se mexiam muito tentando manter o foco em si através de agitação física. Dançavam, pulavam, sacudiam-se e se pavoneavam para disputarem o foco da platéia. Foi um jogo bastante equilibrado e o empenho das duas em manter o foco foi grande. Algumas características individuais já podem ser notadas aqui. C possui uma tendência a fechar (...) seu foco, seu empenho era muito grande, mas a maior dificuldade da atriz era dividir este empenho com a platéia, alimentar e ser alimentada por ela e pelo prazer que esta comunicação pode gerar. B buscava mais a platéia com o olho, mas ainda também revela uma preocupação ou esforço pra manter a platéia consigo, o que pode acontecer de forma mais potente quando ela conseguir relaxar e se divertir mais do que esforçar-se. (Rodrigo, diário de bordo, 19/03/09)

Um critério que balizava meu olhar sobre as atrizes neste tipo de jogo era justamente a tensão entre esforço e prazer. E para pensar nesta dicotomia, retomo agora minha experiência pessoal com Nicole Kherberger¹⁶⁶, encontro que julgo definitivo no que concerne ao trabalho da construção de um “estado de jogo” para o ator. Uma das coisas muito pontuadas nos exercícios que fiz com Nicole é a questão do esforço do ator para a

¹⁶⁶ Ex-professora da Ecole Philippe Gaulier.

realização de uma improvisação. Lembro-me que Nicole sempre salientava a importância de nosso empenho em qualquer jogo, mas o esforço nunca podia suplantar nosso prazer e divertimento em cena, não podia esmagar o impulso de natureza mais “ingênua” e “descompromissada”, e que, por isso mesmo, funciona como uma isca para o olhar da platéia. Sobre esta qualidade de “ingenuidade”, importante esclarecer que ela não significa uma essência pura a qual hipoteticamente o ator deva alcançar, mas sim um *estado de abertura*, como coloca Matteo Bonfitto sobre seus encontros de trabalho com Sotigui Kouyauté:

(...) O encontro com Sotigui me fez perceber que a convergência entre intenção e intensão¹⁶⁷ pode envolver a produção de uma qualidade específica, que, na falta de um termo mais adequado, pode ser definida como ingenuidade. Ao invés de ser associada a uma ausência de conhecimento, a ingenuidade aqui está relacionada com uma qualidade expressiva em que o ator está totalmente presente e ao mesmo tempo vivencia um estado de abertura. (...) Brook sugere que a ingenuidade envolve ao mesmo tempo uma atitude que deve ser cultivada pelo ator e uma qualidade que precisa ser explorada por ele para gerar experiências significativas, em contato direto com o público (BONFITTO, 2009, p.194).

Em concernência com o que Bonfitto coloca sobre o trabalho de Brook e Kouyauté, em minha experiência com Nicole, a constatação desta “qualidade de ingenuidade” gerava uma espécie de encantamento na platéia. Isso acontecia quando um ator conseguia transcender a tarefa, subvertê-la e recriá-la de forma que o peso de realizá-la não chamasse nossa atenção, mas sim sua capacidade de reinventar-se dentro de determinada estrutura de um exercício, o que implicava constantemente na convocação de um princípio ao qual Nicole nomeava como prazer. Palavras são traiçoeiras e falar em prazer é demasiado complicado, passando por filtros que adentram um espaço subjetivo do ator, afinal de contas o motivo que produz esta sensação em alguém nem sempre é o mesmo que produzirá em outrem. Está por ser feito um estudo que verticalize esta questão no trabalho do ator. Contudo, para falar de prazer no contexto do nosso *treinamento em jogo*, avizinho-me também do entendimento de Ryngaert, que entende este associado ao exercício que o jogo propicia de reinvenção de si no contexto teatral, em suas palavras

¹⁶⁷ Ver BONFITTO, 2009, p. 185-196

O jogo é o lugar de todas as invenções e incita à criação. Ele inquieta e seduz por essas mesmas razões, pois exige que os participantes se arrisquem com tentativas que rompam com seu *savoir-feire* habitual. Existe um prazer e um júbilo da invenção, como existe um prazer de ver os outros participantes apresentarem um trabalho original ou pessoal. (RYNGAERT, 2009, p.72)

É nesta linha de pensamento que entendo o prazer como capacidade de contágio, um prazer compartilhado na medida em que abarco o outro pela surpresa que este tem de ver em meu trabalho aquilo que ele não espera, ou mesmo ver o esperado portar um sopro que “vivifica” o trabalho de determinado ator. Sendo que o que importa não é tanto o resultado, aquilo que se inventa, mas sim o reconhecimento da própria dinâmica de invenção, das fontes como requer Leibniz, de coletar pistas e tentar realizar para si um mapeamento que guie um possível caminho para se chegar nelas, aprendendo a partir do exercício sobre si bem como na observação do outro, como salienta H:

Os jogos são uma forma muito eficaz de auto-conhecimento, neles você descobre os caminhos mais presentes em você, o que te estimula, afeta mais e também quais as vias de trabalho que você acaba deixando de lado. Aprende com o outro, se utiliza de elementos que outra pessoa te apresentou. (H, diário de bordo, 19/03/09)

Na continuidade do trabalho com este exercício, ao reconhecer o problema do “esforço”, ressaltai para o grupo que outras estratégias poderiam ser inventadas e que não necessariamente implicariam nas atrizes ficarem se mexendo o tempo todo, em outras palavras, disse basicamente que às vezes “menos é mais”. Importante reconhecer que isso foi uma observação oriunda de nosso processo, daquilo que se vê ali na situação de treinamento, não pretendendo se estabelecer tal idéia como uma verdade suprema ou algo do gênero. Mas ao incorporarem em seus trabalhos tal princípio, o exercício revelou-nos

possibilidades mais sutis de manutenção da atenção da platéia em determinada atriz, como no trabalho de X¹⁶⁸ e J:

O jogo das duas atrizes apresentou nuances mais interessantes do que os anteriores. Sem se pavonearem tanto como as primeiras (...) X e J encontraram uma chave mais sutil para disputarem o foco das colegas. As atrizes procuravam por ações menos enérgicas, buscavam mais a platéia pelo olhar, e, só quando necessário, compreendendo que poderiam evoluir até investir mais energia, extrapolavam de uma forma mais expansiva as ações. J ainda tem a tendência de por vezes parar e pensar sobre o que vai fazer, mas o empenho tranquilo de X em manter o foco consigo fez com que J buscasse diminuir estas “pausas para reflexão”. J investia em uma postura mais enérgica (imitando macacos, por exemplo) em algumas horas, e em outras apostava em táticas mais sutis, um olhar aceso e sedutor, a transformação disso em um aspecto mais grotesco como “uma ânsia de vômito”, por exemplo, etc. Enfim, J ia passeando por possibilidades. (Rodrigo, diário de bordo, 19/03/09)

O trabalho de J e X trouxe à tona um importante aspecto, a percepção de que para manter consigo a platéia não adiantava ficar se “pavoneando” frente a esta, não era o engajamento físico extremado o que determinava o envolvimento entre ator e platéia, mas sim um nível de relação sutil, que pode contar com um engajamento físico maior ou menor, mas no qual impreterivelmente o que importa não é tanto o realizado, mas sim o que deste se intensifica, provocando um interesse da platéia em imitar porque sobretudo as formas imitadas emitiam forças, suscitando assim a captura da platéia quando esta mais do que espelhar as formas era convocada a espelhar as forças que as ações das atrizes irradiavam.

O espelhamento de forças tem por origem uma propriedade do corpo, admitir forças, partículas intensivas, que um outro corpo recebe e acolhe como suas. Qualquer corpo pois, recebe e incorpora pelo menos parcialmente um conjunto de forças envolvidas por um outro corpo. As forças que um corpo emite são

¹⁶⁸ Por X me refiro a uma estudante do curso de Artes Cênicas da Unicamp que em caráter especial participou do nosso treinamento no dia 19/03/09 mesmo sem fazer parte do grupo de treinamento relativo a esta pesquisa. Embora o nosso treinamento não se caracterizasse como um processo aberto à entrada de outros atores num período avançado de trabalho, atendi ao pedido da estudante para participar deste dia tendo em vista que a atriz estava interessada em desenvolver uma pesquisa sobre jogo abarcando práticas que se relacionavam com as que estávamos trabalhando nesta fase de treinamento. Importante ressaltar que eu já tinha trabalhado com estudante na disciplina O Jogo II, ministrada por Matteo Bonfitto à graduação em Artes Cênicas-Unicamp, e que ela é colega de turma de seis das atrizes participantes do treinamento, portanto, não era uma pessoa totalmente estranha ao grupo. Em todo o caso, só permiti a participação da estudante no dia em questão depois de obter aprovação de todas as atrizes do grupo de treinamento.

espelhadas por um outro corpo. Assim as lágrimas provocam lágrimas, a força da alegria ou da compaixão são contagiantes, a violência suscita uma reação recíproca etc. (...) **(Gil agora abandona o texto e tece comentários a seguir)** Muito facilmente se vê esse fenômeno. Estamos todos numa mesa de café, e ao falar com um amigo. Por exemplo, façam essa experiência, com um amigo que não está aqui. Façam assim um gesto (coça rapidamente a orelha) e intensifiquem-se. Quer dizer que o gesto acompanha a intensificação da conversa e da relação portanto. Passados muitos poucos minutos o nosso interlocutor fará um gesto parecido. (...) É a imitação afetiva da qual fala Espinosa. E que é uma analogia, uma alusão a uma mesma forma a partir de uma força. Porque se não houver intensificação, vocês podem fazer assim, assim, assim (coça a orelha três vezes) que o outro não faz. (...) **(volta ao texto)** A emissão de intensidades projeta vida no outro corpo. Não se trata de forças inertes e puramente físicas, mas de forças de vida. É por isso que o corpo espelho de forças possui a propriedade de espelhar e de fazer o outro corpo espelhar porque dá antes de mais nada uma vida ao outro corpo (...) **(Vídeo contendo palestra de José Gil, 11/06/2009, Universidade de Évora, Portugal. Material Didático. Minutagem: 46')**

Dizer que “menos é mais”, por um lado, e menos importante, significou pedir para que as atrizes diminuíssem o engajamento físico demasiado aeróbico, e, por outro, mais importante, denotou dar espaço para que o que elas fizessem pudesse ser intensificado, permeado, vazado, intervalado, e, com isso, abarcassem as colegas-espectadoras num campo de afetação onde operam micropercepções. Seria ingênuo buscar uma relação unívoca entre o espelhamento objetivo que realizávamos neste exercício e àquele a que Gil se refere. Primeiro porque esta *imitação afetiva* à qual o autor se refere passa por uma relação não consciente que o imitador deve possuir com o “objeto” intensificado a ser imitado¹⁶⁹. Segundo porque, como bem afirma o filósofo, o espelhamento diz respeito as forças, e não, como o que realizávamos aqui, às formas. Porém, o fato das atrizes poderem ficar paradas sob o pressuposto de que algo “não as interessava”, abre espaço para cogitarmos a possibilidade de que só quando tais formas geradas pelas atrizes possuísem as intensidades que caracterizam a emissão de forças é que estas mesmas formas passavam a ser imitadas. Em todo caso se trata também aqui de buscar uma conexão com o outro que extrapole a dimensão consciente das ações, entrando então num universo afetivo, buscando assim uma atmosfera microperceptiva.

¹⁶⁹ Isso fica claro quando Gil indica para as pessoas da platéia fazerem o teste com alguém que não esteja presente em sua palestra.

4.2.2 Carcereiro

Impulso – Tédio



Figura 17 – Treinamento. Carcereiro.

Quatro atores realizam este exercício. Duas cadeiras devem estar dispostas no espaço da cena, uma frente a outra, com uma distância de mais ou menos dois metros entre elas, sendo que uma é a cadeira 1 e a outra 2. Dois atores devem sentar, são prisioneiros, e dois ficam em pé atrás das cadeiras, estes carcereiros. O prisioneiro sentado na cadeira 1 é a dupla do carcereiro que está atrás da cadeira 2 e vice-versa. O exercício se divide em duas fases. Na primeira, o carcereiro, que é dupla do prisioneiro sentado ao lado oposto, deve perceber um pequeno momento de distração do carcereiro rival e então piscar o olho para que sua dupla levante da cadeira. Caso o prisioneiro seja tocado nas costas quando tentar realizar sua fuga, a dupla adversária marca um ponto, caso consiga sair sem ser tocado, é a sua dupla então que pontua. Neste primeiro momento se objetiva a ativação de um estado de alerta apurado dos quatro jogadores. O prisioneiro tem que estar atento às piscadas do carcereiro que é sua dupla e ter agilidade suficiente para conseguir fugir da prisão sem ser tocado. Paralelamente, o carcereiro deve estar concomitantemente com sua atenção dividida entre o carcereiro do time oposto, para poder piscar para sua dupla quando aquele demonstrar o mínimo sinal de distração, e deve também estar atento ao prisioneiro de sua

cadeira, que tentará fugir assim que receber uma piscada do outro carcereiro, o que significa que este outro percebeu algum sinal de distração nele próprio. Somado a isso, todos os quatro participantes do jogo devem falar sobre algum assunto trivial, qualquer tema, trabalhamos com os seguintes: “o que comi no café da manhã”, “minha última ida ao shopping”, “meu primeiro namorado” e “maquiagens e produtos de beleza”. Falar sobre algum destes assuntos significa ativar já aqui o discurso verbal sobreposto ao estado de alerta corporal. Esta primeira fase de jogo pode ser delimitada através de uma pontuação máxima. Mas o mais importante aqui é perceber em si este estado de dilatação da atenção e a dinâmica física do impulso para sair da cadeira, dinâmica esta que no segundo momento do exercício é fundamental e aproveitada para um novo fim.



Figura 18 – Treinamento. Carcereiro. Atriz “demonstrando o seu prazer”.

