



EDUARDO AUGUSTO COLOMBO

organicidade e processo criativo:
trajetórias e encontros

CAMPINAS – SÃO PAULO
2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

EDUARDO AUGUSTO COLOMBO

organicidade e processo criativo:
trajetórias e encontros

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Orientadora: Suzi Frankl Sperber.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELO ALUNO EDUARDO
AUGUSTO COLOMBO, ORIENTADO
PELA PROF^a. DR^a. SUZI FRANKL
SPERBER.

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

C717o Colombo, Eduardo Augusto, 1986-
Organicidade e processo criativo : trajetórias e encontros / Eduardo Augusto
Colombo. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Grotowski, Jerzy, 1933-1999. 2. Processo criativo. 3. Organicidade. I.
Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Organicity and creative process : trajectories and encounters

Palavras-chave em inglês:

Grotowski, Jerzy, 1933-1999

Creative process

Organicity

Área de concentração: Artes da Cena

Titulação: Mestre em Artes da Cena

Banca examinadora:

Suzi Frankl Sperber [Orientador]

Fernando Antonio Mencarelli

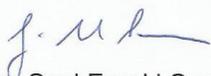
Cassiano Sydow Quilici

Data de defesa: 30-01-2014

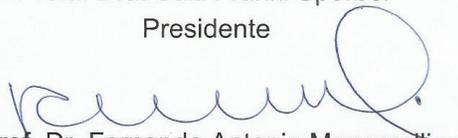
Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pelo
Mestrando Eduardo Augusto Colombo - RA 123631 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber
Presidente



Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli
Titular



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Titular

RESUMO

Essa investigação procura ser espaço de reflexão sobre os processos de descoberta do ator, através de um diálogo entre vivências, encontros e desencontros da singular trajetória do ator-pesquisador e práticas e teorias ligadas ao trabalho de diferentes pessoas e grupos com os quais o artista teve contato durante os últimos anos. O foco da busca direciona-se para a experiência da *organicidade* e do *processo criativo*, com ênfase nas influências das investigações de Jerzy Grotowski relacionadas ao trabalho sobre si através da arte.

ABSTRACT

This research seeks to be a space for reflection on the discovery processes of the actor, through a dialogue between experiences, encounters and misencounters of the singular trajectory of the actor-researcher and practices and theories related to the work of different people and groups with whom the artist had contact during the past few years. The focus of the search is on the experience of *organicity* and the *creative process*, with emphasis on the influences of Jerzy Grotowski's investigations related to the work on oneself through art.

*àqueles – porque para eles isso é simplesmente uma
necessidade – que deixam seu conforto interno e
procuram revelar-se no trabalho, no encontro, no
movimento e na liberdade*

Jerzy Grotowski¹

¹ GROTOWSKI, Jerzy. In: MOTTA LIMA, 2012a, p. 204.

**Ao meu pai e à minha mãe, Delmar e Celia.
E ao meu irmão, Fernando.**

Agradecimentos

Tenho tanto a agradecer! Foram tantas as pessoas com quem tive o prazer, a alegria, a honra e a graça de estar nesses dois anos e meio de percurso! E também há aqueles que, mesmo não estando próximos no período, ainda assim estiveram comigo, em mim, no meu corpo, como reverberação da vida compartilhada antes! O que sou hoje é também um pouquinho, e um montão, de cada um outro com quem vivi. E agradeço muito!

Pelo carinho, pela atenção, pelo cuidado, pelo compartilhamento, pela generosidade, pelo estímulo, pelo acolhimento e por sustentarem-me quando eu não conseguia sozinho, pela confiança, pela amizade e pelo amor que recebi: gratidão!

Aos meus pais, Celia e Delmar Colombo, e ao meu irmão, Fernando, pelo amor e pelo apoio incondicional às minhas buscas, à minha felicidade, pela paciência, pelos conselhos e pela amizade! Amo vocês!

Ao Gilson Rocha, por conduzir-me nos primeiros passos da descoberta do teatro! E aos demais professores e amigos do Colégio Teutônia que apoiaram as minhas buscas, especialmente ao Edson Wiethölter, à Lígia Lagemann e à Katia Rex. Obrigado!

Aos Professores do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria quando dos meus anos de curso, em especial à Luciana Hartmann, ao Eduardo Okamoto e ao Daniel Plá. Os processos orientados por cada um de vocês foram fundamentais para a descoberta de desejos e vias de trabalho que possibilitaram o mestrado. À Luciana Hartmann agradeço ainda, muito, pela oportunidade da Iniciação Científica durante a minha graduação, processo através do qual pude ampliar e intensificar o meu olhar e o meu fazer em relação à pesquisa em arte no contexto acadêmico e que, assim, estimulou o desejo de entrar no mestrado.

Aos colegas da turma de Artes Cênicas pela amizade e pelo amadurecimento conjunto, em especial à Alessandra Dörr, ao Jean Langbecker, ao Dionatan Rosa e à Juliana Demori.

À Luciana Perdonsini e à Valéria Minussi pela amizade, pelo compartilhamento e pelo tanto que aprendi junto ao nosso Teatro Camaleão!

Aos atores com os quais tive o prazer de experimentar e criar na graduação em direção teatral na UFSM, com quem aprendi muito: Aline Ribeiro, Felipe Martinez e Juliana Bassaco; Anderson Martins, Geison Sommer, Ícaro Costa, Márcio Carvalho, Raiana Paludo, e também à Gabriele Schillo. Agradeço não só pelo trabalho conjunto, mas pelas pessoas que são e pelo que vivi junto a cada um de vocês! Agradeço também àqueles que participaram como atores nas minhas encenações I, II, III e IV e àqueles que me dirigiram em suas encenações! Sou muito grato também aos artistas plásticos e aos músicos que estiveram ao meu lado nesses processos!

Ao Raymundo Moscarella por sua fundamental ajuda no processo de seleção e na matrícula do mestrado!

À minha orientadora, Suzi Frankl Sperber, por me acolher generosamente durante todo o mestrado, por acreditar nas minhas inquietações, por permitir que eu fizesse as minhas escolhas e ajudar-me a passar pelos desafios desses dois anos. E por lembrar-me sempre da complexidade e da beleza do ser humano! Muito obrigado, Suzi!

Ao Eduardo Okamoto pela amizade, pela confiança, pelo compartilhamento generoso, por todo o estímulo à mudança para Barão Geraldo e à entrada no mestrado. Pela fundamental contribuição ao meu processo de amadurecimento artístico e pessoal tanto na graduação na UFSM quanto durante o mestrado e pelas suas importantes considerações quando da participação na minha banca de qualificação. Por inspirar-me e por ser para mim um exemplo!

À Daniele Sampaio pela amizade, pelo tanto que estimula às minhas buscas, pelo cuidado, pela confiança e pelo carinho. Pelo tanto que me ensinou como amiga incrível e como produtora de teatro exemplar! Por seus conselhos inspiradores às minhas descobertas em direção à felicidade e à liberdade!

Ao Duda e à Dani também agradeço muitíssimo pelo maravilhoso acolhimento em sua casa em diferentes momentos do processo. Pelas oportunidades de crescimento pessoal e profissional que me proporcionaram. Pelo tanto que me ensinaram sobre teatro e sobre a vida, me estimulando a encontrar-me mais e ser mais feliz! Queridos, é um prazer enorme o encontro com vocês!

Ao Victor Kanashiro e ao Tiago Viudes, pelo amor e pela vida compartilhada! Pelo tanto que aprendo e me transformo no encontro com vocês! Pelas nossas “casas asas”, nossas tantas aventuras, venturas e desventuras, pelas pessoas incríveis que são e pelo privilégio de viver tanto com vocês! Por aquilo que criamos juntos! Amo vocês!

Ao Victor também agradeço pela filmagem da leitura dramática e pela edição e montagem do DVD anexo a dissertação. E ao Tiago agradeço pela operação de som na leitura dramática. Agradeço, ainda, aos dois, pela paciência e companheirismo, pelas leituras, revisões, conselhos, trocas e estímulos, pelo apoio e dedicação, pela ajuda seja lendo, conversando, digitando, transcrevendo e tudo o mais que fizeram para que essa dissertação se concretizasse.

Aos professores Cassiano Quilici e Fernando Mencarelli pela participação na minha banca de defesa, pelo olhar cuidadoso e pelas contribuições inspiradoras à minha pesquisa.

Aos outros professores que tive o prazer de encontrar ao longo do mestrado, especialmente ao Renato Ferracini, à Patrícia Leonardelli e também à Sara Pereira Lopes e à Ana Cristina Colla.

Ao Carlos Simioni pela sua generosidade, pelo apoio e estímulo que sempre deu às minhas buscas. Por acolher-me maravilhosamente bem em sua casa nos primeiros tempos em Barão Geraldo, pela sua busca constante por aquilo que faz o teatro vivo e pela oportunidade incrível de participar do Patuanú. Simi, muito obrigado por tudo!

Agradeço não só ao Simioni, mas a todos os atores e funcionários do LUME, em especial ao Barbosa, pela utilização da sua sala de trabalho, espaço no qual surgiram muitas das questões e puderam desenvolver-se muitas das reflexões da minha pesquisa. Ao Renato Ferracini também agradeço especialmente, pelo seu apoio e estímulo à minha entrada no mestrado!

Ao Fernando Montes e ao Beto Villada Echeverry por seu carinho e generosidade, pela acolhida sempre maravilhosa em Bogotá e pelo tanto que aprendo sempre que nos encontramos! Por sua ética exemplar no trabalho e por serem para mim inspiração pela beleza do seu olhar ao teatro e à vida. Agradeço também muitíssimo aos dois pelos cuidados quando da passagem pelo hospital em Bogotá. Gracias maestros! Agradeço também toda a equipe do Teatro Varasanta que me recebeu tão bem quando das minhas visitas!

À Gabriela Amado pelas intensas experiências compartilhadas desde a graduação na UFSM, fundamentais para o desenrolar do que aconteceu comigo até aqui! Agradeço também muitíssimo aos companheiros dos encontros “O Corpo da Organicidade”, em especial àqueles que cuidaram de mim quando foi necessário! Queridos, muito, muito obrigado!

Ao Ludwik Flaszen pela entrevista concedida e pelo tanto que aprendi sobre Grotowski no seu curso em Goiânia.

Ao Jorge Parente e ao Tiago Porteiro pela entrevista concedida e pelo despertar de questões fundamentais para o amadurecimento da pesquisa.

Ao Thomas Richards e ao Mario Biagini pelo compartilhamento da sua experiência, pelos encontros instigantes e transformadores! E à equipe atual do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* pelo que pude experimentar nos encontros de trabalho, em especial à Jessica Losilla e ao Bradley High. Agradeço também muitíssimo pela possibilidade de assistir ao ensaio de *The Living Room* em São Paulo!

Quero agradecer também à todos os artistas com os quais pude compartilhar os dias quando da seleção para o *Focused Research Team* em Pontedera, pela vivência na *Fattoria Santa Lucia*, em especial à Elba Rocha e à Shao Fo Chen e também à Silvia Ribero, Angela Rottensteiner, Delphine Derreze, Min Jung Park, Marie Alié, Gaëlle Guérin, Konstantinos Sevdalis, Miguel García Pablo, e, novamente, ao Victor Kanashiro e Tiago Viudes.

À Carla Polastrelli pelo estímulo à minha pesquisa e pelo vídeo da entrevista de Grotowski.

À Aneta Kurek e ao Bruno por me receberem gentilmente todos os dias quando da pesquisa no Instituto Grotowski. E À Magdalena Madra pela possibilidade de conhecer Brzezinka!

Ao Filippo Logli, Thomas Lundy, Marcin Plawnicki, Bartlomiej e Jaroslaw Sochacki, Raphael Lesbats, Fabrice Nicot, e à minha amada e incrível amiga Déia Hergemöller pela maravilhosa acolhida durante as viagens! Foi um prazer muito grande compartilhar aqueles dias com cada um de vocês!

À Silvia Ribero também agradeço pela realização e pela possibilidade de participação na Dream Week! Agradeço ainda aos artistas que participaram daquele evento pelo compartilhamento de experiências e ao Colectivo Teatral Biloura formado a partir de então, por sonharmos juntos: Silvia, Angie, Miguel, Konstantinos e Maria, obrigado!

Ao Rodrigo Carinhana, Danilo Dal Farra, João Porto Dias e Marcos Koslowski por possibilitarem, através dos nossos encontros e apresentações, que se criasse um espaço no qual pude experimentar muito da pesquisa do mestrado. Pela troca instigante, pela generosidade, abertura e seriedade no trabalho. Obrigado, queridos!

À Janaína Carrer pelas trocas, pelos diálogos breves, mas sempre instigantes!

À Amaranta Krepschi pelo acompanhamento sempre atento e sensível. Pelo encontro potente e transformador. Por ter sido luz no meu caminho. Viva a vida viva! Obrigado demais, Ma!

À Silvana Baggio Ávila pelas trocas e pelo seu esforço em enviar-me a tempo vídeos importantíssimos para a pesquisa! Muito grato, Sil!

À Eduarda Petry pela amizade, pela troca intensa e pelos bons conselhos.

Ao seu Maçatoci Kanashiro e à dona Keico Kanashiro agradeço pelo tempo despendido da sua viagem para trazerem o meu computador e pela semana inspiradora que pude passar em Massaguaçu quando precisei muitíssimo de um espaço para escrever! Muito obrigado!

E, por fim, agradeço muito à FAPESP por conceder-me a bolsa e o auxílio de Reserva Técnica e, através disso, possibilitar grande parte das viagens e a realização da pesquisa!

SUMÁRIO

PARTE I: <i>preambulo</i>	1
Introdução:	
por uma pesquisa “no enquanto”: limites e perspectivas	3
Dos limites do uso dos relatos no trabalho	8
Dos limites em relação ao estudo da obra de Grotowski	9
 <i>organicidade ou consciência orgânica:</i>	
a vida por um mestre morto (e outros vivos)	11
Vida, organicidade, corpo-vida e singularidade	32
 PARTE II: <i>pela vida vista pela vida: a perspectiva pelo processo</i>	
<i>relatos de experiências criativas</i>	37
 1. A retomada de <i>Estranho</i>	43
 2. <i>Julio más cerca de las estrellas: El Cuerpo de la Organicidad</i>	69
 3. <i>Estranho</i> e novos fluxos	89
 4. De volta a Bogotá	107
 5. De volta a Barão Geraldo: intensidades outras	117
Novas Inquietações	117
Da potência dos encontros: Victor e Tiago	120
 6. <i>O Corpo da Organicidade</i> em Santa Maria	123

7. Selection Session em Belo Horizonte	127
8. Em Barão	133
Com Suzi e Duda n'A <i>Construção</i>	133
Preparação para a viagem: criando <i>acting propositions</i>	135
9. Selection Session em Pontedera	141
10. Aprender a Desaprender	153
Na rua em Amsterdã	154
Na rua em Barcelona	156
Em Wroclaw no Instituto Grotowski	158
11. De volta ao Brasil	161
O <i>Workcenter</i> em São Paulo	161
Contato. Intenção. Impulso: com Mario Biagini e o <i>Open Program</i>	161
Sobre o que é vivo, natural e inconsciente	163
Associações	164
Relação com o espectador	166
Estrutura	166
Sobre a experiência da voz, o trabalho com o texto e o cantar	168
Canções de Tradição: com Thomas Richards e o <i>Focused Research Team in</i>	
<i>Art as Vehicle</i>	170
Cantar “no eixo”	170
Espaço	173
Chamar pela canção	174
O <i>Workcenter</i> em Santa Maria	176
PARTE III: reverberações em processo	187

A escuta de um processo: o que pode o corpo revelar da vida?	189
Bibliografia e Fontes de Pesquisa	195
ANEXOS	205
a. Imagens utilizadas no trabalho de Mimese Corpórea	207
b. Lista de materiais coletados no Instituto Grotowski	223
c. Fotos da visita ao Instituto Grotowski	225
d. DVD	233

PARTE I:
preambulo

Introdução:

por uma pesquisa “no enquanto”: limites e perspectivas

Começar, introduzir. Fazer prever o que há de ser. Num começo, pergunto: como introduzir para você, em você, introduzir você, que lê, no que eu escrevo? Meter você, em você, meses de encontro e desencontro? Você já está metido: comprometido? Você cria comigo?

Daqui, então, para trás: 2014 2013 2012 2011 2010 2009 2008 2007: estou na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), no Rio Grande do Sul, um ano antes da formatura como ator. Crio e apresento a performance cênica solo *Estranho*. Ali, a manifestação de uma pulsão. Ali, uma potência. O processo começou com uma paixão por Artaud e os seus gritos: *relações entre o estado de peste e o estado criativo do ator*². Por quê? O que interessava? Trabalho sobre si: alteração da percepção e uma desarticulação dos comportamentos condicionados. A inspiração também vinha de experiências práticas com Castañeda³: o *não-fazer*, os *Passes Mágicos*, o *Sonhar*. Na mesma época eu começava a conhecer o que tinha feito Jerzy Grotowski, que logo passou a influenciar sobremaneira os processos nos quais me envolvi a partir de então.

Nesse contexto, a pesquisa para a criação de *Estranho* partiu de um estranhar a si mesmo e ao outro como modo de produção de subjetividade. Eu utilizava, para isso, ações de desarticulação de hábitos pessoais inspiradas numa experimentação do *não-fazer* e do *Sonhar*, descritos por Castañeda, e, também, por essa mesma via de experimentação, metodologias de treinamento e criação referenciadas no trabalho do LUME Teatro, especialmente a Mimese Corpórea⁴.

² Nome do projeto de pesquisa que apresentei ao curso de Artes Cênicas da UFSM no primeiro semestre de 2007, relacionado às disciplinas de Técnicas de Representação VI e Laboratório de Orientação I.

³ Carlos Castañeda (1935-1998), antropólogo radicado nos Estados Unidos, supostamente nascido no Brasil, inspirava-me, na época, pela leitura de seus livros *A Arte do Sonhar*, *Passes Mágicos*, *O Presente da Águia* e *O Lado Ativo do Infinito*, publicados pela editora Nova Fronteira.

⁴ Há 30 anos o LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP –, com sede em Barão Geraldo, distrito de Campinas (SP), dedica-se à investigações sobre metodologias de treinamento e criação para o ator. Ao longo desse período, o grupo, formado por sete atores, desenvolve diferentes linhas de trabalho, entre as quais a “Dança Pessoal”, a “Mimese Corpórea” e “o Clown e o sentido cômico do corpo”, e mantém um rigoroso trabalho artístico que inclui teatro físico/visual, montagens coletivas e espetáculos solo,

No seu conjunto, os procedimentos eram encarados como provocações ao meu processo, no sentido de gerar um *estranhamento*, uma espécie de *peste induzida* que estimulasse a criação. Era um processo que estava no teatro, mas era da vida, um trabalho sobre si no mundo.

O meu guia na pesquisa era o ator Eduardo Okamoto⁵, na época professor da UFSM, que orientava e conduzia as práticas de treinamento e criação, com ênfase na utilização da Mimese.

Essa metodologia, criada pelo LUME, fundamenta-se no trabalho do ator sobre si mesmo e na observação e imitação de ações de pessoas e animais, bem como na criação de ações a partir da observação de imagens estáticas, como fotografias e pinturas⁶. Seu objetivo é a criação de um repertório de ações que sirva ao ator como ferramenta para a construção de espetáculos.

Na Mimese, a perspectiva em relação à *imitação* de ações é a de que o ator encontre, em seu próprio corpo, tensões, nuances de voz e impulsos corporais *equivalentes* àqueles observados. Ou seja, na concepção dos atores do LUME, por mais fiel que se pretenda uma imitação, ela será sempre uma *recriação* em função da singularidade da pessoa observada e da pessoa que imita. Nesse tipo de abordagem, a base da imitação está, então, na conexão do ator com a experiência vivenciada no momento da observação e na capacidade do ator de encontrar, em seu corpo, *equivalentes orgânicos* para as ações observadas. Assim, o processo de *registro* das ações pelo corpo se dá através da recriação, em sala de ensaio, de uma experiência de vida (aquela do momento da *observação*). Nesse sentido, a metodologia faz com que o ator encontre na sua vida, nas suas experiências, o estímulo necessário para a criação. Esse é um caminho para que se possa buscar a *organicidade* na atuação.

cortejos de grandes dimensões com a participação da comunidade, oficinas, demonstrações de trabalho, projetos de intercâmbio, entre outros.

⁵ Okamoto graduou-se no curso de Artes Cênicas da UNICAMP e posteriormente fez mestrado e doutorado na mesma instituição. No percurso de sua formação, teve grande influência das metodologias de pesquisa e criação do LUME, especializando-se no treinamento de ator e na Mimese Corpórea. Atualmente, além da continuidade do seu trabalho como ator, Okamoto é professor do Dpto. de Artes Cênicas da UNICAMP. No decorrer do texto, refiro-me a ele tanto pelo nome, como pelo sobrenome e pelo seu apelido, Duda.

⁶ Para facilitar o entendimento sobre a Mimese Corpórea, utilizarei, neste texto, uma terminologia que se refere mais precisamente ao trabalho de imitação de ações de pessoas. Apesar disso, esclareço que as considerações apresentadas se aplicam, também, em sua maioria, à imitação de animais e imagens.

Estranho foi um processo intenso e importante. Foi durante aquele ano de 2007 que descobri e me apaixonei por Grotowski: suas falas e sua busca pelo que chamou de *corpomemória* e *corpo-vida* instigaram sobremaneira, assim como aquilo que na época eu pude saber sobre a *arte como veículo*. Também foi nesse momento que eu soube da existência do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*⁷.

Após a apresentação de *Estranho*, em dezembro de 2007, permaneceu o desejo de aprofundar a experiência com a dramaturgia já criada - detectadas as suas fragilidades - de modo a transformar o exercício cênico em espetáculo. Nos anos seguintes fui buscando, então, encontrar o momento e as condições para fazê-lo. Em 2008, continuando minha formação em interpretação teatral na UFSM, envolvi-me na criação do espetáculo *Uma Estória Abensonhada*, desta vez junto a duas colegas⁸ e sob a direção de Okamoto⁹. Na pesquisa que fundamentou a atuação no espetáculo eu encontrava caminhos para dar vazão às reflexões sobre *corpo-vida* e sobre Grotowski, através de relações com a Mimese Corpórea.

Em 2009 e 2010 finalizei a formação em Artes Cênicas cursando direção teatral: no primeiro ano o foco esteve na criação de uma dramaturgia colaborativa a partir da Mimese; no segundo, experimentei a teoria da montagem dialética de Serguei Eisenstein como estímulo ao olhar de diretor. Embora essas pesquisas tenham refletido consideravelmente no meu percurso, o trabalho como ator - sobretudo a possibilidade e o desejo de investir mais em *Estranho* - fizeram com que, depois da formatura em direção, eu convidasse Eduardo Okamoto a retomar comigo o trabalho sobre a estrutura performativa já construída, encontrando caminhos para a criação do espetáculo solo através do mestrado. Fazendo isso, eu também poderia dar seguimento, como ator, aos estudos sobre Grotowski, à pesquisa sobre *corpo-vida*, sobre o corpo como espaço concreto de busca e de experimentação, como porta de acesso ao que é vivo e criativo no ser humano.

⁷ O *Workcenter* é o centro de pesquisas fundado por Grotowski em 1986, com sede na cidade de Pontedera, na Itália. O grupo é coordenado por Thomas Richards (seu diretor artístico) e Mario Biagini (co-diretor), e suas pesquisas se dão através de dois times formados por artistas de diferentes nacionalidades: o *Focused Research Team in Art as Vehicle*, sob a guia de Thomas, e o *Open Program*, dirigido por Mario.

⁸ As atrizes Luciana Oliveira e Valéria Minussi, junto as quais fundei, à época, o grupo Teatro Camaleão.

⁹ A peça também foi criada a partir da Mimese Corpórea, sendo apresentada como trabalho de conclusão do curso.

Essa perspectiva, que alimentou grande parte da trajetória de Grotowski na relação com os artistas com os quais trabalhou, foi também aquela a partir da qual busquei construir o projeto *o registro pelo corpo: relações entre a Mimese Corpórea e o conceito de corpo-vida*, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP no primeiro semestre de 2011 e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). O seu objetivo principal era a reflexão sobre o trabalho do ator através da elaboração de um exercício cênico – a criação do espetáculo solo, aprofundando a dramaturgia de *Estranho* – utilizando, para isso, a Mimese Corpórea como metodologia central do trabalho, ou seja, como ferramenta para o estudo empírico sobre o processo criativo referenciado no conceito de *corpo-vida*.

Sabia o que me instigava, e o desejo era de busca profunda. Refletir sobre o *corpo-vida* era estudar a *organicidade*. Mas como aproximar-me de um fenômeno – prática/noção – tão complexo como esse? A busca trouxe consigo inúmeros questionamentos, descobertas, alegrias, decepções, redirecionamentos.

Uma experiência orgânica funda-se numa prática – corpórea, ligada à vida. É necessário, então, pragmatismo. Acredito que observar o processo de uma busca – com suas dificuldades e descobertas – pode ser um modo de aproximação desse conceito empírico, dessa *praxis*. Nesse sentido, relatos de experiência podem ser potentes. Isso se através deles também se pode fazer uma reflexão sobre o que, de um processo pessoal, vai além do singular. É nisso que aposto ao narrar, nesse texto, experiências dos dois anos da pesquisa do mestrado que me ocorreram no campo prático – e existencial – do trabalho sobre si através da arte.

Essa dissertação é, então, a escrita de um fluxo que atravessa anos, todos os já vividos, enfatizando os encontros e desencontros dos dois últimos: a experiência do mestrado. A aposta é a de que, ao redimensionar a trajetória vivenciada como ator-pesquisador, o texto vá conduzindo o leitor por uma série de processos e questões inerentes ao trabalho do ator conectados aos temas centrais: *organicidade* e *processo criativo*. O texto é, assim, reflexo de experiências criativas, seus momentos de crise e revelação. A perspectiva é a da busca e do buscador, a de um sujeito, artista, pesquisador, perguntador, ligado ao campo da arte do ator; um ser humano em busca olhando a vida e seus mistérios, tentando tocá-los através da arte.

Durante o mestrado pude ter contato com diferentes metodologias, procedimentos, exercícios e abordagens criativas de grupos e artistas de relevância no atual contexto teatral do Brasil e do mundo, como o Lume Teatro, Eduardo Okamoto, Fernando Montes (do grupo colombiano Teatro Varasanta), e Thomas Richards e Mario Biagini (do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*). Cada novo encontro trouxe novas e diferentes questões e perspectivas sobre os referidos temas.

A escolha tomada aqui para a reflexão e a transmissão das experiências vivenciadas é uma escrita através da qual procuro pontos de contato entre o que é singular e íntimo, que mobiliza/mobilizou minha vida e o meu processo artístico, seu impacto na minha percepção como artista durante os dois anos da pesquisa, e aquilo que se relaciona à criação em teatro, especialmente ao trabalho do ator, de maneira coletiva.

Olhando para o percurso, procuro fazer com que o leitor veja peculiaridades do artesanato, do fazer artístico do ateador. Procuro, então, localizar o leitor nos espaços teóricos e práticos nos quais mergulhei ao entrar em contato com esses artistas, refletindo sobre elementos fundamentais do trabalho do ator como: direcionamento da atenção, escuta, associações, relação com o espaço e estrutura/precisão. Nesse sentido, lidar aqui com experiências pessoais é parte de um esforço por um redimensionamento constante das relações entre arte e vida.

Procuro perceber como, através dessas experiências, a percepção e a reflexão foram se modificando, ganhando outras nuances, outros aspectos. Procuro, ainda, por tratar-se de uma investigação sobre *organicidade* e *processo criativo*, um estar com as experiências que aconteça num vaivém entre aspectos singulares e coletivos relacionados a esses temas, intentando fazer com que o acompanhamento dessa trajetória, pelo leitor, possa conduzi-lo para reflexões que vão além da individualidade das minhas vivências. Afinal, a intenção é a de discutir aspectos dos processos atoriais sem, no entanto, propor uma receita. Falar sobre *organicidade* e *processo criativo* é, nesse sentido, bastante complexo. É necessário entender a singularidade das experiências como uma possibilidade de abertura para outros caminhos, estes também singulares.

Quando leio Grotowski surgem impulsos, inspirações, um movimento vibra dentro. A sensação é como aquela descrita por ele ao dizer que não queria ter alunos, mas “pessoas afins”:

(...) cuando tengo ocasión, repito que no quiero tener alumnos. Quiero tener compañeros de armas. Quiero tener una hermandad de armas. Quiero tener personas afines, incluso aquellas que están lejos y que, tal vez, reciben impulsos de parte mía, pero que son estimulados por su propia naturaleza. Otras relaciones son estériles: producen sólo el tipo del domador que domestica a los actores en mi nombre, o el diletante que se encubre con mi nombre¹⁰.

Mesmo com toda a distância possível entre mim e o artista polonês, aquilo que reverbera se manifesta forte: o estímulo é como um desafio. Respondo nas vivências desses dois anos, no dissertar os acontecidos, no procurar os caminhos. Como disse Grotowski:

Existe el desafío al cual cada uno debería dar una respuesta propia. Cada uno debería ser fiel a la propia vida. Esto no tendería a excluir a los otros, sino al contrario, los incluiría. Nuestra vida consiste en las relaciones con los otros, y los otros son precisamente su campo de acción. Y el mundo viviente. Hay en nosotros diversos géneros de necesidades y diversos géneros de experiencias. Nos esforzamos por interpretar estas experiencias como un mensaje dirigido hacia nosotros por el destino, la vida, la historia, el género humano o la transcendencia... (todos estos nombres no tienen importancia). En todo caso, la experiencia de la vida es la pregunta, mientras la creación en verdad es simplemente la respuesta. Comienza en el esfuerzo de no esconderse ni mentir. Entonces el método – en el sentido del sistema – no existe. No puede existir de otra manera que como desafío o llamado. Y no se puede jamás prever exactamente cuál será la respuesta de algún otro. Es muy importante estar preparados al hecho que la respuesta de los otros será diversa de la nuestra. Si la respuesta es la misma, entonces es casi seguro que esta respuesta es falsa. Es necesario comprenderlo, es el punto decisivo¹¹.

Dos limites do uso dos relatos no trabalho:

Em vários momentos da pesquisa escrevi textos reflexivos sobre determinados assuntos e registrei os roteiros das estruturas performativas sobre as quais trabalhei no meu Diário de Trabalho. Acredito na importância do contato do leitor com esses relatos, trechos retirados de mais de 300 páginas escritas ao longo do mestrado, para que possa aproximar-se da singularidade do processo.

¹⁰ GROTOWSKI, Jerzy, Respuesta a Stanislavski. In: **Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología: Grotowski**. Ano 3 – n.11-12. México, janeiro de 1993, p. 19.

¹¹ Idem, ibidem.

Escolhi então, como estratégia de compartilhamento, como um modo de fazer o leitor aproximar-se de diferentes formas dos processos que vivenciei, manter-me fiel a esses escritos, incluindo-os muitas vezes não como citações, mas como parte do corpo mesmo do texto, deixando sempre claro, no entanto, que se tratam de escritos anteriores.

Através disso também experimento – e proponho ao leitor– um diálogo entre o texto de hoje – o texto final da dissertação – e textos reflexivos de períodos anteriores.

Dos limites em relação ao estudo da obra de Grotowski:

Essa pesquisa iniciou-se pela perspectiva do teatro, com foco nas possibilidades de um processo criativo, o meu, referenciado na exploração de conceitos ligados à prática de Jerzy Grotowski. Ao longo do percurso, ao explorar e descobrir mais sobre a trajetória do artista polonês, fui aprofundando o estudo sobre as suas investigações pós-teatrais. Sendo assim, ao falar aqui sobre as experiências pelas quais passei, estarei tratando de elementos que estão ligados não só ao teatro, mas também à *arte como veículo*, linha de trabalho à qual Grotowski dedicou-se nos últimos anos da sua vida e que atualmente continua em desenvolvimento pelo *Workcenter*. Mais precisamente, falo, aqui, de uma busca e uma perspectiva que foi se mostrando potente para mim em relação à chamada *organicidade* e ao *processo criativo*, e que liga-se a esses dois campos artísticos.