No segundo momento, o ator que consegue sair da cadeira deve aproveitar seu impulso de saída e vir à frente da platéia demonstrar seu prazer em ter escapado, dar vazão ao seu discurso, agora vangloriando-se de ter conseguido fugir do carcereiro rival. O que importa aqui é aproveitar o impulso da saída, e, sendo fiel a ele, transformá-lo em um discurso físico-verbal que imediatamente estabeleça um contato com a platéia através do

prazer em se mostrar, em se exhibir, inclusive podendo debochar do carcereiro que deixou o prisioneiro escapar. A platéia aqui tem papel fundamental, é ela que define se o contato foi ou não estabelecido, ou se, o que também pode acontecer, ele foi estabelecido e em algum momento perdeu-se. Para isso, trabalhamos com a idéia de que a platéia é composta por um exército nazista que está com fuzis em mãos. Caso a performance do ator que deve “demonstrar seu prazer” fique entediante, caso o ator fique “chato”, a platéia aponta para ele estes fuzis imaginários, e, como condutor, eu conto até dez silenciosamente, sendo que se nestes dez segundos o ator não fizer nada para se salvar, será ele “fuzilado” por seus colegas. Um bom exemplo no que tange a questão do impulso é a descrição do trabalho realizado com C durante uma sessão de treinamento, abaixo um trecho de meu diário de bordo:

Num impulso rápido C escapou, fazendo com que a reação de F (tocar em suas costas) se atrasasse muito. C, logo após ter fugido, explodiu num deboche de F, numa risada estridente, mas desproporcional em relação ao seu impulso em sair da cadeira. Foi como se tivesse ocorrido um breve intervalo onde ela falasse a si própria “consegui escapar, **(pausa)**, agora vou dar uma grande risada”. Ficou claro, para nós que assistíamos, que ela havia, ainda que brevemente, premeditado sobre o que faria, não engatou, houve uma quebra, um *gap*. Não houve dúvidas, a platéia de imediato a fuzilou. Então pedi para que voltasse a sentar e disse pra que da próxima vez tentasse ser mais fiel ao impulso original, não agir maior nem menor, tentar ser mais exata. O gatilho de uma pistola 38 não faz disparar um canhão, tão pouco dispara uma arminha de espoleta, dispara exatamente a bala que foi feita à medida para uma 38. (Rodrigo, diário de bordo, 31/03/09)

Como já exposto, o ator, ao tentar sair da cadeira, deve aproveitar seu impulso para dar vazão ao seu discurso físico-verbal posterior. Tal impulso emerge sobre o solo de sua *intenção* em sair da cadeira e vir apresentar seu prazer para a platéia. Sua intenção é o estado mental e muscular no qual o ator se encontra para que, através do impulso, possa concretizar no espaço-tempo uma ação física depois de sua saída, um estado interior que se conecta com algo exterior. Nesse sentido, Thomas Richards esclarece que “Según Grotowski, los impulsos están ligados a la tensión adecuada. Un impulso aparece en tensión: Cuando tenemos la in-tención de hacer algo, tenemos dentro la tensión adecuada,

dirigida hacia el exterior”(RICHARDS, s/data, p. 78). A dinâmica fugir/ser pego não passa de mero pretexto para que o ator, na intenção mental-muscular de vir apresentar seu prazer pra platéia, consiga acessar um impulso concreto (de fuga) a fim de desdobrá-lo depois em uma série de novos impulsos que darão subsídio às suas ações físicas (encadeadas no seu discurso), ou, em outras palavras, que o manterão orgânico¹⁷⁰. Grotowski, ao se referir a sua via negativa, salienta que o fruto de seu trabalho é “a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes” (GROTOWSKI, 1987, p. 14). No caso de C, apontado anteriormente, o que saltou aos nossos olhos e levou-nos a “fuzilá-la” quase que imediatamente, foi justamente a percepção coletiva de que o lapso de tempo entre seu impulso e sua ação foi enorme, revelando-nos o exato momento de sua premeditação e a descontinuidade entre impulso e ação, de forma que esta se apresentou desproporcional àquele, não cumpriu uma *ação precisa*¹⁷¹. É nesse sentido que em meu diário de bordo registro este processo a partir da metáfora de uma “incoerência bélica” ao me referir ao gatilho da pistola 38, ao canhão e à arminha de espoleta. Mas o que acontece no âmbito do trabalho do ator que necessariamente provoca este lapso? Que elemento intervém em seu processo de atuação? Sem objetivar responder uma questão tão complexa quanto a descontinuidade entre impulso e ação no trabalho do ator, creio ser possível relacionar o lapso ao qual me refiro à intervenção daquilo que José Gil nomeia “consciência de si” ou “consciência reflexiva”.

Em todos os casos, com suas representações macroscópicas e o seu tipo diferente de energia, a consciência¹⁷² interfere no jogo sutil e microscópico das pequenas percepções. (...) O êxito de numerosas tarefas corporais depende do dinamismo aventureiro da atmosfera; a consciência de si forma um obstáculo a esse livre jogo, impedindo as pequenas percepções de apreenderem as forças e as apostas de gestos mínimas mas decisivas, que, por vezes, dependem apenas de um deslocamento ínfimo. (GIL, 2005, p. 128)

¹⁷⁰ Sobre a organicidad, Richards coloca ainda que “para Grotowski, organicidad significa algo así como la potencialidad de una corriente de impulsos, una corriente casi biológica que surge de «dentro de uno» y tiene como fin la realización de una acción precisa” (Ibidem, p. 76).

¹⁷¹ RICHARDS, s/data, p.76.

¹⁷² Gil se refere aqui à consciência de si ou consciência reflexiva.

Por vezes é num breve instante que este “estado de consciência” captura a energia antes em fluxo, forma-se então no ator um desengate entre seus impulsos e suas ações, sua preocupação sobre o que fazer consome um tempo, que, ainda que cronologicamente ínfimo, é virtualmente imenso, e secciona visivelmente sua linha de ações físicas. O ator busca então a intervenção daquilo que muitas vezes chamamos de racionalização ou premeditação para dar continuidade a sua performance, apelando então à consciência vigilante e mantendo-se na macroscopia lenta que a caracteriza.

É necessário esclarecer também o que no contexto deste exercício significa “estar chato” ou “entediante”. Em vários dos exercícios aplicados nesta parte do treinamento, a platéia é convocada a ser uma agente reguladora daquilo que o ator faz em cena, atua como um filtro das ações do ator e ajuda-lhe a encontrar seu caminho, os locais onde residem suas forças expressivas e aqueles locais que não interessam tanto: seu *depósito de clichês*¹⁷³, sua angústia, seu demasiado esforço, seu medo, sua premeditação de ações etc. Quando digo aqui que num exercício como este uma atriz está “chata”, é porque geralmente se tornou refém de um destes locais que não nos interessam. Ao ter seu desempenho “bloqueado” por algum destes impedimentos, a atmosfera da sala modificava-se e era reconhecível um processo onde o tédio aparecia na platéia. Neste exercício, o tédio é revelado para o ator quando a platéia nazista aponta para ele os fuzis, este é um dos recursos, é, como diria Brook, a “sacudidela” para tentar expulsar o tédio da atmosfera da sala, e, antes disso, do próprio trabalho do ator:

O grande princípio que me orienta no trabalho, e ao qual sempre presto a maior atenção, é o tédio. Como um demônio astuto, o tédio pode aparecer no teatro a qualquer momento. Sempre à espreita e voraz, costuma atacar ao menor pretexto, infiltrando-se sorrateiramente numa ação, num gesto ou numa frase. Para enfrentá-lo, temos que acionar a capacidade inata do aborrecimento que todos os seres humanos possuem e usá-la como critério. É impressionante: quando digo a mim mesmo, durante um ensaio ou exercício, “Estou chateado, logo, deve haver um motivo”, fico desesperado para descobrir o porquê. Aí, dou uma sacudidela e surge uma nova idéia – que sacode outra pessoa, que me sacode de volta. (...) É

¹⁷³ BARBA in Revista Urdimento n° 9, 2007, p. 40.

claro que cada um tem um quociente próprio de aborrecimento. O que precisamos desenvolver, porém, nada tem a ver com a impaciência ou com o baixo nível de atenção. O aborrecimento a que me refiro é a sensação de desinteresse pela ação que transcorre à nossa frente. (BROOK, 2000, p.29)

Talvez por termos chegado a este momento do treinamento depois de mais de um mês trabalhando diariamente juntos, tenhamos conquistado no grupo a “capacidade de nos aborrecermos juntos”, esta necessária, pois funcionou como “termômetro” do treinamento desde sempre, e, chegando neste momento do treino, aprofundou-se, pois agora a platéia estava todo o tempo ativando esta espécie de sensor que disparava quando o tédio se instaurava ao presenciarmos o trabalho de alguma atriz. Como bem coloca Brook, não se trata aqui de sermos impacientes, tudo é feito como uma “grande brincadeira”, que, entretanto, é permeada por nossa consciência de que aquilo não é apenas uma “brincadeira”. Sabíamos nós que aos poucos íamos descobrindo através deste “brincar” caminhos possíveis de experimentação de si em cena. Por vezes, como no caso de C, vendo que a atriz apresentava uma disponibilidade para o jogo, mas encontrava-se um tanto perdida sobre “o que” fazer, eu tentava lhe oferecer algum estímulo, alguma ação na qual a atriz pudesse se jogar pra transformar o que antes era clichê/angústia/medo/esforço/premeditação em algo que a trouxesse de volta para o território do jogo proposto, que a fizesse reencontrar um fluxo orgânico de ações, e, principalmente, resgatasse seu prazer, como na continuidade do exercício realizado por C:

Na segunda vez que conseguiu escapar a diferença foi nítida. Não houve quebra nem exagero no proveito do impulso de sair da cadeira. C veio na medida, mantendo inclusive o discurso do tema dado anteriormente: maquiagens e produtos de beleza. Então começou a fazer a transição pra falar da sua competência, das suas qualidades acessadas para conseguir escapar da prisão. Seu discurso começou a cair numa monotonia, suas braços movimentavam-se de forma dispersa, entre uma palavra e outra ela vacilava emitindo um “ahmmm” (pensamento vago sonorizado). Fomos nos entediando com ela. Vendo isso, solicitei que desse um “stop” em seu trabalho. Pedi que ela se transformasse num monstro na nossa frente e contei até 10 para que gradualmente assumisse a postura deste monstro. Agora como monstro, disse para que voltasse a falar do assunto anterior (maquiagens e produtos de beleza). Ao acercar-lhe neste território de ação, foi como se C focasse sua energia, antes dispersa, agora numa forma mais determinada, o que lhe possibilitou uma espécie de “relaxamento”,

algo como uma rasteira em sua ansiedade anterior. Mas a imagem do monstro é o que menos importa. Importa é que com ela C começou a brincar com esta contradição: um monstro que se preocupava com tratamentos estéticos, fazia escova, cuidava de sua pele etc. A brincadeira e o prazer de dividir conosco sua performance estavam ali, o que fez com que neste momento nenhum dos “nazistas” da platéia quisessem fuzilá-la, nos divertíamos com ela e também ela se contagiava por nós. Difícil explicar, mas é como se um mesmo fluxo capturasse o trabalho de C e nós na platéia, e, ao mesmo tempo, platéia e C trabalhassem para manter o fluxo em andamento, o que fez com que ficasse em cena por um bom tempo. (Rodrigo, diário de bordo, 31/03/09)



Figura 19 – Treinamento. Carcereiro.

Em outras vezes minha intervenção direta não era necessária, o próprio apontar das metralhadoras, no caso deste exercício, desencadeava uma reação que reacendia a chama do jogo e nosso interesse na platéia, como no caso de J:

Na primeira vez que ela conseguiu fugir, ela não conseguiu ficar alguns segundos em cena e já a mandamos sentar, de fato não estava disposta a apresentar seu prazer para a platéia, mas sim sobrecarregada com isso. Na 2ª vez em que veio, o trabalho de J apresentou aspectos interessantes. J primeiramente veio apresentar seu prazer de fugir (...) falando sobre como este prazer era importante para ela enquanto atriz, que a deixava mais esperta, mais atenta... J começou a ficar chata e apontamos as metralhadoras para ela. A maneira como falava sobre o fato de ter conseguido escapar estava desinteressante para nós na platéia. Foi então que ela começou a se engajar mais no trabalho. Então começou a falar sobre a relação dionisíaca que ela estabelecia com o teatro. Inventou ali na nossa frente uma forma de evocar Dionísio, se tremia toda para evocar o deus, revirava os olhos, brincava muito com a situação... Pronto, prendeu nosso interesse a ela. Reagiu às metralhadoras que estavam prontas a fuzilá-la de forma

com que potencializassem sua ação... Ou me “salvo” ou “morro”, aí está muito deste jogo... Sustentando o seu prazer, J foi evoluindo na sua história, deixando seus impulsos se fisicalizarem na nossa frente...(…) Seus olhos chamuscavam... Seu jogo estava vivo, sua chama acesa... (Rodrigo, diário de bordo, 30/03/09)

No caso anterior, foi notório que J conseguiu converter um desconforto em jogo. Mas como transformar a pressão externa (da platéia) em algo que estimule o ator? Reconheço três caminhos que surgiam nesta espécie de situação limite, isto é, a partir do momento em que se estava na “berlinda”, geralmente se caía em alguma das posturas abaixo relacionadas:

1. Ou não assumo aquilo e começo a realizar quaisquer ações desesperadamente, instaurando uma agonia nas ações as quais invisto grande energia, ações estas que não conseguem contagiar aqueles que me assistem.
2. Ou aceito, mas perco qualquer comprometimento mais íntimo com o que faço, faço qualquer coisa, desisto de mim e de quem está na platéia, baixo minha auto-estima e digo a mim mesmo “sou um péssimo ator”, caio numa espécie de auto-flagelamento.
3. Ou aceito aquilo como forma retirar a tensão que me leva a “ter que ser bom”, “ter que ser engraçado”, “ter que emocionar”... A “bigorna” sai de cima da minha cabeça. Se tudo aquilo que “eu sei” não é capaz de me sustentar em cena, me vejo impelido a desistir de “tentar/ser/fazer/conseguir” algo, meu “fracasso” se transforma numa fissura em meus maneirismos¹⁷⁴. Mostro-me apto a arriscar aquilo que não me é tão familiar, algo novo, uma vida nova, um *corpo-em-vida*. É um paradoxo. Da vulnerabilidade em que me encontro surge algo que estabelece contato com o público. Acabo por converter uma situação aparentemente negativa em algo que me potencializa.

Em consonância com esta idéia, Ryngaert coloca:

¹⁷⁴ Entendo aqui como maneirismos as formas mais clichês acessadas pelo ator, comportamentos que se repetem na expressão do ator principalmente quando se encontra sob pressão em algum exercício.

O espírito de jogo, por sua vez, consiste em considerar toda a experiência como positiva, quaisquer que sejam os riscos a que ela nos expõe. Ele é contrário ao sistematismo(...) O jogador é aquele que “se experimenta”, multiplicando suas relações com o mundo. Numa perspectiva de formação, a aptidão para o jogo é uma forma de abertura e de capacidade para comunicar. Ele desenvolve a conscientização de novas situações e um potencial de respostas múltiplas, ao invés de um recuo a terrenos familiares e da aplicação sistemática de estruturas preexistentes. (RYNGAERT, 2009, p. 61)

Posso dizer que a postura que buscávamos está de acordo com o terceiro caminho apontado anteriormente. No entanto, nem sempre era preciso uma pressão para se chegar neste estado de abertura e inventividade a partir de um território não familiar. Todavia é necessário esclarecer que este exercício não tem a ver com uma suposta necessidade de sofrimento por parte do ator, muito pelo contrário. O grande foco deste tipo de jogo é o prazer, mas um prazer que abarque a platéia, que gere contato com esta. Por vezes, em um exercício como este, um ator entra e imediatamente consegue estabelecer este contato, uma espécie permissão de quem está ali assistindo para que ele faça algo. Mas uma permissão conseguida pelo *afeto*¹⁷⁵ e não pelo auto-flagelamento. Não quer dizer que o ator precisa se humilhar para que o público o aceite, mas sim que precisa se doar, não querer ter uma presença que se coloque acima do espectador, mas sim que se dilua com este, que dissolva ator e platéia em partículas de relação, que abra nos dois canais para a micropercepção. Nesse sentido, a disponibilidade de jogo do ator pode ou não convidar a platéia para jogar junto. Isso no *clown*, por exemplo, é muito visível. Mas é importante ressaltar que estes jogos não se reduzem ao trabalho com o cômico. O que trabalhávamos aqui não tem a ver com gênero, mas sim com uma qualidade de contato com a platéia. No nosso treinamento por vezes este contato acontecia de imediato e as únicas intervenções, quando feitas, se davam no sentido de potencializá-lo, de, por exemplo, ajudar uma atriz que já tinha chegado afetando-nos, mas realizava suas ações de forma dispersa, precisando de uma dinâmica de retenção, como no caso de L abaixo:

¹⁷⁵ Na reflexão sobre o próximo exercício, o “Café com desconhecido”, a questão do afeto será desdobrada. De qualquer forma, é importante esclarecer que esta idéia de afeto não vincula-se à noção de “afeição”, mas sim a este território de micropercepções que afetam o ator à revelia de sua consciência vígil. Importante também ressaltar que a idéia de afeto em José Gil guarda estreita relação com àquela presente na Ética de Espinosa.

L também teve um trabalho muito interessante. O tema sobre o qual falava antes de conseguir escapar era sobre “maquiagens e produtos de beleza”... Então começou a falar sobre como usava batom para arrasar nas noites, para pegar (...) garotos cabeludos como ela gostava. Divertia-se e nos mantinha com ela. Mas suas ações estavam grandes e caóticas no espaço, então dei um *stop* e pedi para que ela mantivesse o mesmo prazer e intensidade, mas fazendo com 10% de movimentação no espaço. L comprou a idéia e subverteu-a até, pra nossa felicidade. Quando diminuiu sua espacialidade, começou a também dar pausas para falar da sua beleza e das artimanhas de conquista que ela possui. Mais uma vez embarcamos com ela. Agora ela estava mais delicada, mais contida, mas ainda cheia de vida. Jogando com a situação de forma com que em nenhum momento nós tivéssemos o ímpeto de metralhá-la. L tem por vezes um acesso a um jogo mais absurdo muito interessante. Uma via que ela descobriu e que com certeza ainda pode ser desdobrada pra muitas outras coisas. Mas o ímpeto primeiro de jogo ela já possui, o prazer em estar ali em cena. (Rodrigo, diário de bordo, 30/03/09)

Imbuído pelo jogo, pleno de prazer, o ator pode experimentar um estado de abertura onde afeta porque antes de tudo é ele próprio quem está afetado. Neste e em outros exercícios nos propúnhamos a entrar nessa zona, buscando convocar os outros na mesma medida em que estes outros também nos convocavam. A via é de mão dupla, e é estando aberto que a fronteira entre o ator e o público parece desvanecer.

4.2.3 Café com Desconhecido

Escuta – Reação – Afeto - Contato

Este exercício é oriundo da metodologia de Jacques Lecoq e parte de uma situação fictícia proposta para o jogo de dois atores, que, a fim de deixá-la clara, chamarei aqui de ator 1 e ator 2. A improvisação é silenciosa. A situação se passa em um imaginário café. Neste ambiente se encontram os dois atores sentados em mesas diferentes. Em princípio 1 e 2 não se conhecem, mas, de repente, 1 emite um discreto aceno à 2, como se já conhecesse este, ao que 2, mesmo em dúvida acerca de o conhecer ou não, responde discretamente, por educação, e de forma subliminar pergunta a si mesmo se conhece 1. O ator 1 permanece insistindo na interação, e, paulatinamente, começa a realizar ações mais expansivas, a sorrir, a tecer comentários com suas ações direcionadas à 2, ao que este responde, estabelecendo um diálogo de ações e pequenas expressões faciais, convencido de que deve conhecer 1 de algum lugar, mesmo que não se lembre exatamente de onde e quando. Em determinado momento, 1 se levanta e segue em direção à mesa de 2, que, por sua vez, crê que 1 está vindo sentar-se ao seu lado. A situação culmina com 1 passando por 2 e indo cumprimentar alguém que estava como que atrás de 2, revelando à 2 que 1 na verdade estava interagindo o tempo todo com outra pessoa que não ele próprio. Para Lecoq dois fatores são essenciais neste exercício: a gama dinâmica ascendente e a relação entre ação e reação. O primeiro fator está ligado ao desenvolvimento da percepção, por parte do ator, da progressão dramática proposta na cena, algo que, segundo Lecoq, beira às situações de jogo que o ator encontra no território da Commedia dell'Arte, onde tudo é levado ao limite, para além da realidade¹⁷⁶. Ação e reação estão relacionadas ao primeiro aspecto, e, se os atores instaurarem um estado/espço de jogo real entre si, a progressão da situação será realizada de forma orgânica, mesmo que conheçam de antemão as estruturas

¹⁷⁶ Ver LECOQ, 2003, p. 58.

do jogo. Evidentemente ambos os atores agem e reagem, porém, o ator 2 deve assumir uma disponibilidade mais passiva, isto é, deve estruturar suas ações num campo de reações às investidas do ator 1. Para nós o ator 2 era o grande foco, pois, em nosso treinamento, realizamos este exercício a fim de trabalharmos principalmente as questões da escuta e da reação às investidas do outro, de encontrar uma medida justa para estas reações, o que muitas vezes era difícil. Uma das dificuldades se dava justamente pela restrição da palavra, que, não raro, gerava uma ânsia em comunicar para a colega de cena e para a platéia uma determinada reação. Por sua vez, esta reação sublinhava de forma estereotipada a ação recebida, quando alguma atriz fazia questão de enfaticamente deixar explícito que estava reagindo, como na improvisação onde B jogava 1 e D jogava 2:

Trabalhei com D no sentido dela evitar cair em algum estereótipo. D por vezes recorre às caras e bocas, e pedi para que ela tomasse cuidado com isso, que agisse mais “por dentro”. B propunha um jogo de sedução lésbica para D. B começou também exagerando na face, o que ao meu pedido foi rapidamente modificado. D então começou a encontrar decalques de um jogo menos forçado, menos histriônico e mais a partir do que B lhe oferecia. (...) aconteceu um jogo interessante. Mas D ainda vacilava entre reações cabíveis às ações de B e ações que visivelmente eram um tanto forçadas, isso aparece quando (...) o ator, ao invés de reagir, sublinha uma ação que recebeu do outro. Acabei dizendo-lhes de fora coisas como “não é de mentira, é de verdade”, querendo ressaltar sobre a qualidade “verdadeira” do jogo, que nada tem a ver com realismo ou naturalismo, mas sim com contato e reação a partir deste encontro, (...) reações que são como reflexo¹⁷⁷ das ações recebidas e não necessariamente uma lente de aumento que visa sublinhar ou aumentar o que o outro faz. (Rodrigo, diário de bordo, 23/03/09)

Escutar e reagir, isso resume grande parte do objetivo que tínhamos ao realizar este exercício. No caso acima, ficava evidente para nós uma interação desenvolvida superficialmente, o que muitas vezes dizemos ser uma atuação calcada na “casca” de uma situação e não no real mergulho nela. Talvez a própria proposta de B em seu jogo de sedução lésbica tenha agregado à improvisação uma situação complexa, que, da forma com que foi tratada, levou-as a um território estereotipado, onde, possivelmente, as atrizes se

¹⁷⁷ A palavra reflexo talvez não seja a mais adequada aqui. Talvez “eco” possa dar a entender o que buscávamos como qualidade para as reações.

preocupavam mais em tentarem ser “engraçadas”, inventando de forma individualizada novas ações que surpreendessem a outra e a nós na platéia. Quando isso acontece, é perceptível uma espécie de duplo desencaixe, um primeiro que se dá entre o que um ator faz e as ações do outro ator, e um segundo entre o ator e aquilo que ele mesmo faz. Ou seja, um desencaixe do ator para com o mundo e dele para consigo próprio. Charles Dullin ressalta a necessidade de uma conexão do ator com o que ele designa ser uma *dupla corrente*, “a que nasce do interior do indivíduo (voz de si mesmo) e a que nasce do exterior do mundo e das coisas (voz do mundo), a qual ao encontrar a contracorrente individual a estimula e a fecunda” (DULLIN, 1996-1997, p. 51). No que concerne à voz do mundo, esta é composta por tudo aquilo que circunda o ator atual e virtualmente. Do mundo fazem parte seu colega de cena, a platéia, o espaço cênico disposto, mas também do mundo participam as imagens, impressões, sensações que o ator guarda consigo ao com o mundo estar invariavelmente em contato. Para ser afetado, o ator deve aprender a ouvir esta “voz do mundo”, pois “‘a voz’ do mundo fará surgir (...) a voz que nasce do interior do indivíduo e que chamaremos ‘a voz de si mesmo’ e deste encontro brotará ‘a expressão’” (Ibidem, p. 51). Nesse sentido, Dullin salienta que é necessário “‘sentir’ antes de tentar expressar, olhar e ver antes de descrever o que se viu, escutar e ouvir antes de responder a um interlocutor” (Ibidem, p. 50). Mas não creio que este “antes” seja um antes cronológico, não se trata de esperar que algo misterioso aposses-se do ator e aja por ele, pois o ator não só escuta para poder agir, mas age para poder escutar, como coloca Ferracini, ele se afeta agindo e age se afetando:

O ator busca ser afetado pelo mundo ao seu redor para, com isso e por meio disso, agir (...). Esse poder de ser afetado também não deve ser confundido como causa-efeito: o ateador não se afeta para depois agir. Ele, em realidade, age com o afeto, no afeto, pelo afeto.(FERRACINI in Revista Urdimento N° 13, 2009, 127)

Nesse sentido, entendo que escutar é mobilizar a capacidade de ser afetado pelo mundo e reagir é estruturar a ação a partir do campo de afetação/escuta da qual esta mesma ação é ou ao menos pode ser oriunda. Neste, como em outros momentos do treinamento,

buscávamos esta capacidade de agirmos sendo afetados, estando atentos a esta *voz do mundo* tão importante para Dullin, deixando que esta voz acordasse em nós os impulsos para agir, isto é, despertasse a *voz do indivíduo*, pois parece ser de uma idiscernibilidade entre a voz do mundo e a voz interior que pode nascer uma ação com a qualidade de reação, e, por sua vez, o encaixe, a ação/reação na “justa medida”¹⁷⁸. A realização deste mesmo exercício por C e F nos proporcionou presenciar o que é este agir pelo afeto:

(...) o trabalho com F reagindo e C buscando interação foi a improvisação com elementos mais interessantes(...) F não tinha vindo no último dia de treino quando também tínhamos realizado este exercício. Decidi explicar-lhe o exercício sem contar o desfecho (onde o “personagem central” descobre que não era com ele que o interlocutor se comunicava). (...) C foi bastante perspicaz neste exercício. Pouco a pouco foi aumentando a intensidade de suas ações no intuito de se comunicar com F. Primeiro um pequeno cumprimento com o olhar, ao que F reagiu apenas como se se perguntasse “é comigo?”. Depois um pequeno aceno, ao qual F ficava em dúvida se correspondia ou não. Depois interações gradualmente mais intensas... Comentário sobre o café... C acenava-lhe mais diretamente e F foi crescendo em suas reações conforme estas interações. F, tomada pelo jogo proposto por C, foi ficando cada vez mais entregue às investidas daquela. Ambas já sorriam uma para a outra. C lia um jornal (forneci um papel para ela) e comentava notícias (...) com F. F ficava interessada. C então largou o jornal de lado e se levantou pronta para ir na direção de F para conversarem de perto. F também se levantou pronta para receber aquela suposta conhecida/amiga da qual não se lembrava. C foi muito sorridente em direção de F e passou batido por ela, abraçando B que estava atrás. F então esperou um tempo, sentou vagarosamente na cadeira, bebeu seu chá com um constrangimento e um sorriso amarelo no rosto, e logo brincou com um olhar de tristeza por ter se equivocado em levantar para abraçar C que na verdade se comunicava com B atrás dela. Foi interessante o fato de F não saber o desfecho do exercício. De fato a atriz ficou surpresa, mas completamente consciente¹⁷⁹ de que aquilo fazia parte do exercício, usou aquele final que surpreendeu-a a seu favor, “engolindo” o impulso primeiro de abraçar C e desmanchando como se fosse uma flor estonteante que secava e murchava lentamente ao ser colocada abaixo do sol. Todo o foco centrado nela, e ela aproveitando para construir sua finalização pessoal do exercício, aproveitando o impulso que a surpresa real lhe deu.