Ainda há muito para estudar, tanto sobre Grotowski quanto sobre os elementos que constituem as relações entre teatro e *arte como veículo*. Em função disso, das descobertas feitas até hoje há elementos que ficarão para a continuidade da pesquisa, para além do mestrado. Já percebo certas necessidades de aprofundamento de questões que apareceram no percurso, sobre as quais – pelo tempo, pelas condições de um mestrado e da minha vida nesse período – não foi possível falar nessa dissertação. Encaro, no entanto, a permanente descoberta de novas possibilidades e a abertura para um aprofundamento sempre maior nos temas inicialmente propostos como uma das mais importantes características de um processo de pesquisa.

organicidade ou consciência orgânica: **a vida por um mestre morto (e outros vivos)**

Jerzy Grotowski. De quem falo quando falo: *esse homem*? Como sou eu quando me aproximo? Eu, aprendiz curioso, vejo um mestre desaparecido, inspiro e busco minha resposta. Apurar a escuta, alargar a percepção, olhar a vida: o que acontece, porque acontece, como acontece? Vou buscando.

Começa a se fazer ver uma perspectiva: Grotowski, um polonês, artista, transgressor de si, buscador d’o *quê da vida*, seu impulso, arrebatamento súbito-efêmero, seu *élan*. Como falar? Sua vida, seus processos, tantos anos... Uma vida maior que o mito¹² me interessa. Uma trajetória longa e complexa, toda ela me interessa. Mas o intuito aqui não é o da precisão de um retrospecto, não um “Grotowski, vida e obra”. O que parece fundamental aqui não é isso. Antes, escrevo à procura de um contato agora, suas reverberações.

Leio Grotowski e descubro possíveis: “em direção à Metafísica através do buraco da agulha do Artesanato”¹³. Procuro, aqui, espaço de reflexão sobre a *organicidade*, essa força vital, alimento da arte do ator; procuro aqui espaço de reflexão sobre o *processo criativo*. O desafio é fazer ver vestígios: a descoberta da *organicidade* na trajetória do artista polonês, daquilo que ele também chamou *consciência orgânica*, relações entre *organicidade* e *processo criativo*.

¹² O ano de 2009 foi declarado pela UNESCO como o “Ano Grotowski”, pois unia as datas de 10 anos de morte de Grotowski, 50 anos de fundação do seu Teatro Laboratório e 25 anos de dissolução do grupo. Em função disso, a pesquisadora Tatiana Motta Lima, do Rio de Janeiro, organizou o “Seminário Internacional Grotowski 2009 – Uma Vida maior que o Mito”, que ocorreu no Rio e contou com atividades nas cidades de Ouro Preto, Belo Horizonte, São Paulo e Santa Maria. Eu participei, na época, da palestra “Questões do corpo e da subjetividade em Grotowski” e da exibição do filme “Jerzy Grotowski: Esboço de um Retrato” (*Jerzy Grotowski, esquisse d’un portrait*), realizadas por Motta Lima na UFSM.

¹³ FLASZEN, Ludwik em De Mistério a Mistério: Algumas Observações em Abertura. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 29.

Nisso me acompanham Tatiana Motta Lima¹⁴, o seu **Palavras Praticadas**¹⁵, e Ludwik Flaszen, estreito colaborador de Grotowski em seu percurso no teatro e nos primeiros anos do depois. Para Flaszen: “É como se Grotowski fugisse do si mesmo definível: procurava o ator que não fosse ator, a atuação que não fosse atuação, o ensinamento que fosse desaprender”¹⁶.

Tu és um homem?¹⁷, perguntou Grotowski. A ele mesmo, a mim, a você. Que homem? Era o ano de 1985, mas desde muito antes sua busca engendrava caminhos para uma “arte vista como passível de fornecer acesso ao que é desconhecido, ou caracterizando o próprio ato de conhecer”¹⁸.

Em 1960 ele já perguntava: “que tipo de arte poderia – de modo laico – satisfazer certos excessos da imaginação e da inquietude desfrutados nos ritos religiosos?”¹⁹. E entendia o teatro como a única arte a possuir “o privilégio da ‘ritualidade’”. Afinal, “é um ato coletivo, o espectador tem a possibilidade de co-participar, o espetáculo é uma espécie de ritual coletivo”²⁰. Sua tese, na época, era a de que a ritualidade do teatro seria a “contraproposta em relação às formas rituais da religião”²¹.

E ele procurou: no teatro, pelo teatro: houve o tempo do teatro: *Orfeu, Caim, Mistério Bufo, Sakuntala, Os Antepassados, Kordian, Akropolis, A Trágica História do Dr.*

¹⁴ Professora da UNIRIO e atriz que há mais de quinze anos dedica-se ao estudo da trajetória de Grotowski e acompanha as pesquisas do *Workcenter*.

¹⁵ Livro da pesquisadora, publicado em 2012 pela Editora Perspectiva. Nele, a autora faz uma apurada investigação sobre terminologia e prática no percurso artístico do artista polonês, do período de 1959 a 1974. Segundo a autora, a noção de “palavras praticadas” apareceu na edição francesa do livro *Trabalhar com Grotowski Sobre as Ações Físicas*, de Thomas Richards, na introdução feita por Georges Banu. Ela explica também que, segundo Banu, “o termo teria sido forjado por Grotowski para mostrar – quando do trabalho de tradução para o francês do texto originalmente escrito por Richards em inglês – que a tradução deveria preservar as palavras praticadas (*les mots pratiqués*) durante o processo de trabalho, não separando o vocabulário do campo de energias que lhe era próprio, não esvaziando a terminologia de sua fonte corpórea e concreta”, em MOTTA LIMA, 2012, p. XXVI-XXVII. (Grifo da autora).

¹⁶ FLASZEN, Ludwik em *De Mistério a Mistério: Algumas Observações em Abertura*. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 19.

¹⁷ Pergunta final do texto “Tu es le Fils d’Qualqu’un”, de Grotowski. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (Orgs). **The Grotowski Sourcebook**. Londres/New York: Routledge, 1997. Tradução minha.

¹⁸ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 59.

¹⁹ GROTOWSKI, Jerzy. *Farsa-Misterium*. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 40.

²⁰ Idem, p. 41.

²¹ Idem, *ibidem*.

*Fausto, Estudo sobre Hamlet, O Príncipe Constante, Apocalypsis cum Figuris*²²... Diferentes espetáculos e distintos momentos, intensos processos de reflexão e autocrítica. Como disse Flaszén, “o teatro era para ele veículo, o que era objeto de nossas conversações. Naquele tempo: o *teatro* no seu retorno às raízes rituais... A arte como veículo teria esperado ainda mais de trinta anos a sua elaboração e o aval terminológico de Peter Brook”²³.

No seu texto **Da Companhia Teatral à Arte como Veículo**, Grotowski fala sobre o seu percurso apresentando quatro diferentes fases pelas quais passou ao longo da vida: aquela que chamou de *teatro dos espetáculos* ou *arte como apresentação*; a fase seguinte do *Parateatro* ou *teatro da participação*; o terceiro momento do *Teatro das Fontes*; e a fase final: a *arte como veículo*²⁴.

Concordo com Motta Lima quando ela diz que, mesmo que essa divisão – feita também por diversos pesquisadores de sua obra – possa fazer ver fios condutores do trabalho do mestre polonês, ela acaba dificultando “o trabalho de encontrar paralelos de ordem mais artesanal – e não somente ideológica – entre os diversos momentos do seu percurso”²⁵. Para a autora, essa dificuldade reside também, entre outros fatores, na não eloquência de Grotowski ao descrever o seu trabalho prático e na falta de “instrumentos metodológicos para avaliarmos se houve ou não continuidade de *approche*, já que se tratam experiências psicofísicas”²⁶. Por esse motivo, a pesquisadora procura refletir num fluxo de vaivém, pela perspectiva das “continuidades e discontinuidades pragmáticas” das investigações de Grotowski.

A maneira como o artista refletia e escrevia sobre o seu processo criativo é, assim, de extrema importância em sua trajetória. Nos seus textos, artigos, entrevistas e conferências, ele esforçava-se para encontrar os termos que melhor se adequavam para

²² Espetáculos dirigidos por Grotowski, criados entre os anos de 1959 e 1969.

²³ FLASZEN, Ludwik em *De Mistério a Mistério: Algumas Observações em Abertura*. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 27.

²⁴ GROTOWSKI, Jerzy, *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 230-231.

²⁵ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 286.

²⁶ Idem, *ibidem*.

explicar seus pensamentos e o trabalho que desenvolvia junto a seus atores a cada momento. Como esclarece Motta Lima, o artista polonês realizava

(...) quase a cada novo texto, um efetivo diálogo com seus próprios textos anteriores, retomando, de maneira explícita ou não, seus próprios conceitos para criticá-los, transformá-los e mesmo reexplicá-los, seja à luz de novas experiências realizadas em sala de trabalho, seja ainda à luz do que percebeu como possíveis ‘erros’ de leitura aos quais seus conceitos teriam sido submetidos²⁷.

A esse respeito, Flaszen comenta:

É interessante que caso não se trate de jogos de palavras de natureza puramente tática, mas da substância da mensagem, o léxico de Grotowski situa-se frequentemente na estreita passagem entre Artesanato e Metafísica. Uma fórmula forte é uma definição profissional, técnica, ligada à prática do ofício, mas ao mesmo tempo faz relampejar significados, emana um clarão de uma outra dimensão. O ponto de partida de tal peregrinação polissemântica pode ser uma modesta palavra de origem científica ou técnica. Ou, ao contrário: uma fórmula de ressonância filosófica tem em Grotowski uma rigorosa aplicação técnica. Esses dois planos são intercambiáveis, passam livremente de um ao outro²⁸.

Motta Lima chama a atenção para percebermos que, embora Grotowski seja conhecido como um dos diretores que, depois de Stanislavski, mais dedicou-se a investigar os processos relacionados ao trabalho do ator, esse foco de interesse somente apareceu em sua trajetória após alguns anos, a partir de necessidades surgidas de sua prática como diretor. Segundo a autora:

No início da trajetória de Grotowski junto ao T13F²⁹ não existia nenhuma ênfase particular no trabalho do ator, principalmente do ponto de vista de

²⁷ MOTTA LIMA, Tatiana. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski. In: **Sala Preta**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Edição nº 5, São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2005, p. 48.

²⁸ FLASZEN, Ludwik. De Mistério a Mistério: Algumas Observações em Abertura. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 29.

²⁹ Abreviação da autora para *Teatro das 13 Filas*. Algumas outras abreviações serão encontradas em citações que utilizarei do estudo de Motta Lima. Para facilitar a continuidade da leitura, apresento-as de pronto: T.-L.: *Teatro Laboratório*; *Akropolis*, espetáculo dirigido por Grotowski; *Pc: O Príncipe Constante*, espetáculo dirigido por Grotowski no Teatro Laboratório; *Ap: Apocalypsis cum Figuris*, último espetáculo de Grotowski e do Teatro Laboratório.

sua subjetividade, personalidade ou empenho interior. O trabalho do ator era visto como parte da *mise-en-scène* realizada, ela sim, com o intuito de estabelecer novos parâmetros para a ação teatral e uma nova relação com o espectador³⁰.

A direção dos primeiros trabalhos de Grotowski e Ludwik Flaszen³¹ no Teatro das 13 Filas procurava não uma investigação sobre os processos do ator, mas gerar um espaço de resistência, de “afirmação de uma nova cena e de negação de certas tendências que estavam em voga em grande parte da cena polonesa da época”³². Esse esforço se fez bastante presente quando da criação de espetáculos como *Orfeu*³³, *Caim*³⁴, *Mistério Bufo*³⁵ e *Sakuntala*³⁶. Suas críticas direcionavam-se especialmente à falta de esperanças trazidas pelos entusiastas do teatro do absurdo, ao pessimismo absoluto do existencialismo, à submissão da cena à literatura dramática e ao ilusionismo e naturalismo sustentado pela cena burguesa do país³⁷. E a aposta estava numa teatralidade, numa artificialidade e num jogo de contrastes que reconstruísse o “jogo ritual”, considerado na época como princípio vital do teatro³⁸.

Nesse contexto, pode-se dizer que, em relação ao trabalho com os atores, Grotowski “fugia de uma interpretação baseada em parâmetros realistas e buscava a mesma *artificialidade*, o mesmo jogo de contrastes, a mesma possibilidade de composição que procurava nos demais elementos da cena”³⁹.

Flaszen, abrindo o livro **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**, também explicita como a importância dada por Grotowski aos processos do ator – àquilo

³⁰ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 57.

³¹ Flaszen era o diretor literário do Teatro das 13 Filas e Grotowski o diretor artístico.

³² MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 57-58.

³³ Estreia em: 8 de outubro de 1959 no Teatro das 13 Filas, em Opole.

³⁴ Estreia em 30 de janeiro de 1960, no Teatro das 13 Filas, em Opole.

³⁵ Estreia em 31 de julho de 1960, no Teatro das 13 Filas, em Opole.

³⁶ Estreia em 13 de dezembro de 1960, no Teatro das 13 Filas, em Opole.

³⁷ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 69-71.

³⁸ GROTOWSKI, Jerzy. Farsa-Misterium. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 41.

³⁹ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 72-73.

que ele chamou de “a organicidade no estado puro”, “o santo Graal de Grotowski” – foi se transformando na trajetória do diretor. Para Flaszen:

Tudo isso surgiu na sua forma embrionária em 1960, durante o trabalho com *Sakuntala* e foi registrado em “Farsa-Misterium”⁴⁰ como “partitura rítmica e sonora”, ainda sem o ator como seu sujeito. Um ponto importante na sua evolução foi o *Estudo sobre Hamlet* (fim de 1963 – início de 1964); os ensaios desse trabalho transformaram-se em verdadeiro laboratório da *organicidade*. Aquele espetáculo não acabado abriu a perspectiva a um ilustre exemplar: o ato de ator de Cieslak no *Príncipe Constante* e em seguida abriu o caminho para *Apocalypsis cum figuris* (1968), a obra que fecha na história criativa de Grotowski o período do ‘teatro dos espetáculos’⁴¹.

Sakuntala, o quarto espetáculo dirigido por Grotowski no Teatro das 13 Filas, marcou uma transição no pensamento e na prática do diretor com os atores do grupo porque foi no seu processo de construção que o diretor passou a ver possibilidades do ator gerar, a partir do seu corpo-voz, um jogo de contrastes ligado àquela artificialidade buscada para a cena. Assim, o embrião do qual fala Flaszen foi gerado através de um espetáculo “extremamente preciso e baseado em sequências de movimentos. O mesmo se dava com toda a partitura de som”⁴². Grotowski acreditava, naquele momento, que aquilo que chamava de “partitura de signos vocais e corporais do ator”⁴³ tinha o potencial de, junto com os outros elementos do espetáculo, atacar o inconsciente coletivo tanto do ator quanto do espectador, permitindo, assim, o transe coletivo e, através dele, aquela transformação tão potente quanto a que ele percebia nos rituais religiosos.

Motta Lima vê, através da leitura de um trecho do texto **A Possibilidade do Teatro**, de 1962, que nesse momento ocorria “o começo de uma reflexão que gerou, ainda que com inúmeras modificações, o binômio estrutura/espontaneidade (...) que foi, nos anos posteriores, um dos princípios basilares do trabalho do ator em Grotowski”⁴⁴.

⁴⁰ Ele refere ao texto de Grotowski escrito em dezembro de 1960.

⁴¹ FLASZEN, Ludwik em De Mistério a Mistério: Algumas Observações em Abertura. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 27. (Grifos nossos).

⁴² FLASZEN, Ludwik. In: MOTTA LIMA, 2012a, p. 77.

⁴³ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 77.

⁴⁴ Idem, p. 85.

Naquela época, segundo a pesquisadora, a “necessidade de produzir signos e partiturá-los passou a exigir do ator habilidades para as quais era necessário um rigoroso treinamento”, sendo, por esse motivo, instituído um primeiro conjunto de práticas de treinamento no Teatro das 13 Filas. Motta Lima alerta, no entanto, que “esse treinamento estava muito longe de ser aquele pelo qual o T.-L. seria reconhecido mundialmente”⁴⁵. E explica: “Nesse momento, e ainda por alguns espetáculos subsequentes, até pelo menos *Ak*, ele esteve totalmente voltado para a – e submetido a – realização da *mise-en-scène*: treinava-se aquilo que seria preciso realizar posteriormente em cena”⁴⁶.

Foi após a experiência do processo de construção da partitura de signos vocais e corporais em *Sakuntala* que Grotowski passou a perceber, pela prática, que “na escola da ‘revivescência’ há um pouco de razão”⁴⁷. Ele começava a acreditar que, na sua busca pela artificialidade do ritual laico, do teatro, o ator deveria mobilizar o que chamou de “uma espécie de empenho interior”⁴⁸. Segundo o encenador:

Não há efeito, ou há unicamente um efeito tronco de madeira, se na ação do ator não há uma intenção consciente (durante a realização, não só durante a composição), se a ação não é “sustentada” pelas próprias associações íntimas, pelas próprias “pilhinhas” psíquicas, pelas próprias baterias interiores⁴⁹.

Motta Lima faz uma minuciosa investigação e discute detalhadamente as transformações tanto da noção de corpo em Grotowski quanto das transformações da noção de ator e espectador nas suas investigações durante os anos de sua atividade teatral e os primeiros anos das experiências parateatrais⁵⁰. No estudo, a autora procura revelar os caminhos, as críticas e autocríticas do artista e como as descobertas de sua investigação acabaram levando-o a deixar o teatro, fazendo com que ele passasse a direcionar seu olhar

⁴⁵ Idem, p. 78.

⁴⁶ Idem, ibidem.

⁴⁷ GROTOWSKI, Jerzy. A Possibilidade do Teatro. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 72.

⁴⁸ Idem, ibidem.

⁴⁹ Idem, ibidem.

⁵⁰ A pesquisadora faz, inclusive, um estudo analisando o Treinamento Autógeno de J. H. Shultz, citado por Grotowski em seu texto Exercícios, procurando analogias e pistas para um aprofundamento na compreensão sobre os procedimentos utilizados durante o período do trabalho nos espetáculos *Akropolis*, *Dr. Fausto* e *Estudo Sobre Hamlet* ligados à busca pelo despertar do que Grotowski chamava de *processo psíquico*.

cada vez mais para elementos que, apesar de estarem ligados ao teatro, não diziam respeito somente a ele e, mais do que isso, até mesmo eram impossíveis de serem explorados plenamente dentro dos limites do teatro.

Essa trajetória é percorrida através da análise e reflexão, da comparação e justaposição de escritos de Grotowski de diferentes épocas – em sua maioria compilações de conferências e entrevistas –, materiais de divulgação, textos de estudiosos do trabalho do artista e entrevistas feitas pela autora com pessoas que trabalharam junto do mestre polonês em diferentes momentos da sua vida, como Flaszynski e François Kahn⁵¹. A investigação direciona o olhar também através da sequência de espetáculos dirigidos por Grotowski e dos processos ligados a eles, bem como de relatos das experiências dos encontros parateatrais, quando o artista já deixava o teatro.

Ponto central do percurso das transformações da noção de ator em Grotowski é o que a autora chamou de “a descoberta da *organicidade*”. Motta Lima explicita que a noção de organicidade, a atenção aos processos orgânicos, delineou-se juntamente a um desfazimento gradual – mas nem por isso distante de um processo de fortes embates, críticas e autocríticas – das noções e dos modos de ser/fazer no que se referia ao ator, ao diretor, ao espectador, e finalmente, ao próprio fazer teatral, procuradas na relação de Grotowski com os participantes do seu grupo. Segundo a autora:

a organicidade é uma daquelas noções que se localiza na passagem entre o artesanato e a metafísica. Ela não era, para Grotowski, apenas medida de produção de uma cena ou ação viva ou, ao contrário, mecânica. A noção, vivenciada por meio de práticas teatrais ou parateatrais, era uma noção também terapêutica e, em certa medida, ética. Evitar a ação orgânica, bloqueá-la, gerava, (...) distúrbios de ordem física e psíquica⁵².

Em sua análise, Motta Lima relaciona a “descoberta da organicidade” ao processo compartilhado entre Grotowski e Ryszard Cieslak, que atuava como o Príncipe constante no espetáculo de mesmo nome, estreado em 1965, e cuja experiência provocou uma grande

⁵¹ Khan é ator, diretor de teatro e pedagogo, e foi um importante colaborador de Grotowski nos projetos do *Parateatro* e do *Teatro das Fontes*.

⁵² MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 274-275. (Grifo meu).

reforma nas práticas, nas relações e na vida não somente dos dois, mas de todo o seu grupo, repercutindo futuramente na decisão de Grotowski por não mais dedicar-se ao teatro.

Foi também no contexto de gestação desse espetáculo, e em função do que ali aconteceu, que o diretor concebeu termos com os quais lido aqui ao falar sobre *organicidade*, como: *consciência orgânica, processo orgânico, ato total, corpo-vida, corpo-memória e encontro*.

Seguindo o estudo de Motta Lima, a percepção do próprio Grotowski de que um novo rumo, uma nova busca, uma nova qualidade havia sido despertada no processo de ensaios de *O Príncipe Constante* pode ser verificada no seguinte trecho de uma carta que o diretor escreveu para Eugenio Barba, na segunda metade de 1964:

Minha tendência à individuação aumenta, quase todas as semanas me traz uma nova iluminação sobre o ofício. Estranhas experiências: mudei os exercícios e, se devo ser sincero, fiz uma revisão de todo o método. Não tem nada de diferente nele nem existem novas letras para este alfabeto, mas agora defino como orgânico tanto o que antes era “orgânico” (para mim) como aquilo que eu considerava dependente do intelecto. E tudo me aparece sob uma nova luz. Como isso pode acontecer? Parece-me uma tal mudança que provavelmente terei que reaprender todo o ofício, quer dizer, estudar tendo como base esta nova “consciência orgânica” de todos os elementos⁵³.

Flaszen aponta, no fragmento que vimos mais acima, que os ensaios de *Estudo Sobre Hamlet* teriam sido como um grande laboratório sobre a *organicidade*. Então, já no processo de criação desse espetáculo (entre abril de 1963 e março de 1964), e, mais profundamente, através da experiência com Cieslak em *O Príncipe Constante*, como bem o faz ver Motta Lima, Grotowski passava por um período de revisão – do seu trabalho, do trabalho com os atores, do que até então procurava como “método” – tendo a *organicidade*, a “consciência orgânica de todos os elementos”, como ponto fundamental, como fator que despertou essas transformações. Para Motta Lima, o que aconteceu no processo desse espetáculo, “no campo do trabalho atoral, acabou caracterizando-se (...) como um campo de

⁵³ BARBA, Eugenio. **A Terra de Cinzas e Diamantes: minha aprendizagem na Polônia**. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 139.

investigação próprio, não necessariamente ligado ao teatro, embora nele também pudesse ser encontrado”⁵⁴.

Se essa investigação começou a delinear-se, então, na segunda metade de 1964, sua descrição só ocorreu plenamente no final da década de 1960, especialmente nas conferências de Grotowski dos anos de 1969 e 1970⁵⁵. Motta Lima procura – e encontra – através da análise de diferentes textos, conceitos e experiências dessa época, pistas para aproximar-se do que Grotowski passou a buscar quando falava sobre (e procurava criar condições para) um fazer direcionado aos processos orgânicos⁵⁶. Segundo a autora: “Na leitura de todos esses textos, fica clara a construção de uma nova percepção do fazer atoral que acabou prescindindo do espetáculo, do diretor e do espectador”⁵⁷.

Seu estudo observa e reflete sobre o processo de transformação ocorrido na percepção de Grotowski no que se refere à influência e, sobretudo, à especificidade (cada vez mais evidente para o diretor ao longo do processo dos seus espetáculos) de uma relação entre aquele necessário “empenho interior” (ao qual ele começou a dar atenção em *Sakuntala* – embora nessa época o objetivo ainda fosse o da eficácia do espetáculo) e um tipo de ato/ação que possibilitasse a realização do que para Grotowski era essencial a cada momento da sua trajetória.

A pesquisadora apresenta como a abordagem de Grotowski em relação ao trabalho corporal/vocal e à própria noção de corpo sofreram grandes mudanças desde *Sakuntala*, passando pelo processo criativo dos espetáculos subsequentes, *Os Antepassados*, *Kordian*, *Akropolis*, *A Trágica História do Dr. Fausto* e *Estudo Sobre Hamlet*, até culminar em *O Príncipe Constante*. E em como as descobertas desse processo provocaram uma crise no

⁵⁴ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 248.

⁵⁵ Idem, p. 245.

⁵⁶ Especialmente importantes para o estudo da pesquisadora nesse campo foram os textos “Sobre a Gênese de *Apocalypsis*”, “Exercícios”, “A Voz” – da época em que Grotowski ainda criava espetáculos –, e os escritos relativos a suas experiências parateatrais: “O que Foi”, “Holiday/Jour Saint”, “Tel qu’on est, tout entier”, “I See You, I React to You”, e “...Et le Jour Saint deviendra possible”. Ela também utilizou uma tradução do crítico Yan Michalski para a palestra de Grotowski no Rio de Janeiro, em 1974, e os textos “Grotowski au Récamier”, de Evelyne Ertel e “Grotowski dans le style indirect libre”, de Josef Kerala, do ano de 1973. Além disso, usou-se da entrevista que fez com François Kahn. Cfr. MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 244.

⁵⁷ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 244. (Grifos da autora).

Teatro Laboratório que resultou na criação do seu último espetáculo, *Apocalypsis cum Figuris*, e na posterior direção parateatral das investigações de Grotowski.

Nos primeiros anos junto ao grupo havia, por parte do encenador, o que Motta Lima chamou de um “mal-estar em relação ao corpo”, uma “tentativa de subjugar o corpo”, que foi posteriormente atacada veementemente por ele. O corpo era inicialmente visto como inimigo, e deveria ser controlado, dominado, para que conseguisse produzir efeitos que impactassem no espectador. Grotowski concebia, em 1962: “uma arte do ator que – por meio da alusão, da associação, do aceno com o gesto ou com a entonação – se refira aos modelos formados na imaginação coletiva”⁵⁸. Por isso, o corpo do ator deveria ser treinado para ser habilidoso, capaz de construir o requerido caráter artificial que, para Grotowski, na época, era sinônimo de artístico. Conforme Motta Lima, num primeiro momento houve “um grande investimento no artesanato, na habilidade atoral, em um trabalho que permitisse ao ator, pela sua precisão, honestidade e constância, dominar e controlar o próprio corpo”⁵⁹.

Com o tempo e as experiências nos outros espetáculos, e de maneira mais profunda e definitiva na relação criativa entre Grotowski e Cieslak em *O Príncipe Constante*, essa habilidade buscada foi cada vez mais “percebida como fria, como apenas tecnicamente justa”⁶⁰.

No entanto, cabe ressaltar que, apesar da positividade com que Grotowski passou a tratar o corpo a partir dessa experiência, o trabalho do artista “nunca foi, e não passou a ser a partir de *Pc*, focado no corpo físico”⁶¹. Junto à sua análise sobre os processos de transformação da concepção de corpo em Grotowski, Motta Lima faz questão de deixar claro como nos primeiros anos do trabalho com os atores (até *O Príncipe Constante*), Grotowski fazia uma separação entre “o que se nomeava *corpo* e aquilo que era chamado

⁵⁸ GROTOWSKI, Jerzy. A Possibilidade do Teatro. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p, 73.

⁵⁹ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p 183.

⁶⁰ Idem, *ibidem*.

⁶¹ Idem, p. 186.

de *processo psíquico*”⁶², sempre dando maior importância ao segundo aspecto e entendendo o corpo como elemento “a ser colocado sob suspeita, como elemento bloqueador”⁶³.

Nesse sentido, a autora faz ver como o diretor foi gradualmente passando de uma concepção de corpo anulado, adestrado, para aquela que começou a operar a partir da segunda metade da década de 1960, com a “descoberta da organicidade”, a partir da qual o corpo passou a ganhar um estatuto de aceitação e uma positividade nunca antes presente: “na organicidade, o corpo não era mais visto como aquilo que bloqueava o processo psíquico. Pelo contrário, ele pôde ser percebido como uma espécie de pista de decolagem para o ato total”⁶⁴.

O conceito de *ato total* foi elaborado por Grotowski ao ver Cieslak trabalhando, e dizia respeito à realização de uma ação de “superação das meias medidas da vida cotidiana, do conflito interno entre corpo e alma, intelecto e sentimentos, prazeres fisiológicos e aspirações espirituais”⁶⁵. Estava ligado, como escreveu Flaszén, ao “âmbito do ofício, mas já evidentemente além do ofício”⁶⁶. Motta Lima aponta que talvez a principal força desse conceito no léxico grotowskiano se dá justamente pela sua possibilidade “de dar positividade à corporalidade, e de associar aquilo que era visto como físico – biológico, instintivo – com o que era visto como pertencente ao campo espiritual”⁶⁷.

Pouco a pouco, nos processos dos espetáculos, Grotowski foi percebendo e transformando a noção de corpo, passando a conceber uma perspectiva de trabalho direcionada para a eliminação dos bloqueios: a *via negativa*, como nomeada por ele em 1965⁶⁸. A inspiração vinha “da teologia mística cristã denominada apofática”⁶⁹, e tinha como princípios:

⁶² Idem, p. 182. (Grifo da autora).

⁶³ Idem, *ibidem*.

⁶⁴ Idem, p. 186.

⁶⁵ GROTOWSKI, Jerzy. Ele não Era Inteiramente Ele. In: **Em Busca de um Teatro Pobre**. Trad. Aldómar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 105.

⁶⁶ FLASZEN, Ludwik. De Mistério a Mistério: Algumas Observações em Abertura. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 31.

⁶⁷ GROTOWSKI, Jerzy. Ele não Era Inteiramente Ele. In: **Em Busca de um Teatro Pobre**. Trad. Aldómar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 105.

⁶⁸ O termo *caminho negativo* aparece na tradução do livro *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*, co-publicado no Brasil pela editora Perspectiva, pelo SESC e pela Fondazione Pontedera Teatro.

não procurar no trabalho do ator gestos aprendidos, ‘meios de expressão’ belos e prontos, modos de atuar inventados de cabeça. Mas, por meio de um *training* específico, individualizado, remover os bloqueios psicofísicos do ator, eliminar os estereótipos dos comportamentos e da reação, chegar ao ponto em que o ator agindo toca o desconhecido⁷⁰.

Na direção dessa via, o corpo passava cada vez mais a ser entendido como parte da natureza. Grotowski foi descobrindo empiricamente, durante o trabalho, a importância da aceitação do corpo, da natureza, dos processos orgânicos, de não forçar esses processos. E com Cieslak em *O Príncipe Constante* procurou dar espaço, criar as condições, para que isso se desenvolvesse plenamente. Segundo Flaszén, em entrevista de 1977, “a primeira aceitação da natureza-corpo-fisiologia apareceu (no T.-L) em *Pc* com Cieslak. Até então, tudo que tinha a ver com natureza e corpo era deformado”⁷¹.

Grotowski passou a procurar “exercitar um olhar capaz de detectar o que chamava de a vida da ação, um olhar capaz de perceber e de guiar na direção de processos orgânicos”⁷². Esse olhar exigiu do artista, na condução do trabalho, um “desapego em relação às regras técnicas estabelecidas, e uma volta à simples, mas difícil, porque já cheia de ‘pré-conceitos’, observação”⁷³. No seu texto **A Voz**, baseado em uma conferência para estagiários do Teatro Laboratório realizada em 1969, ele disse: “Vocês deveriam observar o que acontece. (...) O axioma que se segue é fundamental: se não funciona, intervenham; se funciona, não intervenham. Tenham *confiança na natureza*. Esse é o primeiro ponto”⁷⁴.