Aqui de fato a situação foi preenchida de jogo. (...). C e F atuaram na situação simples que o exercício pede, não agregaram nenhuma informação (...) que pudesse “complicar” o seu desempenho. F encontrou a medida de suas reações porque estava aberta àquilo que C lhe ofertava, ouvia, e, assim, ambas

¹⁷⁸ Importante esclarecer que esta “ação na justa medida”, noção que perpassa os trabalhos de Jacques Copeau, Charles Dullin, Jacques Lecoq entre outros, não se trata de uma ação específica a ser desvendada. A “ação na medida” pode vir a ser muitas ações, isto é, importa mais o estado de receptividade do ator que, nele estando, criará uma ação que se “encaixe” com aquilo que recebeu. Também é necessário salientar que este “encaixe” não exclui a possibilidade de conflito em uma improvisação.

¹⁷⁹ No sentido de que assimilou este fato no momento do exercício.

atrizes realizavam a progressão do jogo de fato juntas. Por estar “em jogo”, mesmo sem saber o final previsto no exercício, improvisou na nossa frente uma finalização primorosa. É interessante quando o ator descobre como transformar algo que acontece no aqui-agora do jogo a seu favor, desconstruindo de forma delicada o que havia construído anteriormente. A platéia se divertiu com o inusitado da situação que na verdade já era conhecido por quem tinha vindo na última quinta-feira. Quando o ator está em jogo, até mesmo as estruturas já reveladas anteriormente de um trabalho como este, onde muitos já sabem o desfecho, tornam-se interessantes. O COMO o ator resolve isso é que nos interessa... O respeito aos impulsos, a não negação do que aconteceu etc... Todos estes elementos que prenderam a nossa visão ao trabalho de F em sua finalização. (Rodrigo, diário de bordo, 23/03/09)

Abrir-se ao outro como forma de abrir-se a si mesmo, e assim cultivar e si um estado de receptividade aos próprios impulsos, aos impulsos que se originam da pouca discernibilidade entre o eu e o (s) outro (s), entre a “voz interior” e a “voz do mundo”, criando no ator uma disponibilidade concomitantemente agente e reagente. Além de Dullin, avizinho-me de Grotowski ao perceber presente no trabalho das atrizes acima uma qualidade próxima ao que este conceitua como *contato*, onde “O princípio é de que o ator (...) não deve trabalhar para si mesmo. Penetrando em sua relação com os outros – estudando os elementos do contato – o ator descobrirá o que está nele” (GROTOWSKI, 1987, p. 202). Ainda para Grotowski “não há impulsos ou reações sem contato” (Ibidem, p. 187). Foi respeitando os impulsos oriundos deste contato com o Outro¹⁸⁰, que F, mesmo sem saber como seria o final que já era conhecido por nós, conseguiu lidar com a quebra de suas expectativas¹⁸¹ de forma com que isso a potencializasse a criar ao invés de travar e pensar “o que eu faço agora?”. É num limiar entre a surpresa de F e a surpresa do ser ficcional que ali ela “encarna” que as ações dela ganham um frescor completo, porque não vacilou, pensou rápido, mais rápido do que a consciência reflexiva pode atingir, pensou-em-ação.

¹⁸⁰ Com C, a situação ficcional, o espaço objetivo, o local imaginário etc.

¹⁸¹ Dar um abraço em C.

4.2.4 Disputa da Cadeira

Estado de Jogo – Fluxo de Jogo – Trílice Relação

“Aja duas vezes antes de pensar”

Chico Buarque em “Bom Conselho”

Basicamente o exercício consiste numa disputa entre dois atores a fim de conseguirem sentar numa cadeira. Mas a idéia de disputa aqui sofre uma alteração fundamental. O exercício não se trata de uma competição entre os atores¹⁸², mas, ao contrário, pede a eles a criação contínua de situações ficcionais onde o outro ator possa se envolver, e, a partir disso, sair da cadeira cedendo o seu lugar ao seu parceiro de jogo. Embora não se configurasse como um objetivo adentrarmos em um espaço de jogo que pendesse ao território cômico, inevitavelmente as estratégias elaboradas para conseguir que a outra atriz saísse da cadeira e o forte tom de brincadeira que a relação entre as duplas forjava, conduzia-nos a tal território. Nesse sentido, para as atrizes que realizavam o exercício, as risadas provenientes da platéia serviam como um bom “termômetro” para que soubessem se o seu jogo estava englobando outros além delas próprias. Mas também era importante que as atrizes não fizessem o exercício para arrancar risadas da platéia. Estas, se viessem, deveriam estar relacionadas à qualidade do jogo de cada dupla. Mas tal qualidade podia também ser construída num território que não pendesse ao cômico.

Fizemos este trabalho em duas fases. Na primeira, cada dupla apanhava uma cadeira, se posicionava num determinado espaço da sala, e, concomitantemente às outras duplas, realizavam a proposta entre si, esquentando os motores do jogo para, em seguida, abri-lo aos demais colegas. Na segunda fase, nos colocávamos espacialmente em disposição palco-plateia, e agora uma dupla por vez deveria realizar o jogo em frente às

¹⁸² Como é mais explícito no caso do exercício “Disputa de Foco”.

colegas. Importante ressaltar que o trabalho das duplas na primeira fase não visava um “ensaio” para a improvisação quando esta fosse realizada para a platéia, o objetivo não era encontrar ações e fixá-las para depois apresentá-las, mas sim tentar estabelecer uma primeira situação de contato entre a dupla, um *estado de jogo* de onde tais ações poderiam emergir. Cabe aqui finalmente ressaltar o que entendo por “estado de jogo” no trabalho do ator, e, para isso, recorro primeiramente à Ryngaert, para o qual

A capacidade de jogo de um indivíduo se define por sua aptidão de levar em conta o movimento em curso, de assumir totalmente sua presença real a cada instante da representação, sem memória aparente daquilo que se passou antes e sem antecipação visível do que irá ocorrer no instante seguinte. Essa capacidade se apóia na disponibilidade e no potencial de reação a qualquer modificação, ainda que ligeira, da situação. Ela não abrange a totalidade da arte do ator, mas é seu componente fundamental (RYNGAERT, 2009, p.54)

Identifico esta capacidade de jogo à qual Ryngaert se refere com o *estado de jogo* que buscávamos neste tipo de exercício. Um estado onde o ator se encontra permeável às micro-afetações de um complexo ambiente¹⁸³ no momento onde o próprio jogo acontece, isto é, sem vir demasiado ancorado naquilo que já foi, seus saberes construídos num a priori jogo, e sem premeditar aquilo que virá, as situações para onde o jogo o levará. Em outras palavras, diria que este é um estado microperceptivo onde o ator se encontra quando capturado pelo fluxo do jogo. Nesse sentido, principalmente na segunda fase do exercício, onde agregávamos a platéia como mais um dos elementos presentes, eu tentava estar atento aos processos individuais de cada atriz, dando tempo para que elas mesmas resolvessem eventuais problemas¹⁸⁴, e, também, intervindo no sentido de recapturar uma atriz a este fluxo caso percebesse algum empecilho ao desenvolvimento da improvisação. Abaixo recorro a uma descrição do meu diário de bordo para exemplificar o exercício, um momento onde a fluidez foi interrompida e minhas esporádicas intervenções:

¹⁸³ Formado por seu parceiro de improvisação, pela platéia, pelos materiais cênicos disponíveis etc.

¹⁸⁴ Falta de escuta, reações atrasadas, etc.

J começou sentada e X¹⁸⁵ tentava tirá-la com uma postura (...) superficialmente clownesca (...) X tentou de várias formas até que criou um jogo com o chão, deixando de lado a postura “bobinha” de antes. Deu algumas batidas no chão com uma mão que era visível para J, e, como se o chão (ou algo embaixo dele) respondesse, com a outra mão dava batidas em resposta, no que logo fazia uma cara de surpresa para chamar a atenção de J. A estratégia começou a funcionar com a platéia e J espertamente resolveu comprar o jogo. J começou a jogar uma desconfiança inicial em relação aqueles barulhos, e, aos poucos, foi aumentando seu interesse no que havia ali no chão que “respondia às batidas” de X. X então fazia menção de que era alguém que queria falar com J, cada vez dando mais ênfase no suposto interesse do chão em falar com J, ao que J aos poucos foi cedendo até se jogar com muito ânimo para “atender” o chão. Assim que X sentou na cadeira, começou a rir e a deixar claro que tinha “enganado” J. E J, seguindo no jogo proposto, “fez um beijo” de braba assimilando no seu jogo o fato de ter sido enganada por X. (...) Então J começou a investir em estratégias para tirar X da cadeira. No desenrolar de seu jogo, em um determinado momento, J começou a suplicar como uma cadelinha chorando, e aquilo instantaneamente provocou risadas da platéia e o nosso interesse em ver pra onde J caminharia dali em diante. Infelizmente J não continuou investindo neste jogo por muito tempo, e, por vezes, quase estancava a sua ação, intercalando momentos de investidas sobre X e períodos de premeditação sobre o que faria. Percebendo estes momentos onde J racionalizava as atitudes a serem tomadas, dei um STOP no jogo e disse que a todo momento em que eu falasse a palavra “CU”, ela deveria ficar pulando, fazendo a cadelinha chorando e suplicando a cadeira para X. Então comecei a falar “CU” quando percebia que J estava entrando em algum tipo de premeditação da ação ou da estratégia que faria para tirar X dali. (...) quando eu falava “CU”, J parecia retomar a continuidade do trabalho, e logo que saía da “garota-cadela-pulando-chorando”, ela investia alguma estratégia mais prontamente, sem as pausas anteriores no seu jogo, ela como que pegava um impulso numa ação que tinha feito anteriormente e que tinha “funcionado com a platéia” (...) Também os risos da platéia serviam como combustível para seu ímpeto em tentar uma estratégia diretamente, sem prever a priori o que viria a fazer. O jogo das atrizes então começou a ficar mais interessante para quem assistia, e, conseqüentemente, para elas também. (Rodrigo, diário de bordo, 19/03/09)

É muito importante neste jogo que o ator não pare para pensar no que fazer, seja o que fizer, tem que fazer algo¹⁸⁶, buscar pensar por suas ações. Deve estar ciente também de que há uma platéia ali assistindo, e que, mesmo que seja apenas um exercício, a ação é contínua, sendo que o ator que está sentado na cadeira depende de suas permanentes investidas para sustentar o seu próprio jogo, isto é, para que o jogo entre os dois atores flua.

¹⁸⁵ Como já anteriormente exposto, X é a atriz que não participava do grupo mas no dia 19/03 realizou conosco uma sessão de treinamento.

¹⁸⁶ Esta é uma premissa para que o jogo não estanque. Mas também não significa que “qualquer ação” seja interessante para o andamento do jogo. Mais adiante, na reflexão sobre este mesmo exercício, isso ficará claro.

Atentemos então para a questão da fluidez do jogo. Richard Schechner retoma de Mihaly Csikszentmihalyi a noção de *flow* (fluxo, fluidez) para aludir a uma experiência na qual o ato de jogar poderia provocar uma espécie de desaparecimento da consciência de si em prol de uma fusão entre o próprio jogador e o jogo, sendo que para Schechner “jogadores em fluxo podem estar cientes de suas ações, mas não da própria consciência. (...) Fluxo ocorre quando o jogador torna-se um com o jogo. (...) a fronteira entre o interior psicológico e a atividade realizada dissolve-se”¹⁸⁷ (SCHECHNER, 2002, p.88). Por outro lado, Schechner aponta que paradoxalmente o “fluxo pode ser uma extrema auto-consciência onde o jogador tem total controle sobre o ato de jogar”¹⁸⁸ (Ibidem). O paradoxo instaurado entre um processo que se caracteriza por abolir os poderes da própria consciência, e, concomitantemente, resultar naquilo que Schechner nomeia como sendo uma *extrema auto-consciência*, parece encontrar ecos na noção de micropercepções a medida em que estas suscitam uma ampliação do campo perceptivo, e, por conseguinte, um estado de (in)consciência onde o imperativo da razão sucumbe quando o corpo passa a ser perfurado por afetos, a ser intervalado por micropercepções:

A consciência de si dissolve-se ou mais exatamente, entra em processo de dissolução. Incapaz de se centrar unicamente sobre si, vê o seu centro (o eu) dividir-se e deslocar-se numa multiplicidade de outros centros (...) perde suas propriedades que, segundo a tradição (filosófica), definiam a sua essência própria: a clareza, a distinção, a auto-suficiência, a autonomia, a flexibilidade. Já não tem o poder de refletir o mundo inteiro, já não garante a sua coesão, a sua unidade e o seu sentido. (...) No entanto, por outro lado, adquiriu poderes de um outro tipo que a tornam apta para apreender muito mais profundamente o seu “objeto” (o corpo). (...) A consciência se confundia com a potência de conhecimento cujo modelo era a razão.(...) Para que a consciência apreenda o mais perto possível o seu objeto, é necessário que se impregne dele, o que significa que deixe de ofuscar com a “luz” (*lumen naturale*) que projeta. Impregnar-se dele equivale a aceitar e deixar de opor resistência à sua penetração; a deixar-se invadir pela sua sombra, a dos afetos e dos movimentos corporais, para melhor os captar – e portanto para os conhecer sob um outro tipo de clareza. (GIL, 2005, p. 129-30)

¹⁸⁷ Tradução minha para: “Players in flow may be aware of their actions, but not of the awareness itself. (...) Flow occurs when the player becomes one with the playing. (...) the boundary between the interior psychological self and the performed activity dissolves” (SCHECHNER, 2002, p. 88).

¹⁸⁸ Tradução minha para: “At the same time, flow can be an extreme self-awareness where the player has total control over the play act” (Ibidem).