Para Motta Lima, esse confiar na natureza também era um modo de olhar/observar que poderia ser entendido como uma perspectiva mais afetiva e, sobretudo, não manipulatória. Isso porque:

⁶⁹ FLASZEN, Ludwik. De Mistério a Mistério: Algumas Observações em Abertura. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 30.

⁷⁰ Idem, *ibidem*.

⁷¹ FLASZEN, Ludwik. In: MOTTA LIMA, 2012a, p. 182. (Grifos da autora).

⁷² MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 265-266.

⁷³ Idem, p. 265.

⁷⁴ GROTOWSKI, Jerzy. **A Voz**. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 139. (Grifo meu).

os processos orgânicos, por sua própria especificidade, não podiam ser produzidos no outro como efeito. Ao contrário. Deviam ser detectados, estimulados, observados e, no máximo, facilitados tanto pelo tempo oferecido ao ator para a continuidade da sua experiência quanto pela construção de uma estrutura que lhe desse suporte⁷⁵.

Depois de *Estudo sobre Hamlet*, Grotowski procurou criar as condições necessárias para dar livre fluxo ao chamado processo orgânico, a partir das necessidades percebidas – verificadas e intuídas – por ele para a realização do mesmo. Essas condições foram geradas especialmente no contato com Cieslak, procurando concentrar e proteger os processos do ator. Motta Lima aponta alguns dos procedimentos utilizados pelo diretor para que isso fosse possível: Grotowski não se interessou por buscar efeitos, procurou dar o tempo necessário para que o processo de Cieslak se desenvolvesse, priorizou a individualidade do trabalho do ator (num processo “só paulatinamente – e organicamente – dividido com o resto do elenco”⁷⁶). O diretor também construiu uma cena – através da composição do texto, das personagens, das ações dos outros atores, das situações, da arquitetura cênica e da posição do espectador – que era como “uma moldura que contivesse e, de certa maneira, protegesse a experiência realizada por Cieslak”⁷⁷.

Depois da criação desse espetáculo, uma crise profunda aconteceu no Teatro Laboratório. Ela durou três anos, acompanhando o processo de investigações que gerou *Apocalypsis cum Figuris*, última obra teatral do grupo, estreada em 1969, que foi para Grotowski seu espetáculo “mais pessoal”⁷⁸.

Dando continuidade ao trabalho em *via negativa*, e agora buscando um olhar e um fazer a partir de um processo orgânico, nesse espetáculo o diretor procurou recusar os estereótipos, inclusive os do seu próprio percurso. As investigações passaram por um trabalho individualizado com cada ator, e foi do contato com as especificidades de cada um e do momento pelo qual o grupo passava – sendo o corpo de cada entendido como portador das experiências já vivenciadas em conjunto e singularmente – que pouco a pouco o

⁷⁵ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 266.

⁷⁶ Idem, p. 177-178.

⁷⁷ Idem, ibidem.

⁷⁸ GROTOWSKI, Jerzy. Sobre a Gênese de *Apocalypsis*. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 195.

espetáculo foi *se fazendo*. No seu texto **Sobre a Gênese de *Apocalypsis***, baseado em conferências dos anos de 1969/1970, Grotowski falou sobre essa experiência: “me decidi a não fazer nada à força. *Deveria fazer-se, por si*. Senão, por que forçar? Por que lutar, por que criar, quando a criação não brota de nós? Ou, mesmo se surge, vai em uma outra direção? Então é preciso procurar essa outra direção”⁷⁹.

Era o momento em que Grotowski e o Teatro Laboratório haviam passado a ser mundialmente conhecidos, tanto pela publicação de *Em Busca de um Teatro Pobre* quanto pelas apresentações de *O Príncipe Constante* fora da Polônia. Ao mesmo tempo, justamente com esse espetáculo, as investigações sobre a *organicidade* influenciaram sobremaneira o próprio trabalho do diretor e do grupo, de modo tão forte que acabaram por reformular o que eram, para Grotowski, as funções exercidas por eles no teatro, e o próprio desejo de permanecer nesse campo de investigação.

Depois de *Apocalypsis cum Figuris* o artista passou a não fazer mais espetáculos, dedicando-se às investigações parateatrais. Ele nunca mais voltou a criar espetáculos, mas a pesquisa sobre *organicidade* permaneceu, e mesmo guiou, grande parte do seu trabalho posterior. Foi ela que o levou, inclusive, à descoberta do que chamou de *verticalidade*, noção/prática fundamental nas fases posteriores do *Teatro das Fontes* e da *arte como veículo*.

Quando da gênese de *Apocalypsis cum Figuris*, a recusa do diretor e do grupo direcionou-se à tentativa de “enveredar por um caminho conhecido, aquele, por exemplo, do *Príncipe Constante*”⁸⁰. Ele procurou “não repetir nada na técnica criativa, não construir nada sobre a base de uma consciência do trabalho obtida anteriormente”⁸¹. Por mais que a experiência com Cieslak tivesse revelado possibilidades novas e antes não aventadas, ela também havia mostrado como um processo orgânico, criativo, o caminho da *organicidade*, não pode ser jamais baseado em receitas. Grotowski entendia, através disso, que “os segredos da criação são diversos para cada um”⁸².

Além do conceito de ato total, a partir da metade de 1960 Grotowski passou a adotar alguns outros novos termos, procurando dar conta dessa nova abordagem do corpo, dessa

⁷⁹ Idem, p. 185. (Grifos do autor).

⁸⁰ Idem, p. 183.

⁸¹ Idem, p. 182.

⁸² Idem, p. 183.

nova qualidade do trabalho relacionada ao processo orgânico. A revisão do trabalho também passou pela reformulação do léxico do artista, o que influenciou inclusive na noção de *ato total*. Grotowski havia utilizado esse conceito para definir o processo de Cieslak em *O Príncipe Constante*. Depois, procurando fugir da tentação de percorrer o mesmo caminho com os outros atores, passou a utilizar somente a palavra *ato* para definir a ação no âmbito dos processos orgânicos⁸³. Não procurar e não falar em *ato total* foi, assim, mais uma maneira de tentar não refazer o processo vivenciado com Cieslak. O *ato* era então uma ação/atitude/expressão absolutamente singular de cada pessoa.

As famosas noções de *corpo-memória* e *corpo-vida* também surgiram nesse contexto de busca por uma ação não dualista, um caminho negativo que se distanciava do que ele nomeou de “via das dissociações”⁸⁴. Confiar na natureza era confiar na vida. Na aventura da busca por essa plenitude, uma loucura lúcida era requerida. E o bom senso dessa lucidez exigia, então, “aquilo que é tangível, concreto, que – de maneira simples – permite distinguir o real do irreal”. Grotowski dizia que: “Esse campo tangível é a nossa vida. Se dizemos: a nossa vida – é ainda uma abstração; mas existe um âmbito que é a nossa vida de modo nada abstrato: este âmbito é o corpo”⁸⁵.

No trabalho sobre si, na busca pelo ato, o corpo passou a ser visto como o âmbito mais concreto da vida:

É necessário dar-se conta de que nosso corpo *é* a nossa vida. No nosso corpo, inteiro, são inscritas todas as experiências. São inscritas sobre a pele e sob a pele, da infância até a idade presente e talvez também antes da infância, mas talvez também antes do nascimento da nossa geração. O *corpo-vida* é algo de tangível⁸⁶.

Inicialmente Grotowski utilizou a noção de *corpo-memória*, passando a falar depois em *corpo-vida*. Os termos eram utilizados como sinônimos, mas o ajuste pareceu importante para que o diretor pudesse dar maior clareza ao trabalho que desenvolvia. A experiência da *organicidade* lidava com a memória não como algo independente do corpo –

⁸³ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 255.

⁸⁴ Idem, p. 285.

⁸⁵ GROTOWSKI, Jerzy. O que Foi. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 205.

⁸⁶ Idem, ibidem. (Grifo do autor).

Grotowski, a partir dessa época, lutava contra as dissociações, como já vimos – mas com o *corpo como memória*: “Pensa-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não *tem* memória, ele *é* memória. O que devem fazer é desbloquear o ‘corpo-memória’”⁸⁷.

A noção de memória estava ligada àquele olhar não manipulatório (porque impossível na busca pela *organicidade*). Ela “não era anterior à noção de corpo; ela não estava em um passado que era recuperado, no presente, enquanto ‘expressão’ de um mental que manipulava o corpo”⁸⁸. Trabalhando em via negativa, o processo deveria ser encaminhado para imergir na memória como totalidade do corpo, e não “nas regiões da nostalgia”. Esse foi pelo menos um dos receios de Grotowski ao substituir o termo inicial pelo de *corpo-vida*, o que pode ser verificado no seguinte fragmento do seu texto

Exercícios:

O corpo-memória: a totalidade do nosso ser é memória. Mas quando dizemos “a totalidade do nosso ser” começamos a imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões da nostalgia. Eis porque talvez seja mais exato dizer “*corpo-vida*”⁸⁹.

O corpo era, então, entendido como um organismo potencialmente gerador de experiências de vida e, ao mesmo tempo, o resultado mais palpável, mais concreto, das vivências do ator. A busca se dava através do desbloqueio do *corpo-vida*, para que ele pudesse não somente agir, mas também guiar a experiência. Comentando sobre os exercícios plásticos, Grotowski disse:

De que modo o corpo-memória não somente age nos exercícios mas também os guia? Se vocês não se recusam, então, a superar vocês mesmos, descubrem uma certa confiança. Começam a viver. Então o corpo-memória dita o ritmo, a ordem dos elementos, a sua transformação, mas os elementos continuam concretos. Não se transformam em plasma. Aqui não se trata da precisão externa que existe nos detalhes dos exercícios

⁸⁷ GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 173.

⁸⁸ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 261.

⁸⁹ GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 174. (Grifo meu).

plásticos, mas os elementos estão presentes e não ditamos nós mesmos a natural pulsação durante as evoluções. “Isto” se dita; “isto” se faz. (...) pode ser o nosso contato com o outro, com os outros, com a nossa vida que se realiza, encarna-se nas evoluções do corpo. Se o corpo-vida deseja nos guiar em uma outra direção, podemos ser o espaço, os seres, a paisagem que reside dentro de nós, o sol, a luz, a ausência de luz, o espaço aberto ou fechado; sem algum cálculo. Tudo começa a ser corpo-vida⁹⁰.

Motta Lima analisa a noção de *corpo-vida* em relação à ideia de “mental” e à chamada “consciência orgânica”. Ela acredita que, mais do que uma dissociação entre mental e corpóreo (a separação corpo/mente tão discutida nas artes do corpo), a experiência a qual Grotowski referia-se quando falava em *processo orgânico, organicidade, corpo-vida, corpo-memória*, “pressupunha e englobava outra noção de consciência, e de estrutura”⁹¹. Para a autora, justamente por essa percepção da aceitação da existência de uma consciência ligada ao ato, ligada ao processo, “o termo mais exato talvez seja mesmo consciência orgânica e não organicidade”⁹². Essa consciência ligada ao ato era, no entanto, específica. Ela pressupunha um “mental” diferente daquilo que Grotowski chamou de computador:

Eu uso o computador que é a mente, mas estou certo de que ele não vem da fonte. Certamente ele pode me servir como um modo de antecipação particular, para estabelecer probabilidades negativas – onde há perigo ou as coisas podem ir mal – mas, apesar disso, não recebi nenhuma revelação desse computador. E quando eu digo computador, eu estou falando da mente, do intelecto, da programação ou mesmo do que chamamos conhecimento, informação, erudição. Eu nunca senti e não sinto que a fonte esteja lá. Mas eu não subestimo o computador. Eu consulto-o, programo-o, utilizo-o⁹³.

Não seria o mental-computador que conduziria à revelação, mas aquela consciência ligada a um fazer psicofísico, incapaz de dissociações. Nos textos de 1969/1970, o encenador passou a falar também sobre o que chamava de “o teu homem”. Grotowski usava-se dessa expressão em referência a um diálogo entre um pagão e o teólogo, escritor e padre, Teófilo de Antioquia: “Um dia um pagão perguntou a Teófilo de Antioquia:

⁹⁰ Idem, p. 177.

⁹¹ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 263.

⁹² Idem, *ibidem*.

⁹³ GROTOWSKI, Jerzy. In: MOTTA LIMA, 2012a, p. 264, (nota de pé de página n. 515). (Grifo dos autores).

‘Mostra-me o teu Deus’, e ele respondeu: ‘Mostra-me o teu homem e eu te mostrarei o meu Deus’⁹⁴. Na via da consciência orgânica, o que ele chamou de *corpo-vida*, de *corpo-memória*, estava conectado a um ato de aceitação e superação que era um “agir do teu homem”⁹⁵. Procurar e revelar o “teu homem” era, então, parte essencial da busca, do ato:

Mostra-me o teu homem – é, ao mesmo tempo, tu – “o teu homem” – e não tu, não-tu como imagem, como máscara para os outros. É o tu-irrepetível, individual, tu na totalidade da sua natureza: tu carnal, tu nu. E ao mesmo tempo é o tu que encarna todos os outros, todos os seres, toda a história⁹⁶.

O teu homem era, então, um *tu extensivo*, como o chamou Motta Lima⁹⁷, uma abertura ao outro, experimentada por Grotowski e Cieslak nas investigações que resultaram em *O Príncipe Constante*. A relação encontrada/desenvolvida pelos dois durante aquele processo foi como um “nascimento duplo e partilhado”⁹⁸, e Grotowski passou a entender que o ato do *corpo-vida*, a procura pelo “teu homem”, ocorria sempre “na presença de um outro ser humano”⁹⁹. Sobre sua relação com Cieslak e as descobertas nesse sentido, Grotowski escreveu, em texto de 1967:

Gradualmente desenvolvi e descobri que a minha realização pessoal era muito menos frutífera que o estudo das possibilidades de ajudar os outros a realizarem-se. Isso não é uma forma de altruísmo. Ao contrário, trata-se de uma aventura muito maior. No fim, as aventuras de um diretor tornam-se fáceis, mas os encontros com outros seres humanos são mais difíceis, mais frutíferos e mais estimulantes. Se posso obter do ator – em colaboração com ele – uma total auto-revelação, como com Ryszard Cieslak em *O Príncipe Constante*, isso é mais fértil, para mim, do que dirigir uma produção ou, em outras palavras, criar apenas em meu próprio

⁹⁴ GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p.176.

⁹⁵ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 274.

⁹⁶ GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p.176.

⁹⁷ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 273.

⁹⁸ GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Trad. Aldómar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 11.

⁹⁹ GROTOWSKI, Jerzy. O que Foi. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 206.

nome. Tenho me orientado, portanto, pouco a pouco, para uma pesquisa para-científica no campo da arte do ator. Isto é resultado de uma evolução pessoal, e não de um plano inicial¹⁰⁰.

A partir de então, no longo processo de investigações que resultou em *Apocalypsis cum Figuris*, o artista passou a procurar, junto a cada um dos integrantes do grupo, através da especificidade da relação com cada ator e de cada um com sua própria vida, um trabalho que permitisse justamente a liberação do agir do “teu homem”, um encontro através das singularidades. Para ele, a realização do ato implicava nesse contato *vis-à-vis*, o “contato entre dois mistérios”¹⁰¹, entre um ser humano e outro. O encontro era fundamental para a realização do ato porque confiar na vida, no *corpo-vida*, acreditar na natureza, era “ter a possibilidade de aceitar a nós mesmos”. E, para que isso acontecesse, era “necessário o outro, alguém que nos possa aceitar”¹⁰².

Motta Lima defende que as principais descobertas relacionadas à experiência de Grotowski com Cieslak em *O Príncipe Constante* foram, justamente, a *organicidade* e o encontro¹⁰³: “O que Grotowski chamou de liberação ou aceitação do próprio homem passou pela noção de encontro”¹⁰⁴, sendo essa noção “par da noção de organicidade”¹⁰⁵. Ou seja: “A consciência orgânica, o não estar dividido, para ele, era a contraface do revelar-se, do não esconder-se frente ao outro, do doar-se”¹⁰⁶. A situação de encontro passou a ser vista por ele como uma das “possíveis portas de entrada para a *organicidade*”¹⁰⁷. Afinal, ele mesmo havia vivenciado isso com Cieslak.

Em uma palestra de 1974, ele dizia: “No momento em que o verdadeiro encontro se torna possível [...] toda a natureza humana se desencadeia. Não há o problema dos impulsos

¹⁰⁰ GROTOWSKI, Jerzy. A Técnica do Ator. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Trad. Aldómar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 170.

¹⁰¹ GROTOWSKI, Jerzy. Sobre a Gênese de *Apocalypsis*. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 181.

¹⁰² GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 175.

¹⁰³ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 203.

¹⁰⁴ Idem, p. 217.

¹⁰⁵ Idem, p. 285.

¹⁰⁶ Idem, p. 285.

¹⁰⁷ Idem, p. 266. (Grifo meu).

do corpo [...] Tudo está desbloqueado, tudo está vivo. Existem forças que nos transbordam, que nos carregam, há uma espécie de lucidez que é imediata”¹⁰⁸.

O encontro entre um ser humano e outro, o contato entre o que é específico a cada indivíduo, passou a ser, então, um dos princípios das buscas de Grotowski. Essa noção/prática, e o falar sobre os processos ligados a ela, aparecem tanto no texto **Sobre a Gênese de *Apocalypsis*** quanto, mais explicitamente, nos textos relacionados às experiências parateatrais¹⁰⁹.

Claro está, no entanto, como explicita Motta Lima, que essa não era a única situação em que isso era possível. Afinal, o olhar para as especificidades de cada processo exigiria também – e sempre – descobertas pessoais e únicas. Como disse Grotowski: “Cada um tem um trabalho individual: para cada caso, problemas diversos, dificuldades diversas, uma outra natureza, um outro corpo-memória e outras possibilidades”¹¹⁰. O diretor apontou, nesse sentido, algumas outras situações nas quais ele percebia que a organicidade tinha a possibilidade de aparecer, como as de desafio, risco e fadiga¹¹¹.

Motta Lima procurou analisar as escolhas do artista polonês, sua busca pela consciência orgânica, entre o final da década de 1960 e início da de 1970. Ela faz um mapeamento do que Grotowski chamou, nesse período, de “sintomas da organicidade ou sintomas de vida”¹¹². O uso da palavra sintoma, de acordo com a pesquisadora, parece estar no mesmo sentido daquele utilizado na clínica médica ou psicanalítica, ou seja, como um “conjunto de indícios, sinais, mensagens que apareciam no organismo do ator ou do participante quando este estava vivenciando um processo orgânico”¹¹³.

A autora alerta que o termo sintoma de modo algum deve ser entendido como procedimento, “ou seja, descrição de maneiras, de meios para alcançar a organicidade”, nem como signo, termo que Grotowski utilizou referindo-se “a um conceito expresso por

¹⁰⁸ GROTOWSKI, Jerzy. In: MOTTA LIMA, 2012a, p. 286.

¹⁰⁹ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, 2012a, p. 217.

¹¹⁰ GROTOWSKI, Jerzy. A Voz. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 161.

¹¹¹ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 266

¹¹² Idem, p. 276.

¹¹³ Idem, ibidem.

meio do corpo/voz dos atores”¹¹⁴. Os sintomas não seriam “chaves para o processo orgânico”. Isso porque, se assim fosse, o que a princípio deveria ocorrer *per se*, como um real sintoma, estaria aparecendo como parte de uma “manipulação do mental”, aquele mental-computador ao qual Grotowski se referia. Um mental que, embora estivesse presente, não deveria guiar a experiência, pois ela deveria ocorrer pelo livre fluxo do *corpo-vida*. Afinal, “se o mental tentasse controlar os processos orgânicos, nesse exato momento, e *pour cause*, esses sintomas deixariam de indicar a presença da organicidade, e passariam a ser realizados como truques”¹¹⁵.

Nesse sentido, não se pode esquecer que a busca pela consciência orgânica, o revelar do “teu homem”, do *corpo-vida*, deve ser guiada, sempre, pela singularidade e em *via negativa*. Será, então, através do organismo de cada um que se dará a possibilidade de realização daquela “presença de vida/verdade/autenticidade buscada”¹¹⁶.

A atenção de Grotowski aos sintomas está relacionada com a escuta dos processos, a observação (atenção alargada), uma consciência vigilante à qual Grotowski passou a dar cada vez mais importância ao longo de sua trajetória.

Vida, organicidade, corpo-vida e singularidade

Acredito na importância da descrição desses sintomas no meu texto porque procurarei refletir sobre os processos nos quais me envolvi durante a pesquisa de mestrado através das estruturas performativas que fizeram parte dele observando, entre outros elementos, a presença ou não dos sintomas em questão. Essa é uma das vias que proponho para problematizar questões sobre o processo orgânico e a *organicidade* no meu percurso artístico.

Não existindo receitas, a arte se faz, então, através da maneira como lidamos com a vida. Quando, no trabalho de um ator, sintomas como esses aparecem, o que acontece? E quando eles não aparecem, como se dá a busca pela *organicidade* – não a busca pelos

¹¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹¹⁵ Idem, *ibidem*. (Grifo da autora).

¹¹⁶ Idem, p. 279.

sintomas, mas a *Busca*, a entrada no fluxo, a abertura ao *processo orgânico* – e como procurar os ajustes necessários para liberar esse processo?

Cada caso será um, diferente e específico. A minha aposta, como já dito, é a de que a escuta de um processo, suas dificuldades e descobertas, justamente por sua singularidade, possa levar o leitor a encontrar vias de acesso a outras singularidades. Grotowski assim o fez ao longo de sua vida: está claro que ele refletia, experimentava e reformulava o que entendia como *organicidade* a partir da percepção desses sintomas ao ser testemunha e companheiro das experiências singulares de cada indivíduo com o qual trabalhava.

Assim, seja observando, comparando e/ou refletindo comigo sobre o que ocorreu durante a pesquisa, talvez possam ser abertas outras vias, singulares a cada leitor, na abordagem do seu processo – de percepção, de criação, de vida – também singular, específico e irreproduzível.

Os sintomas detectados por Motta Lima nos textos de Grotowski são os seguintes¹¹⁷:

- O corpo funciona/responde a partir do centro e não das extremidades;
- O corpo funciona “em fluxo” e não em “bits” (em pequenos cortes);
- O corpo aparece como um “fluxo de impulsos vivos”;
- O organismo está em contato com o ambiente, em encontro com o outro; há permanentemente um *vis-à-vis*;
- O corpo está totalmente envolvido em sua ação;
- A coluna vertebral está ativa, viva: “movimentar a coluna vertebral – como uma espécie de serpente – é uma das adaptações da vida”¹¹⁸;
- O início da “reação autêntica”, reação orgânica, está na cruz, no cóccix. “A coluna vertebral é o centro da expressão. O impulso, entretanto, origina-se dos quadris. Cada impulso vivo começa nessa região, mesmo se está invisível para o exterior”¹¹⁹;
- As associações contribuem para, ou revelam um, fazer orgânico. Ele dizia, por exemplo, que por meio de um trabalho com associações, os ressonadores trabalhavam de maneira orgânica, não automaticamente.
- A natureza cíclica da vida aparece nas *contrações e distensões* do corpo – que “não podem ser definidas, nem sempre dirigidas”¹²⁰;
- O corpo está em constante “ajuste”, em “adaptação, em “compensação vital”.
- “As palavras nascem das reações do corpo. Das reações do corpo nasce a voz, da voz, a palavra”¹²¹.

¹¹⁷ Idem, p. 277-278.

¹¹⁸ GROTOWSKI, Jerzy. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org), 2007, p. 142, apud MOTTA LIMA, p. 278.

¹¹⁹ GROTOWSKI, Jerzy. In: MOTTA LIMA, 2012a, p. 278.

¹²⁰ GROTOWSKI, Jerzy. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org), 2007, p. 168, apud MOTTA LIMA, p. 278. (Grifo dos autores).

¹²¹ GROTOWSKI, Jerzy. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org), 2007, p. 204, apud MOTTA LIMA, p. 278.

A meu ver, os sintomas apresentados pela autora relacionam-se a alguns elementos do trabalho que foram ganhando cada vez mais importância nas investigações de Grotowski desde a “descoberta da *organicidade*”, estando presentes mesmo depois de sua saída do teatro, tanto nas suas experiências parateatrais, quanto no que pude conhecer até hoje sobre o *Teatro das Fontes e a arte como veículo*. Eles são:

- o direcionamento da atenção;
- a escuta/a consciência vigilante;
- o trabalho sobre as associações;
- a relação com o espaço;
- a presença de uma estrutura/a precisão.

Nos dois anos da minha pesquisa de mestrado, nos encontros com diferentes artistas, esses elementos foram se mostrando cada vez mais importantes na busca por um processo orgânico. Refletir sobre eles se tornou, pouco a pouco, parte fundamental da minha investigação.

Esses elementos reverberam, como poderá ser visto, nas atuais pesquisas do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, de artistas que trabalharam com Grotowski em diferentes momentos do seu percurso e também dos que são hoje estimulados pelas suas teorias/práticas.

É principalmente sobre esses elementos que me debruço ao longo desse estudo, procurando compartilhar com o leitor um reflexão sobre os contextos nos quais eles foram aparecendo e como fui procurando assimilá-los a cada momento, percebendo bloqueios – naturalmente ou mesmo forçosamente, por “vingança da natureza”¹²², como disse Grotowski – a esse processo que não se esgota, que se dá *ad infinitum* e sempre *hic et nunc*, a cada experiência e por cada indivíduo.

Claro está que esses elementos podem ser explorados através de diferentes procedimentos. Vou percebendo também, na escrita do texto, quais procedimentos – e

¹²² “A natureza sempre se vingará se cometemos violência a quem realmente somos. Superar nós mesmos? Sim, mas não podemos fingir ser diferentes daquilo que somos. Quando isto ocorre, a natureza nos devolve essas perturbações e sofrimentos, ou melhor, é o organismo que no-los devolve”. GROTOWSKI, Jerzy. *A Voz*. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 148.

também quais atitudes – me aproximam ou me distanciam da exploração desses elementos a cada momento, e também quais os questionamentos e reflexões gerados a partir da sua experimentação.

PARTE II

pela vida vista pela vida:

a perspectiva pelo processo

relatos de experiências criativas

La pregunta clave es: ¿Cuál es tu proceso? ¿Eres fiel o luchas contra tu proceso? El proceso es como el destino de cada uno, el destino propio que se desarrolla (o: que simplemente se desenvuelve) en el tiempo.

Jerzy Grotowski¹²³

¹²³ GROTOWSKI, Jerzy. El Performer. In: **Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología: Grotowski**. Año 3 – n.11-12. México, janeiro de 1993. p. 77.

Procuro as experiências. Um eu transformado e descoberto num durante dois anos, os últimos. Tão intensos quanto vivos! Dos despertares, das questões – as tantas! – sua forma e conteúdo: como apareceram? Intuições e escolhas manifestas em estruturas performativas, criações do passo a passo.

Do trajeto e dos encontros, o exercício agora é o de pensar essas criações, estar novamente com elas, seus modos de feitura: em medida de metáforas e associações, em medida de impacto e transformação de si: do artista, da pessoa que se era, se é, se quer ser. Porque cada uma a cada momento? Como cada uma em todas?

Revejo aqui os dias de trabalho, desejo, satisfação, decepção, alegria e angústia: relevos do meu diário de trabalho, meus secretos corredores: Falo dum passado e do que passa agora:

Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou.

O que é qualquer coisa?

Como é que ela passa?

*Como é por dentro o modo como ela passa?*¹²⁴

O olhar, aqui, repousa demorado sobre os relatos. Você pode ver, não direto ao ponto, mas o passo-a-passo: a cada experiência: o que interessa? o que desinteressa? *como cheguei aqui, se sou eu?*¹²⁵

Para Grotowski, havia “uma opção a ser feita em função da consciência orgânica, da vida”. Motta Lima achou interessante analisar os caminhos pelos quais o encenador perseguiu essa opção¹²⁶. A presente dissertação não é, todavia, especificamente sobre Grotowski, ainda que, evidentemente, está ligada ao que reverbera hoje em mim das experiências por ele realizadas (dentro, é claro, dos limites do meu conhecimento sobre elas). Faço aparecer aqui a reflexão a partir – e através – de um percurso meu, uma busca pela *organicidade*. Talvez, nesse caso, também seja interessante procurar perceber por quais caminhos essa busca se deu. É essa a minha aposta.

¹²⁴ PESSOA, Fernando. O Marinheiro. In: **Poemas Dramáticos; Poemas Ingleses; Poemas Franceses; Poemas Traduzidos**. Anotações de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 35.

¹²⁵ Trecho de texto utilizado em *Estranho*.

¹²⁶ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, 2012a, p. 276.

Pra começar: antes, um passo atrás:

*Faço a prova da dor como um médico que pinça o músculo para saber se está anestesiado. Eu pinço a minha memória.*¹²⁷

2007 2008 2009 2010 2011: depois da formatura em interpretação, da formatura em direção, o *Estranho* ainda pulsa e quer ser espetáculo, parece inconcluso. Pulsa também Grotowski, pulsam o *corpo-vida* e a Mimese Corpórea. Aqui ainda era a busca: *o registro pelo corpo: relações entre a Mimese Corpórea e o conceito de corpo-vida*¹²⁸.

Estranho era composto por ações de caráter não realista nas quais eu utilizava diferentes dinâmicas corporais provenientes do trabalho com a Mimese. A sequência seguia, especialmente, a lógica de ações da imitação de um animal, um suricato. O trabalho vocal limitava-se a momentos bastante específicos, nos quais eu utilizava sons, especialmente os grunhidos vocais do suricato, e algumas palavras. Não havia uma história a ser contada; o que se evidenciava era uma figura entre a forma animal e a humana, percorrendo corredores, portais e vãos, e escavando buracos pelos quais transitava, sempre ameaçado e em conflito com a presença de algo que não se podia identificar.

ASSISTA AGORA TRECHOS DE *ESTRANHO* NO DVD ANEXO

¹²⁷ Trecho do texto do espetáculo “Aos que virão depois de nós: Cassandra in Process”, da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre, que assisti nos primeiros semestres da graduação em Artes Cênicas.

¹²⁸ Nome do projeto que apresentei para a seleção do mestrado em Artes da Cena da UNICAMP.

1. A retomada de *Estranho*

(jan.-jul. de 2011)

O primeiro semestre de 2011, ainda antes da entrada no mestrado, foi marcado pela retomada de *Estranho*. O sentido foi o de encontrar pontos de abertura para o desenvolvimento da dramaturgia em novas direções, processo esse que ocorria através de três a quatro ensaios semanais, de duas a três horas cada. Em paralelo, eu fazia leituras sobre Grotowski, Mimese Corpórea e dramaturgia de ator, contando com as orientações do ator Eduardo Okamoto¹²⁹. Com ele eu analisava e refletia sobre as possibilidades vislumbradas até então, com o objetivo da criação do espetáculo solo que teria *Estranho* como ponto de partida.

Os ensaios geralmente eram iniciados com aquecimento corporal composto por alongamentos, abdominais e flexões, a fim de fortalecer a musculatura. Nesse momento era comum que eu deixasse o gravador de voz ligado, tocando uma fita com as entrevistas que eu havia realizado em 2007 para o trabalho de Mimese Corpórea¹³⁰. Enquanto eu alongava/aquecia, ouvir aquelas vozes era também uma espécie de aquecimento interior, uma introdução ao trabalho com as matrizes da Mimese. O material também me fazia lembrar detalhes importantes cada vez que eu voltava a esse contato.

¹²⁹ Nesse período de ensaios os encontros com Okamoto se deram principalmente fora da sala de ensaio, como encontros de orientação. O leitor poderá ver, no meu relato, como isso foi importante para que eu tivesse de lidar sozinho com algumas questões que apareciam, procurando os caminhos. Mesmo com as orientações de Okamoto, acredito que estar em sala sozinho tenha sido um necessário desafio. Acredito, inclusive, que a força com que apareceram as questões da minha pesquisa – e a força do próprio processo – foi despertada, justamente, pelo modo como se articulava a nossa parceria: Okamoto, mesmo não estando presente nos ensaios, conhecia muito bem o material sobre o qual eu trabalhava. Conhecia também a mim, para além do trabalho como ator. Os direcionamentos por ele propostos foram sendo experimentados por mim a medida em que, em sala de ensaio, surgiam também novas questões e desejos que eu não conseguia expressar diretamente naquele momento do processo. Isso fez com que as inquietações em relação à singularidade da minha investigação fossem aparecendo tanto a partir dos questionamentos/proposições dele sobre o processo quanto a partir de experiências que surgiam como resposta a essas proposições, mas que nem sempre eu conseguia expressar adequadamente por não tê-las claras para mim. Assim, ao mesmo tempo que Okamoto orientava o processo, a minha busca passava por experimentar/responder aos estímulos que ele dava. E, ao mesmo tempo em que eu encontrava algumas respostas, outras questões apareciam. Ao longo do tempo, essas inquietações foram tornando-se cada vez mais claras e, em função disso, outros rumos foram tomados na pesquisa.

¹³⁰ O material das entrevistas feitas durante o processo de criação de *Estranho*, registrado em fitas mini-k7.

Seguia-se a esse primeiro momento um trabalho de treinamento físico baseado, em sua maioria, nos exercícios propostos pelo Lume, como, por exemplo: koshi¹³¹, posições em desequilíbrio, espreguiçar tridimensional do corpo, energético, saltos, entre outros¹³².

Depois disso eu passava para o trabalho com a Mimese Corpórea, retomando detalhes das matrizes e/ou improvisando a partir delas, e retomando também elementos (ações, imagens, situações) interessantes geradas em improvisações de ensaios anteriores. Por fim, eu realizava um treinamento vocal utilizando uma sequência de exercícios baseada na conscientização da voz como vibração, a partir de impulsos vindos do centro do corpo e da exploração dos ressonadores. Ao final dessa sequência de trabalho vocal, eu cantava uma ou mais canções, procurando perceber como a voz vibrava e onde vibrava¹³³. Num dos dias em que cantei, a busca era por liberar o fluxo de ar, procurando a união da voz com o exercício, “mas sem a preocupação de fazer com que a canção fosse cantada de maneira ‘bonita’. O objetivo era experimentar respiração, corpo e voz e potencializar a presença através do jogo”¹³⁴ entre exercício e canção.

Na época também comecei a trabalhar voz, vibração e intenção explorando *gramelô* durante diferentes momentos do ensaio, ou seja, tanto no treino vocal quanto no trabalho com Mimese, na improvisação ou no aquecimento. Além disso, eu também dava atenção para a experimentação das matrizes vocais das imitações com *gramelô*, procurando, através disso, nuances de dicção, direcionamento da vibração e imagens que apareciam junto das ações a elas associadas.

Ainda que eu trabalhasse geralmente com todos esses elementos (aquecimento/treinamento/Mimese/improvisação/voz), a sequência exata dos exercícios não era sempre planejada. Essa era uma estrutura de ensaio que vinha das aulas com Okamoto na UFSM e do trabalho desenvolvido junto ao grupo Teatro Camaleão, do qual

¹³¹ Nome dado a um dos exercícios de trabalho do Lume Teatro. A maioria dos exercícios e terminologias das quais falo nesse primeiro momento dos ensaios são diretamente ligados às práticas do Lume. Sua descrição detalhada pode ser verificada no livro “A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator”, publicado em 2006 pelo ator Renato Ferracini, e na vasta bibliografia do grupo.

¹³² Janeiro de 2011 foi o mês do segundo encontro do Patuanú – Núcleo de Pesquisa em Dança Pessoal do Ator, coordenado pelo ator do Lume Carlos Simioni, do qual faço parte desde 2010. Muitos dos exercícios utilizados nesse período de ensaios também têm como referência as experimentações feitas junto ao Núcleo.

¹³³ Essa organização do treino vocal era a mesma daquela utilizada nas aulas de Okamoto na graduação, também embasada fortemente na preparação de voz utilizada pelo Lume, descrita no livro de Ferracini.

¹³⁴ Ensaio de 10 de fevereiro de 2011, quinta-feira, sala do Lume.

participei nos últimos anos da graduação em Artes Cênicas. No período do qual falo, eu preferia que “durante o próprio ensaio fosse resgatando cada coisa através do corpo, de acordo com o que fluísse no momento”¹³⁵.

Estar sozinho na sala era (sempre é) um desafio. Posso fazer o que quiser! Isso nem sempre ajuda, às vezes me perco. Naqueles dias eu procurava me afastar da necessidade que eu tinha anteriormente, na graduação em direção teatral, de planejar todos os ensaios. Então a busca era por perceber para onde o trabalho me levava a cada vez que eu entrava na sala. Às vezes isso funcionava, às vezes não...

Foi um começo difícil. Eu estava bastante cansado. Não me apressei. Comecei limpando o chão da sala (...). Então dei o tempo de colocar os esparadrapos¹³⁶.

Depois comecei a alongar, mas o que eu queria era ficar deitado relaxando. Deitei, relaxei. Lembrei do curso com Simioni e Tadashi¹³⁷, no qual quando o trabalho acontecia após o almoço, Tadashi muitas vezes fez exercícios de relaxamento. Após alguns minutos o grupo parecia ficar mais disposto e então Tadashi conduzia o trabalho de exercícios que necessitassem de pouco esforço até chegar àqueles em que era necessário grande esforço corporal. Fiquei alguns minutos deitado, relaxando, observando a sala, principalmente o teto. Busquei provocar a minha percepção desfocando o olhar. Em poucos segundos eu via movimento no teto, nas telhas da sala do Lume, e passei a ver diferentes formas nesse movimento, incluindo-se um rosto/máscara que olhava furioso para mim, um animal (não lembro qual, pode ter sido um coelho). Passei a me relacionar com a tal máscara que me olhava. Era como se ela me provocasse a trabalhar. Foi um jogo entre a necessidade e vontade de iniciar o ensaio e a de continuar ali relaxando.

Estando muito difícil esse começo, decidi fazer uma lista, uma sequência de exercícios. Cumprindo tarefas poderia ser mais fácil passar pelo treino. Eu me disse: “mesmo que eu faça só por fazer, não o será. O corpo registra tudo”¹³⁸.

Muitas e diversas estratégias foram tendo que ser criadas para que o trabalho seguisse e para que eu conseguisse dar vazão para as transformações que ocorreram durante o percurso. Estar sozinho permitiu, ao longo do tempo da pesquisa, que eu experimentasse diferentes maneiras de começar os ensaios, e, inclusive, que eu pudesse ver e reformular minhas próprias ideias sobre os limites do que eu entendia como um ensaio. Esse processo

¹³⁵ Primeiro ensaio do ano, em 30 de janeiro de 2011, na sala do Lume.

¹³⁶ Falarei em seguida sobre a utilização dos esparadrapos na exploração da matriz do suricato.

¹³⁷ *O Visível e o Invisível no Trabalho do Ator/Bailarino*, curso do qual participei como ouvinte em janeiro/fevereiro de 2011, em Barão Geraldo.

¹³⁸ Ensaio de 16 de março de 2011, na sala do Lume.

foi ocorrendo de acordo com a eficácia ou não de um tipo ou outro de ensaio para os processos nos quais me envolvi a cada momento. Num outro ensaio daquele período foi assim:

Tenho ficado um bom tempo alongando e aquecendo o corpo. Geralmente mais do que 15 minutos. Tomo o tempo que acho necessário para entrar em trabalho. Funciona. Aos poucos vou percebendo que é hora de avançar porque já fiquei mais concentrado, e então começo os outros exercícios¹³⁹.

Outro procedimento fundamental do período é o das “ondas”¹⁴⁰. Ele configura-se como uma sequência de movimentos ondulatórios na coluna com o impulso inicial partindo do centro do corpo. O exercício inicia-se com a conscientização do eixo vertical do corpo e com um chacoalhar desse eixo a partir de um leve e fluido flexionar e estender dos joelhos. De pé, com os pés paralelos numa abertura correspondente ao tamanho do quadril, joelhos levemente flexionados, uma das imagens para o impulso desse chacoalhar é a de que alguém passa correndo vindo de trás de quem faz o exercício e dá um leve tapa na parte de trás dos joelhos, provocando uma pequena queda. Em resposta à queda, o ator leva o joelho de volta à posição anterior (levemente flexionado), e então a queda volta a acontecer. A leve queda e a volta à posição inicial levam a um chacoalhar fluido do eixo. Esse é primeiro momento do exercício, com o objetivo de iniciar uma mobilização muscular e energética. Depois disso, parte-se para a exploração das “ondas na coluna”, inicialmente com o eixo do corpo na vertical, e posteriormente com o eixo direcionado às diagonais; também fazem parte as variações dessa ondulação com o corpo sustentado em seis apoios no chão (mãos, joelhos e dedos dos pés) e em quatro apoios (mãos e pés).

Esse foi, e ainda é, um dos exercícios mais importantes em toda a trajetória da pesquisa, pela mobilização da coluna vertebral que ele provoca. Não obstante a necessidade e a importância – por sua relevância – de um trabalho sobre a coluna para qualquer ator, no meu caso a matriz fundamental de *Estranho* era a do suricato, na qual a mobilização da coluna é extremamente evidente. Por esse motivo, o exercício foi sempre um grande aliado na exploração – e na procura pela eliminação – dos bloqueios dessa região do corpo.

¹³⁹ Ensaio de 18 de março de 2011, sexta-feira, sala do Lume.

¹⁴⁰ É o nome pelo qual Eduardo Okamoto chamava o exercício. Foi através de Okamoto que conheci as “ondas”, praticadas sob sua orientação nos dois últimos anos da graduação em interpretação teatral.

Exercícios do curso com Simioni e Tadashi Endo também estiveram bastante presentes nesse momento. Um deles, especialmente, provocou muito: o das máscaras “máxima” e “mínima”, uma exploração da máxima contração da musculatura do rosto em dois sentidos: para fora (máscara máxima) e para dentro (máscara mínima). Num desses dias “a máscara mínima provocou uma sensação de choro e me levou a perceber algumas musculaturas do rosto que tensionam sempre que eu choro”. Essas “máscaras” também foram experimentadas várias vezes junto das ações da Mimese, despertando imagens e sensações muito fortes no trabalho.

Para que se tenha ideia de como andava o trabalho sobre essa matriz, exponho aqui um trecho do meu diário de trabalho. Apesar de ser uma descrição longa, acredito ser necessária aqui como maneira de fazer ver – diretamente, a partir do diário de trabalho – o que se passava naqueles dias:

Depois de alguns minutos de aquecimento, lembrei-me do suricato¹⁴¹. Então o retomei. A dinâmica das ações do animal (coluna, olhar, som) foi retomada facilmente estando eu ainda de pé. Percebendo isso, aproveitei para guardar o colchonete (usado para os abdominais) e a minha toalha, sem perder a dinâmica. Acho que a caminhada em nível alto com a dinâmica do animal nunca foi tão madura/presente como hoje. Não busquei humanizar o animal, mas somente deslocar-me no nível alto carregando o colchonete e a toalha, utilizando a dinâmica para isso. Depois de deixar o colchonete coloquei a toalha no ombro, e o estender de braços, o girar o corpo, o olhar para determinado lugar, o sentir a toalha no pescoço, tudo me pareceu em harmonia com a dinâmica do animal. Quando coloquei a toalha nos ombros fui ao nível baixo e continuei a me deslocar. A toalha ia cair, ajeitei. Minha atenção então se voltou para o gravador, que naquele momento parou porque acabaram os depoimentos. Percebi que eu estava “em jogo” na sala, com o ambiente e com os elementos ali presentes, jogo propiciado pela dinâmica da imitação. Maravilha! Entendi que esse é um elemento forte dessa matriz: há sempre uma relação com o exterior, com o ambiente ao redor. O exterior chama atenção, suspende e surpreende, gera interesse, curiosidade, tensão e desconfiança, gera vontade de descoberta. (...) Essa atenção ao exterior permeava as “pequenas descobertas” e, assim, observei a janela dos fundos da sala fechada. Fui até ela, olhei para fora, cheirei, abri o vidro (...), observei as plantas e árvores (...). Também os sons chamavam atenção. Logo depois a atenção voltou para dentro da sala e brinquei com uma folha que estava no chão. Foi um momento bastante interessante de jogo. Uma das primeiras coisas que percebi também foi que havia esquecido o esparadrapo, pois logo os dedos começaram a machucar.

Posteriormente fui trabalhando uma a uma as imitações, sem uma ordem clara para isso. A ordem foi se construindo durante o ensaio. Não sabia se retomava todo o material. Depois decidi retomar somente as matrizes do ano de 2007. Dediquei algum tempo para cada uma e, assim, além do suricato e do Adamir, trabalhei D. Elza, Matilde, Laureci e Eduardi¹⁴². Trabalhei bastante o timbre vocal das matrizes, inclusive improvisei algumas vezes com a voz quando estava retomando a Matilde. Apliquei variações de tom, principalmente levando a tons altos (projeção da voz), e percebi que estou conseguindo projetar bastante o som. Nunca escrevi sobre isso, mas percebi uma mudança significativa na minha potência vocal durante as

¹⁴¹ Estado corpóreo, ou *matriz*, fundamental da pesquisa de *Estranho*, criada a partir da observação e do animal.

¹⁴² Outras dinâmicas/matrizes do trabalho com Mimese.

viagens de apresentação do *Uma Estória Abensonhada*¹⁴³ do Myriam Muniz. Lembro de perceber nas apresentações em Porto Alegre, no final da mostra, a minha voz preenchendo o espaço mais do que nunca. Com certeza assistir às apresentações do *Agora e na hora de nossa hora* e do *Eldorado* fez com que eu compreendesse melhor o trabalho vocal a partir da observação da utilização da voz na atuação do Eduardo.

Atualmente percebo nuances que antes passavam despercebidas ao ouvir os depoimentos das pessoas entrevistadas no processo de Mimese. Isso faz com que eu as ouça com timbres mais próximos da vocalidade cotidiana. Desta maneira, tentando retomar as vozes e incorporar as nuances de timbre mais próximas do cotidiano, percebi que se abrem possibilidades de mais *organicidade* para as matrizes, pois passo a passo elas parecem ganhar mais humanidade. Acho que com o tempo, com as apresentações de *Estranho* e com as retomadas esporádicas das matrizes, acabei tornando-as fortemente teatralizadas para mim mesmo. Teatralizadas num mal sentido, como “menos humanas” (mesmo que ainda seguramente registradas no meu corpo). Então é muito bom descobrir essas pequenas nuances que geram novas possibilidades de aprofundamento e amadurecimento do trabalho com as matrizes, principalmente do que as faz mais orgânicas, ou seja, a relação com a própria vida/humanidade das pessoas observadas.

Pela dinâmica do suricato, quando estava “em jogo” com o ambiente, percebi que no *Estranho* é bastante interessante e até óbvio que eu tenha escolhido essa matriz para ser o “carro chefe”, para fazer a costura entre as outras matrizes e cenas. No *Estranho* essa matriz aparece como um corpo que se modela, se transforma, revela que em si há outros corpos, um território de possíveis. Lembro de Fernando Pessoa: “tenho em mim todos os sonhos do mundo”. Sendo a matriz que mais estabelece relação de curiosidade, surpresa e jogo com o ambiente externo, ela parece ser a matriz com maior capacidade de servir como canal para o fluxo das outras. Isso também ganha força por ser esta a imitação de um animal, levando em conta a dinâmica predominantemente instintiva de suas ações.

Aparecem aqui reflexões sobre a retomada das matrizes miméticas e a percepção de um amadurecimento em alguns aspectos do uso da voz. Também podem ser verificadas descobertas em relação ao potencial de jogo da matriz do suricato e a minha busca por perceber quais caminhos deveriam ser aprofundados.

Surgem também, nessa reflexão, questões em torno da *organicidade* das matrizes: a percepção da importância da descoberta de novas nuances para um mesmo material – as “nuances de timbre mais próximas do cotidiano” – e a busca por algo que chamei na época de “mais humanidade”, em contraponto a uma “teatralidade num mal sentido” que acabara se manifestando em ensaios de outros momentos. A crítica a essa “teatralidade” das matrizes, ligada ao que descrevi como “menos humanas” é uma constante no trabalho com a Mimese Corpórea. Uma das dificuldades dessa abordagem é, justamente, a da procura, a cada momento, pela *recriação* da ação imitada. Corre-se sempre o risco do ator fixar o seu

¹⁴³ Espetáculo da minha formatura no curso de Artes Cênicas da UFSM, dirigido por Eduardo Okamoto. Com o projeto *10 Anos por uma Escrita do Corpo*, de Okamoto, contemplado pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2009, viajei apresentando o espetáculo como parte da programação que celebrava 10 anos das pesquisas de Okamoto sobre dramaturgia de ator. Dentre as atividades também estavam a apresentação dos dois espetáculos solo do ator, *Agora e na hora de nossa hora* e *Eldorado*, além de oficina, lançamento de livro e demonstração técnica.

trabalho numa imitação estereotipada, centrada não numa conexão orgânica, mas numa superficialidade da forma.

Depois de alguns anos trabalhando com a Mimese, acredito hoje que somente algumas matrizes miméticas muito específicas oferecem possibilidades realmente orgânicas para um ator. A singularidade dessas matrizes está ligada, a meu ver, a um sentido correspondente àquele de uma “profunda raiz” da qual Grotowski falou em seu texto **Da Companhia Teatral à Arte como Veículo**, ao esclarecer sobre a ligação entre o ciclo de associações de Cieslak em *O Príncipe Constante* e a “moldura” criada pelo diretor para a percepção do espectador. Essa conexão profunda ele também nomeou de “relação real”, que poderia existir “mesmo se estiver bem escondida”. Caso contrário “tudo se torna casual, fortuito”. Ele apontou, no texto, que foi a “profunda raiz” entre a relação da Amada com o Amado, presente no Cântico Espiritual de João da Cruz, que levou Cieslak a recordar a “experiência de amor tão única” que possibilitou o seu processo de revelação, de “prece carnal”¹⁴⁴.

Na minha opinião, uma matriz é realmente potente – no sentido de possibilitar a abertura de caminhos para um processo orgânico – quando ela está conectada à vida do ator como uma “profunda raiz”. Diferentes e singulares são os modos como essa ligação pode manifestar-se na relação com o trabalho – com a vida – do ator. Estar atento a isso é, a meu ver, de extrema relevância para um processo criativo. Ao longo da dissertação procuro aprofundar e esclarecer o sentido dessa reflexão no contexto do meu percurso de pesquisa.

Voltando ao período do qual eu falava, no ensaio de 9 de fevereiro aparece novamente uma preocupação em não deixar o trabalho “mecânico”. Lembrei-me de uma fala de Ricardo Puccetti, ator do Lume, e dos workshops do ator e diretor colombiano Fernando Montes e da atriz inglesa Leela Alanis, dos quais eu havia participado na UFSM, e o uso de uma canção junto ao trabalho trouxe inspiração:

Durante o alongamento, precisamente quando fazia abdominais e apoios, lembrei do que o Ric¹⁴⁵ disse no bate-papo após a demonstração técnica do Lume, de que a execução de um exercício como “ginástica” era proibida

¹⁴⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 233.

¹⁴⁵ Ricardo Puccetti.

quando Burnier¹⁴⁶ conduzia os treinamentos, e que ele inclusive pedia para cantarem junto de exercícios como os abdominais. Dessa forma buscava-se fazer com que o trabalho nunca se tornasse “mecânico”. Ric falou também que é por isso que Decroux treinava sempre cantando. Quando ele falou isso lembrei-me das oficinas com Leela Alanis (discípula de Decroux) e Fernando Montes (do Teatro Varasanta), das quais participei na UFSM. Os dois utilizavam sons ou canções junto dos exercícios. Na época dos cursos isso me chamou bastante a atenção, fazendo com que, posteriormente, nos meus ensaios sozinho, eu também me sentisse à vontade para “brincar”, “jogar” com esses sons pelo fato de eles realmente ativarem a criatividade no treino, deixando o trabalho mais pessoal, mais criativo, mais prazeroso. Hoje cantei durante o aquecimento¹⁴⁷.

Algo que aparece com frequência nos relatos, também relacionado ao começar dos ensaios, é o tempo que eu dedicava para colocar esparadrapos nas articulações dos dedos das mãos e dos pés. Desde o início dos ensaios de *Estranho* em 2007, no trabalho com a matriz do suricato, eu vinha utilizando esparadrapos enrolados nas articulações dos dedos das mãos. Inicialmente foi uma ideia de Okamoto com o objetivo de que eu tivesse a liberdade necessária para raspar os dedos no chão sem me machucar. Depois, acabou tornando-se uma escolha estética para a composição da cena da performance, estendendo sua utilização também para as articulações dos dedos dos pés.

Além da concentração gerada no início do ensaio, o momento de colocá-los sempre trouxe uma sensação estimulante, que eu descrevi como a do “coração pulsando na ponta dos dedos”¹⁴⁸. Fazer isso também era uma maneira de pouco a pouco me preparar para o trabalho, “concentrar-me em estar na sala e aberto ao que acontecerá de específico naquele ensaio”. Isso aconteceu desde as primeiras vezes que comecei a colocar os esparadrapos. Conforme consta no diário: “É uma atividade que faço com calma e que me acalma”¹⁴⁹.

No trabalho sobre a estrutura performativa de *Estranho*, nesse período, eu experimentava tanto cenas específicas da própria estrutura quanto ia tomando nota do que teria de ser aprimorado. A partir das improvisações, novas possibilidades apareciam e o trabalho com imagens e associações se mostrava como um grande aliado no processo. Isso pode ser visto no seguinte trecho do diário de ensaio:

¹⁴⁶ Luís Otávio Burnier, fundador do Lume.

¹⁴⁷ Ensaio de 9 de fevereiro de 2011, quarta-feira, sala do Lume.

¹⁴⁸ Ensaio de 24 de março.

¹⁴⁹ Ensaio de 18 de março de 2011, sexta-feira, sala do Lume.

Retomei também as imagens¹⁵⁰: “Magritte pássaros no estômago” e “Magritte pedra”. No trabalho com essa última foi gerada uma qualidade de energia a partir do que já havia sido criado e registrado no meu corpo anteriormente: um estado de “esconder o que faço”, como se eu dissesse “não estou fazendo nada”, “estou completamente sem ação”, mas internamente estou observando tudo à minha volta e pronto para atacar (jogar a pedra) a qualquer momento. Nem eu sei qual será esse momento de ataque. É como se eu escondesse de mim mesmo que estou agindo. De repente uma mudança brusca (pego a pedra e jogo-a); o foco segue preciso na direção da pedra. Assim que a ela alcança o alvo, imediatamente volto ao estado anterior de “esconder que estou agindo”. Imaginei pessoas ao meu redor. Como se eu estivesse num salão muito chique de baile só observando a todos e me preparando para atacar a qualquer momento, mas fazendo com que ninguém notasse a minha preparação – escondendo a ação. O foco ajudou muito: focar em algum lugar, ficar aparentemente parado, imóvel, como que mostrando para a pessoa na qual eu estaria focado que “não estou fazendo nada, estou completamente parado” e de repente, de repente mesmo (de maneira imprevisível tanto para mim quanto para a pessoa), uma mudança brusca de energia, como um susto na pessoa e em mim mesmo, um susto no espaço, como um espasmo, para depois imediatamente voltar a “esconder a ação, esconder o movimento interno”¹⁵¹.

(...) quando percebo que estou criando uma relação de “ginástica corporal” passo a buscar estímulos na relação com o espaço e com meu corpo, gerando imagens para o que eu faço. A ideia é sempre colocar essas imagens no corpo, provocar-se com elas na relação consigo mesmo e com o espaço. Hoje surgiram algumas coisas:

- no aquecimento dos pulsos, fundamental porque utilizo muito os pulsos para fazer o suricato: segurar o cotovelo com a mão contrária ao pulso que será aquecido e utilizar antebraço e pulso como se estivesse manipulando um boneco de fantoche. A cabeça do boneco (minha mão e dedos) precisam se movimentar de diferentes maneiras, para diferentes direções. Pode ser um boneco tagarela, ou um boneco com sono, cada um exigindo uma dinâmica específica de jogo com o espaço. É como se os músculos da mão fossem os músculos do rosto do boneco, os olhos, a boca, a testa, sobrancelhas, orelhas, nariz, etc. Depois fazer o mesmo com a outra mão, para aquecer o outro pulso. Variação 1: deixar o boneco conduzir o corpo todo. Variação 2: um boneco em cada braço, os dois bonecos conduzem o corpo todo. Explorar diferentes dinâmicas.

- fazer os abdominais como quem rema uma canoa¹⁵².

Depois de alguns ensaios eu ainda tateava possibilidades, novas direções para o desenvolvimento da dramaturgia. Então, ao visitar um dos meus ensaios, Okamoto

¹⁵⁰ O repertório de ações criado em processos anteriores de trabalho com a Mimese continha também matrizes geradas a partir de imagens (fotografias, pinturas, etc.). Veja as imagens no anexo *a*.

¹⁵¹ Ensaio de 9 de fevereiro de 2011, quarta-feira, sala do Lume.

¹⁵² Ensaio de 17 de março.

lembrou-se do texto **A Construção**¹⁵³, de Franz Kafka. Ele se mostrou espantado por não ter lembrado antes da obra, percebendo naquele momento grandes semelhanças entre esse texto e contexto das ações de *Estranho*. Eu, então, li **A Construção** e fiquei absolutamente espantado: a constituição da personagem-narrador, suas ações, sua lógica, a narrativa como um todo pareciam descrever com exatidão muito do que se passava comigo ao trabalhar sobre *Estranho*.

A obra é uma novela escrita por Kafka em 1924. É um de seus últimos escritos antes da morte, e inacabado, como vários dos trabalhos do autor¹⁵⁴. Nele, Kafka descreve uma construção subterrânea de proporções gigantescas, com buracos, corredores e vãos de passagem que foram escavados na terra pelo personagem-narrador com muita dificuldade, suor e sangue. A construção é o refúgio, a toca construída por esse animal pensante, local de salvação diante dos perigos do mundo. O narrador-personagem escava e faz os reparos na construção monumental e é tomado por repentes de satisfação e regozijo pelo trabalho realizado, ao mesmo tempo em que é aterrorizado pela suspeita de que a toca não seja um local realmente seguro o suficiente para viver. Passa, aos poucos, a ser completamente tomado pelo medo, pelo terror de não estar suficientemente seguro, a partir do momento em que começa a ouvir um zumbido quase inaudível e nunca antes detectado.

Tanto as palavras de Kafka quanto as ações e mesmo a imagem da personagem-narrador refletiam incrivelmente a estrutura de *Estranho*. Encontramos, assim, através do texto, uma possibilidade de aprofundarmos a dramaturgia potencial já criada. E durante a etapa seguinte de ensaios decidimos investigar possibilidades de diálogo e articulação entre o conteúdo do texto e o material corpóreo-vocal gerado até aquele momento.

A Construção é um elemento fundamental do percurso da minha pesquisa, pois o texto foi se mostrando como um espaço de confronto e exploração de intensidades que possibilitava/provocava o aprofundamento de reflexões das mais importantes na relação de aspectos do meu trabalho como ator com a minha vida e, num sentido mais amplo, com os estudos de *organicidade* e *processo criativo* aos quais me dediquei no mestrado. Por esse

¹⁵³ O nome original da obra, em alemão, é *Der Bau*. A minha tradução de referência é a que foi feita por Modesto Carone, publicada pela Editora Companhia das Letras em 1998 no livro *Um Artista da Fome/A Construção*. Outro nome dado à tradução da obra é *A Toca*, em publicação de 2009 da editora portuguesa Robotarium.

¹⁵⁴ Franz Kafka nasceu em Praga em 3 julho de 1883 e morreu em Klosterneuburg (Áustria), em 3 de julho de 1924.

motivo, estarei me referindo ao texto – e, mais especificamente, às questões por ele despertadas no contexto da minha busca – durante toda a dissertação.

Na época em que “descobrimos” **A Construção** fiquei extremamente animado com as perspectivas de interação entre o conto e os materiais com os quais eu trabalhava junto de Okamoto. Convidei-o então, para aproximar-se mais, colaborando não somente na orientação do processo, mas como diretor do espetáculo. Ele aceitou o convite – já havia dirigido alguns espetáculos e estava interessado em experimentar mais nesse campo –, mas deixou claro que deveríamos tomar todo o cuidado para que o processo fosse direcionado a uma obra “com a minha cara” e não a dele, ou seja, que nos mantivéssemos alertas para a revelação das minhas inquietações e em como articulá-las na criação do espetáculo solo.

Os ensaios continuaram, e em abril, em outra visita ao ensaio, o diretor-perguntador inquietava. E eu registrava no diário de trabalho:

O que me motiva? O que me inquieta? O que da vida, não do teatro. Qual é o ponto de vista? O que eu posso dizer agora? E [Okamoto] citou Kazuo Ohno: “Que espetáculo a vida está querendo que eu faça agora?” Falar da vida. O que falar da vida? O que a vida fala para mim? Pensar mais sobre isso. O que me mobiliza a mudar de cidade? A fazer o espetáculo? A fazer o mestrado? O espetáculo e o mestrado são veículos dessa “coisa”, tem que ser veículos¹⁵⁵.

Lembro com bastante clareza desse momento. Essas questões mobilizaram muito o meu fazer. Na época eu não conseguia responder qual era a inquietação que guiava, que pulsava, que fazia ser para mim importante seguir com o projeto do espetáculo solo. Era evidente o desejo de ter um espetáculo para que eu pudesse apresentar e ganhar dinheiro. O motivo é legítimo, mas, tanto na época quanto hoje, não acredito que um trabalho direcionado somente nesse sentido possa (e mesmo não deva) conduzir um processo que se pretenda criativo, artístico. Isso porque a produção de uma obra de arte – e mesmo a vivência de um processo artístico que não resulte numa obra – depende, a meu ver, de uma busca em outras direções. Esse é outro dos pontos dos quais falarei mais durante a dissertação.

¹⁵⁵ Do encontro com Eduardo Okamoto, em 8 de abril de 2011.

As respostas às questões levantadas por Okamoto tentavam encontrar espaço. E procurando fui ao ECUM¹⁵⁶ ser mexido por *teatros da radicalidade*¹⁵⁷. Naquele ano, o evento incluía o “Programa Especial: *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*”, que trazia ao Brasil os diretores do *Workcenter*, Thomas Richards e Mario Biagini, com conferências e workshops ministrados por eles junto de outros membros do grupo. A programação também contava com atividades paralelas com pesquisadores da obra de Grotowski, entre eles Fernando Montes e Tatiana Motta Lima.

Eu havia me inscrito para a oficina com Richards, mas não fora selecionado. Ainda assim, a inquietação provocada pelas leituras de Grotowski e pelo processo que eu estava vivenciando com Duda, aliados à possibilidade de me deslocar até Belo Horizonte naquele momento, foram fundamentais para que eu participasse do evento, no qual assisti às conferências de Montes e Motta Lima, e também a de Richards¹⁵⁸. Esse foi o primeiro contato que tive com o *Workcenter*, através da conferência de Thomas, e o meu segundo encontro com Fernando Montes¹⁵⁹.