Pode este *outro tipo de clareza* mencionado por Gil ter alguma relação com aquela *extrema auto-consciência* proposta por Schechner quando o jogador está em fluxo? Neste ponto torna-se complicado estabelecer maiores relações teóricas aqui. E já que este não é o objetivo, a prática pode por si cunhar algumas relações. No caso do trabalho das atrizes descrito anteriormente, é possível reconhecer um percurso onde inicialmente o jogo fluía, nos momentos onde a criação de uma situação por uma atriz capturava a outra para o seu jogo, fazendo então com que esta saísse da cadeira, e, a partir deste momento, tivesse que investir suas próprias estratégias para tirar a atriz que estava sentada, isto é, quando o mote das estratégias de ambas as atrizes estava calcado em sua interação, o que por sua vez caracteriza o processo de fluidez: “Uma pessoa que presta atenção na interação ao invés de se importar consigo mesma obtém um resultado paradoxal. Ela não se sente mais um indivíduo separado, e ao mesmo tempo se sente mais forte” (CSIKSZENTMIHALYI apud BONFITTO, 2009, p. 78). O jogo cessava de fluir quando J parava para pensar no que fazer, centrando sua atenção em si mesma para elaborar uma estratégia, instaurando uma fronteira entre ela própria e o jogo quando numa atitude ensimesmada ela parecia esquecer-se dos outros dois componentes fundamentais aos quais deveria estar em relação: sua colega de cena e a platéia. Para J, voltar à figura (Mulher Cadela) criada por ela mesma no decorrer do exercício, possibilitava-lhe uma quebra em seu processo racional e ensimesmado que em alguns momentos impedia a fluidez do jogo. Na sua própria percepção, a atriz chega a comentar que esta figura foi “libertadora do ego”, J descreve:

Me interessa esse tipo de jogo.(precisa ter ritmo!).É divertido fazer e assistir.Não tem psicologismos, é pura ação, o jogo acontecendo, a mente criando rápido. (...) Na mulher-cadela (eu) surgiram referências da infância, dos desenhos animados. Essa figura foi “libertadora”do ego. (...) Senti que minha criatividade pode ter espaço. ESPAÇO. (J, diário de bordo, 19/03/09)

Sem objetivar interpretar àquilo a que J se refere como sendo seu “ego”, é possível relacionar o efeito desencadeado na atriz com o que dentro de um processo de fluidez se caracteriza como uma descentralização de si, na medida em que “os processos de fluidez geram experiências as quais abrem uma possibilidade: as pessoas envolvidas em tais

processos podem ultrapassar os limites da própria individualidade” (BONFITTO, 2009, p. 78). Ultrapassar estes limites era então, como diz J, criar espaço para fazer fluir a própria criatividade. No nosso entendimento, criar espaço era recorrer a alguma estratégia capaz de abrir poros nas engrenagens do próprio pensamento que por vezes insistia em emperrar o desencadeamento das ações de alguma atriz. Quando demasiado preocupadas com o que fazer, as atrizes estancavam sua ação, e revertiam um processo antes fluído em algo intrincado. Nesses casos, me incumbia tentar resgatar a atriz, tirar-lhe o “peso das costas”, e lubrificar as engrenagens da improvisação de forma a devolver-lhes para um território de prazer, em outras palavras, diria que tentava “dar jogo” à improvisação da qual este havia se retirado.

(...)propõe-se “dar jogo” quando as peças ajustadas de maneira excessivamente apertada apresentam risco de travar o movimento, bloqueando o mecanismo. Do mesmo modo, dizemos “que há jogo” quando numa improvisação e/ou representação, os jogadores (...) dispõem de espaço suficiente entre as engrenagens para que a invenção e o prazer possam penetrar (RYNGAERT, 2009, p. 54).

Nosso intuito era o de fazer com que as ações precedessem as elaborações. Mas aqui o fundamental era que estas ações estivessem calcadas numa profunda conexão do ator consigo próprio, com o colega e com a platéia. Peter Brook ressalta a necessidade desta *tríplice relação*¹⁸⁹, salientando também que o ator deveria ter um ouvido voltado para dentro de si, escutando seus impulsos mais íntimos, e outro para o fora, escutando seus parceiros e a qualidade de atenção que emana da platéia. Ao se referir a uma hipotética apresentação de Rei Lear, Brook coloca que “Lear e Cordélia não apenas contracenam do modo mais autêntico possível como rei e filha, mas também, como bons atores, devem sentir que estão envolvendo o público” (BROOK, 2000, p. 28). O exercício aqui refletido nos desafiava a buscar esta relação triangular como suporte da atuação. Como exposto anteriormente, ainda que o ator não deva parar para pensar, também não é interessante que, fruto desta premissa, o ator recorra a qualquer coisa, qualquer fazer, qualquer ação. Coisa

¹⁸⁹ BROOK, 2000, p. 28.

qualquer poderia ser feita contanto que fosse fruto desta tríplice relação ator-colega-platéia. De fato não há fórmulas para se chegar nesta capacidade de jogo, se faz necessária a exploração contínua de situações que desafiem o ator a entrar nesta zona de permeabilidade na qual encontra-se afetado e age a partir desta afetação. No curso de nossa exploração com este exercício, outras duplas foram encontrando caminhos para acessar esta *zona de contágio*¹⁹⁰, e o trabalho de B e L, por exemplo, nos revelou nuances mais apuradas do que significa estar aberto ao outro mas em conexão consigo. Abaixo um trecho do meu diário onde descrevo a realização do exercício por estas atrizes:

Coloquei a cadeira à frente e disse para que as duas fossem para o fundo da sala e virassem de costas. Dei um OK e elas então vieram correndo para sentar na cadeira. L começou sentada. B começou então a investir em estratégias físicas para tentar tirar L. B empurrava suavemente L(...) jogando entre falsas carícias e investidas mais fortes. (...) a forma delicada e debochada com que fazia aquilo estava funcionando com a platéia que dava gargalhadas de algumas investidas de B. B então subiu na parte de trás da cadeira e foi aos poucos sentando, encaixando seu quadril entre as costas da cadeira e o corpo de L, que já estava sentada mais para a borda da cadeira. L então, se sentindo incomodada, e jogando com reações na medida das investidas de B, resolveu ceder para B o seu lugar e investir em estratégias para tirá-la dali. Na sua primeira investida, L (...) começou a se espreguiçar e mostrar o quanto era bom o espaço amplo do chão (...), “sublinhando” de forma engraçada no seu jogo que estava muito melhor ali no chão do que na cadeira. A platéia não se conteve e caiu em gargalhadas. Ao perceber a reação da platéia, L estabelecia outras relações de prazer com o espaço fora da cadeira. Ao invés de ficar agindo no sentido direto de tirar B dali, ela tentava seduzir B a sair da cadeira por livre e espontânea vontade de estar relaxada no espaço como ela. Percebendo que L havia ganhado a platéia com seu jogo, B começou a ceder, a desejar aquele espaço que L mostrava ser tão prazeroso, ensaiando saídas da cadeira. Numa destas vezes L então voltou a sentar. Outro momento interessante aconteceu mais tarde, quando L havia conseguido reconquistar a cadeira e B lembrou do espelho¹⁹¹ da sala como recurso. B então começou a se olhar e se achar bonita, fazendo menção ao quão bom era ter aquele espelho no qual L, em sua posição sentada, não conseguia se olhar. L jogava um certo incômodo com isso. Depois B simulou uma ligação onde alguém falava mal de L dizendo que ela tinha celulite e que, com ela sentada, a barriga dela deixava à mostra esta celulite. Ou seja, aproveitou o fato de L estar sentada para criar algo que possivelmente criasse um conflito entre ela e a cadeira. Neste jogo as atrizes claramente conseguiram dar vazão às primeiras idéias que tinham. Não se importavam demasiado se suas estratégias iam ou não funcionar com a platéia, mas através do engate entre estratégias inusitadas, (...) começaram a criar desvantagens uma para a outra em estar sentada na cadeira (...) e estas desvantagens reverberavam em reações “na medida” quando alguma delas

¹⁹⁰ FERRACINI, 2006, p. 203.

¹⁹¹ O espelho estava tapado no momento anterior. B destapou ele para agregá-lo em seu jogo.

estava sentada.(...)De fato, no trabalho das duas, percebo que elas acharam uma chave, uma escuta aos seus primeiros impulsos e à colega, algo que seria interessante que todos nós percebêssemos e que poderia ajudar todas as atrizes a encontrar os seus caminhos pessoais para isso. L e B entraram num fluxo onde não paravam para pensar no que fazer, simplesmente faziam, e, com isso, conseguiam estabelecer uma comunicação bastante interessante entre si e com a platéia. Era o jogo das atrizes grudando nossos olhares em cada ação que elas faziam, que nem elas nem nós tínhamos condições de prever. (Rodrigo, diário de bordo, 19/03/09)

Para nós, o exercício das atrizes acima serviu-nos como um bom exemplo do que significa escutar, reagir, e, a partir disso, realizar esta espécie de tripla captura (de si, do colega e da platéia). Imbuído pelo jogo, o ator pode experimentar esta espécie de diluição das fronteiras que o separam dos outros, pois “o espaço de jogo, como espaço potencial, é um lugar no qual se experimenta a escuta do outro, como tentativa de relação entre o dentro e o fora” (RYNGAERT, 2009, p. 56). As atrizes atuavam com uma qualidade que comumente chamamos de cumplicidade, o que chamaria aqui também de *osmose*, quando a fronteira entre o eu e o outro se dilui e nossos inconscientes¹⁹² comunicam-se à revelia de nossa intencionalidade, formando um corpo de consciência que “hipersensível, pode entrar imediatamente em contato-osmose com outros corpos, conectando-se com os movimentos do seu inconsciente” (GIL, 2006, p. 64). No caso de B e L, o que grudava nosso olhar às suas ações era justamente o reconhecimento desta qualidade de relação que nos abarcava em sua improvisação à mesma medida em que requeria a elas próprias, uma cumplicidade que vazava delas contagiando-nos na platéia, fazendo de nós também cúmplices de seu jogo

O entendimento entre os jogadores, a mobilização das capacidades de escuta e reação criam um estado particular de cumplicidade (...) Nessa relação de comunicação privilegiada, os jogadores disponíveis no espaço, atentos às invenções repentinas, compreendem com facilidade propostas que enriquecem o

¹⁹² Sempre bom ter em mente de que este inconsciente não é o que está “por trás” da consciência. Ele é composto por todos aqueles afetos que não são trazidos à consciência, não são objetivados ou “iluminados” pela razão, pelo simples fato de que é impossível ao pensamento intelectual dar conta de todas as pequenas afetações com as quais o corpo está sempre em contato. Ao falar sobre o trabalho do bailarino, Gil esclarece que “no corpo de consciência do bailarino, onde a atmosfera como meio de comunicação se reproduz, toda a vibração de um inconsciente ressoa no inconsciente do outro. (...) o corpo de consciência é a consciência do copo tornada placa vibrátil de comunicação de inconscientes.” (GIL, 2005, p. 121-22)

jogo e asseguram respostas da mesma natureza. (...) Tudo parece então possível e isso provoca uma espécie de júbilo que se transmite aos espectadores. (RYNGAERT, 2009, p. 60)

Em nenhum momento elas se esqueceram da platéia ou da outra colega de cena, trabalhavam no sentido de nos manterem enredados em seu trabalho bem como manterem a si próprias dentro desta mesma rede, sem parar para “tomar consciência” da ação passada a fim de realizarem a próxima, mas também sem estarem de todo inconscientes do que estavam fazendo, atuavam sob um *outro tipo de clareza* (GIL), ou ainda, capturadas pela fluidez, pois

no estado de fluidez, ação segue sobre ação de acordo com uma lógica interna que parece não precisar de nenhuma intervenção consciente do ator. Ele experimenta isso como um fluxo unificado de um momento ao seguinte, no qual está no controle de suas ações, e no qual há pouca distinção entre si mesmo e o ambiente, entre estímulo e resposta, ou entre passado, presente e futuro. (CSIKSZENTMIHALYI apud SCHECHNER, 2006, p.88).

Se estamos falando sobre a capacidade de manter-se em conexão consigo e com os outros (colega e platéia), estamos aqui tratando de uma escuta que tende a diluir tal fronteira, e é no nível de pequenas percepções que se desenvolve esta escuta como uma espécie “compreensão obscura” do momento presente, isto é, um complexo de sensações que asseguram “ciência imediata” (uma *consciência inconsciente*¹⁹³) ao ator no transcórrer de sua própria ação acerca de seu enlace em relação ao colega e à platéia. Em consonância com esta idéia, B comenta em seu diário sua impressão pessoal durante este exercício realizado em dupla com L:

no exercício de roubar a cadeira, sinto que não me joguei tanto para a loucura. Eu percebi que realmente se instaurou um jogo entre eu e a L. Eu não precisava ir pro non-sense¹⁹⁴(...) Nós duas fomos descobrindo outros meios. Fiquei me questionando se não interpretei demais, ou seja, se, ansiosa para ver o jogo rolar, aceitava ou propunha um jogo “falso”. Mas pelas reações do “público”, minha

¹⁹³GIL, 2005, p. 24.

¹⁹⁴ A “loucura” ou o “non-sense” eram tendências que apareciam por vezes. Algo como aquele “qualquer coisa” a revelia da relação com o colega ou com o público.

primeira impressão foi a de que realmente um jogo se instaurou entre nós, foi a que valeu por mais tempo durante o exercício. (B, diário de bordo, 19/03/09)

Como registrar em si a sensação destes momentos fugazes de onde emergem situações de jogo real e de contágio? Como entrar num fluxo de jogo? Como poder acessar estes momentos voluntariamente? “A criatividade é convocável ou caprichosa?”¹⁹⁵ Este e outros exercícios nos remeteram a tais questionamentos. Por algumas vezes, julgávamos ter encontrado algumas respostas mais concretas para estas questões, mas, ao tentarmos agarrá-las para delas fazer “nossas certezas”, as mesmas desfaziam-se em nossas mãos, revelando-se inconstantes quando o contexto de um jogo proposto mudava. Mas ainda que não represente uma garantia, perceber em si um estado de jogo que catalisa elementos como a escuta, a reação, a cumplicidade, o prazer, o fluxo etc, parece ser importante. O que paradoxalmente pode não garantir a sua entrada neste estado, mas, ao menos, lhe dá indícios para que reconheça quando não está nele. Entrar em tal estado não parece ser possível tentando trilhar um caminho já feito, mas sim propondo-se a criá-lo a cada passo que se dá, o que faz parecer que a busca pelas fontes de invenção parece ser em si a própria invenção desta busca pelas fontes. Qualquer mapeamento para se chegar neste estado de jogo nunca será completo, sempre necessitará de novos traços, desafios, caminhos, perigos e prazeres.