No dia 25 de abril, o meu diário apresenta uma revisão e uma reflexão sobre que acontecera até ali. O trecho é longo, mas acredito na sua importância para o entendimento do que passava:

Desde a minha vinda em janeiro para Barão Geraldo, algumas questões têm crescido em força, urgência e presença nos meus dias. Elas aparecem a cada ensaio, no debater-se com o processo criativo e também de maneira muito clara a partir da leitura do texto *Respuesta a Stanislavski*, do curso com Simi e Tadashi, da conversa com Duda, e agora, das conferências do ECUM. Elas me provocam aquela boa inquietude, angustiante e necessária, me fazem estar constantemente revisitando e repensando o que venho trabalhando. Aqui, as palavras de Thomas Richards ecoaram fundo:

O que se vê é atores imitando mestres mortos que nunca foram seus verdadeiros mestres. Está tudo fora deles. Não é uma questão moral, é simples. Todos temos medo. Então fazemos uma imitação dos mestres. Essa gaiola está dentro dos seus medos.

*(...) No que você é profissional? O que faz parte disso? O que você aceita sobre sua vida? O que você não aceita? O que você quer dizer sobre sua mãe? E para as pessoas ao seu redor? É necessário ser um indivíduo e criar a sua liberdade. Que valor a minha subjetividade tem para os outros? Mas que validade tem calçar os sapatos de outro e fazer “A Gaivota”?*¹⁶⁰

¹⁵⁶ Encontro Mundial de Artes Cênicas, em Belo Horizonte, de 21 a 26 de abril.

¹⁵⁷ Nome do Fórum do qual participei no ECUM.

¹⁵⁸ Acompanhavam-no Philip Salata (atual membro do *Workcenter*) e Teresa Salas (ex-integrante do grupo).

¹⁵⁹ Em 2009, em Santa Maria, eu havia participado da oficina “O Corpo que Cada um É”, ministrada por Fernando na UFSM.

¹⁶⁰ Anotação do meu Diário de Trabalho em conferência de Thomas Richards no ECUM.

Ir da subjetividade para a objetividade. Do singular ao coletivo.

Há alguns anos eu pensava em entrar pro mestrado para pesquisar algo como uma técnica minha, uma metodologia, uma maneira de fazer, de criar ou de treinar que fosse minha. Eu pensava no que falou Grotowski: *Considero que sólo la técnica de crear una técnica propia es importante. Toda otra técnica o método es estéril*¹⁶¹. Eu pensava ser muito novo para “criar uma técnica”. O que busquei então foi aprofundar o meu trabalho a partir de métodos já bastante desenvolvidos, a fim de amadurecer o que eu fazia tendo uma base mais sólida. Na construção dessa base tive como principais guias o Eduardo e as pesquisas do Lume.

Mas vejo outros territórios que quero explorar, no entanto, sem saber por onde começar. A questão da relação de uma espécie de transcendência possível em um trabalho sobre si mesmo, sobre o corpo, da alteração da percepção, a relação com a atenção. Por onde posso começar? As leituras de Castañeda são permeadas pela desconfiança por serem esses escritos entendidos por muitos antropólogos como material ficcional; também desacreditados por muitos pesquisadores. As leituras de Artaud caminham num campo de poesia e utopia baseados em uma abordagem pouco pragmática... Encontro então em Grotowski o meio mais palpável para o diálogo sobre essas questões, tanto pela credibilidade de seus escritos, baseados em uma prática de pesquisa constante e reformulação de ideias, como porque ele toca justamente nas questões que mais me atraem no teatro, questões essas principalmente ligadas ao trabalho com “A Arte como Veículo”. Mas aí eu penso: o que eu sei sobre os elementos que envolvem a “Arte como Veículo”? Para estudar a transformação de energia, o processo de geração de qualidades sutis de vibração energética, devo começar por onde? Devo estudar os chacras, a teoria sobre o que é energia e como ela se manifesta de diferentes maneiras? Esse campo de estudo é imenso e não sei por onde começar. Fico perdido. Eu quero estudar teatro ou somente o trabalho sobre si mesmo? Venho me perguntando...

Qual é a minha resposta? Quais são as minhas respostas? O que de efetivo faço e posso fazer para responder? O que sou eu no teatro? O que o teatro é para mim? O que sou eu na vida, o que eu quero da vida?

Devo fazer alguma coisa, algo prático. Sinto que preciso revolucionar a mim mesmo, encontrar o que sou eu no teatro, o que ele é para mim.

Nesse momento algo importante começou a se esclarecer. E, mais do que isso, algo começou a mudar. Percebo hoje que justamente as questões presentes nesse texto, muitas delas impulsionadas pelo contato com o Duda, foram levando-me aos processos pelos quais passei ao longo do mestrado, para os quais – em muitos momentos – eu não estava preparado. Exatamente, a questão não é “estar preparado”. Essa ideia não me parece adequada. Melhor é dizer que as escolhas que fui tomando durante a pesquisa estavam ligadas às inquietações desse momento, especialmente no que diz respeito à singularidade do meu próprio fazer, àquilo que o Duda apontava como necessário ao trabalho, “a minha cara”, a minha busca num processo artístico. Como resposta às angústias, veio uma proposta prática:

¹⁶¹ GROTOWSKI, Jerzy. Respuesta a Stanislavski. In: **Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología: Grotowski**. Ano 3 – n.11-12. México, janeiro de 1993, p. 26.

Decidi fazer testes de cena com o *Estranho*. Sem preocupação com quando será a estreia dessa nova “coisa” que estou criando. Sendo assim, acreditando na potência da relação do *Estranho* com o texto *A Construção*, uma possibilidade primeira é criar uma estrutura que mescle essas duas coisas, e utilizá-la como experimento, ver onde vai dar. O que preciso é fazer alguma coisa, não ficar parado. Fazendo e aprendendo, transformando, alimentando essa nova “coisa” até o momento em que isso não seja mais necessário¹⁶².

A partir de então, paralelamente aos ensaios, os estudos sobre **A Construção** avançavam. Fazer uma análise da sequência de acontecimentos e também das transformações do zumbido ouvido pela personagem do texto – suas evoluções ao longo do conto – pareceu um bom caminho para encontrar conexões possíveis. As tarefas que elegi, naquele momento, tinham relação com esse estudo e as tentativas de diálogo com material físico-vocal criado. Por exemplo, fazer sequências de microcenas sobre situações recorrentes do texto, como a do “acordar assustado”. Para isso, eu utilizava ações já presentes em *Estranho* e criava outras novas ações a partir de trechos selecionados, como os seguintes:

(...) de tempos em tempos, regularmente me assusto e saio do sono profundo e fico escutando, escutando no silêncio que aqui reina inalterado dia e noite, sorrio tranquilizado e mergulho com os membros relaxados num sono mais profundo ainda¹⁶³.

Pior é quando, geralmente ao acordar assustado, me parece às vezes que a atual distribuição é completamente falha, que ela pode provocar grandes perigos e precisa ser corrigida o mais rápido possível, sem consideração por sonolência e cansaço; aí eu me apresso, vôo, não tenho tempo para cálculos; porque quero executar um plano novo e exato, agarro arbitrariamente o que me vem aos dentes, arrasto, puxo, suspiro, gemo, tropeço, e qualquer mudança do estado presente, que eu julgo superperigoso, me satisfaz. Até que aos poucos, com o despertar pleno, vem a sobriedade e eu mal compreendo a afobação, respiro fundo a paz da minha casa, que eu mesmo perturbei, volto ao meu lugar de dormir adormeço rápido com o cansaço renovado e, ao abrir os olhos, encontro ao acaso, como prova irrefutável do labor noturno, um rato pendendo das minhas mandíbulas¹⁶⁴.

Outra proposta do momento foi experimentar dar corpo à imagens encontradas no texto, como a seguinte: “Então, já incapaz de pensar de tanta fadiga, com a cabeça

¹⁶² Ensaio do dia 25 de abril.

¹⁶³ KAFKA, Franz. *A Construção*. In: **Um Artista da Fome e A Construção**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 66.

¹⁶⁴ Idem, p. 69.

pendente, pernas inseguras, meio dormindo, mais tateando do que andando”¹⁶⁵. Nessa imagem, por exemplo, eu via potencial de complementação/aprofundamento da matriz “pássaros no estômago”, proveniente da Mimese¹⁶⁶.

No relato dos ensaios de 18 e 22 de maio já aparece um roteiro detalhado de uma estrutura performativa que começou a se delinear e que mesclava os materiais dos quais venho falando. Exponho abaixo o roteiro que, como poderá ser visto, era dividido em três partes: uma na qual eu procurava descrever as ações, outra com a descrição das imagens com as quais eu me envolvia durante a ação, e uma terceira com as passagens do texto utilizadas.

As escolhas feitas até então estavam sendo direcionadas para a construção de uma figura/personagem que ora se apresentava como o animal aprisionado na toca – com suas ações de cavar, cheirar, procurar, sua atenção e mobilização em relação ao ruído que começa a ouvir, ações essas trabalhadas a partir das ações de *Estranho* – e um narrador através do qual eu explorava o texto de Kafka no trabalho vocal, procurando as conexões e a complementariedade às ações de caráter mais evidentemente animalesco.

Trabalhei nessa estrutura por algum tempo, tendo feito o seu registro em vídeo no ensaio de 13 de junho de 2011.

***AO LER O ROTEIRO, ACOMPANHE O VÍDEO DO ENSAIO DE 13 DE JUNHO DE
2011 NO DVD ANEXO***

¹⁶⁵ Idem, p. 84.

¹⁶⁶ A imagem de referência para a criação dessa matriz pode ser vista no anexo *a*.

AÇÃO	IMAGENS	TEXTO
Nível baixo (acocado) no centro do palco, na boca de cena: Olhar com binóculo (fazer binóculo com as mãos). Olhos dos “homens Magritte” ¹⁶⁷ .	Olhando de longe a construção finalizada. Olhando o público que está na sala.	Depois de olhar a construção por alguns segundos: “Instalei a construção e ela parece bem sucedida”
Retirar o rosto de perto das mãos mantendo a forma do “buraco” do binóculo com as mãos. Olhar por entre as mãos.	O buraco das mãos é a entrada da construção.	“Por fora é visível apenas um buraco”
Levantar-se rapidamente, virar e dar alguns passos na direção do fundo do palco.		“Mas na verdade ele não leva a parte alguma. Depois de poucos...”
Bater. Cambaleiar de costas.	Bater “em firme rocha natural”.	“...passos já se bate em firme rocha natural”.
Caminhar passo a passo para a esquerda do palco, em linha reta na boca de cena, afastando-se do local do buraco. Olhar para o buraco às vezes enquanto fala.	Caminhar passo a passo por um corredor estreito de maneira que é quase inevitável não encostar nas paredes.	“Não quero me gabar de ter executado deliberadamente essa artimanha, o buraco era muito mais o resto de uma das várias tentativas frustradas de construção, no final porém pareceu-me vantajoso deixa-lo destapado. Evidentemente existem ardis que de tão finos liquidam a si mesmos, sei disso melhor do que ninguém e sem dúvida é temerário chamar a atenção, através do buraco, para a possibilidade de que aqui exista alguma coisa digna de ser investigada”
Caminhar rapidamente em diagonal em direção a direita alta do palco, notar alguma coisa no chão ao passar pelo centro do palco. Continuar caminhando. Virar-se pelo lado esquerdo do corpo e olhar novamente para o ponto no chão, voltando até ele, no centro do palco.	Pedestre apressado esbarra na entrada da construção.	
Observar o espaço de entrada da construção.	O buraco de entrada da construção está pouco visível, quase não se consegue notar.	“A uns mil passos de distância dessa cavidade localiza-se, esbarrada por uma camada

¹⁶⁷

Matriz de Mimese Corpórea, criada a partir de uma pintura. Veja a imagem no Anexo 4

	Está coberto por uma camada de musgo que se confunde com terra e com pedras no chão.	removível de musgo, a verdadeira entrada da construção, ela está tão segura quanto algo no mundo pode ser seguro,”
Olhar da esquerda baixa do palco até a direita alta do palco.	De repente, notar a presença de alguém, que vem caminhando apressado na direção onde está o buraco de entrada. Acompanhar com o olhar o trajeto da pessoa que passa rapidamente sem notar o buraco.	“...sem dúvida alguém pode pisar no musgo ou empurrá-lo para dentro,”
Olhar novamente para o buraco da construção.		“nesse caso a construção fica aberta e quem tiver vontade – é bom que se note no entanto que para isso são necessárias certas aptidões pouco usuais – pode invadi-la e destruir tudo para sempre.”
Ir ao nível baixo. Puxar o musgo do buraco. Puxar o musgo e transformar para suricato.		
Primeira cena do “Estranho” até pegar as duas máscaras. Ao invés de pegar a terceira máscara, entrar no corredor subterrâneo (ação anterior à ação feita junto da música final em “Estranho”). Arrastar-se pelo corredor até um pouco a frente e sentar-se com qualidade “Admir”. Ação de coçar as mãos e a testa (Admir).		
Sentado (com qualidade Admir).		Cantar: “Luar de Prata” ¹⁶⁸ .
Finalizar a canção junto com o “coçar testa” do Admir. Depois de coçar, transformar para “narrador”.		
Olhar para cima.	Está olhando para o buraco da entrada da construção.	“Pode-se achar que eu devesse ter vedado a entrada.”

¹⁶⁸ Essa era uma das canções que eu trabalhava no treino vocal. Ela fazia parte do repertório do coral *Messaggeri D'Italia*, fundado pelo meu avô, do qual faziam parte o meu pai e os meus tios e tias paternos. As palavras da canção traziam, para mim, imagens interessantes na relação com materiais corporais-vocais e o texto utilizados. A letra diz o seguinte: “A noite desce / Tristonha na mata / O luar é de prata / Convida a sonhar / E as estrelas / Lá no céu a brilhar / Também parece / Que querem sonhar”.

<p>Ir ao nível alto tentando alcançar o buraco de entrada da construção.</p> <p>Sinalizar com as mãos a parte de cima e a parte de baixo do buraco enquanto fala “em cima com uma fina camada de terra firme e bem embaixo com solo fofo”</p>		<p>Quando já está no nível alto, falar: “Em cima com uma fina camada de terra firme e bem embaixo com solo fofo,”</p>
<p>Cavar com as mãos e braços enquanto fala.</p>		<p>“de modo que não fosse tão trabalhoso para mim cavar sempre de novo a saída.”</p>
<p>Pausa. Olha para o lugar onde está cavando. Então continua a cavar, agora com mais pressa, enquanto fala.</p> <p>Ao falar “instantânea”, pára de cavar e dá um passo à frente, como se estivesse saindo apressado da construção.</p>		<p>“Mas isso não é possível, justamente a precaução exige que eu tenha a possibilidade de uma saída instantânea,”</p>
<p>Ir em direção ao fundo do palco, indignado.</p>		<p>“justamente a precaução exige, como o faz com tanta frequência, o risco da vida. Preciso da possibilidade de uma saída imediata, pois apesar de toda a vigilância, não posso eu ser atacado por um flanco totalmente inesperado?”</p>
<p>Foco vai à esquerda baixa do palco, formando uma diagonal.</p>		<p>“Vivo em paz no mais recôndito da minha casa, enquanto isso o adversário, vindo de algum lugar, perfura lento e silencioso o seu caminho até mim.”</p>
<p>Caminhar lenta e silenciosamente até a esquerda baixa do palco, em diagonal usando matriz “magritte-espelho”.</p>	<p>Caminhar por um corredor estreito, espreitando, observando e seguindo a si mesmo, que anda de costas à frente, ao mesmo tempo que sente-se também observado pelas costas, como se estivesse sendo seguido por alguém ou alguma coisa no corredor atrás de si.</p>	

Nessa mesma época eu também ia tentando entender possibilidades de relação com o espectador: como o outro entra nisso? “Como transpor a relação com o espectador no espaço de cena, no tipo de palco? Duda perguntou: o que poderia tornar presente, concretamente, essa relação com o público¹⁶⁹ .

Junto com Duda, eu sentia a necessidade de encontrar soluções ligadas ao espectador para entender que tipo de interação proporíamos, até mesmo para direcionar as minhas experimentações sozinho em sala de ensaio. Procurávamos entender qual o espaço da cena, e, para criá-lo, teríamos de definir o tipo de relação que buscávamos com o espectador. Apareceram ideias do público como sendo a “consciência” com a qual a personagem dialoga e compartilha angústias. Essa “consciência” também seria a própria personagem – o espectador seria uma espécie de duplo com quem ela compartilha suas angústias. Assim, na “relação consigo mesma, a personagem reage aos seus próprios questionamentos e ao que afeta do mundo exterior (daquilo que está fora da construção): o ruído”¹⁷⁰ .

Percebíamos que o ponto central da reflexão sobre a relação com o espectador estava na relação da personagem com o ruído que ela começa a ouvir em determinado momento do texto: “Mas o que é esse ruído? O que ele significa? É tudo o que o deixa [o narrador-personagem] vulnerável, impotente e desesperado em relação à vida, a sua vida na construção, sua vida em construção”¹⁷¹ .

O mês de junho começa, então, com o desafio do quarto como sala de ensaio: dificuldades e soluções da falta de sala de trabalho. Como continuar? A condição traz novos procedimentos, como a retomada das sequências dos Passes Mágicos de Castañeda, aprendidas anos atrás, e ainda mais ênfase no trabalho com o texto. Eu estava acostumado, pela vivência no curso de Artes Cênicas em Santa Maria, a ter constantemente sala para ensaiar. Esse período de ensaios começou a me fazer desfazer uma ideia pré-estabelecida do que deveria ser um ensaio. Okamoto também chamava a atenção para que eu encontrasse soluções, para que a falta de sala não fosse motivo para não criar.

¹⁶⁹ Do diário de trabalho, dia 26 de abril de 2011.

¹⁷⁰ Ensaio do dia 26 de abril de 2011.

¹⁷¹ Idem.

Entre as estratégias estavam a exploração da dicção e um exercício de falar o texto que eu fazia na seguinte posição: sentado em uma cadeira, com as mãos nos joelhos e a coluna ereta, sem movimentar o corpo, somente utilizando o movimento dos olhos, da boca e leves movimentos da cabeça. O objetivo era a exploração do texto como imagem, a potência da palavra na criação de imagens/associações tanto para mim quanto para o espectador.

A inspiração para o exercício veio dos ensaios que eu havia conduzido na graduação em direção teatral na UFSM, quando percebi que os atores precisavam encontrar maneiras de “preencher”, “gerar intenções” na relação com o outro através do texto. Naquela época, os atores deveriam dar o texto sentados um de frente para o outro e gerar todas as intenções sem mexerem mais do que os olhos e a boca. A prática levou-os a estados corporais intensos e bastante interessantes, preenchendo de verdade as suas palavras.

Também influenciou a experiência com o exercício eu ter assistido o espetáculo *Viver Sem Tempos Mortos*, de Fernanda Montenegro. A cena era minimalista e a atriz realizava o espetáculo sentada numa cadeira de frente para o público. Do início ao fim da peça, o modo como ela lidava com o texto, com o falar, era tão vivo que impactou e inspirou muito os meus ensaios. Havia uma força, uma potência de presença da palavra, que despertava em mim, enquanto espectador, um fluxo de diversas e intensas imagens e sensações.

Duda indicou que eu experimentasse, no exercício que descrevi, um modo de “especializar a construção com a palavra”, “percorrer os caminhos da construção com a palavra”. Exercitar o uso da palavra como maneira de dilatar a minha imaginação, gerando imagens – através da palavra – de um construir, da construção em si, dos seus corredores, dos deslocamentos e das ações nos corredores.

Eu percebia que, se eu havia passado por alguns anos de trabalho corporal na graduação (de aprendizagem de técnicas corporais como as do Lume, por exemplo, incluindo aí a experimentação de um trabalho vocal), a exploração do potencial da palavra para um ator – “dar um texto”, como se diz – era um campo no qual eu havia tocado muito pouco e tinha vontade de aprofundar. Das minhas experimentações com esse procedimento, escrevi o seguinte no diário:

O exercício tem gerado um movimento interior, um envolvimento interior. Desperta uma ação interior. E quando termino sinto a necessidade de desenvolver alguma ação no espaço, agir no espaço, em relação ao espaço, como maneira de levar para o espaço, para fora, o que foi criado dentro, o que está dentro, esse movimento interior. A aparente imobilidade externa do corpo, apesar de ser uma das “regras do jogo/exercício”, serve como estímulo a um grande movimento interior de pensamentos, imagens, microações e reações.¹⁷²

Na continuidade dos ensaios, começaram a aparecer os contornos de uma possível personagem e a desconfiança de que a figura de um narrador não seria adequada, diferentemente do que eu vinha pensando/explorando até então. Além disso, eu procurava estabelecer uma situação ficcional outra que não exatamente a de **A Construção** nem a de *Estranho*. No alimentar do processo, eu não sabia onde chegaria, mas percebia que o que eu buscava estava substancialmente ligado a esses dois materiais, e que o que era necessário era encontrar a justa forma de articulá-los. Esse era o maior desafio.

O diário registra que a personagem da minha cena poderia ser “um homem, já maduro, que há muito tempo está nesse lugar”. E o espaço da cena poderia ser então “uma casa antiga na qual ele decidiu isolar-se”. No texto de Kafka, a entrada da construção é descrita como um tipo de alçapão. Essa imagem me remetia a “aquelas casa antigas, onde um alçapão leva para o porão ou para o sótão”. Nesse sentido, uma das possibilidades para a construção do espaço da cena poderia passar por uma interpretação de um ambiente como esses, “pouco visitados, locais onde se guardam coisas pouco usadas e muito antigas, e, por isso, (...) tidos como locais potencialmente assustadores, principalmente à noite, com pouca luminosidade”¹⁷³. Essas imagens também pareciam potentes para o pensamento sobre os demais elementos do espetáculo: a iluminação, a sonoplastia e o figurino¹⁷⁴.

Em 19 de junho um ensaio chama a atenção para os estados emocionais que surgem do trabalho. Como experimentá-los sem perder-se neles? O ensaio foi perpassado por uma grande tristeza, que eu não sabia de onde vinha, não percebia motivos aparentes¹⁷⁵. Logo que entrei na sala tive vontade de chorar. Eu não sabia o porquê e não considerava aquilo ruim. Mas a percepção de que isso estava acontecendo foi importante pra ir em frente com

¹⁷² Ensaio do dia 07 de junho de 2011, terça-feira, no meu quarto, em Barão Geraldo.

¹⁷³ Ensaio de 13 de junho de 2011, segunda-feira, sala do Lume.

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ Nesse dia, à noite, ao voltar pra casa, percebi estar febril. Acredito que a fragilidade, a vulnerabilidade que aparecera no meu corpo durante o ensaio tenha sido a manifestação de um sintoma da febre.

o trabalho. Lembrei de Tadashi Endo falando, em seu curso: “quando você está triste, dance. Quando você se sentir mal, dance”. E de Pina Bausch: *dance, dance... otherwise we are lost*¹⁷⁶.

Num dos momentos do ensaio eu estava improvisando as ações da matriz mimética “risada da senhora”¹⁷⁷ e, junto disso, experimentando, no rosto, o exercício das máscaras “máxima e mínima”. Eu improvisava uma “dança” desses materiais. A matriz em questão foi criada a partir da fotografia de uma senhora que ri, gargalha. A risada é, no entanto, muda. Até hoje não encontrei uma possibilidade de fazê-la com algum som que potencialize o que é feito sem voz. As tentativas de incluir uma risada com som foram sempre frustrantes. Então, prefiro fazê-la sem som enquanto ele não surge ou não é necessário.

Num momento, ao explorar a “máscara máxima”, transitei para a matriz “risada da senhora”, tentando retomar a qualidade corporal da matriz em 100% de intensidade, sem, no entanto, “perder a máscara”. Aconteceu então uma contradição emocional muito forte. Eu estava com a sensação da matriz (que ri, gargalha), e também com a da máscara (que devia estar sempre grande, esticada, manter-se) e um estado interior de tristeza, que tomava conta. Assim, eu me sentia chorando muito internamente (sem dúvida se eu abandonasse o exercício naquele momento eu choraria muito), e rindo ao mesmo tempo.

A forma da matriz, sua fisicidade que propõe um estado alegre, uma risada contínua, contrastava muito com o meu estado de tristeza interior e gerava um choque de estados emocionais. Sentir os dois estados emocionais ao mesmo tempo foi surpreendente, impressionante. Escorriam lágrimas, mas a máscara continuava intacta, de modo que eu percebia as lágrimas escorrendo pelo “buraco do olho da máscara”. Internamente eu chorava e a máscara permanecia. Ela mascarava e não deixava esvaír-se o meu estado interior. Ela auxiliava na sustentação dele¹⁷⁸.

A experiência foi interessante porque me fez recordar, no trabalho, o que falou Stanislavski: não podemos controlar as emoções, elas fluem independentemente da nossa vontade. Só podemos controlar as ações físicas. Fui então reler **Sobre o Método das Ações**

¹⁷⁶ A frase ficou mundialmente conhecida pela divulgação de *Pina*, documentário criado por Wim Wenders em homenagem à artista, lançado em 2011.

¹⁷⁷ Veja no anexo *a*.

¹⁷⁸ Ensaio de 19 de junho de 2011, domingo, sala do Lume.

Físicas, texto baseado em uma conferência de Grotowski no Festival de Santo Arcangelo, na Itália, em 1988, no qual eu lembrava que o artista falava sobre as descobertas de Stanislavski.

Começando julho, Duda foi assistir pela primeira vez a um ensaio. Eu mostrei o que fazia – os exercícios e também a estrutura já montada (aquela da qual falei acima). Ele comentou que o caminho agora era “fazer menos”. Disse que eu deveria procurar menos tensão, pois a maioria das ações da estrutura mostravam um “querer fazer tudo” que acabava atrapalhando. Eu fazia muito esforço, exigia muito da musculatura, e Duda sentia falta de um “respiro”, que para ele só aparecia no momento da canção “Luar de Prata”. Ele dizia que na canção eu estava “no espaço externo”, e que no restante eu estava muito no “espaço interno”. Era necessário, então, estar nesse “entre espaços”.

Percebi, depois do ensaio, que, na minha ânsia por querer “mostrar trabalho” ao Duda, eu acabara demonstrando os exercícios – e mesmo a estrutura – de um modo superficial, e que, ao apresentar o material para ele, eu não havia “me colocado em trabalho” como quando eu ensaiava sozinho.

O momento da canção (no qual Duda percebeu acontecer um “respiro” necessário), foi como se outro tempo tivesse se instaurado, que permitia com que essa minha ânsia se aquietasse. Isso porque a dinâmica utilizada enquanto eu cantava exigia uma lentidão, uma tranquilidade, através da qual eu acabei me deixando levar pelas imagens/associações ligadas a ela. Nos outros momentos, influenciado pela dinâmica rápida do suricato, eu acabei fazendo com que a ânsia de mostrar o meu trabalho se potencializasse, realizando as ações de maneira apressada.

A orientação do Duda para que eu procurasse fazer menos esforço fez sentido. Comecei, a partir de então, a procurar uma qualidade mais sutil no trabalho. Essa busca pelo sutil é algo recorrente no meu trabalho. Desde a graduação em interpretação alguns professores detectavam que eu tensionava excessivamente a musculatura nos exercícios. Duda, inclusive, percebendo isso, havia experimentado, no seu segundo ano conduzindo o grupo de treinamento do qual eu participava na UFSM, uma abordagem do treino que partia da perspectiva do que chamou, na época, de um “não corpo”. O sentido era justamente o de passarmos – os colegas e eu – a perceber quais as tensões necessárias e aquelas desnecessárias a cada momento, a cada ação. A partir desse momento da pesquisa, passei a

observar e trabalhar com mais atenção sobre essa questão da justa medida da tensão e do relaxamento do corpo.

Em relação à estrutura de cena que apresentei, Duda achou que a escolha por um narrador que conta e ao mesmo tempo vive a história, não parecia adequada para montarmos o texto. Isso porque **A Construção** é escrita como um fluxo de pensamento, e Duda percebia que na busca por “dar vida ao texto”, eu estava mostrando muito o espaço que seria a própria construção através das ações de cavar, tapar buracos, entre outras. E, em função disso, eu acabava caindo naquele “fazer muito” e num “mostrar” o espaço da construção (suas paredes, suas falhas, o trabalho nos reparos dessas falhas) que levava a imagens mais óbvias e possivelmente menos potentes do que aquelas que o espectador poderia gerar sozinho se eu não estivesse fazendo tanto, mostrando tanto.

O momento da canção era potente para ele justamente porque ali eu assumia uma qualidade corporal que não dava ênfase ao “mostrar a construção”, ou ao “mostrar a personagem construindo a construção”, e que me permitia simplesmente “estar na construção”. Estávamos tentando entender qual seria a linguagem de atuação. Perguntávamos: em que medida o corpo cria imagens e em que medida a palavra cria imagens? Duda apontou ainda que parecia haver uma resistência minha a abandonar os materiais já criados, e que isso bloqueava novas descobertas. Disse para que eu acreditasse que a dramaturgia não estaria só nas matrizes, mas em tudo o que eu fizesse: dramaturgia como revelação de uma lógica minha, para além dos materiais.

Seria interessante, então, que eu deixasse os materiais se permearem mais. Essa permeabilidade gerava outra qualidade que não era nem a de *Estranho* nem de **A Construção**, e que aparecia no momento da canção. Para a continuidade do processo, uma escolha teria de ser feita: pra onde encaminharíamos o trabalho? Duas possíveis direções apareciam:

- a construção de uma dramaturgia como a de *Estranho*, em que a criação se dá pela lógica das ações das matrizes, na perspectiva de uma cena que explorasse prioritariamente as imagens que o corpo poderia gerar no espaço;

- ou: a busca por outras possibilidades através das relações com o material textual/literário.

Interessava-me mais a segunda alternativa. Ela parecia mais desafiadora na minha trajetória, apontava caminhos ainda pouco explorados por mim e que interessavam, sobretudo, pela exploração da palavra e da organicidade da voz.

Procurávamos encontrar uma maneira de trabalhar com os materiais, de entender qual era a dramaturgia que desejávamos articular. Em relação ao texto de Kafka, pensávamos em como abordá-lo, como “entrar” nele, qual seria a nossa perspectiva? O texto apresenta um fluxo de pensamento da figura/personagem que construiu e vive na construção. É como um longo solilóquio no qual, ao mesmo tempo em que Kafka faz-nos ver a personagem agindo, faz-nos ver todos os seus pensamentos e como eles se encadeiam ao longo do tempo das ações. Então, como colocar em cena esse fluxo? Ou, em que medida trabalharíamos esse fluxo do pensamento da personagem? E como?

Estávamos no mês de junho, e foi esse o momento da minha candidatura ao Mestrado em Artes da Cena da UNICAMP. Pouco antes de iniciar o curso, no entanto, recebi o convite do ator e diretor colombiano Fernando Montes para passar um mês na sede do seu grupo, em Bogotá, participando de uma investigação¹⁷⁹ sobre a *organicidade* como processo criador, tendo como base os chamados *exercícios físicos e plásticos* de Grotowski¹⁸⁰.

Fernando foi membro do *Workcenter of Jerzy Grotowski* entre os anos de 1988 e 1993, participando da equipe de trabalho liderada por Maud Robart¹⁸¹. Sob a orientação de Maud, Fernando foi um dos responsáveis pela reelaboração dos *exercícios físicos e plásticos* que haviam sido criados anteriormente no Teatro Laboratório. São dois tipos de exercícios, que abordam o fluxo criativo por vias diferentes: os *físicos* foram elaborados com base nas posições do Hataioga (*asanas*) e os *plásticos* extraídos de práticas de Delsarte¹⁸² e Dalcroze¹⁸³, entre outros.

¹⁷⁹ Este foi o primeiro “Encontro Internacional O Corpo da Organicidade”, para o qual foram convidados também uma atriz e outros dois atores brasileiros, uma atriz colombiana e outra francesa. O evento ocorreu na sede do Teatro Varasanta, em Bogotá-COL, no período de 01 a 25 de julho de 2011.

¹⁸⁰ Co-fundador do grupo colombiano Teatro Varasanta.

¹⁸¹ Marie Maud Robart, haitiana, co-fundadora do grupo artístico *Saint Soleil*, especialista em investigações sobre tradições teatrais e rituais de diferentes culturas. Robart foi uma das pessoas que colaborou por mais tempo com Grotowski em suas investigações, realizando junto com ele o projeto *Teatro das Fontes* (iniciado em 1977) e trabalhando em Irvine no *Objective Drama Project* e em Pontedera no *Workcenter of Jerzy Grotowski* até o ano de 1993.

¹⁸² François Delsarte (1811-1871), músico, cantor e professor francês, responsável pelo desenvolvimento do chamado *Sistema Delsarte*.

No diário, à época, eu expressava o desejo de uma rotina de ensaios. Em contraponto às descobertas daquele período no que se referia à criação de estratégias para trabalhar em outros locais que não numa sala preparada especificamente para um ensaio, havia a necessidade de uma constância que estava difícil de ser concretizada:

Estou animado com o trabalho em julho na Colômbia. Lá tenho a certeza de poder treinar continuamente. Angustia-me muito não ter uma rotina de ensaios... O que tem acontecido é que ensaio algumas vezes, reorganizo minha energia, fico animado com o trabalho, crio algumas sequências de ações e logo depois não tenho mais sala pra ensaiar... Aí fico um período sem ensaio e tenho que reorganizar tudo novamente, fazer o corpo entender que tem que voltar com tudo. Julho será um mês intensivo, de imersão no trabalho corporal. É o que eu estou precisando. Maravilha!

Vamos àqueles dias, o que passou e transformou.

¹⁸³ Émilie Jaques-Dalcroze (1865-1950), músico, compositor e professor suíço, criador da *Euritmia*.

2. Julio más cerca de las estrellas:

El Cuerpo de la Organicidad

(jul. 2011)

1. CH'IEN, LO CREATIVO



Superior : ch'ien, lo creativo, el cielo

Inferior : ch'ien, lo creativo, el cielo

LA IMAGEN:

“El movimiento del cielo es poderoso. Así el hombre noble se transforma en fuerte e incansable”.

2. K'UN, LO RECEPTIVO



Superior : K'un Lo receptivo, Tierra.

Inferior : K'un Lo receptivo, Tierra.

LA IMAGEN:

“La condición de la tierra es el abandono receptivo. El hombre noble de vasta naturaleza sostiene al mundo exterior”.

A rotina que eu seguia no Teatro Varasanta começava com um trabalho sobre apropriação orgânica do ritmo, conduzido por Beto Villada Echeverry, músico e ator do grupo, das 7h às 8h da manhã¹⁸⁴; depois, das 8h às 10h, o trabalho seguia guiado por Fernando Montes no curso *El Cuerpo que Uno Es*¹⁸⁵. Após essas duas horas, o grupo formado para o Encontro¹⁸⁶ continuava o trabalho até o horário do meio dia, ou, em alguns dias, por mais tempo. Depois almoçávamos e à tarde geralmente encontrávamos-nos para

¹⁸⁴ Desse trabalho com Beto nem todos os atores participantes do Encontro participavam. Pude conhecer e experimentar, com Beto, os primeiros passos de um caminho para tocar *didjeridu*. Nessas aulas, experimentávamos um trabalho sobre respiração circular que provocava uma mobilização interessante do organismo, um “acordar” natural para o dia de trabalho.

¹⁸⁵ Esse é um curso permanente oferecido por Fernando no Varasanta, com módulos que ocorrem ao longo do ano. Nesse período do trabalho do Encontro, contávamos com a presença de outros atores colombianos, participantes do curso.

¹⁸⁶ Éramos sete, ao todo. Além de Fernando e eu, participavam mais três brasileiros: Gabriela Amado, Guilherme Anastácio e Leonel Henckes; a atriz colombiana Sabine Adriana e a francesa Edith Proust.

conversar sobre o trabalho, debruçando-nos sobre temas de interesse específico de cada ator ou do grupo todo.

O motivo do Encontro foi o de desenvolver um trabalho sobre a *organicidade*, sobre o *processo criativo*, tendo como ponto de partida os *exercícios físicos e plásticos*. Outro material bastante caro ao trabalho foi o **I Ching**¹⁸⁷, apresentado por Fernando e Gabriela¹⁸⁸ como uma fonte de estudo sobre a manifestação da vida: investigar o que chamávamos de *o corpo da organicidade* como um organismo vivo, estruturado, mas em permanente mutação. Os princípios revelados pelo oráculo, entendidos como “imagens de tudo o que ocorre no céu e na terra”, têm seu foco não nas coisas enquanto tais, mas em movimentos/tendências de mutação dos processos da natureza. Trabalhamos especialmente sobre o *CRIATIVO* e o *RECEPTIVO*, mas também sobre as outras seis imagens que formam a configuração fundamental do **I Ching**. No livro, elas são encaradas também como a representação de uma família, “não no sentido de entidades objetivas, mas funções”, de acordo com suas tendências. Assim, durante o trabalho, estiveram conosco:

- o pai, Chi'ien, o Criativo, Forte, o Céu.
- a mãe, K'um, o Receptivo, Abnegado/Maleável, a Terra.
- o filho mais velho, Chên, o Incitar, Provoca o Movimento, Trovão.
- o filho do meio, K'na, o Abismal, Perigoso, Água.
- o filho mais moço, Kên, a Quietude, Repouso, Montanha.
- a filha mais velha, Sun, a Suavidade, Penetrante, Vento/Madeira.
- a filha do meio, Li, o Aderir, Luminoso, Fogo.
- a filha mais moça, Tui, a Alegria, Jovial, Lago¹⁸⁹.

Investigar a *organicidade* no espaço, através do espaço, e no tempo, através do tempo, no contato entre nossos corpos, nossas vidas, atentos a essas tendências naturais. A partir daqui, começo a ver a vida e seu fluir não pelo dualismo *ATIVO-PASSIVO*, como antes, mas pelo potencial *CRIATIVO-RECEPTIVO* de cada situação. O princípio

¹⁸⁷ O livro chinês das Mutações, um dos mais antigos textos de sabedoria, conhecido no ocidente principalmente pelo seu uso oracular.

¹⁸⁸ Gabriela Amado, assistente de Fernando na organização e condução do evento. Atriz e diretora, ela havia sido minha veterana no curso de Artes Cênicas da UFSM, período em que trabalhamos juntos algumas vezes. A partir de 2009, passou a desenvolver pesquisas em colaboração com Montes.

¹⁸⁹ WILHEM, Richard. **I Ching: o Livro das Mutações**. Trad. do chinês para o alemão, introdução e comentários: Richard Wilhem; prefácio: C. G. Jung; introdução à edição brasileira: Gustavo Alberto Corrêa Pinto; tradução para o português: Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Pensamento, 2006, p. 5.

RECEPTIVO, sua maleabilidade e adaptabilidade, apareceu para mim como uma nova perspectiva sobre o entendimento da criação, dos processos orgânicos, da vida, enfim:

É o perfeito complemento do Criativo, a contraparte, não seu oposto, pois o Receptivo não combate o criativo, mas o completa. Representa a natureza em contraste com o espírito, a terra em contraste com o céu, o espaço em contraste com o tempo e o feminino-maternal em contraste com o masculino-paternal (...) Mesmo no interior do indivíduo esta realidade aparece na coexistência do mundo espiritual com o mundo dos sentidos (...) O Receptivo em si é, evidentemente, tão importante quanto o Criativo¹⁹⁰.

Manter-se permeável ao espaço, receptivo aos fluxos que nos atravessam, é também parte do ato criativo: uma atenção e adaptabilidade ao que acontece no tempo em seu contínuo movimento e desenvolvimento:

É apenas porque a natureza, em suas incontáveis formas, corresponde aos incontáveis impulsos do Criativo, que ela pode realizá-los. A riqueza da natureza jaz em seu poder de alimentar todos os seres, e sua grandeza em seu poder de lhes conceder beleza e esplendor. Assim ela faz prosperar tudo o que vive¹⁹¹.

Como trabalhar sobre isso? Como explorar no corpo, pelo corpo?

A condução do trabalho por Fernando impressionava já desde a primeira vez que trabalhamos juntos, em 2009. Não só pela excelência na execução dos exercícios, mas, especialmente, por uma qualidade sua de presença: uma alegria, uma vida contagiante manifesta em tudo o que faz. Através disso se configura uma abordagem do *training* que se propõe sempre criativa, no aqui-agora do trabalho, fazendo do contato do corpo com o espaço motivo para experimentar memórias, associações, imaginação, etc. Fernando utilizava imagens bastante precisas como estímulos ao aquecimento:

(...) pés dançam e conduzem, surpreendem. Pernas de Julieta, pernas de Romeu quando vai encontrar os primos, pernas de Lady Macbeth, pernas de Macbeth quando vê o pai-fantasma (tremendo de medo). Pernas de um burro. Pernas de Oberon, etc. Caminhar em algodão, caminhar sozinho, caminhar sozinho em algodão, chão de barro, etc.¹⁹².

¹⁹⁰ Idem, p. 33.

¹⁹¹ Idem, p. 34.

¹⁹² Diário de Trabalho, 7 de julho de 2011.

O trabalho sobre a base do corpo e os pés era intenso na primeira parte das manhãs, durante *El Cuerpo que Uno Es*:

- Jogo “pés em relação ao espaço” (duas colunas de pessoas, cada coluna perto de uma parede. Integrantes de cada coluna entram e improvisam a partir dos pés. Improvisar não somente em relação ao outro, mas principalmente em relação ao espaço). “Os pés pensam, não vocês”. “Os pés conduzem”.
- Depois “pés e olhos”. Princípio animal: olha-se primeiro para depois ir ao encontro. Os pés tocam no local mirado pelos olhos.¹⁹³

Trabalhávamos sobre os grupos de *exercícios físicos e plásticos* em momentos diferentes, no início sem fazê-los num mesmo dia. Essa escolha, disse Fernando, se dava pelas características de cada um e as diferentes dinâmicas por eles provocadas.

Começamos com os *asanas*... “Muitas câimbras por todo o corpo. Tinha medo de me desequilibrar e machucar, mas também medo das câimbras, que apareciam muito fortes e de repente. Fernando disse que a altura¹⁹⁴ provoca justamente esse tipo de câimbra”. Nesse dia, depois de uma experimentação inicial, passamos a um jogo de deslocamentos pelo espaço com as posições – buscar a um só tempo apreendê-las e encontrar um fluxo de passagem de uma a outra. Exercícios da arte indiana do *Kalaripayattu* também acompanhavam, trazidos ao grupo por Leonel. Utilizamos especialmente os passos da Serpente, do Leão e do Elefante. Deste último, Fernando levou-nos a uma experimentação do estiramento da coluna como via de encontro dos apoios necessários para os *asanas*.

No segundo dia, os *plásticos*:

- Pescoço;
- Olhos;
- Pescoço e olhos;
- Ombros;
- Pescoço, olhos e ombros;
- Peito;
- Pescoço, olhos, ombros e peito;
- Quadril;

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ Bogotá fica a 2.600m acima do nível do mar.

- Pescoço, olhos, ombros, peito e quadril;
- Experimentação pessoal dos elementos;
- Improvisação com os elementos.

Iniciávamos “un poco *cool*”, explorando um ciclo de elementos para cada parte do corpo, para depois “correr el riesgo de dar un salto para iniciar una aventura”¹⁹⁵. Os *plásticos* eram entendidos por Grotowski como uma *conjunctio oppositorium* entre estrutura e espontaneidade¹⁹⁶. Ele dizia:

Nos movimientos do corpo existem formas fixadas, detalhes que podem ser chamados de formas. A primeira coisa essencial é fixar um certo número desses detalhes e torná-los precisos. Depois, reencontrar os impulsos pessoais que podem encarnar esses detalhes; ao dizer encarnar, entendo: transformá-los. Transformá-los, mas não destruí-los¹⁹⁷.

Esse processo de transformação deveria ser buscado, então, através do contato, como disse Rena:

Quiere decir que uso todos estos elementos y empiezo a buscar hacia el espacio, hacia todo el ambiente, hacia la temperatura, el aire, la luz y también hacia las personas que están en el espacio, otros actores. Y también puedo trabajar con alguien muy cercano en mi vida, es decir un compañero imaginario que siento muy fuerte y sé que puedo llamar su presencia aquí y buscar la relación exterior con él. Porque todo esto es según como yo lo entiendo el contacto, la comunicación. Es el encuentro primero conmigo misma, que son estos impulsos, motivaciones, asociaciones. El encuentro conmigo misma para poder decir algo único. Empiezo a hablar desde mi misma y si quiero tocarte debo ser suficientemente ardiente y auténtica. Porque esto sobre lo cual tú reaccionas debe ser tan humano que también tú lo tienes en tu cuerpo, en tu vida interior¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Palavras de Rena Mirecka em entrevista concedida pela atriz à Fernando Montes. In: MONTES, Fernando (Org). **Grotowski - Lo que Fue**. Bogotá-CO: Ministério da Cultura e Centro de Documentação Cênica, 1999, p. 19. Rena participou do Teatro Laboratório do seu surgimento até sua dissolução, acompanhando o trabalho criativo de Grotowski durante mais de vinte anos, tendo sido a responsável pela criação dos *exercícios plásticos*.

¹⁹⁶ GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 171.

¹⁹⁷ Idem, ibidem.

¹⁹⁸ MIRECKA, Rena. In: MONTES, Fernando (Org). **Grotowski - Lo que Fue**. Bogotá-CO: Ministério da Cultura e Centro de Documentação Cênica, 1999, p. 19.

Também acompanhava esse estudo os verbos ligados às tendências de mutação do **I Ching**: o criativo forte; o receptivo maleável/adaptável; o incitar que provoca o movimento; o abismal perigoso; a quietude e o repouso; a suavidade penetrante; o aderir luminoso; a alegria jovial; e também: acariciar, puxar, empurrar, lançar, surgir, expandir, irradiar, emergir, emanar, surgir... Eles nos auxiliavam na busca pela escuta do que acontecia e se transformava: como experimentar a *organicidade*?

Para mim alguns estados se assemelham àqueles nos quais eu chegava no trabalho com Simioni, apesar da via de trabalho ser completamente diferente. Estou trabalhando de modo que quando chego em algum estado, busco percebê-lo e trabalhar com ele, ver para onde vai e como se transforma. Procuo não julgar os pensamentos que surgem durante o trabalho, eles me atravessam e se transformam, me transformam durante o trabalho, também são fluxo. Tento me dedicar ao máximo, com extremo respeito ao que acontece na sala comigo e com os outros. Sinto o grupo muito dedicado. Sinto respeito e espaço para desnudamento e revelação¹⁹⁹.

Aqui aparecia uma relação com um estado sutil despertado no encontro anterior do Núcleo Patuanú, no trabalho desenvolvido a partir da técnica da Dança Pessoal, sob a condução do ator do LUME Carlos Simioni. Junto disso vinha a percepção de uma diferença no modo como se trilhava o caminho para se chegar nesse tipo de estado em cada caso²⁰⁰.

Ponto fundamental da experiência em Bogotá também foi o trabalho com elementos provenientes da tradição do vodu haitiano: o *yanvalou* e marchas rítmicas, sob a condução de Fernando²⁰¹. Essa exploração era feita algumas vezes em silêncio e, em outras, com o acompanhamento de cantos liderados por Fernando. Foi nesse momento o meu contato primeiro com esses elementos, tão importantes no trabalho desenvolvido pela haitiana

¹⁹⁹ Diário de Trabalho, 9 de julho de 2011.

²⁰⁰ O aprofundamento de uma reflexão sobre isso é um dos elementos sobre os quais pretendo me debruçar após o mestrado. Não participei dos dois encontros seguintes do Patuanú (nos anos de 2012 e 2013) em função da realização das viagens que foram fundamentais para o desenvolvimento da minha pesquisa, sobre as quais falarei mais à frente. Em janeiro de 2014, no entanto, reencontrei-me com Simioni e os integrantes do Núcleo e percebi que, na continuidade da exploração da Dança Pessoal pelo grupo e, inclusive, na condução dessa experiência por Simioni, aparecem muitas das questões que também fizeram parte do meu percurso.

²⁰¹ O *yanvalou* pode ser entendido como um tipo de mobilização interior e, ao mesmo tempo, como um modo de deslocamento que se manifesta em passos rituais do vodu haitiano.

Maud Robart junto a Grotowski e ao *Workcenter*, e até hoje utilizados pelo centro italiano em suas investigações criativas²⁰².

Sobre as marchas e o *yanvalou*, o meu diário registrou:

- Passo com ondulação na coluna. Andando para frente, atravessando a sala juntos várias vezes. Depois em círculo (primeiramente parados e depois se movimentando em círculo).

- Passo no lugar fazendo um quadrado no chão, mas às vezes sem encostar um dos pés no chão para fazer o desenho do quadrado.

- Junto do passo com ondulação na coluna trabalhamos com uma melodia, um canto, que Fernando começou e nós fomos tentando cantar, cantando à nossa maneira, pegando a melodia.

- Passo com ondulação na coluna:

A partir do passo com ondulação na coluna, depois de fazê-lo juntos por um bom tempo, Fernando começou um canto, o mesmo que já havíamos trabalhado um pouco ontem. Cantamos por um bom tempo também, tentando pegar melhor a melodia e as palavras, caminhando para frente atravessando a sala com o passo e a ondulação na coluna.

- Depois, sem quebras, Fernando iniciou outra melodia, outro canto. Também trabalhamos com esse canto, experimentando-o no corpo e tentando pegar sua melodia e palavras, caminhando para frente, atravessando a sala com o passo e a ondulação na coluna.

A atenção na ondulação sutil da coluna é um dos elementos importantes, porque gera um fluxo, mobiliza todo o corpo.

Na época eu passava a descobrir um pouco mais sobre a trajetória pós-teatral de Grotowski, e abria-se um mundo de informações nos quais procurei mergulhar o mais possível ao longo da pesquisa de mestrado. Das conversas com Fernando, com os outros atores participantes do Encontro, das leituras que eu vinha fazendo, das práticas e, sobretudo, pela abordagem da prática que aparecia na condução de Fernando, o olhar sobre o meu próprio trabalho ia se alterando.

Aqui começava, ainda que timidamente, uma ressignificação do meu modo de encarar treinamento, ensaio, e, inclusive, a própria criação no trabalho do ator. Isso impactou, pouco a pouco, numa transformação substancial da pesquisa tanto no que se refere à reflexão sobre *organicidade* quanto ao uso da Mimese Corpórea como metodologia principal, como poderá ser visto mais à frente.

²⁰² Como já dito, muitas das descobertas, e dos desejos, em relação ao estudo das atividades pós-teatrais de Grotowski não puderam ser contempladas nessa dissertação. Incluo nisso o que pude conhecer, ao longo desses dois anos, sobre as investigações de Maud Robart em relação ao *yanvalou* e ao *canto integrado*. Pretendo debruçar-me sobre o estudo desses elementos em pesquisas futuras.

Fernando também nos conduzia num trabalho sobre trajetórias no espaço, deslocamentos, corridas de um lado a outro da sala, procurando o despertar de um movimento singular e coletivo de *avançar através do espaço*. Nesse atravessar o espaço, explorávamos dinâmicas de associação aos movimentos de mutação descritos no **I Ching**. Isso dava espaço para a ampliação de uma escuta fundamental ao trabalho.

Um dos pontos que aparecem nos relatos, que está ligado à percepção de necessidades outras no meu trabalho, diz respeito à questão do esforço físico:

Fernando disse hoje que começamos com um trabalho mais sutil, não começamos com os *plásticos* ou os *físicos* (ontem também não começamos com eles), mas que ele percebeu que alguns estavam precisando de um trabalho mais forte, mais pesado, para começar. Percebeu que eu buscava esse trabalho mais forte, e alguns outros também. Então, ele acha que é importante começarmos pelos *exercícios físicos*, ou *plásticos*, que são uma estrutura de trabalho mais forte do que o que fizemos hoje²⁰³.

Ao falar em “forte” aqui, eu me referia ao esforço aparentemente maior que os *físicos* e os *plásticos* exigiam da musculatura em relação a, por exemplo, as trajetórias no espaço e as marchas. Foi importante notar a dificuldade que eu tinha, naquele momento, de trabalhar com menos esforço. Isso já havia aparecido anteriormente nas indicações do Duda quando viu meu ensaio em Barão Geraldo.

Fomos procurando o equilíbrio: nem sempre usávamos os *plásticos* e os *físicos* e, quando o fazíamos, eles se configuravam como passagem para um trabalho do grupo com dinâmicas mais sutis. Pouco a pouco, esse elemento sutil despertado especialmente pelas trajetórias no espaço e pelas marchas foi mostrando-se uma via de trabalho cada vez mais complexa e levando-nos a outros tipos de experiências individuais e coletivas. Junto disso veio o despertar de uma outra qualidade de atenção:

Hoje ficamos correndo por 1 hora para começar o trabalho. AVANÇAR. Aos poucos percebe-se que o espaço se transforma, AVANÇA-SE, algo avança no espaço. Estimula-se o fluxo do espaço. Não necessariamente é sempre “eu em fluxo”, mas O FLUXO (tudo reverberando no espaço, em mim, nos outros). A corrida ajuda a dirigir a atenção para avançar. ATENÇÃO DIRIGIDA. Atenção dirigida, mas não ensimesmada²⁰⁴.

²⁰³ Diário de Trabalho, em 14 de julho de 2011.

²⁰⁴ Idem.

O trabalho seguia, e Fernando atentou-nos para que não mantivéssemos um “modo de comportamento” passivo no qual somente ele teria de propor coisas. O ritmo deveria ser dado pelos nossos impulsos e desejos que se manifestavam durante o trabalho, para que ele fosse mais orgânico, mais vivo: não há “o que vamos fazer”, há “o que acontece entre nós a cada momento”. Isso dependia do despertar *CRIATIVO* e *RECEPTIVO* em relação às situações que apareciam.

E a cada dia, novas descobertas:

Iniciamos com os *físicos*, de maneira que cada um pôde experimentá-los por si mesmo até encadeá-los com um pouco mais de fluxo. Depois de algum tempo fazendo-os mais mecanicamente, chegamos a um encadeamento que se propunha mais sutil. O Fernando estava fazendo o encadeamento entre um e outro lentamente, um jogo com o equilíbrio bastante pessoal e mais sutil, e aos poucos nós também fomos nos aproximando desse tipo de fluxo. Para mim ainda é muito difícil, pelas dores, câimbras, tensões. Mas hoje foram importantes duas coisas principais:

1- CONSEGUI FAZER O ASANA EM QUE FICO PARADO COM APOIO SOMENTE NA CABEÇA E NOS PULSOS! Fui tentar fazer depois de Fernando ter mostrado. E encontrei os apoios. Eu acho que estive sempre com medo de colocar o apoio na cabeça. Estou perdendo essa insegurança no outra *asana* (parada de cabeça), que já consigo fazer com mais facilidade. Então, hoje quando consegui fazer o *asana* que tem apoio na cabeça e nos pulsos, lembro que mantinha a ideia de que “é uma questão de equilíbrio e não de força”, junto da necessidade de manter a respiração o mais normal possível, e também era como se dissesse para mim mesmo que deveria distribuir o peso entre pulsos e cabeça, acreditando que, sim, a cabeça pode suportar o meu peso. Minha insegurança é em relação ao pescoço, de dar um mal-jeito, de quebrar. Isso me assusta. Além de perceber que hoje encontrei os apoios dessa posição e tive segurança para colocar o peso neles, outra coisa importante, que talvez seja até mais importante ou tenha o mesmo nível de importância de ter encontrado os apoios, foi perceber a maneira de “entrar” na posição, de levar o corpo até a posição, de onde colocar a cabeça e os pulsos para começar a deslocar o peso e fazer este *asana*: tenho que deixar uma perna flexionada, com o joelho no chão, e a outra mais esticada para trás. Na frente do joelho encostado no chão é que coloco a cabeça e relaxo os braços para trás. Encosto os pulsos e a parte “de cima” da mão no chão. Então vou deslocando o peso, colocando peso na cabeça e nos pulsos.

Outra importância: hoje trabalhei muito com a ideia de “pensar para cima” ou “mandar o centro do corpo para cima”, “elevantar o centro” mesmo antes de subir o peso do corpo para cada *asana*. Isso ajudou muito em todas as posições.

2 – A RELAÇÃO COM O ESPAÇO ajudou a trabalhar com os *asanas*. Essa relação com o espaço A PARTIR DOS DETALHES, dos quais falou Guilherme²⁰⁵.

Nesse relato pode-se ver que o amparo na busca pelo equilíbrio, mais do que no uso da força, levaram-me a encontrar como aliado o que chamei de “intenção vertical”, um tipo de mobilização através do qual passei a procurar a sustentação do centro do corpo na

²⁰⁵ Ator participante do Encontro, que direcionava sua investigação naqueles dias para a questão dos detalhes nos exercícios físicos. O registro é do dia 18 de julho.

transição do peso de um apoio a outro. Em consequência disso, um maior fluxo na passagem entre as posições começava a ser descoberto. Além disso, era importante entender “o chão como amigo”²⁰⁶, pois isso ajudava que eu ganhasse mais confiança em relação aos riscos do exercício. Na relação com o espaço, os detalhes ligados ao equilíbrio também se mostravam como fundamentais: as distâncias entre uma perna e outra em relação ao eixo, a justa tensão e/ou relaxamento de determinados músculos, etc., e, em especial, a direção e objetividade do olhar.

Nos *plásticos* também era fundamental manter o eixo e a “intenção vertical”. Fernando nos dizia para procurarmos esse eixo não na horizontal e não na diagonal, mas o “eixo vertical”. Ele disse que trabalhando conosco percebeu que o que é importante é não somente manter o eixo, mas mantê-lo na vertical, pois um eixo pode estar na horizontal, na diagonal, etc. Para ele era importante, então, encontrarmos a conexão com a verticalidade do eixo.

Essa perspectiva teve um sentido de novidade no trabalho que, na época, eu não conseguia definir. Hoje percebo que isso está ligado a uma diferença fundamental em relação ao que eu vinha entendendo até aquele momento, no meu corpo, como caminho para um processo orgânico. Diferença essa que, a meu ver, liga-se a uma abordagem da *organicidade* influenciada, em grande parte, pelos estudos da Antropologia Teatral. Voltarei a tratar sobre essa questão de uma nova perspectiva quanto à mobilização do eixo do corpo em diferentes momentos da dissertação.

Também era importante não compensar um movimento com o outro: “é necessário trabalhar mantendo a precisão do que se faz: o que move é o peito? É o pescoço? Pode-se mover tudo, mas tem que ser por decisão própria, não por uma ‘compensação’”²⁰⁷.

Um dos objetivos do grupo foi também o de pensar a escrita dos princípios e dos fluxos que apareciam. Nos encontros realizados durante a tarde, as discussões dimensionavam as reflexões e os desejos de cada um e apontavam caminhos para o coletivo: o teatro como um terreno em que se atualiza a possibilidade de contato entre algo universal e íntimo; uma espécie de Candomblé, onde algo acontece não somente no corpo

²⁰⁶ Lembrava-me, aqui, da demonstração técnica de Eduardo Okamoto quando, ao passar por um dos exercícios, ele utilizava essa imagem para o contato que estabelecia com o chão.

²⁰⁷ Anotação do meu Diário de Trabalho, data não registrada.

da pessoa, nem somente fora dela. Algo que acontece “entre”, nesse contato: “não está somente na pessoa, mas a pessoa está aberta para que algo aconteça”. Nos interessavam as relações entre a arte e o sagrado: “que el sagrado se exprese en el arte”.

Depois dos primeiros dias, Fernando pediu para que falássemos e escrevêssemos sobre nossas experiências para que tentássemos perceber os processos nos quais nos envolvemos e como os desenvolvemos: a busca era por uma escrita que conservasse os impulsos da experiência, para que ela estivesse manifesta no texto. Que não fosse abstrata, pelo menos não completamente, e que fosse capaz de portar informações ativas. As perguntas eram: como o impulso da experiência pode estar no texto? Como entrar no processo de escrita? O texto poderia ser como uma espécie de ícone, que contém em si a manifestação do potencial da experiência. Como um *Haikai*, por exemplo, no qual a experiência está presente nas palavras, mas há muita informações nos espaços “entre”. Fernando falava da importância de fazermos perguntas para as quais as respostas sejam ativas. Perguntas que nos coloquem em ação, em relação ativa com a experiência. Ele dizia: “fale para o meu coração, não para a minha cabeça”.

Os textos que produzíamos eram, então, utilizados como materiais de trabalho. E através dos processos de escrita também tentávamos encontrar pistas de como se dava, na singularidade de cada um, a busca. Muito dessa perspectiva sobre a escrita acompanhou-me e inspirou-me no desenvolver da pesquisa do mestrado e, em consequência, reverbera atualmente nas escolhas feitas para a redação da dissertação.

Nas nossas reflexões, observávamos os sintomas que bloqueavam, que atrapalhavam a continuidade dos fluxos e que nos afastavam da *organicidade*. Falávamos da importância de perceber:

- quando nada se transforma; quando tenta se transformar, mas se percebe que não há nada se mobilizando.
- quando é desmedidamente confortável, cômodo.
- quando se está envaidecido: o prazer enquanto vaidade psíquica.
- quando fechar os olhos é fechar a escuta (fechar a relação de contato com o espaço e com os outros).

Além disso, em vários momentos o peso de sermos do teatro, a influência de uma formação disciplinar teatral, também atrapalhava. Especialmente no que se refere a um

estado *RECEPTIVO* de criação percebíamos que querer sempre fazer muito, estar sempre “agindo”, fazendo algo que se pretenda ação, não ajudava. Fomos descobrindo que o potencial da experiência poderia estar, muitas vezes, em sustentar a ação do outro, sustentar o fluxo do espaço, das pessoas, do que acontece.

Os sintomas percebidos se apresentavam como riscos na manutenção de um dos mais importantes princípios do trabalho: a *consciência vigilante* ou *atenção vigilante*. Quando falávamos dessa vigilância falávamos sobre a necessidade de manter um espaço protegido, cada um para si e na relação com o outro, para dar vazão aos fluxos que aparecessem, com o cuidado e respeito necessários.

Os princípios do trabalho iam ficando claros:

- a atenção

A percepção da atenção desde o início do trabalho, durante seu desenvolvimento até sua finalização, as transformações que gradualmente ou instantaneamente eram provocadas na qualidade da atenção pelo que acontecia conosco:

Estar atento como estar presente, está ligado ao presente. Você não pode estar atento no passado, ou no futuro. É no presente. A atenção está no presente. É uma porta para a “presença”, para estar no “aqui-agora”.

- o contato

Falamos sobre manter os olhos abertos ou fechados durante o trabalho. Fernando disse que percebe que essas coisas, essas dinâmicas corporais, essas relações, só acontecem em contato, em relação, com o espaço, com o outro: a vida só acontece em contato (com o ar, com o outro, com um animal, etc.). Esse é um elemento a ser trabalhado não como um elemento técnico, porque é parte da vida, assim como o ritmo e outras coisas através das quais a vida se manifesta. Assim, o contato não acontece quando ficamos muito ensimesmados, como se estivéssemos olhando um espelho para ver em nós mesmos o que vai acontecer. Então nada acontece! E, nesse sentido, podemos ficar ensimesmados tanto de olhos abertos quanto fechados. O importante é, na busca, não ensimesmar-se.

Na experimentação do contato, falávamos sobre a relação entre os exercícios e o que ocorria para além deles. Procurávamos lidar com as associações, imagens e dinâmicas energéticas que apareciam como *imagens ativas*, de modo que através delas se permitisse a transformação das ações e a manutenção do fluxo. Isso se relacionava a um cuidado para

não bombear estados corporais/emocionais (através da respiração, da tensão, etc.) e não cair num plasma. O trabalho com as dinâmicas mais sutis deveria ser acompanhado por aquela *consciência vigilante* e por uma *escuta* que nos permitisse experimentar o que acontecia e, ao mesmo tempo, manter-nos conectados aos elementos concretos do trabalho. Assim, se nos perdêssemos na dinâmica, poderíamos reencontrar o trabalho, evitando o plasma. A manutenção do contato, da relação com o espaço, com o outro e com essas *imagens ativas*, permitia, então, a canalização dos fluxos que atravessavam cada momento.