¹⁹⁵ B, diário de bordo, 30/03/09.

4.2.5 Oscar

Desconstrução – Iluminação



Figura 20 – Treinamento. Oscar.

“OSCAR - outro tipo de jogo. Talvez não tão cômico. Lida com outras áreas(...), são outras instâncias, outras paisagens, outras regiões. Clima temperado úmido... Fio de emoção. (...) Começa-se a adentrar em região de charco... Algo como um exercício do Grotowski que te requisita até os ossos.”

J, diário de bordo, 30/03/09

“Quando analiso o trabalho do ator, na realidade analiso a mim mesmo. Mas há mais, porque no ator, muito mais do que em mim mesmo, reencontro as possibilidades da minha natureza. (...) São esses os motivos pelos quais o ator deveria recusar-se a agir com sua personalidade conhecida pelos outros: elaborada, calculada, preparada para os outros (...)”

Grotowski

Tive contato com este exercício pela primeira vez em um curso que realizei com a atriz e preparadora de atores Nicole Kehrberger, que, na época, ministrava aulas na Ecole Philippe Gaulier. O exercício possui um grau de complexidade bastante acentuado e com muito cuidado fomos tateando o território que ele nos propunha. A premissa deste trabalho é uma situação imaginária: a entrega do Oscar. Dois atores devem se colocar prontos para receber o prêmio, e, na qualidade de condutor, chamo um deles para entregar-

lhe a estatueta que hipoteticamente premia sua atuação em algum filme. Aqui apresenta-se o primeiro elemento – a surpresa. O ator não deve ter certeza de que é ele a pessoa a ser chamada, e, por isso, dois atores devem estar dispostos de forma a correrem o risco de realizar o exercício. O ator que recebe o prêmio, depois de anunciado, deve então realizar seus agradecimentos. O conflito ficcional se dá por este mesmo ator ter comprado o prêmio dos jurados nos bastidores da cerimônia, o que o obriga a dissimular seu ato em frente a uma platéia imaginariamente composta por grandes artistas, fotógrafos, diretores importantes, repórteres etc. Em algum ponto do teatro onde a cerimônia acontece, estão sentados os pais deste ator que recebe o prêmio. A imagem dos pais na platéia contrapõe o glamour da cerimônia e o discurso mentiroso do ator, estabelece-se como um ponto onde a verdade sobre a situação deve ser revelada, o ator confessa a seus pais que trapaceou para estar ali. De forma intercalada, o ator realiza seus agradecimentos e confessa-se aos seus pais, recebendo algumas direções vindas do condutor do trabalho. O exercício visa uma espécie de “limpeza” no trabalho do ator. Aqui se vê e tenta-se “eliminar” alguns de seus clichês¹⁹⁶, recursos que o ator costuma invocar para mover-se num território conhecido e que lhe ofereça pouco risco, tendências pessoais estratificadas¹⁹⁷:

Cada corpo interioriza modelos sensório-motores, hábitos cinestésicos, pensamentos e regras de comportamentos rígidos que acompanham modelos emocionais correspondentes. Todos estes estratos vêm do passado e de uma certa idéia de futuro (segundo as expectativas construídas). Tudo isto forma não só a percepção da *realidade*¹⁹⁸, mas a sua estrutura e o seu modo de funcionamento e de presença. (GIL, 2005, p. 154)

¹⁹⁶ Renato Ferracini oferece uma compreensão sobre os clichês que pode ser associada com o que aqui entendo acerca desta palavra, isto é, com um agir sem estar afetado: “Podemos arriscar que essas ações-clichês sejam o agir espontâneo ou mecânico sem o tempo do afeto. É dessa forma que o clichê corpóreo poderia ser definido como uma ação mecânica, um agir espontâneo cotidiano sem o tempo do afetar-se.” (FERRACINI in Revista Urdimento nº 13, 2009, p. 128)

¹⁹⁷ Entendo por tendências pessoais estratificadas especialmente aquelas que estão particularmente ligadas ao trabalho cênico do ator, isto é, seu comportamento em cena: uma determinada forma de se movimentar e usar seu gestual, suas entonações, seu pensamento, sua presença. Esclareço isso para salientar que o trabalho não tem fins terapêuticos, embora, como todo e qualquer trabalho, ele se dê simultaneamente no ator e na pessoa.

¹⁹⁸ José Gil estabelece uma diferença entre as noções de *real* e de *realidade*. Resumidamente, a *realidade* seria a conformação linear dos fatos que reiteram um passado e predizem um futuro segundo uma lógica coercitiva e negadora de possibilidades insuspeitadas. Já o *real* apresenta-se como um fenômeno capaz de fissurar a *realidade*, ofertando então a possibilidade de transformação do pensamento e da existência quando numa intensificação do presente, passado e futuro se modificam e são ressignificados. Para maiores informações, ver Gil, 2005, p. 147-169.

O exercício do Oscar: Hoje acho que saquei a essência dele. Ele revela a(s) atitude(s) do ator. Pelo menos foi o que eu percebi. Todas as colegas iniciavam o agradecimento do jeitinho que elas “são”. Ou melhor, do jeito que elas já estão acostumadas a ser em cena. Estou colocando o verbo ser entre aspas para não entrar em discussões filosóficas sobre quem somos em cena. Enfim, esse exercício é bastante revelador, porque independente se o ator vem armado ou não, ele inicia o agradecimento ou do jeito que ele é (se vem desarmado) ou do jeito viciado que ele costuma ser ou quer ser em cena (se vem armado). (B, diário de bordo, 01/04/09)

Não se objetiva aqui uma espécie de “ataque” a estas formas de “ser”, mas antes, como proposto por Grotowski, busca-se a *eliminação das resistências*¹⁹⁹, ou, de acordo com Brook, “eliminar tudo que não é estritamente necessário e intensificar o que sobra” (BROOK, 2000, p. 9). Para isso, é necessário que o ator não resista ao presente, ao enfrentamento, às afetações que reestruturam suas ações num campo onde estas são permeadas pelo contato com o *momento presente*²⁰⁰. Um dos obstáculos neste tipo de exercício é a ansiedade, o que muitas vezes impede a entrada do ator num território de possibilidades, daquelas não imaginadas, fazendo com que este se mantenha preso à égide de suas certezas: “- se eu fizer tal coisa, a platéia vai gostar; se eu der esta entonação, eles vão rir;” e assim por diante. Para clarear o contexto deste exercício, peço licença para abaixo colocar uma extensa citação de meu diário de bordo, a fim de apresentar mais detalhadamente um exemplo prático do trabalho com o Oscar em nosso treinamento:

F foi a primeira atriz a ser “premiada pelo Oscar” hoje. Como na vez anterior em que tinha realizado este exercício, conquistando certa simpatia da platéia, mas recorrendo às suas ferramentas mais acessíveis e imediatas (...) uma certa ironia e um tom de deboche do que ela mesma faz, F entrou com uma postura de “jogo ganho”. Quando pegou a estatueta imaginária pela primeira vez, segurava-a dando a mesma importância ao objeto que qualquer pessoa daria ao segurar uma banana por exemplo. Vendo estas primeiras pistas do jogo que F ia propor, disse para a atriz voltar às “coxias do Oscar” e se preparar para ser chamada novamente. Chamei neste momento G e B e as instruí para que ficassem perto de F (...) para que, quando eu chamasse a mesma, segurassem F impedindo-a de chegar até a estatueta (...) Queria indiretamente fazer com que F percebesse que

¹⁹⁹ GROTOWSKI, 1987, p. 14.

²⁰⁰ BROOK, 2000, p. 68.

para estar ali naquela situação (...) ela tinha que se esforçar muito mais, tinha que realmente “merecer” aquela estatueta, e não entrar com um falso domínio da situação dado pelo fato de que já fez o exercício anteriormente e também já viu suas colegas o fazerem. Depois de um tempo em que G e B impediam F de pegar a estatueta, disse para elas soltarem F, e enfim a atriz chegou até a frente do palco e pegou o objeto imaginário dando um pouco mais de importância a ele. Mesmo assim F começou a fazer pequenas “gracinhas” com a situação, mantendo seu tom debochado, mas agora com menos segurança do que estava fazendo. Ela estava tentando resgatar seu jogo debochado, mas aquilo já não funcionava com quem a via, suas piadas não eram mais engraçadas. Disse então para F respirar fundo e desmanchar o que estava fazendo. Voltar à estaca zero (...) Então seu trabalho assumiu um tom mais sério e suas brincadeiras sumiram. Quando vi que a atriz estava num estado de afetação um pouco mais intenso, disse então para ela olhar para seus pais e dizer a verdade (que na verdade tinha comprado o Oscar e que de fato não o merecia), e mais uma vez neste ponto F se “armou”, buscando se ridicularizar de uma forma engraçada perante eles, seu tom debochado novamente apareceu. Disse para novamente ela pausar o que fazia. Ela já não se encontrava no nível de segurança que inicialmente ela portava, estava mais afetada, mas não conseguia de alguma forma aceitar isso, mostrava certo medo de se livrar de alguns maneirismos pessoais e estar ali no palco relativamente “nua” para que nós a víssemos. Sua tendência então era recorrer ao deboche mais como fuga do que escuta real ao que o jogo e a platéia estavam propondo. (...) Pedi então que a atriz subisse na ponta dos pés e trancasse a respiração. Comecei então a contar o tempo e a exigir que ela se mantivesse sem respirar, com o ar trancado. (...) Assim que vi que esta proposta já tinha atingido o objetivo de fazer com que a atriz ficasse mais frágil e sensível ao momento real, dando-lhe algo palpável como a necessidade de recuperar seu ar antes de pensar em armar qualquer coisa, pedi que ela voltasse a respirar, e, ao mesmo tempo, apenas olhasse para seus pais. Para evitar que caísse em sua comum tendência discursiva (sua fala com os pais anteriormente estava esvaziada pelo excesso de palavras que engatava), disse que ela apenas encarasse seus pais e que a única coisa que poderia falar era o seu pedido de desculpas, a única palavra que ela poderia emitir era “desculpa”, disse para que ela falasse isso como se fosse a última palavra da sua vida, e que tomasse o tempo necessário para preencher de “sinceridade” esta fala direcionada aos pais. F então respirou mais um pouco, deu-se um breve tempo e proferiu o pedido de desculpas. Seu tom mudou completamente. Parece que neste momento consegui com a atriz chegar a um ponto onde dali poderíamos construir um jogo mais aberto, mais afetado pelo momento, sem armações, sem fuga da situação de enfrentamento real do ator com seus maneirismos primeiros, mas sim um ponto onde ela havia aceitado a situação proposta pelo exercício, uma atriz em conflito entre o glamour de uma situação de premiação de seu trabalho e a consciência de ter trapaceado para ganhar este prêmio. Parece-me que víamos de fato F somente agora. Na verdade sempre a vimos antes. Mas aqui neste ponto do exercício, ela apresentou-nos uma faceta que ainda não tínhamos visto em seu trabalho neste módulo de jogo. F então começou a falar com seus pais na platéia e confessar sua farsa da forma mais “sincera”, honesta... Parecendo revelar a eles, e ao mesmo tempo a ela própria, a carga dramática que seu conflito “ganharXcomprar” o Oscar lhe propiciava enquanto atriz explorar. Depois que vi que seu pedido de desculpas tinha sido sensível, permiti que dissesse mais algumas coisas(...) apenas (...) o necessário. Definitiva e afetivamente se confessava aos seus pais, pedia desculpas por querer ser tão engraçada sempre e se esconder atrás do riso fácil dos outros. Seu olhar tinha uma gravidade, mas ao mesmo tempo lembrava agora um olhar de uma criança. Inocente, F prendia nossa atenção ao seu trabalho

por estar revelando algo sobre si (sobre o seu trabalho) que ainda não havia nos mostrado, uma capacidade de jogar em um território outro que não o do cômico fácil(...) Depois pedi para que ela voltasse à cerimônia, falei sobre as milhares de pessoas que estavam a assistindo naquele momento, sobre os flashes das máquinas fotográficas disparadas da platéia. Sua volta foi completamente diferente da sua primeira entrada no Oscar. Seu olhar e seu corpo nos revelavam ao mesmo tempo uma felicidade em estar naquela situação de brilhantismo, de ser praticamente o foco do mundo naquele momento, e, concomitantemente, o mesmo olhar mostrava-nos a fragilidade e o conflito de saber que não merecia verdadeiramente a estatueta. Não debochava mais. Não fazia uma falsa felicidade. Como atriz, estava inteira em cena, como ser ficcional proposto, jogava com a duplicidade conflitante que o exercício propõe. Seu sorriso não revelava um deboche no canto da boca, era um sorriso aberto, seu olhar jogava com este sorriso,(...) revelava o conflito da situação. (Rodrigo, diário de bordo, 01/04/09)

Entre as diversas vantagens em termos realizado um trabalho contínuo e diário durante estes dois meses, está aquela que diz respeito à intimidade com o trabalho do colega e também à conquista de uma confiança tecida entre os membros do grupo, o que possibilitou-nos adentrarmos em regiões mais delicadas do trabalho de cada atriz. Ao chegarmos juntos nesta fase do treinamento, já nos conhecíamos o suficiente para saber quais os traços recorrentes no outro, aqueles que eram acessados conscientemente de forma absolutamente reconhecível, o que algumas vezes chamamos no senso comum de “truques” ou “cartas na manga”, ações destinadas a agradar a qualquer custo a platéia ali presente. Este foi o caso de F quando iniciou seu exercício, evocando um comum tom de deboche de si mesma, que, já em outros momentos, tínhamos visto em seu trabalho, uma forma de ridicularizar a si objetivando com isso os risos da platéia²⁰¹. Peter Brook salienta o perigo de mecanização do ator quando este tenta agradar a qualquer custo o público:

Você quer agradar, e o riso é a prova de que está conseguindo; aí você começa a tentar arrancar cada vez mais risadas, até que seus vínculos com a verdade, a realidade e a criatividade dissolvem-se imperceptivelmente na diversão. O

²⁰¹ Vejamos que não se trata aqui de uma espécie de obrigação em “não ser engraçado”. Em muitos exercícios o riso da platéia serve como um combustível e/ou atesta o contato que o ator consegue estabelecer com esta. Também o Oscar, dependendo das relações estabelecidas no presente, pode se tornar um trabalho que penda a uma comicidade. Não há restrições duras quanto a isso. O que há é o desejo de que o ator não fuja ao presente recorrendo a seus maneirismos. Não é a toa que este foi um dos últimos exercícios de nosso treinamento. Em muitos exercícios anteriores foi possível constatar a recorrência destes maneirismos. O Oscar não faz outra coisa senão colocar uma lente de aumento sobre estes comportamentos recorrentes que não nos interessavam.

essencial é ter consciência deste processo e não cair cegamente na armadilha. Do mesmo modo, se você tiver consciência do que lhe provoca medo, pode observar como constrói suas defesas. (BROOK, 2000, p. 21)

O que seriam estes *vínculos com a verdade* à qual Brook dá uma relevância fundamental? Correndo um sério risco de nos equivocarmos no plano das idéias, muitas vezes falávamos neste exercício sobre estar ou não “verdadeiro” em cena. Como condutor, e talvez isso seja uma falha minha, não propus a palavra organicidade aqui por me parecer um tanto “cientificista” neste contexto. As palavras trazem consigo afetos, e organicidade aqui parecia não se encaixar como a melhor palavra para descrever o estado no qual chegávamos ao trabalhar este exercício. Por outro lado, a questão da “verdade” torna-se também um risco que poderia encaminhar esta reflexão para valores demasiado subjetivos e para a velha idéia da “essência” pura e verdadeira do humano, o que também não buscávamos nem em termos de prática nem mesmo quando discutíamos sobre algum trabalho. É difícil explicar o que confere esta “verdade” a um ator em cena. Primeiramente é necessário dizer que a “verdade” a qual nos referíamos não tem a ver com qualquer pressuposto de identificação psicológica do ator com a situação proposta ou com um realismo como linguagem a ser abordada. Não se trata de “psicologismos”, ainda aqui é jogo, e o prazer é importantíssimo, sustentando o ator assim que ele já se encontra em um território que não lhe é tão familiar, e de onde, mais afetivamente, ele pode partir para elaborar seu discurso. Metaforicamente esta verdade é como uma “luz” tapada por algo que começa a ser perfurado neste tipo de exercício, o ator aos poucos torna-se uma peneira que deixa vazar mais desta luz, até que a luz se mostra por inteira. Para melhor me fazer entender, recorro à noção de *iluminação* de Grotowski:

Digamos que na vida estamos de tal modo habituados a nos esconder que o fato de não nos escondermos, por nada, é quase um milagre. Esse fenômeno provoca no homem algo que poderia ser comparado ao abandonar a gruta e sair em plena luz; é como se alguém por anos inteiros se tivesse escondido em algum lugar, em um canto, em um porão, em um subterrâneo: e de repente saísse. Quando abandona aquele lugar escuro e sai em plena luz, reage – sem sequer sabê-lo – àquela luz e quem olha tem a impressão de que a luz emana dele. Não se trata de um fenômeno místico e nem material no sentido de irradiação, é o fenômeno do

abandono da obscuridade, a reação ao fato de não esconder-se. Porque explicá-lo com fatores paranormais, se quem quer que, mesmo uma vez só na vida, tenha vivido um instante de verdadeiro amor, pôde ver isso no corpo e no rosto do ser amado (GROTOWSKI in FLASZEN, 2007, p. 207).

Ou à idéia de *reduzir e retornar* proposta por Brook:

O objetivo da improvisação quando se prepara um ator durante os ensaios e o objetivo dos exercícios é sempre o mesmo: fugir do Teatro Morto. Não é só questão de expelir uma euforia autocomplacente como pensam frequentemente as pessoas estranhas ao teatro; mas sim de confrontar o ator o tempo todo com suas próprias barreiras, nos pontos em que, no lugar da verdade de uma nova descoberta, ele coloca uma mentira. Um ator que interprete falsamente uma cena importante aparece como um falso para a platéia porque, a cada instante, na sua progressão de uma atitude do personagem para outra, ele está substituindo os detalhes verdadeiros pelo falso(...). O propósito de um exercício é reduzir e retornar: estreitar gradativamente a área até que a origem de uma mentira seja revelada e apanhada. Se o ator consegue achar e ver este momento, talvez se possa abrir a um impulso mais criativo e mais profundo. (BROOK, 1970, p. 65, versão on line disponível para download em <http://www.scribd.com/doc/20061686/O-Teatro-e-seu-espaco-Peter-Brook>)

Dialogando com Brook e Grotowski, diria que aqui trabalhávamos no sentido de “reduzir e retornar” para tentar que as atrizes chegassem a esta espécie de “iluminação”. Reduzir seria então desconstruir o “dado acabado”, operando um retorno para poder reinventar este dado a partir de suas forças, reconstruídas via jogo em novas formas, que, por sua vez, podiam deixar vaziar esta espécie de luz. Retornar seria chegar numa zona de matéria informe na qual o ator trabalha visando encerrar em sua materialidade física, em suas ações físicas, um conjunto de forças, visto que como coloca Gil “a grande preocupação da arte é construir um conjunto de formas que emita forças precisas” (GIL, 2005b, p. 300). Quando o ator traz esta matéria já com uma forma muito definida, como foi o caso do início do exercício de F apontado anteriormente, esta metáfora “luz” quase não se mostra, pois ele resiste ao sentimento de insegurança propondo ininterruptamente, e, fruto disso, acontece somente aquilo que o ator já sabe fazer e que já sabemos que ele sabe fazer. Isso quer dizer que ele não está verdadeiro? Não necessariamente. Pode estar verdadeiro, ainda que o que faça reverberar na platéia de forma a desencadear uma sensação de que tudo o que

faz, o faz para evitar outra coisa, o medo de cair num vazio, pois “o verdadeiro processo de construção envolve simultaneamente uma espécie de demolição, que implica a aceitação do medo. Toda demolição cria um espaço perigoso, no qual há menos suportes e menos apoios” (BROOK, 2000, p. 20). De alguma forma, o processo que empreendíamos aqui pode ser relacionado com esta “demolição” a que Brook se refere, em nosso caso falávamos também em desconstrução. Voltando ao caso de F, após esta espécie de “desconstrução”, o segundo momento de seu exercício revelou um estado de afetação completamente diferente da forma inicial com a qual a atriz tinha nos abordado. Em meu diário de bordo, saliento que esta diferença reside no fato de que antes ela agia “para” nós, sendo que no momento seguinte ela “estava” conosco, abarcando-nos como elementos afetivos que entrecruzavam suas ações, e, por isso mesmo, construindo finalmente um espaço de jogo que nos capturava:

Percebo um ponto no trabalho de F que me parece interessante ressaltar. Assim que fizemos este trabalho de “desconstrução” (embora não sei se é este o melhor termo para nomear o que fizemos), sua situação perante a platéia teve uma mudança significativa. Antes F estabelecia uma espécie de jogo pessoal PARA a platéia, buscando com seu tom irônico algumas gargalhadas fáceis desta. No segundo momento ela não mais jogava PARA, mas sim me parece que COM a platéia. Dentro da situação imaginária proposta, a atriz recolhia na platéia os olhares acusadores do seu delito, para, mesmo quando estava sorrindo e agradecendo o prêmio, manter um certo tom de gravidade abaixo daquela situação maquiada que era a premiação do Oscar. Agregou-nos no seu jogo, e, com isso, conseguiu nosso silêncio e nossa plena atenção ao mínimo que fazia. Já não precisava mais fazer tanto aliás, porque mais do que FAZER para nós F ESTAVA conosco. Seu olho nos pegava, nos mantinha com ela neste segundo momento. Parecia ter entrado numa **zona perceptiva outra**. Nada afetava seu trabalho anteriormente, e agora se um alfinete caísse no chão, este poderia ser um mote de jogo para a atriz, influenciaria na sua relação conosco, porque F estava num nível de percepção de nós ali que era outro.(...)Com esta nova qualidade de contato, F foi saindo e nos levando com ela, um olhar fixo na platéia, pedi para que, antes que saísse, abrisse um último sorriso para nós. (Rodrigo, diário de bordo, 01/04/09)

Mais uma vez aqui reconheço a construção de uma atmosfera microperceptiva. No segundo momento de seu exercício, F se encontrava porosa, elaborou para si própria uma forma de estar onde abriu seu jogo convidando-nos à afetá-la, e, por isso mesmo, afetando-nos, como que por retroação. Esta atmosfera surge então como

(...)uma rede de relações entre as peças de um jogo de xadrez: quando se desloca uma delas, esse movimento ressoa em toda a rede, afetando a posição relativa de cada peça. Na atmosfera enrijecida²⁰², o deslocamento de uma peça (a vibração de uma força) afeta a situação de todas as peças (incluindo as do adversário). (GIL, 2005, p. 121)

Parece ser a intensificação dos poderes da consciência de si macro-estruturada o que leva o ator a agir de forma a recorrer aos seus maneirismos, a uma forma de ser estática, calcada naquilo que ele “sabe”, excluindo o que pode ser oriundo de um estado a que talvez possa ser denominado de “não saber”²⁰³. Neste e em outros exercícios, ao intervir no trabalho das atrizes, eu tentava ser específico, oferecendo-lhes, caso necessário²⁰⁴, um ponto concreto capaz de quebrar a lógica na qual antes elas se encontravam. É como a ponta de um carretel, que, uma vez puxada, faz com que o este desenrosque-se inteiro por si mesmo, faz diluir a visão que o ator tem sobre si em visões sobre o que este si pode ser, e, no entanto, antes não era.

A cada instante, o “ser-si” do corpo é conquistado contra uma infinidade de tendências para o devir-outro que se inibem ou se afastam umas das outras, opondo-se umas as outras. Quer dizer que o devir-outro é o vetor permanente da vida no corpo. Não há repouso do corpo (...); mas sempre um infinito de micromovimentos que impedem a determinação de uma forma e de um estado corporal fixos. (GIL, 2005b, p.294)

Quando se desconstrói algo é porque “algo” está construído. Todavia este “algo” é necessário, porque, talvez, se andássemos nas ruas a todo o momento entrecruzados por afetos intensivos, num mundo onde não nos habituamos a este nível de

²⁰² Embora seja uma interpretação minha, creio que Gil está aqui falando de uma “atmosfera enrijecida” no sentido de que uma atmosfera microperceptiva pode se tornar quase palpável, ainda que permaneça invisível.

²⁰³ Em *A Cinética do Invisível*, Matteo Bonfitto examina, a partir de uma diferença entre dois modos de intencionalidade (intenção e intensão), este aspecto vinculado a um estado de receptividade que denomina como “não saber”, noção que para o autor atravessa os processos de atuação no teatro de Peter Brook e pode também ser encontrada em práticas como o Zen Budismo. Para maiores informações, ver BONFITTO, 2009, p. 185-197.

²⁰⁴ É bom ressaltar que nem sempre era necessário. Este exercício exigia também de mim uma sensibilidade muito especial, pois também eu não podia partir do pressuposto de que todas as atrizes vinham “armadas” ou de que estavam “se protegendo” de algo. No caso deste exercício específico, está em meu diário de bordo, no dia 01/04/09, o exemplo de L onde praticamente nenhuma intervenção minha foi necessária.

relação, isso poderia ser tão potente quando destrutivo. Forças gloriosas e estados de abertura pungentes parecem perpassar ao mesmo tempo o corpo do “gênio” e o corpo do psicótico²⁰⁵. Parece caber ao ator, e possivelmente ao artista em geral, operar idas e vindas, mantendo-se em contínua criação de si numa zona fronteira onde avizinha-se do que de potente pode o mundo lhe oferecer.

²⁰⁵ Uma referência interessante sobre este tema pode ser encontrada nos trabalhos de Lygia Clark com pacientes psicóticos ou *borderlines*, especialmente na fase/obra denominada “Estruturação do Self”, bem como nos escritos de Suely Rolnik sobre o trabalho da artista.

Conclusão

Voltemos brevemente ao início! No primeiro capítulo tratei de expor o conceito de *autopoiese* em seu *habitat* original, a biologia de Humberto Maturana e Francisco Varela. Sobre este *habitat*, no segundo capítulo sobrepus outro, o treinamento do ator, encarando-o como um meio criado *por e para* suas *ações físicas*, meio este privilegiado no que concerne à promoção da “*autopoiese* do ator”. No terceiro capítulo, a partir de Maturana, abordei a *linguagem* como *habitat* próprio do ser humano, levantando a hipótese de considerarmos as *ações físicas* como o meio próprio do ator, sua *linguagem*, entendida aqui como uma forma que caracteriza seu *pensar-em-ação*. A partir de José Gil, propus a idéia de que esta linguagem de ações físicas, em sua dimensão afetiva, possibilita a autocriação do ator numa zona onde operam as *micropercepções*. No quarto capítulo, expus então como em nosso treinamento chegamos a esta zona microperceptiva onde o ator pode criar a si mesmo, também atentando para as dificuldades que tivemos para chegarmos nela. A síntese deste percurso me leva a novas direções, e, sem objetivar fechar questões, creio ser interessante apontá-las.