- a escuta

Estar atento ao fluxo, escutando o que acontece, procurando não projetar expectativas. Uma escuta ligada ao contato e a essa outra qualidade de consciência da qual falei. Sobre os pensamentos que perpassavam os instantes, escrevi: “é como se eles fossem atravessados por esta camada outra que surge do trabalho. Eles estão sempre, mas tomam uma outra qualidade, ficam claros, mas menos operantes, porque há essa outra qualidade do trabalho que opera de maneira mais influente”. Nesse sentido, a autocrítica e a crítica em relação ao outro eram julgamentos altamente nocivos durante as experiências, porque cortavam um fluxo: “um preconceito é uma projeção de alguma coisa, que não permite ‘escutar’”.

Essa escuta também estava ligada a uma confiança nos processos, no que acontecia e aconteceria entre nós e, especialmente, a deixar-se guiar pela *intuição*. Cada vez mais, a *percepção intuitiva* se afinava, deixando evidente que o direcionamento intuitivo dos processos era um caminho absolutamente potente. Nos acompanhava uma sensação de: “*Conozco, pero no lo conozco. Nadie sabe, pero sabe. Yo no sé, pero algo sabe*”.

Todos esses elementos da investigação estavam diretamente ligados à assimilação dos princípios *CRIATIVO* e *RECEPTIVO*, e nos levavam também a aguçar a percepção em relação ao momento de fechamento do trabalho.

O que tem acontecido é que ninguém finaliza o trabalho olhando as horas no relógio, por exemplo. Mas o trabalho se encerra. Algo se fecha. Nem sempre todos param de movimentar-se juntos, mas o trabalho vai se finalizando. O processo de finalização se dá de formas diferentes em cada um, às vezes alguns passam a observar somente, também ajudando a sustentar tudo que acontece, até que se finalize.

Procurávamos entender como lidar com aquela ânsia por estar sempre aparentemente “fazendo alguma coisa”. Não só nesses momentos de fechamento, mas durante todo o trabalho, era importante manter-se *receptivo* ao que acontecia, o que se configurava, muitas vezes, como simplesmente observar e sustentar o espaço e os fluxos da busca do outro.

Perguntávamo-nos também sobre uma possível estruturação das dinâmicas surgidas no trabalho: uma estrutura pensada como parte do organismo vivo daquele processo, daquele *corpo da organicidade* que experimentávamos. Como descobrir uma estrutura orgânica dos processos nos quais nos envolvíamos? A perspectiva era a de que o que acontecia já continha, em si, uma estrutura: o que é vivo, o que surge entre nós, se manifesta já estruturado. Perguntávamo-nos: qual é a estrutura intrínseca ao fenômeno? E, então, como retomar o que havia acontecido? Era possível, naquele momento? Sem forçar, sem projetar ou apressar? Fernando dizia que retomar era reconstruir detalhes do que aconteceu.

Passados uns dias, como consequência do trabalho sobre os exercícios, descobríamos outras dinâmicas. Confiando no processo, procurávamos segui-las:

Hoje foi um dia em que a minha autonomia como ator gritou. Depois de muito fazer os *plásticos* e nada acontecer, eu estava bastante cansado. Pensei em finalizar o trabalho várias vezes, mas em um momento resolvi ir além, ir numa dinâmica minha, ir pelos *plásticos* mais rapidamente. Estávamos todos num mesmo ritmo há muito tempo e isso estava me irritando, eu precisava transformar, ir para outra coisa, outro lugar. Isso desencadeou um processo interessante.

Agora à noite, Fernando me perguntou o que desencadeou aquilo. Não soube dizer. Mas acho que foi a partir da minha decisão de mudar de ritmo, ir por um ritmo meu, diferente do que estávamos fazendo. A partir desse ritmo mais intenso, entrei num fluxo de relação com os *plásticos* e o espaço. Eu estava nisso e, com o aumento da velocidade dessa dinâmica eu passei a correr. Na corrida já não me preocupava mais em fazer os *plásticos*, mas em seguir o fluxo da corrida, que eu percebia estar me levando para outra coisa. Ainda havia um “não saber” o que fazer com os braços (se eu os deixava como estavam, em uma posição mais cotidiana de corrida, ou se eu fazia algo para mudá-los de posição). O que fiz foi deixar-me levar pela corrida, e com o impulso das pernas irem para frente os braços relaxaram mais durante uma das voltas, mas depois voltaram a uma posição semelhante à anterior, para depois abrirem-se um pouco a partir do peito.

Corri várias voltas ao redor de toda a extensão da sala, muito rápido, e aos poucos a velocidade da corrida foi diminuindo até me fazer estar num lugar da sala, com as solas dos pés no chão, mas com o corpo ainda mexendo, reverberando a movimentação da corrida. E aos poucos cheguei a uma posição parecida com a que já experimentei algumas vezes (braços encostados no tronco, quase abraçando o tronco) e os movimentos para os lados (tronco para um lado e outro) apareceram novamente, às vezes menores, às vezes maiores, às vezes mais lentos, às vezes mais rápidos e violentos. Junto disso, o movimento da cabeça e do pescoço, dos olhos,

também com variações de velocidade, às vezes para os lados, às vezes girando pelo pescoço, às vezes para cima e para baixo.

Durante todo o tempo, desde que percebi que “entrei no fluxo”, eu busquei me manter vigilante, às vezes focando o olhar como eu queria, às vezes deixando o olhar focar sozinho, sem, no entanto, impedir o movimento da cabeça. Procurei inclusive olhar nos olhos dos outros atores, o que foi interessante porque fazia com que eu me mantivesse vigilante. Mas buscando sempre deixar-me levar pela dinâmica sem forçá-la, deixando-a manifestar-se e percebendo como posso manter-me vigilante trabalhando com ela.

Cada um dos atores participantes do Encontro direcionava a sua atenção para pontos específicos de interesse no trabalho. A minha escolha foi por experimentar e refletir sobre a *organicidade* como um fluxo, como um “*dejar pasar todo*”.

Minha experiência nos primeiros dias de trabalho ocorreu tendo como principal estímulo a possibilidade de trabalhar, durante nossa prática em sala, com tudo o que acontece comigo a cada momento, ou, mais precisamente, com a possibilidade de, no trabalho, deixar que tudo ocorra e se transforme. Estou partindo da perspectiva de que tudo o que me ocorre durante o trabalho faz parte de um processo orgânico, este que, por sua vez, ocorre através do que opera no nível da fisiologia do corpo (funcionamento dos órgãos e sua relação com os ossos e músculos), dos processos psíquicos (que comportam desde a organização do fluxo do pensamento até os processos inconscientes) e da transformação de energia gerada por e através desses processos.

O que é deixar que tudo aconteça e se transforme?

Elementos importantes do trabalho tem sido o direcionamento da atenção, a transformação da energia e o fluxo: é como se, no desenvolvimento do trabalho, a atenção a esse fluxo orgânico se apurasse e se conectasse com um fluxo orgânico que não pertence somente ao meu envolvimento psicofísico, mas se conecta a um fluxo de *organicidade* que pertence à dimensão da conexão entre eu, os outros e o espaço, e também a mobilização de cada um em relação a isso, nesse contato.

Através disso, no desenvolvimento do trabalho minha atenção se dirigiu, nos primeiros dias, até chegar a um tipo suave de energia que, todavia, ainda é pouco definível. Percebo que, trabalhando inserido nesse fluxo de energia suave, já não sei o limite entre o que faço e o que permito que ocorra através de mim.

Para entrar nesse fluxo tem sido importante para mim apurar uma escuta sobre o que me acontece a cada instante e, junto disso, afastar-me do autobloqueio, do autojulgamento, das ideias sobre o que seria certo e errado, do pré-entendimento da experiência e do preconceito com quaisquer coisas que aconteçam comigo durante o trabalho, no sentido de tentar dar atenção para cada coisa que acontece sem tomá-la como algo demasiadamente interessante ou desinteressante para o trabalho.

Então, trabalhando dessa maneira, procuro não transformar em “monstros” as imagens, os pensamentos, as sensações, as visões e tudo mais que se manifesta no trabalho, de modo a tentar deixar que surjam e se transformem, que apareçam e desapareçam, que voltem a aparecer por um instante para depois nunca mais aparecerem, ou que apareçam uma única vez e depois nunca mais, ou que voltem muitas vezes e se manifestem de maneiras muito parecidas ou muito diferentes. Busco trabalhar com elas na intensidade com que surgem, sem bombeá-las ou projeta-las para além da maneira como se manifestam. Tento perceber e trabalhar com o tamanho que cada uma delas me parece ter a cada momento.

É como sustentar a convicção de que nada é incorreto. Como reafirmar a cada instante que tudo o que acontece está acontecendo. Isso parece estar permitindo que eu experimente o processo como uma sucessão de “agoras”, sem ansiedade por chegar a um resultado, mas sempre buscando manter a intenção de perceber que algo está acontecendo e verificando se algo está se transformando constantemente e mobilizando-me.

Assim, a escuta que venho tentando apurar parece operar a partir do direcionamento da atenção para aquilo que acontece comigo a cada momento, levando em consideração a necessidade de manter uma vigilância para estar em mobilização permanente. Essa vigilância ocorre como se eu estivesse constantemente perguntando-me: estou confortável? Não estou somente no prazer do que faço? Estou provocando-me? Se respondo sim para as duas primeiras questões é o mesmo que responder não à outra, e vice-versa. Acredito que enquanto eu estou provocando-me estou dentro do trabalho, estou me mobilizando. De outra forma, estou confortável e afastando-me dele.

Sobre essa provocação, também percebo que ela não é, na maioria das vezes, algo muito evidente. Aparece como uma voz sutil em meio a tudo o que se passa durante o trabalho, pois está ligada à necessidade de manter aberta a escuta ao que acontece a cada momento, outro processo que me parece ser bastante sutil. Essa provocação opera no sentido de ampliar a atenção para perceber se estou avançando no trabalho, se não estou fixo em algo que acontece, se estou permitindo que se transforme. Sendo assim, parece ser uma provocação que opera como uma atitude receptiva, de abertura, em relação ao que surge a cada momento do trabalho.

Através disso tenho experimentado o avanço do trabalho e a transformação da percepção sobre ele ao longo da manhã, desde o aquecimento do corpo, até o trabalho com os *plásticos* e os *físicos*, a relação com o espaço e o contato entre os participantes e, em alguns dias, a entrada em um fluxo a partir desses elementos.

Nesse processo, uma dinâmica de relação com o espaço que envolvia deslocamentos em várias velocidades, alguns movimentos dos braços, do tronco, do pescoço e dos olhos, e também um giro específico, voltou a aparecer várias vezes. Descrevo, aqui, um dia que tínhamos começado o trabalho com os *plásticos* e essa dinâmica passou a guiar:

Comecei a rodar em uma parte da sala e depois não parei mais até finalizarmos o trabalho. Esse início do rodar foi com Sabine; comecei esse rodar, um rodar no eixo, e Sabine caminhava em círculo ao redor de mim. Depois de algum tempo (não muito tempo, mas também não pouco) Sabine afastou-se e eu continuei rodando.

Já aconteceu várias vezes de rodar “no eixo” durante todo esses dias de trabalho, mas desta vez foi diferente. Eu parecia estar mais “lúcido”. Quando comecei a rodar não sabia quando iria parar, mas também não pensei sobre isso. Fui percebendo que o rodar estava com algo diferente das outras vezes; eu estava com os olhos abertos e me sentia tranquilo rodando, sem preocupação ao perceber que tudo que eu via estava girando, estava borrado. Me sentia sereno, diferentemente das outras vezes em que ver tudo rodando gerava uma certa apreensão. Procurei manter essa serenidade, levando a atenção para dois pontos principais:

1. Manter-me no eixo com a coluna; e, sem forçar, buscar manter o fluxo do movimento dos pés.
2. Observar com os olhos as coisas que estavam ao meu redor, os borrões que giravam, sem a pretensão de tentar torná-los definidos. Com isso minha sensação era de que meus olhos e minha atenção observavam o que acontecia, de maneira bastante lúcida. Mas não com uma lucidez em que tudo é muito bem definido, claro. Uma lucidez serena. Meus olhos observavam como quem sente um movimento do vento, sereno de saber que ele está sempre aí, que às vezes é brisa leve, às vezes sopra forte, que às vezes paira e às vezes sopra.

Percebi que algo se transformava no espaço, tanto comigo quanto com os outros atores, que aos poucos se aproximaram, em duplas, depois ficaram juntos, vieram para perto de mim (e eu continuava rodando). Depois os outros atores afastaram-se de mim. Acredito que já nesse momento estávamos em fluxo com o espaço, porque tudo ocorria de maneira muito fluída, sem pressão, sem bombearmos uma situação.

Eu continuava rodando e minha atenção se mantinha nos pontos descritos anteriormente, mas também conectada aos outros atores, os quais eu percebia moverem-se. Eles afastaram-se de mim e, ao que percebi (podem ter feito mais coisas) aos poucos foram se deslocando juntos para um dos cantos da sala.

Eu buscava me deixar levar pelo rodar “lúcido e sereno”, observando, vigilante, de olhos abertos. Percebia que a atenção no movimento dos pés e em manter os olhos abertos (procurando ver/observar o que se passava comigo – tanto o ver com os olhos os borrões como o observar/ver o que acontecia como processo interno comigo – sensações, pensamentos, imagens) não era um “forçar, bombear o corpo” para continuar naquele estado, naqueles giros, mas era uma maneira de permitir a fluidez da dinâmica corporal em que eu estava. Era como uma estratégia para não travar o fluxo. A dificuldade em manter o giro, no entanto, era grande: eu sabia que poderia tropeçar, sem querer, em algum momento, e isso poderia provocar a quebra do fluxo. Então era muito importante manter-me vigilante ao movimento dos pés, permitindo o fluxo dos giros para que ele seguisse seu próprio rumo.

Aos poucos começaram a aparecer/acontecer pequenos deslocamentos do meu corpo no espaço com os giros, me levando mais ao centro da sala. Esses deslocamentos estavam também em consonância com o movimento do restante do grupo, que se dirigia para o canto da sala. Nesses momentos eu busquei reforçar a atenção nos pés e no “estar vigilante”, de olhos abertos, pois o risco de quebrar o fluxo era maior. Houve alguns deslocamentos pelo espaço (não muito distantes), até que eu fiquei em um lugar e o girar passou a ser mais intenso; eu percebia que ia ficar mais rápido. Os braços começavam a mobilizar-se mais e também os pulsos e as mãos. Antes eles também serviam ao giro, mas a partir desse momento foram mais decisivos. Isso aconteceu já em outras vezes, outros dias, em que apareceram giros: a partir de determinado momento os braços envolvem-se mais.

Nesse momento busquei ficar ainda mais vigilante, porque percebia que o que estava acontecendo se encaminhava (seguiria) para algo mais intenso sobre o qual o meu controle poderia ficar ainda menor caso eu não intensificasse (afinasse mais) a vigilância; sem essa vigilância que permite o ajustamento entre controle/descontrole, ou a canalização do fluxo, eu acabaria perdendo o controle e abandonando o trabalho abruptamente.

Os braços e mãos passaram a ser como as hélices de um cata-vento, ou, mais precisamente, como os longos galhos de uma grande árvore que dançavam, embalados por uma ventania que se fazia às vezes mais intensa e às vezes mais suave, a qual ao mesmo tempo em que tinha seu próprio fluxo, era influenciada e transformada pelo peso dos braços-galhos. Esse peso às vezes servia como alavanca, como estilingue para um giro mais rápido e/ou para um abrir de braços. Assim os giros aconteciam em conexão entre quadril, tronco e braços, cotovelos, pulsos, mãos e dedos.

Depois de muito girar neste lugar, cambaleei mais algumas vezes (sempre vigilante), estava numa velocidade muito rápida. Mantinha cada vez mais intensos os elementos de vigilância (pés, olhar, lucidez), e depois de mais alguns giros o braço direito, seguindo o fluxo do movimento do giro, desenhou uma diagonal pela frente do meu corpo e foi como se a intensidade da energia se fosse, direcionada para longe, para “fora de mim” na direção para a qual o braço apontou. Mas algo ainda permanecia. O próximo giro depois disso ainda reverberava o fluxo de antes, embora eu percebesse na hora que algo mudara, algo se foi. Para mim isso foi muito interessante porque não ocorreu uma quebra brusca e também não foi como “ir diminuindo a velocidade e intensidade dos giros”. Pareceu que algo se foi para o espaço, para longe, desapareceu, e os giros mudaram da velocidade mais rápida para uma bem mais baixa, mas ainda rápida e fluida. Então, depois dessa transformação, aí sim, a velocidade foi diminuindo até parar. E quanto mais ela diminuía, também mais eu me mantinha vigilante e passei inclusive a olhar nos olhos dos outros atores, que me observavam “parados”, mas também em trabalho (eu sentia isso), do canto da sala.

Comentando sobre o trabalho. Gabriela falou que era visível como não estava só em mim, mas no contato com o espaço, que o espaço se modelava, estava em transformação, mobilizado. Guilherme falou que houve momentos em que parecia que o impulso dos movimentos dos meus braços e mãos vinha de fora, do espaço, como se o impulso fosse “pescado” pelo corpo, vindo do espaço. Isso para mim foi muito interessante de

ouvir, pois não saberia explicar bem o “como” ou “porque” os braços, cotovelos, pulsos e dedos entram e passam a estar nesse fluxo.

Essa imagem de que o espaço pesca os impulsos ou que esses impulsos vêm do espaço pareceu adequada, pois aconteceu/acontece (quando os giros aparecem) esse tipo de impulso que não parece vir só de dentro, que está em relação com o espaço e às vezes parece mesmo vir de fora, do espaço que está em movimento e que guia/conduz o movimento. Não conduzo, sou conduzido. Isso parece, inclusive, ser um dos elementos que sempre “voltam”, que sempre estão quando percebo que “entrei no fluxo”. Quando tenho o *insight* de que entrei, eu poderia dizer que “estou sendo conduzido”. Ou, vice-versa, quando percebo que “estou sendo conduzido”, percebo que “estou no fluxo”.

Tenho refletido bastante sobre isso, o momento “plim”, esse *insight* em que se percebe a entrada no fluxo. Aconteceu hoje e em outros dias também. Quando isso ocorre, experimento levar minha atenção para o fluxo, deixar-me levar por ele. Transfiro meu foco de atenção do “estar fazendo os *plásticos*” para o “sustentar o fluxo”, como se deixasse os *plásticos* um pouco de lado. Continuo com eles, mas a atenção já não está mais em fazê-los e sim em deixar-me levar pelo fluxo através deles.

Nessa viagem, através do processo vivenciado com Fernando, o meu entendimento e interesse sobre a questão do *registro da ação pelo corpo* se alteraram. Percebi que para mim, anteriormente, o estudo sobre a questão do *registro* tinha sido importante porque foi a partir dessa etapa do trabalho com a Mimese Corpórea que eu passei a entender melhor questões relativas à *organicidade da ação*. Eu havia experimentado nos anos finais da minha graduação, nas pesquisas que desenvolvi sob a orientação de Okamoto, que a ação não acontece se não há *algo* no qual ela toca, *algo* que o ator acessa. A etapa de registro/codificação do material de Mimese Corpórea havia me apresentado isso com bastante clareza. Esse *algo* era, para mim, o *registro da ação no próprio corpo*, em músculo, nervos, energia, associações, ou, em outras palavras: *as experiências singulares do ator, sua memória e vida*.

Trabalhando sobre os *exercícios físicos e plásticos* e investigando, a partir deles, a *organicidade como um processo criativo*, percebi que, àquela época, estudar a *organicidade* como um *registro*, perspectiva na qual eu estava me apoiando até então, já não me fazia mais sentido. Isso porque eu passava a perceber a organicidade cada vez mais como um fluxo, uma correnteza na qual, quando eu entrava, a criação acontecia e as ações ganhavam uma qualidade de *ajustamento e transformação constantes*, mesmo dentro da estrutura dos exercícios. Assim, *registro* já não parecia mais um bom termo para nomear esse *algo* a que eu acessava, porque dava-me a impressão da re-criação de uma experiência fixa, imutável e inabalável.

Eu comecei, na época, a encarar o trabalho sobre a *organicidade* mais no sentido de entrar em um *fluxo* de impulsos, de memórias, de associações, ou, mais especificamente, buscar *acessar as forças presentes no registro e não o registro em si*. Essa perspectiva é que passou a ser o diferencial em relação a como eu vinha encarando o trabalho com a Mimese anteriormente. E nesse sentido, a *organicidade* passava a ser abordada justamente como um *fluxo*, um *processo de contato, ajustamento e transformação*.

Junto disso, passei a perguntar-me, então: como dar vazão e permitir que se estruturam artisticamente as dinâmicas corporais e vocais que se manifestam durante o trabalho criativo? Como trabalhar sobre elas e fazer delas uma obra que esteja em contato com o mundo? Qual espetáculo já está potencialmente presente no corpo nesse momento da minha vida? Quais narrativas meu corpo pode revelar nesse momento?

A intensidade da experiência do Encontro com Fernando reverbera em mim até hoje e foi crucial para o desenvolvimento da pesquisa. Novas inquietações apareceram a partir disso, apontando outros caminhos em relação ao projeto que eu havia apresentado durante o processo de seleção para o mestrado da UNICAMP.

3. *Estranho e novos fluxos*

(ago.-dez. 2011)

Voltei ao Brasil logo após essa experiência na Colômbia e iniciei as disciplinas do mestrado. Percebi, na época, que o foco do que eu procurava estava em estudar o *processo criativo* a partir da *organicidade* e da noção de *corpo-vida*, especialmente no que dizia respeito à *dramaturgia de ator*. Em consequência disso, a Mimese Corpórea, antes colocada como metodologia única de pesquisa, passou então a ser entendida como somente uma parte da abordagem metodológica, visto sua fundamental importância para o aprofundamento de um dos caminhos pelos quais eu vinha experimentando. O outro caminho, não fundamentado na imitação de ações (e, portanto, diferente da Mimese Corpórea), passou a ocorrer através da experimentação dos *exercícios físicos e plásticos* e de dinâmicas surgidas no trabalho em Bogotá.

Os ensaios começaram, então, pouco a pouco, a ganhar outro corpo depois da experiência com Fernando: havia o desejo de aprofundar a pesquisa realizada lá. Ao mesmo tempo, eu continuava acreditando no potencial de *Estranho* e do texto de Kafka. Então, a estratégia foi a de dar espaço para o que de novo havia aparecido, sem, no entanto, deixar de dar continuidade ao que já vinha sendo aprofundado. Assim, na continuidade da pesquisa, elegi as seguintes duas vias principais de trabalho:

- *via I*: o aprofundamento do trabalho sobre as ações e as estruturas criadas em torno de *Estranho* e **A Construção**;

- *via II*: a exploração das dinâmicas geradas pelos *exercícios físicos e plásticos*.

O treinamento corporal e vocal era feito paralelo às duas vias. E ele também passou a sofrer alterações/ajustamentos em função das novas perspectivas da busca pela *organicidade* despertadas pela experiência em Bogotá. No treino vocal, inclui, por exemplo, algumas das canções utilizadas por Beto na condução do trabalho de apreciação orgânica do ritmo²⁰⁸.

²⁰⁸ Os cantos que nomeei como “Dale dale” e “Eso si”, bastante utilizados posteriormente, começaram a fazer parte da pesquisa nesse momento. Não consegui informações sobre a origem do primeiro canto até o momento. A segunda canção foi criada (melodia e letra) por Beto Echeverry.

A experimentação desses dois caminhos se deu ao longo do segundo semestre de 2011. Nesse período, além de trabalhar sozinho e com Okamoto, minha orientadora do mestrado, Suzi Frankl Sperber, passou a acompanhar os ensaios e o meu processo criativo-reflexivo. As disciplinas cursadas naquele momento também auxiliaram sobremaneira o pensar sobre o meu processo, especialmente a partir das discussões sobre *organicidade* das aulas de Renato Ferracini e sobre *memória* das aulas de Patrícia Leonardelli, nas quais estudamos Deleuze, Guattari, Gil, Foucault, Nietzsche, Bergson, Spinoza e também Grotowski, entre outros.

Durante os ensaios, fui percebendo que cada uma das duas vias de trabalho possibilitava entradas diferentes no fluxo orgânico e complementava o trabalho desenvolvido na outra. Concentrei-me, então, em perceber o que eu poderia desenvolver em cada uma delas e organizei-me para experimentar as seguintes possibilidades, seguindo também orientações de Suzi e Eduardo:

- na *via I*: montagem de pequenas estruturas dramatúrgicas a partir do material corporal de *Estranho* e trechos de **A Construção**; através disso, explorar a *organicidade* da palavra, seu fluxo enquanto ação vocal;

- e na *via II*: o fluxo do movimento e a transformação da energia na experimentação dos *exercícios físicos e plásticos*; aprofundar as dinâmicas corporais surgidas a partir deles e as possibilidades de organização dessas dinâmicas numa estrutura passível de repetição.

A questão das *imagens ativas* e/ou associações foi uma das muitas despertadas pelo Encontro em Bogotá que permaneceram fortes nos ensaios posteriores. Logo que voltei ao Brasil, uma experiência e uma reflexão sobre isso:

Eu estava trabalhando com uma dinâmica suave (parecida com aquela na qual chegávamos no treino em Bogotá) e ela levou-me (ou fui levado) a parar no fundo da sala, de frente para toda a sala. Meus braços estavam na horizontal, abertos em um ângulo de 45° em relação ao eixo do corpo (aproximadamente). Os dedos se moviam em micro movimentos. Então me passou a imagem de algo que passava por mim, pelo meu lado direito, e me puxava para a diagonal para onde o braço direito estava direcionado. Eu não fui à frente, continuei trabalhando na mesma posição por algum tempo, mas no momento em que aconteceu essa imagem, no momento em que ela passou, parece que entendi algo sobre o trabalho: pensei na hora que aquilo havia sido “imaginação”, no sentido “fantasia”, “ilusão”, “não realidade”. Em questão de segundos, muito aconteceu: pensei “é imaginação, Eduardo”, atribuindo um sentido negativo para o que tinha ocorrido, mas logo depois percebi que essa passagem, o surgimento dela, havia acontecido concretamente, a imagem se fez presente e me fez presente, me fez estar com ela, me fez estar nela e por ela. Então, eu poderia sim dizer que foi imaginação, mas no sentido de uma imaginação ativa, distante de uma ideia de imaginação ligada a fantasia.

A presença dessa imagem, o seu surgimento e sua passagem pelo meu corpo podem me ajudar a entender um ponto importante relacionado ao fluxo no trabalho do ator e, conseqüentemente, às noções de *corpo-vida* e *organicidade*.

Essa imagem apareceu e desapareceu em instantes. Ela não me levou a um deslocamento para outro lugar do espaço, não fui impelido/empurrado por ela para uma mudança drástica na relação com o espaço. No entanto, ela mobilizou todo o meu corpo. Ela foi uma experiência de “algo que passa pelo meu lado direito e me puxa para a diagonal para onde o braço direito está direcionado”. Quero dizer com isso que a imagem não somente apareceu e desapareceu, mas que ela ACONTECEU. A imagem ACONTECEU no meu corpo, na minha relação com o espaço através da dinâmica que naquele momento eu experimentava.

Como já dito anteriormente, não consigo detalhar a imagem, não poderia dizer se ela está relacionada com algo da minha vida, no sentido de ser uma memória, mas acredito que tudo o que acontecia comigo naquele momento preciso em que a imagem apareceu foi o que se mobilizou para gerar a própria imagem. A imagem é como uma associação, ou uma assimilação/condensação do que ali estava, ou, em outras palavras, a imagem surge como uma associação: ela *É/EXISTE associada* à experiência vivenciada naquele momento. A PRESENÇA DA IMAGEM. Ela (a imagem ou associação) é, então, criação, presença e atualização. Então, trabalhar sobre as imagens é colocar nossa vida em mobilização, é estar ativo e presente no trabalho com o que fomos e o que somos agora. Trabalhar com o corpo, com a memória, é recriar a nós mesmos, recriar nossa própria memória e experiências no presente. É trabalhar a vida da vida.²⁰⁹

Eu começava também, nessa época, a buscar entender melhor o universo de Kafka, lendo outras obras do autor. Iniciei pela leitura dos outros contos que fazem parte do livro no qual está publicado **A Construção**²¹⁰, e detectei situações e comportamentos recorrentes: o esforço de perfeição na lógica de várias das personagens; a relação com o silêncio; as situações de opressão e enclausuramento; a inquietação, incapacidade ou mesmo a impossibilidade das personagens de ficarem tranquilas; a opressão das personagens na relação com a existência de outras que as observam, espreitam, julgam – inimigos geralmente vistos como muito inteligentes e perspicazes.

A perspectiva que aparecia para mim na leitura de **A Construção** era a de alguém que constrói a sua vida, constrói o local onde se insere, constrói o mundo no qual habita. Nessa linha de reflexão sobre o texto, o homem é o responsável, é quem determina, o mundo no qual vive. Isso parecia importante para pensar, a partir do conto, a minha relação com o mundo e, a partir disso, encontrar as soluções para a elaboração do espaço da cena e para a relação com o espectador.

Duda sugeriu iniciarmos o espetáculo numa relação de bastante proximidade com o espectador, procurando estabelecer um terreno seguro, uma relação de confiança com ele, convidando-o a entrar no que seria a minha casa, a minha construção, apresentando o

²⁰⁹ Ensaio de 17 de agosto de 2011, no Lume.

²¹⁰ KAFKA, Franz. **A Construção**. In: **Um Artista da Fome e A Construção**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

espaço da cena como único lugar ainda seguro, acolhedor. Então, aos poucos, com o espectador já “em casa”, poderíamos instaurar uma tensão no ambiente, uma certa desconfiança de todos em relação à todos. Para fazer isso, teríamos que criar na estrutura dramática uma dinâmica que fosse gerando uma tensão crescente na relação com o espectador – e dos espectadores entre si – que chegasse ao ápice no fim do espetáculo²¹¹.

Além disso, nesse período da pesquisa a reflexão sobre a ligação à voz, à palavra e às imagens ativas/associações, começou a ficar mais latente, encontrando possibilidades no desenvolvimento do que eu vinha fazendo com o material textual. Eu procurava “dilatara imaginação”. Como exercício, Duda havia sugerido que eu elaborasse o discurso através da visualização, experimentando, no ato de dizer o texto, a própria ação de construir: “construir a construção com a palavra”, “dar o tempo das palavras”, dizer cada uma delas procurando percebê-las em três dimensões, na relação com o espaço. Duda disse, à época: “voz pede ressonância, mas a palavra só se realiza plenamente no espaço”. Nesse sentido, ela não poderia acontecer só em mim, mas no contato com o espectador, com o “fora”²¹².

Eu fazia também leitura em voz alta de partes do conto, buscando dar imagem às palavras, dar sentido, tornar a palavra presente, trabalhando tanto a dicção quanto o significado²¹³. Algumas frases e conjuntos de frases pareciam fazer mais sentido quando falados numa intenção direcionada à outra pessoa – o que poderia ser explorado numa relação direta com o espectador, por exemplo, se a escolha fosse por ele ser o *partner* com quem a personagem dialoga –, como a seguinte:

Sua casa está protegida, fechada em si mesma. Você vive em paz, aquecido, bem alimentado, único senhor de um sem-número de corredores e recintos – e é de esperar que deseja não só sacrificar, mas em certa medida abandonar tudo? Na verdade, você tem a confiança de recuperar isso, mas não está se permitindo uma jogada alta demais? Existiriam motivos racionais para tanto? Não, para algo dessa natureza não pode haver motivos racionais²¹⁴.