Penso que treinar é se autocriar em um meio entrecortado por três planos. O primeiro é aquele objetivo ou atual, e diz respeito aos elementos que o constituem o treinamento materialmente: um tempo cronológico, um espaço, os atores, os objetos, as músicas etc. O segundo é o meio próprio do ator, suas ações físicas, sua linguagem por excelência, sua forma de refletir durante os exercícios ativando em si um pensamento que se constrói no curso de suas ações. O terceiro plano é virtual e situa-se na relação que os elementos do primeiro plano estabelecem com o segundo, na atmosfera que exala dos corpos, naquilo que segundo Gil estabelece-se como algo que “está no ar”²⁰⁶, nos poros abertos em plena “pele” das ações do ator, quando a fronteira entre interno e externo do corpo virtualmente desaparece. Por vezes conseguimos chegar neste terceiro plano, num

²⁰⁶ “Então a atmosfera surge desligada dos corpos, existindo de modo autônomo e envolvente; dizemos: ‘está no ar’” (GIL, 2005, p. 119).

plano intensivo, por outras nos era difícil convocá-lo, torná-lo presente. Em nosso treinamento tentamos, sempre que possível, a partir dos dois primeiros planos, nos colocarmos neste terceiro, forçando o adensamento de uma atmosfera microperceptiva. Para isso foi necessário que reconhecêssemos as dificuldades e potências pessoais, e, a partir da prática, elaborássemos caminhos que estivessem relacionados às especificidades dos trabalhos de cada atriz, colaborando então para que, a partir da relação construída entre nós, o processo de apropriação dos próprios trabalhos acarretasse numa certa autonomia. Esta autonomia se conjuga com a dependência. Autonomia implica em um processo de reconhecimento do próprio trabalho e na elaboração de princípios pessoais, subjacentes aos princípios dos exercícios, capazes de nortear um fazer singular. Isso não quer dizer que cada ator deva fazer um exercício distinto, mas significa que num mesmo exercício cada ator imprime a sua diferença, seu ritmo, sua respiração, seu sopro de vida. Mas como vimos em nosso treinamento, na dinâmica deste reconhecimento, muitas vezes o outro está implicado, e, por isso, o ator autônomo paradoxalmente depende. Na nossa experiência este outro se encontrava nas figuras do colega e na minha enquanto condutor. E foi nesse espaço *entre* que empreendemos a busca de uma autonomia em relação, uma autonomia dependente, uma autonomia como possibilidade de criar a si mesmo num movimento cujas engrenagens fossem acionadas mediante afetação pelo outro. Em última instância o ator depende de si próprio, depende de se convocar, condição fundamental para que todo trabalho possa transcender o nível da superficialidade.

Creio que em um treinamento o ator age não para afirmar, mas, sobretudo, para questionar. Para isso trabalha sobre diferentes exercícios, se decompondo em partes para melhor atender suas necessidades. Mas no trabalho do ator a soma das partes é diferente do todo, especialmente porque cada parte negocia com a permanente instabilidade daquilo que o ator é, com sua cultura, suas crenças, sua singularidade em movimento. Nesta tensão entre o meio-treinamento e o organismo-ator é que são detonadas as questões. É a partir dela também que no ator se movimentam seus anseios, seus medos, suas inseguranças, suas vertigens. Mas é deste mesmo lugar que jorra incessantemente sua potência, sua seiva, seu entusiasmo, sua idiossincrasia. É confrontando-se com estas diferentes realidades que o ator

age para se autocriar, tomando das mãos dos deuses um pincel para a si dar os próprios contornos.

Neste trabalho, tentei dar os meus contornos a partir daquilo que vivenciei teórica e praticamente. Segundo Maturana e Varela, “tudo o que é dito é dito por alguém. Toda reflexão faz surgir um mundo. Assim, a reflexão é um fazer humano, realizado por alguém em particular num determinado lugar” (MATURANA; VARELA, 2001, p. 32). E agora me pergunto, em que lugar estive no processo de pesquisa aqui empreendido? Aqui está implicada uma questão fundamental que diz respeito ao observador. Neste trabalho, no amálgama teórico-prático aqui apresentado, fui eu o principal observador. Observei conceitos e práticas, mas não fui um “sujeito da razão” a medir friamente seus objetos de pesquisa, pois também estes conceitos e práticas me observaram, revelando sobre mim aquilo que deles eu compreendi, e, mais importante, tudo o que deles ainda tenho a aprender. É sabendo e não sabendo que continuo a dar meus passos num caminho que só é criado a cada passo dado. Se toda a reflexão faz surgir um mundo, aqui posso dizer que fiz surgir um meu. Não é um mundo certo, não é um mundo verdadeiro, não é um mundo acabado, mas, por hora, é um mundo meu. Isso implica em deixar um amplo espaço aberto para as reflexões e mundos que serão forjados por outros a partir da leitura do que aqui está escrito. Nesse pensamento, me pergunto ainda mais: será que tudo o que vi na situação de nosso treinamento seria visto sob a ótica de outros mundos? De outras reflexões? De outros observadores? Até que ponto o meu olhar não enxergou aquilo que quis ver? Há como estar isento daquilo que eu mesmo propus? Todas estas são questões poderiam me paralisar, mas, me mobilizam, pois o que se conclui nestas páginas segue em andamento em mim. Terminando tendo a noção de que o fim de um processo é o início de outro, que em si não começa quando o anterior acaba, mas está sendo forjado desde o início do processo aqui concluído, e, talvez, desde aquele teatro improvisado na sala da casa de praia dos meus tios. Voltamos ao início!

Referências*

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Tradução: Luís Otávio Burnier (supervisão) e outros. Campinas: Hucitec ed. da UNICAMP, 1995.

_____. *A canoa de papel*. Tradução: Patrícia Alves. Campinas: Hucitec, 1994.

_____. *Além das ilhas flutuantes*. Tradução: Luís Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.

_____. *A terra de cinzas e diamantes. A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *O quarto fantasma* (art). In: *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade de Santa Catarina – Vol nº 9. Programa de Pós-Graduação em Teatro*. Florianópolis: UDESC/CEART, 2007.

BONFITTO, Matteo. *A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2009.

_____. *O ator compositor*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

* Baseadas na norma ISO 690-2: 1997

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Tradução: Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *O teatro e seu espaço*. Tradução: Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis/RJ: Vozes, 1970. Disponível on line em <http://www.scribd.com/doc/20061686/O-Teatro-e-seu-espaco-Peter-Brook>. Acesso em 23/03/09.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator. Da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

CAPRA, Fritjof. *A teia da vida*. Tradução: Newton Roberval Eichenberg. São Paulo: Cultrix, 1996.

COPEAU, Jacques. *Notas y reflexyones sobre la improvisacion*. Revista Máscara, México, Ano 4, n. 41-49, 1996-1997.

_____. *Aos Atores*. Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_aos_atores.html

Acesso em 28/09/09.

DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes*. Tradução: Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DESCARTES, René. *Discurso do Método; Meditações; Objeções e respostas; As paixões da alma; Cartas*. Coleção Os pensadores. Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. – 2. ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DULLIN, Charles. *Ejercicios de improvisacion*. Revista Máscara, México, Ano 4, n. 50-56, 1996-1997.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução: Alberto Guzik e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1968.

EIRADO, André do; PASSOS, Eduardo. *A noção de autonomia e a dimensão do Virtual* (art). *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 9, n. 1, p. 77-85, 2004 Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pe/v9n1/v9n1a10.pdf>. Acesso em 18/09/09. Acesso em 15/06/09.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Hucitec/Aderaldo & Rothschild Editores/Fapesp, 2006.

_____. *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Versão on line disponível para download em <http://www.renatoferracini.com/home/pos/livros-1>. São Paulo: 2003. Acesso em 25/06/08.

_____. *O corpo-subjétil e as micropercepções* (art). Versão on line disponível para download em <http://www.renatoferracini.com/home/pos/artigos>. Acesso em 15/06/09.

_____. *Ação Física: Afeto e Ética* (art). In: *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade de Santa Catarina – Vol nº 13. Programa de Pós-Graduação em Teatro*. Florianópolis: UDESC/CEART, 2009.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GAULIER, Philippe. *Le Gégèneur/The Tormentor*. Paris: Éditions Filmiko, 2007.

GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2005b (2ª ed.).

_____. *As Pequenas Percepções* (art.). In: LINS, Daniel (Org). *Razão Nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005c.

_____. *Abrir o corpo*. In Catálogo da Exposição “Lygia Clark, da Obra ao Acontecimento”. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006; pp. 63-66

GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2006 (2ª Ed).

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1987.

_____. Sobre o método das ações físicas. Versão on line disponível em http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html. Acesso em 02/05/10.

HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*. In scientiæ zudia Revista Latino-Americana de Filosofia e História da Ciência (Revista do Departamento de Filosofia – FFLCH – USP São Paulo, v. 5, n.3) São Paulo: USP, 2007. pp. 375-98 Disponível em: http://www.scientiaestudia.org.br/revista/PDF/05_03_05.pdf Acesso em 05/06/09.

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

ICLE, Gilberto. *O ator como xamã*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JOHNSTONE, Keith. *Impro, improvisation and the theatre*. London: Methuen Drama, 1989.

KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo*. Belo Horizonte: Papyrus, 2007

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. (ed. Organizada por Lisa Ullman; tradução de AMB VECCHI e MSM NETTO) São Paulo: Ed. Summus, 1978.

LECOQ, Jacques. *El Cuerpo Poético*. Tradução para o espanhol de Joaquín Hinojosa e María del Mar Navarro. 1ª Edição espanhola. Barcelona: Ed. Alba Editorial, 2003.

LEIBNIZ, Gottfried. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Tradução: Luís João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

LIMA, Tatiana Motta. *A arte como veículo* (art). In: Revista do Lume, vol 2. Campinas: LUME–Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais–COCEN– UNICAMP, 1999.

MANNONI, Octave. *Um espanto tão intenso. A vergonha, o riso, a morte*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

MARIOTTI, Humberto. *Autopoiese, cultura e sociedade* (art). Ano: 1999. Disponível em <http://www.geocities.com/pluriversu/autopoies.html>. Acesso em 12/09/09

_____. *Ciência Cognitiva e Experiência Humana* (art). Ano: 2000. Disponível em <http://www.geocities.com/pluriversu/cienciatic.html>. Acesso em 12/09/09. Acesso em 12/09/09.

MATURANA, Humberto. *Emoções e Linguagem na Educação e na Política*. Tradução: José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002 (3ª reimpressão).

_____. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Organização e Tradução de Cristina Magro, Victor Paredes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MATURANA, Humberto R; VARELA, Francisco J. *A Árvore do Conhecimento*. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. 2ª edição. São Paulo: Editora Palas Athena, 2002.

_____. *De máquinas e seres vivos. Autopoiese: a organização do vivo*. Tradução: Juan Acuña Llorens. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MATURANA, Humberto; PÖRKSEN, Bernhard. *Del ser al hacer*. Santiago: J-C-SÁEZ, 1985.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O treinamento do ator/performer e a inquietude de si (art)*. In : Anais do V Congresso - Criação e Reflexão Crítica - BH – UFMG –2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textosterritorios.html>. Acesso em 03/2009.

RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski Sobre las acciones Físicas*. Versão disponível para download em http://xoomer.virgilio.it/sladethunder/OB_TE/Acciones_fisicas.pdf . S/Data. Acesso em 03/2010.

ROUBINE, Jean Jacques. *A arte do ator*. Ed. Jorge Zahar. S/Data. Versão eletrônica disponível para download em <http://www.scribd.com/doc/458348/Jean-Roubine-A-Arte-do-Ator-pdf-rev>. Acesso em 06/2009. Acesso em 10/09/09.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Jogar, representar*. Tradução : Cássia Raquel da Silveira. São Paulo : Cosac Naify, 2009.

SACHET, Zenaide. *Tudo é dito por um observador. Da autopoiesis dos seres vivos à imersão humana na linguagem*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2008.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. Londres: Routledge, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do Ator*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A construção do personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. (10ª ed.)

Vídeo:

GIL, José. *Vídeo contendo palestra de José Gil*, 11/06/2010, Universidade de Évora, Portugal. Material Didático.

Bibliografia

DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luis B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luis B. L. Orlandi e Roberto Machado. Versão eletrônica disponível para download em http://www.4shared.com/document/FMirZ0ml/DELEUZE_Gilles_Diferena_e_Repe.htm Acesso em 15/06/09.

_____. *Mil Platôs. Vol. 3*. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *Mil Platôs. Vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DOLTO, Françoise. *A imagem inconsciente do corpo*. Tradução de Noemi Moritz e Marise Levy. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Ed. A Regra do Jogo, 1980.

LECOQ, Jacques. *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*. Paris: Ed. Bordas, 1987.

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

MATURANA, Humberto; DÁVILA, Ximena. *Habitar humano*. Tradução de Edson Araújo Cabral. São Paulo: Phalas Atena, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*. In Catálogo da Exposição “Lygia Clark, da Obra ao Acontecimento”. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006; pp. 13-26

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. *A mente corpórea*. Tradução de Joaquim Nogueira Gil e Jorge de Sousa. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

Índice de Figuras

Figura 1 – Cactos.....	11
Figura 2 – Mãos que se desenham. De Maurits Cornelius Escher.....	25
Figura 3 – Os Girassóis. De Van Gogh.....	47
Figura 4 – Treinamento.....	73
Figura 5 - Imagem do diário de bordo de F sobre o trabalho de <i>enraizamento</i>	82
Figura 6 – Treinamento. Dança dos Ventos.....	87
Figura 7 – Treinamento. Koshi.	93
Figura 8 – Treinamento. Koshi.....	94
Figura 9 – Treinamento. Samurai.....	100
Figura 10 – Treinamento. Luta entre samurais.....	104
Figura 11 – Treinamento. Espreguiçamento.....	109
Figuras 12, 13 e 14 – Trabalho Vocal.....	119
Figura 15 – Treinamento. Improviso com a qualidade “ar denso como um bloco de aço”.....	123
Figura 16 – Treinamento. Improviso com a qualidade “incêndio contido”.....	126
Figura 17 – Treinamento. Carcereiro.....	137
Figura 18 – Treinamento. Carcereiro. Atriz “demonstrando o seu prazer”.....	138
Figura 19 – Treinamento. Carcereiro.....	143
Figura 20 – Treinamento. Oscar.....	162