²¹¹ Ensaio de 6 de setembro de 2011, encontro com Duda.

²¹² Ensaio de 19 de setembro de 2011, no Lume, com Duda.

²¹³ Ensaio de 12 de setembro de 2011, no meu quarto, em Barão Geraldo.

²¹⁴ KAFKA, Franz. A Construção. In: **Um Artista da Fome e A Construção**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 74.

Outras partes pareciam ser mais potentes se utilizadas como narração, ou então em ações sem fala, como essa:

Nesse instante, porém, abro com cautela a porta do alçapão e já estou fora, deixo-a baixar cuidadosamente e corro o mais rápido que posso para longe do lugar traiçoeiro. Não estou propriamente em campo aberto, na verdade não me comprimo mais pelos corredores, mas disparo em plena floresta e sinto em meu corpo forças novas para as quais, de certa maneira, não há espaço na construção, nem mesmo na praça do castelo, ainda que esta fosse dez vezes maior²¹⁵.

O pensamento sobre a dramaturgia na qual estávamos trabalhando foi procurando esclarecer-se e, junto disso, os procedimentos de trabalho iam se transformando. Nesse momento, Duda sugeriu que eu começasse a construir um eixo de personagem, uma figura, que envolvesse os seguintes elementos que já estavam sendo experimentados:

- a qualidade corporal da matriz “Adamir”²¹⁶ unida à qualidade da matriz do animal-suricato. Essa matriz “Adamir” tinha uma qualidade de ações “lenta e arrastada”, que trazia, nas improvisações, um contraponto e um complemento que percebíamos como necessário às ações ágeis da matriz do animal;

- procurar, a partir da mescla dessas qualidades/matrizes, a sensação do “peso do tempo”, experimentando a ideia de que a personagem estaria já há muitos anos sozinha naquele espaço. A ideia era construir um eixo corporal “mais velho”. Aqui falávamos de trazer para a cena um tempo “atemporal”, “mítico”, e procurávamos uma maneira de dar corpo a esse tempo, revelar esse tempo através das qualidades corpóreas. Desse modo, a figura construída não seria exatamente humana, mas uma imagem arquetípica, alguém que tivesse em si o tempo da humanidade. No entanto, ainda que assim o fosse, acreditávamos que a personagem deveria deixar fazer ver uma urgência - aquela urgência visível no narrador de **A Construção**;

- explorar a voz, através da palavra, do uso do texto, junto às improvisações com essa figura. A via que na época fazia com que o uso das palavras do texto na improvisação fluísse melhor se dava a partir da utilização da canção “Luar de Prata”. Estando o meu corpo envolvido com a mescla das qualidades/dinâmicas de “Adamir” e do suricato, eu

²¹⁵ Idem, *ibidem*.

²¹⁶ Do repertório de matrizes gerado a partir da Mimese.

cantava. Então, a partir da vibração da voz encontrada com a canção, eu passava a explorar palavras, frases do texto. Era como se eu, ao encontrar, com a canção, uma vibração que parecia dar sentido àquele corpo (àquela figura), procurasse “deslizar” da melodia para a palavra falada, sem perder a mobilização já despertada.

Duda insistia pra que eu confiasse no corpo, para que eu acreditasse que não precisaria ficar preso aos materiais. Ele dizia que agora deveríamos dar um salto e que uma via para fazer isso estava relacionada com a imaginação: ele indicava que eu procurasse improvisar com o “corpo mais velho” dessa figura, experimentando dilatar a imaginação²¹⁷.

Geralmente as improvisações eram guiadas por situações ficcionais recorrentes no texto, como o “acordar assustado”, por exemplo. Partindo dessa situação, eu encontrava outras. Através da análise do texto, detectei verbos de Kafka que estavam sempre presentes nessas situações. Eles me auxiliavam, nas improvisações, como “verbos de ação”²¹⁸.

Uma perspectiva que aparecia no diário de trabalho também dizia respeito a “estar desperto”: “a cena como um sonhar acordado, como um sonho lúcido. A cena sensível e impossível como um sonho lúcido”²¹⁹. Isso estava ligado à busca por uma qualidade de atenção mais sutil, àquela consciência vigilante experienciada no Encontro em Bogotá.

No trabalho com os *exercícios físicos*, eu reafirmava a importância da “intenção vertical” e da confiança no equilíbrio, em detrimento do uso da tensão e do esforço excessivo. Direcionar a realização dos exercícios nesse sentido operava desbloqueios: o corpo, ao encontrar a medida justa da tensão e do relaxamento em cada *asana*, começava a entrar mais facilmente num fluxo, permitindo, assim, um aprofundamento mais criativo nas improvisações. Na busca por esse fluxo, o ajuste das tensões/relaxamentos deveria ocorrer sempre, a cada momento, a cada micro movimento, e em cada uma das posições.

Estando eu envolvido com a análise de **A Construção**, Duda orientou-me numa nova tarefa: construir outra estrutura de cena (diferente daquela já apresentada para ele, que pode ser vista no DVD anexo), que fosse uma síntese dos principais acontecimentos do

²¹⁷ Ensaio de 27 de setembro de 2011, terça-feira, no dpto. de Artes Cênicas Unicamp.

²¹⁸ Esse procedimento do trabalho era inspirado na Análise Ativa de Konstantin Stanislavski, método que estudei durante a graduação na UFSM. Um estudo detalhado sobre esse tipo de análise textual pode ser acessado em D’AGOSTINI, Nair. **O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2007.

²¹⁹ Ensaio de 13 de setembro de 2011.

texto. Para isso eu poderia usar partes da estrutura criada anteriormente, mas sem a figura do narrador. Desse modo eu utilizaria na estrutura as situações principais do desenvolvimento da narrativa para verificarmos o que dessas situações interessaria. E eu não necessariamente precisaria falar o texto do conto, podendo, se quisesse, utilizar sons outros, ruídos, gemidos, grunhidos, etc.

Trabalhei sobre os pontos indicados por Duda e também procurei, na montagem da cena, pensar sobre a concepção espacial. Não havíamos testado nada concreto em relação a isso e parecia urgente, porque o uso do espaço determinaria também o tipo de contato com o espectador, e eu sentia a necessidade, nas improvisações, de um maior direcionamento nesse sentido. Era uma questão de testarmos e verificarmos qual a possibilidade mais potente.

Delimitei com fita crepe um pequeno retângulo de 2,5m x 3m no chão. Dentro dele demarquei, também com a fita, várias linhas retas e curvas, de comprimentos diferentes. A imagem representaria, num plano figurativo bidimensional, o espaço interno da construção com seus corredores, vãos e passagens. E os limites do retângulo marcariam a fronteira com o espaço de fora da construção²²⁰.

A ideia era a de que o espaço de fora fosse bem mais amplo do que o espaço ocupado por mim e pelo retângulo, enfatizando, no início da cena, a distância na relação com o espectador. O texto apresenta a construção como uma obra monumental. Então, eu acreditava que colocar o espectador, no início da peça, afastado do local onde eu faria as primeiras ações poderia enfatizar a “pequenez” da personagem nesse espaço.

Eu poderia, então, durante o espetáculo, através das minhas ações e pela qualidade da presença gerada por elas, ampliar ou restringir o espaço ocupado por mim (e pela construção), num jogo de aproximação e distanciamento em relação ao espectador. A iluminação do espetáculo também poderia ser criada para contribuir nesse sentido.

Apresentei ao Duda no ensaio seguinte uma estrutura na qual eu iniciava com as ações dentro desse espaço retangular, com aquele eixo de personagem sobre o qual

²²⁰ A inspiração veio das obras do artista plástico mineiro Amílcar de Castro (1920-2002) criadas especialmente para as capas dos livros de Kafka lançados pela editora Companhia das Letras entre 1997 e 1999. Elas exploram o preto e o branco, luz e sombra e formas geométricas para figurar o universo do escritor. Ao ler as obras, eu ficava impressionado com como essas imagens parecem carregar o espírito dos escritos do autor. Ao observá-las, vejo as situações, os acontecimentos, as personagens de Kafka.

estávamos trabalhando (qualidades do “Adamir” e do suricato, o “peso do tempo”). Esse era o primeiro momento. Eu iniciava a cena observando a construção, e então percebia algum detalhe da obra que necessitava de reparos; ia até o local, escavava, cheirava, procurava arrumar.

A situação seguinte era o momento em que a personagem da construção passa pelo labirinto da entrada. Ainda dentro do retângulo, eu fazia algumas trajetórias arrastando-me e esgueirando-me por esse labirinto imaginário até finalmente sair do retângulo. Então eu observava, hesitante, o entorno da construção (o espaço “fora”, sua amplitude). Procurava ver possíveis espreitadores ao longe. Eu verificava os arredores da construção como num jogo de esconde-esconde, contornando as “paredes” delimitadas pelo retângulo no chão. Depois disso, eu disparava em linha reta numa diagonal para longe desse espaço, para poder então observar o espaço da construção de longe, tentar ver um possível adversário-espreitador que pudesse estar rondando a toca. Observava por algum tempo, ficava inquieto e voltava pelo mesmo caminho, hesitante. Eu então entrava novamente no retângulo, voltava à construção, e era tomado imediatamente por uma fadiga extrema: busquei construir isso no corpo através da ênfase na sensação do “peso do tempo” e de um “corpo espremido”. A ideia era a de que, ao sair da construção, o corpo ganhava espaço e, ao voltar para ela, estranhasse a sua própria amplitude pelo contato que havia tido com o amplo “fora”, sentindo-se oprimido dentro da construção.

No conto, quando a personagem volta para a construção depois de ter feito uma saída, ela entra exausta. Sair da construção exige muita energia, muita atenção, envolve demasiadamente todo o aparato sensorial, pois estar fora é de um perigo descomunal. E principalmente, ainda mais perigoso é o período entre estar fora e entrar, onde a exigência corporal é excessiva, pois é nesse espaço, nesse período de tempo em que se entra, que o adversário pode descobrir tudo.

No dia 27 de setembro, Duda acompanhou novamente o ensaio. Estávamos em busca da composição espacial adequada ao espetáculo, ainda com muita dificuldade de visualizá-la. Duda achou interessante a perspectiva de um espaço pequeno delimitado e um espaço amplo ao redor, e a possibilidade de eu me afastar para longe do centro, do espaço da construção.

Nos parecia também interessante um espaço pequeno que mantivesse o espectador próximo, pensando numa linguagem de atuação e de relação com o espectador mais intimista. A proximidade poderia valorizar a graduação da tensão da personagem em relação ao espectador (encarado como um adversário do qual a personagem sente gradualmente a aproximação). Por outro lado, uma configuração ampla do espaço tornaria possível a visualização, pelo espectador, da “pequenez” da personagem diante das dimensões da construção.

Nas experimentações com a palavra, uma opção que Duda começou a vislumbrar durante os ensaios era a de que eu, como ator, buscasse a ideia de ser a porta de entrada para algo que eu mesmo desconhecia. Essa poderia ser uma forma de aproximação daquele fluxo do texto. Um fluxo que não seria dado por mim, mas que de algum modo o espectador pudesse conhecer através de mim. A busca era por “conhecer o texto no momento mesmo em que falo”, como se uma “consciência maior”, ligada ao caráter mítico do texto, falasse através de mim.

Essa seria também uma alternativa para o desbloqueio daquele “fazer muito”, do qual estávamos tentando nos afastar. Depois da experiência na Colômbia, passou a ficar mais presente nos ensaios a procura por “menos tensão”, pela justa medida da tensão/relaxamento, pelo “fazer menos”. Mas por ser essa uma característica forte do meu trabalho, lidar com isso era um desafio constante.

A estratégia proposta por Duda para a experiência com o fluxo das palavras era uma tentativa de aproximarmo-nos de um “dar o texto” que não me colocasse à frente das palavras, ou seja, que o espectador não visse um ator trabalhando, mas que ele pudesse entrar em contato – através da maneira como eu dava o texto – com o potencial “universal/mítico” oferecido pelo texto e pela dramaturgia que estávamos criando²²¹.

Num ensaio, ao improvisar o texto com o eixo de personagem, aquela “consciência vigilante” fez perceber que eu havia me conectado com um fluxo potente. Eu trabalhava com a palavra de maneira a visualizar/concretizar a construção através dela. Em determinado momento, percebi um flash/insight daquele fluxo do qual Duda e eu falávamos, no qual era importante “entrar”. Escrevi no Diário que ao “entrar nele” percebia

²²¹ Ensaio de 27 de setembro de 2011, terça-feira, no dpto. de Artes Cênicas Unicamp.

que ele “parece ser um fluxo outro, mas que também parece estar presente sempre”. Foi como um aproximar-se do fluxo: “é o momento em que algo se conecta; há uma mudança na percepção que é como ser fisgado por esse fluxo”²²². Refleti sobre esse processo no texto a seguir, retirado do diário do mesmo dia de ensaio:

Esse *insight/flash* parece ser a tomada de consciência de um fluxo que é permanente, que me atravessa e me é, que me faz (mas do qual eu geralmente não tenho clareza suficiente), e, ao mesmo tempo, é como um puxão, uma fisgada para a quase imediata conexão com esse fluxo. A percepção do fluxo, essa fisgada, é que dá sentido ao que acontece.

Para mim a experiência dessa passagem, dessa transição, dessa “entrada no fluxo”, é análoga a uma brincadeira que eu gostava muito quando criança: observar um carrossel em movimento (daquele tipo comum nas praças feitas para crianças brincarem) e pular nele num momento exato, de maneira que ele continue rodando e que, assim que eu embarque, eu seja levado por ele no seu rodar, sem interromper o seu movimento.

No caso do ensaio, quando essa situação acontece, a atenção (inicialmente concentrada na execução dos movimentos – no caso dos *físicos* e dos *plásticos*, por exemplo –, ou na enunciação da palavra, ou em outros constituintes do exercício que se está fazendo) dilata-se imediatamente, tornando perceptível a existência do “fluxo/carrossel”, ao mesmo tempo em que é sugada/puxada por ele assim que se dá a percepção da sua existência.

Esse momento de “entrada no fluxo” é muito frágil. Se há alguma hesitação, o momento passa. É como se então eu tivesse que continuar trabalhando até que outro “portal” surja. E quando surge tenho que entrar sem hesitação. Tudo isso ocorre muito rapidamente. Além disso, parece importante a percepção de que logo depois de “entrar no fluxo” me parece ocorrer sempre um momento de maior abandono, para que logo depois, já “situado no fluxo”, se possa navegar nele através do direcionamento da atenção para diferentes pontos: uma imagem que surge, ou uma relação com o espaço, um determinado movimento. Tudo isso se passando e gerando a transformação e a continuidade desse fluxo.

(...)

O fluxo de pensamento, sempre presente, altera-se a partir desse “salto da atenção”, e é envolvido por um fluxo outro, gerador de sentidos que se esvaem tão logo em que se criam, transformando-se em outros, que também alteram-se através dessa dinâmica própria.

(...)

Entrar no fluxo parece ser o que é mais caro, mais precioso. Isso ocorreu hoje, me parece, na primeira parte do ensaio (quando “entrei num fluxo” a partir do chacoalhar dos joelhos e das ondas) e também em algum momento do trabalho com a palavra.

(...)

É como se ao “entrar no fluxo” os canais da percepção se liberassem à uma lógica diferenciada daquela com a qual estou acostumado. Essa lógica outra seria, talvez, simplesmente um viés da minha lógica, singular, dilatada pelas circunstâncias do momento do ensaio. É como se no cotidiano eu não percebesse esse outro viés por não ter a atenção dilatada. Por isso falo em entrar em “uma” lógica minha – ou “uma” lógica do texto, da personagem – pois, a cada momento talvez possam manifestar-se forças distintas – que poderão também aparecer de maneiras distintas a cada vez – capazes de conectar-me aos elementos de trabalho (ações, texto, etc.) de maneiras diferentes e levarem-me à “entrada no fluxo”. Seria como a manifestação de uma lógica de fluxo em detrimento de uma lógica “estacato”, ainda que a primeira possa conter, inerente ao seu processo, momentos de “estacato”, de acordo com as reações que forem aparecendo.²²³

Essa lógica de fluxo seria como uma lógica de constante liberação e ajustamento no comportamento do corpo em relação ao que acontece a cada momento, dando sentido a

²²² Ensaio de 3 de outubro de 2011, segunda-feira, sala do Lume.

²²³ Idem.

tudo o que eu estava fazendo. Antes de ser uma lógica baseada na ideia de eu me comportar “como se fosse” a personagem, a entrada no fluxo parecia permitir a descoberta/revelação de uma lógica minha pouco conhecida. Era para mim uma experiência de conexão mais potente do que procurar desesperadamente “criar a personagem” ou “pensar como a personagem”. Quando eu era fígado pelo fluxo – quando eu mergulhava nele –, não fazia sentido pensar nesses termos e eles inclusive atrapalhavam²²⁴.

Nesse período de ensaios fui a Goiânia participar do curso “Teatro e Espiritualidade – A Saga de Grotowski”, com Ludwik Flaszen, de 19 a 22 de outubro. Nessa viagem pude ampliar o estudo sobre a questão da espiritualidade em Grotowski, tema no qual tenho muito interesse, mas que, visto o desejo de desenvolver futuramente uma reflexão aprofundada no assunto, não me pareceu apropriado envolver na dissertação²²⁵.

Na continuação dos ensaios, a atenção voltava-se cada vez mais para o estudo de Kafka, sua obra, suas temáticas. Suzi me ajudava nisso, apontando relações do texto com o que eu fazia e tentando vislumbrar perspectivas. A busca era por compreendermos sob quais luzes e sombras Kafka escreveu: sua época, sua luta e resistência. Para então, a partir disso, pensarmos como resistir hoje: qual é a nossa luta? A nossa resistência direciona-se a que? E como isso está relacionado ao texto? Qual a potência do texto – ou melhor, das questões e dos temas nele presentes – no meu modo de ser/estar e na minha criação artística?

Procurávamos entender também como lidar com os contrastes da obra. O tema central de **A Construção** é o medo. Mas ele aparece, no texto, junto de inúmeros outros modos de ser/estar da personagem consigo mesma, com a construção e com o que está fora dela. Na sua clausura, o narrador não tem possibilidade de distanciamento. É ele falando com seus próprios medos, ele para ele mesmo. Suzi encontrava perguntas e respostas: “Qual é o inimigo? O inimigo é o medo. O medo leva à ação. A personagem vai construindo estratégias para lidar com o medo”. Nesse sentido também era importante levar em consideração que o momento em que Kafka escreveu era anterior ao nazismo, mas que, apesar disso, esse movimento já estava evidente.

²²⁴ Idem.

²²⁵ Flaszen ainda concedeu-me uma entrevista, junto a Alexandre Nunes, coordenador do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiânia. O material está sendo analisado e poderá servir como referência para o posterior desenvolvimento dos meus estudos.

O narrador resiste a ter medo – constrói a obra subterrânea monumental para não preocupar-se mais com isso – e, ao mesmo tempo, em lapsos desesperados de consciência, percebe que todo o trabalho talvez tenha sido em vão, pois, mesmo tendo criado a obra, talvez ela não garanta o isolamento e, através dele, a tranquilidade desejada. O medo da vulnerabilidade da construção vai se tornando presente num crescente, até o limite do desespero. Há também uma ironia muito grande a todo momento, e, por vezes, como contraponto a esses modos de ser/estar, aparece uma imaginação de tom infantil.

A personagem inicia o texto satisfeita. Sua primeira frase é: “Instalei a construção e ela parece bem sucedida”²²⁶. Há satisfação e alegria. Suzi analisava que o medo vai tomando a personagem por microelementos. Ela dizia que “em cada microação do animal que cava existe uma tensão, um *pathos*, uma paixão imensa, que é gerada pelo medo. Ele sabe que o risco é a morte. E ele quer escapar disso”. Nesse sentido, todo o empenho da personagem era para “escapar daquilo que está anunciado. Ele quer escapar a isso e age desesperadamente”. No texto, “o medo é quase uma pessoa. E ele vai reconhecendo, passo a passo, a fragilidade do projeto”.

Suzi dizia que, através disso, o texto se torna um jogo no qual há, por um lado, a ação, e por outro, o discurso. Ela percebia que existiam essas duas possibilidades de abordagem e que deveríamos escolher por qual trabalhar, ou a maneira como trabalharíamos a relação entre elas. Estávamos procurando entender juntos a justa abordagem dos materiais.

Nesse sentido, Suzi também apontou a possibilidade de olharmos para a personagem e a situação de **A Construção** através dos estudos de Giorgio Agamben sobre o *homo sacer*. O autor faz uma análise da política e do direito no ocidente, usando como referência uma figura jurídico-policia da sociedade romana “pela qual uma pessoa, ao ser proclamada *sacer* era legalmente excluída do direito (e conseqüentemente da política da cidade)”²²⁷. Essa condição impedia que a pessoa pudesse ser “legalmente morta (sacrificada), porém qualquer um poderia matá-la sem que a lei o culpasse por isso”. A figura do *homo sacer*

²²⁶ KAFKA, Franz. A Construção. In: **Um Artista da Fome e A Construção**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 63.

²²⁷ RUIZ, Castor. Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua. In: **IHU Online, Revista do Instituto de Humanitas Unisinos**, ano XI, n. 371, 29/08/2011. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4044&secao=371

“captura a vida humana pela exclusão ao mesmo tempo em que a inclui pelo abandono”²²⁸ e está sempre “exposta à vulnerabilidade da violência por ser desprovida de qualquer direito, sendo que tal vulnerabilidade se deriva de um ato de direito que a excluiu”²²⁹.

A Construção seria, então, o jogo de um ente que está à beira do sacrifício: ele sabe que pode ser morto a qualquer momento. O sacrifício e o sagrado poderiam ser chaves para pensarmos a dramaturgia: a personagem como *homo sacer*, sagrado porque matável sem julgamento.

Outra referência poderia ser a falência do corpo no universo do trabalho, um olhar a partir de um Kafka pós valor do homem enquanto trabalho, pós Marx e os Tempos Modernos da revolução industrial e da luta de classes. Esse ente já não teria mais lugar no trabalho, então não serviria mais. Sem trabalhar, a sua vida não teria mais função e ele, então, deveria ser morto. Kafka escreve logo após esse momento histórico, quando essas questões estavam ainda latentes.

Falamos também sobre a relação com o tempo e o espaço na criação do espetáculo. Apesar da primeira frase do texto remeter a um passado no qual a personagem já teria finalizado a construção da sua toca, no restante do conto, na maioria dos momentos, não sabemos quanto tempo se passa entre uma ação e outra, entre um passado e o presente. Isso provoca a perda da própria noção de tempo. Instaure-se uma atemporalidade que colabora para as sensações de terror e angústia provocadas pela narrativa.

Para estudarmos possibilidades quanto a isso, Suzi sugeriu que Duda e eu assistíssemos ao filme *Stalker*, de Andrei Tarkovski, procurando perceber quais as alternativas encontradas pelo diretor para instaurar uma espécie de “tempo fora do tempo” e “espaço não espaço” que aparecem no filme.

Na continuidade, Duda me auxiliava no trabalho com os *exercícios físicos e plásticos*. Começávamos a dar ênfase na experimentação da relação do corpo com o chão: estar no chão, voltar sempre ao chão. A imagem que eu tinha era de que a concepção espacial poderia ser de uma cena “rasteira”, na qual eu utilizasse o espaço próximo do chão para atuar.

²²⁸ Idem.

²²⁹ Idem.

No dia 8 de novembro eu experimentava uma mistura entre os *exercícios físicos* e um empurrar o chão com o objetivo de, ao fazê-lo, relaxar a musculatura de base do crânio, que percebíamos geralmente tensa. Foi o momento em que cheguei numa dinâmica lenta e suave próxima daquela que chegávamos no trabalho em Bogotá. Pela primeira vez ela apareceu de um modo mais denso (“sustentado”) a partir dos *físicos*. Era mais comum isso acontecer através do trabalho com os *plásticos*. Definir essa energia como “sustentada” parece importante, porque ela não é uma suavidade “largada”; tem uma densidade muito específica, uma sustentação.

O trabalho sobre essa qualidade de energia foi se desenvolvendo ao longo da pesquisa e foi (ainda é) fundamental na minha busca por uma qualidade de presença na direção oposta daquele esforço da musculatura do qual já falei, que prejudica o fluxo das ações.

Naqueles dias Duda e eu assistimos *Stalker*, como Suzi havia sugerido. Nos chamou a atenção uma qualidade de contenção e densidade na linguagem de interpretação dos atores, como se a atuação estivesse condensada. Há uma concisão no trabalho corporal que enfatiza a ação interna e verbal: as personagens aparecem muitas vezes paradas, falando, mas é visível um movimento interno intenso. Foi interessante perceber isso no filme, pois estávamos tateando esse caminho nos ensaios.

Algumas posições estáticas dos atores no chão (deitados de diferentes maneiras, acorados, apoiados no chão) também fizeram ver a força dessa ação interior quando o diretor aproxima a câmera dos seus olhos. A dinâmica lenta tanto da câmera quando da interpretação contribui para que se instaure uma atemporalidade, e a contenção da atuação cria uma sensação de que as personagens estão sendo constantemente vigiadas.

O uso das sombras pelo diretor também chamou a atenção no que se referia ao aprofundamento do pensamento sobre a iluminação. No uso do som, inspiraram a presença de diferentes ruídos em volume alto, geralmente acompanhados de um longo eco e o uso de música orquestral, que trazia uma dimensão heroica para alguns momentos da ação, uma dimensão que se relacionava àquela do sagrado que Suzi havia apontado.

No filme há, o tempo todo, a sensação de que as personagens estão sendo observadas, como se o próprio espaço no qual elas estão escondesse algo que se move e que

as vigia. Há um permanente movimento de uma força invisível, que está no espaço ocupado pelas personagens. O contraste disso com as ações contidas dos atores é impactante.

Nos ensaios seguintes, eu procurei trabalhar com aquela energia “sustentada” (fosse a partir dos *exercícios físicos* ou dos *plásticos*) procurando o que chamei de “sensação de *Stalker*”, de “estar ouvindo o espaço, deixando o espaço conduzir”²³⁰. Num momento pareceu acontecer: não sentia que eu me movia, mas o espaço me movendo. Procurei ouvir mais, estar atento a isso. A associação com essas sensações/imagens do filme trazia novamente aquela qualidade suave e densa que aparecia constantemente no trabalho com Fernando Montes.

Registrei no diário que essa questão do espaço conduzir aparecia geralmente através do movimento dos braços, sendo neles despertada inicialmente. No ensaio desse dia, eu busquei ouvir/permitir essa condução do espaço através das pernas também, e era então como se o espaço provocasse o meu deslocamento. Havia junto disso aquela “consciência vigilante” que permitia o fluxo.

Pouco a pouco, depois de buscar essa relação do espaço conduzindo as pernas, busquei juntar a sensação de *densidade suave do corpo* com o alargamento da imaginação, observando o espaço como *Stalker*, como que permitindo-me *ouvir o espaço com o olhar*. Foi interessante perceber como isso era possível: *um olhar que ouve. Não somente ver o espaço, mas ouvir o espaço com o olhar*. Isso gera uma qualidade de atenção, de escuta, que parece fazer com que se revelem potenciais que já estão no espaço²³¹.

Sobre as questões levantadas por Duda e por mim em relação ao filme de Tarkovski, Suzi perguntava: que tipo de ação interna é essa? O que é essa ação interna? Dois pontos principais apareciam: o silêncio e a palavra como “palavra de potência”. Então, como procurarmos a potência da palavra? Na linguagem de interpretação, como combinar esses elementos: palavra, corpo e silêncio? Nesse sentido, elementos como alguma mudança de luz, algum ruído que se intromete, algum micromovimento poderia ajudar.

Aquele ano chegava ao fim. E eu me perguntava sobre o corpo e a obra que estávamos criando: que corpo é esse? Que obra é essa? Como aprofundar a busca? Inspirado por essas questões e pelas leituras da época, escrevi:

²³⁰ Ensaio do dia 08 de novembro de 2011, sala do dpto. de Artes Cênicas UNICAMP.

²³¹ Idem.

Estava lendo o texto “O Corpo Paradoxal”, de José Gil. E chamou-me atenção quando ele coloca que “construir um CsO consiste em determinar a matéria, a que convém ao corpo que se quer edificar” (p. 61)

Fiquei pensando... qual corpo busco criar/ser/estar nessa obra que estou criando? Em que consiste a matéria desse corpo-personagem? Qual o devir-corpo/devir-personagem/devir-obra que estou buscando?

Que corpo é esse que poderia gerar encontro potente/alegre (à maneira de Spinoza), em consonância com a pulsão de ficção (ou dramaturgia de ator, ou fábula) que venho experimentando nesses últimos anos, amparada nos materiais físicos e vocais de “Estranho” e na sua evidente relação com “A Construção”? Que corpo é esse?

Essa pergunta vem novamente à mente, e tem aparecido constantemente quando penso sobre o corpo em cena, seja num contexto de treinamento, seja no contexto do corpo em processo de elaboração de uma obra. Prefiro falar “processo de elaboração de uma obra” do que “processo criativo”, palavras essas (“processo criativo”) que apareceram antes no meu fluxo de pensamento, mas que não contemplam a divisão que eu propus ao escrever, ou seja, a divisão entre “preparação corporal/preparação do ator” e “criação/elaboração do espetáculo”. Isso porque “processo criativo” é tudo; é o treinamento e também a elaboração da obra/espetáculo.

Então, que corpo é esse? Essa pergunta torna-se importante no meu processo de trabalho à medida que estimula a experimentação de corporalidades/corporeidades possíveis.

Na elaboração do meu espetáculo, seria esse um corpo do medo? Um corpo da auto-exclusão? Um corpo do sacrifício (retomando o pensamento sobre vida nua)? Vida nua no sentido de experiência de desproteção e ao estado de ilegalidade de quem é acuado em um terreno vago, submetido a viver em estado de exceção.

(...)

Um corpo do silêncio? Um corpo de fuga? Um corpo do desespero? Um corpo da busca pela utopia, corpo da fé, corpo sagrado?

Quais devires fazem parte dos desejos da personagem?

Acho que está entre um corpo do medo, um corpo do martírio (sagrado porque matável sem julgamento, desesperado e obstinado/firme na busca por uma utopia: mesmo com alguma perda de fé por vezes, nunca desiste pois há essa força de obstinação e desespero, pressionada/gerada pelo medo, que não o deixa parar e o mantém na busca por ir além, força essa que talvez possamos chamar de força do devir martírio).

O medo pressiona e a personagem foge, parte numa jornada em busca de um bom lugar. Constrói. Escava esse bom lugar. Busca chegar lá sem ir até lá, mas transformando o local onde está nesse bom lugar, escavando o bom lugar no local mesmo onde vive. E essa jornada, essa busca, essa escavação, ironicamente manifesta-se também como uma jornada de martírio, na qual o medo pressiona a personagem para uma “vida nua”, uma vida de mártir, desesperado salvador de si mesmo, que, na ânsia pela superação do medo, é tomado por ele, não dá conta da pressão que ele exerce sobre si.

E então, como eu posso me colocar nesses devires-obra? Devir corpo-medo, corpo-sagrado-martírio? Corpo de fuga?

Através de quais experiências posso provocar meus desejos, me agenciar com esses desejos que aparecem/se revelam como potências de dramaturgia? Quais procedimentos posso utilizar? O que fazer para potencializar esses devires-obra que já aparecem, mas que somente potencializados poderão tornar-se possíveis de elaboração/formalização da obra?

(...)

O *corpo-vida* é um *corpo da organicidade*. Organicidade como força que gera e mantém a produção de potências de alegria, potências capazes de gerar encontros transformadores.²³²

²³² Do Diário de Trabalho, em 2 de dezembro de 2011.

4. De volta a Bogotá:

Residência *O Corpo da Organicidade*

(jan.-fev. 2012)

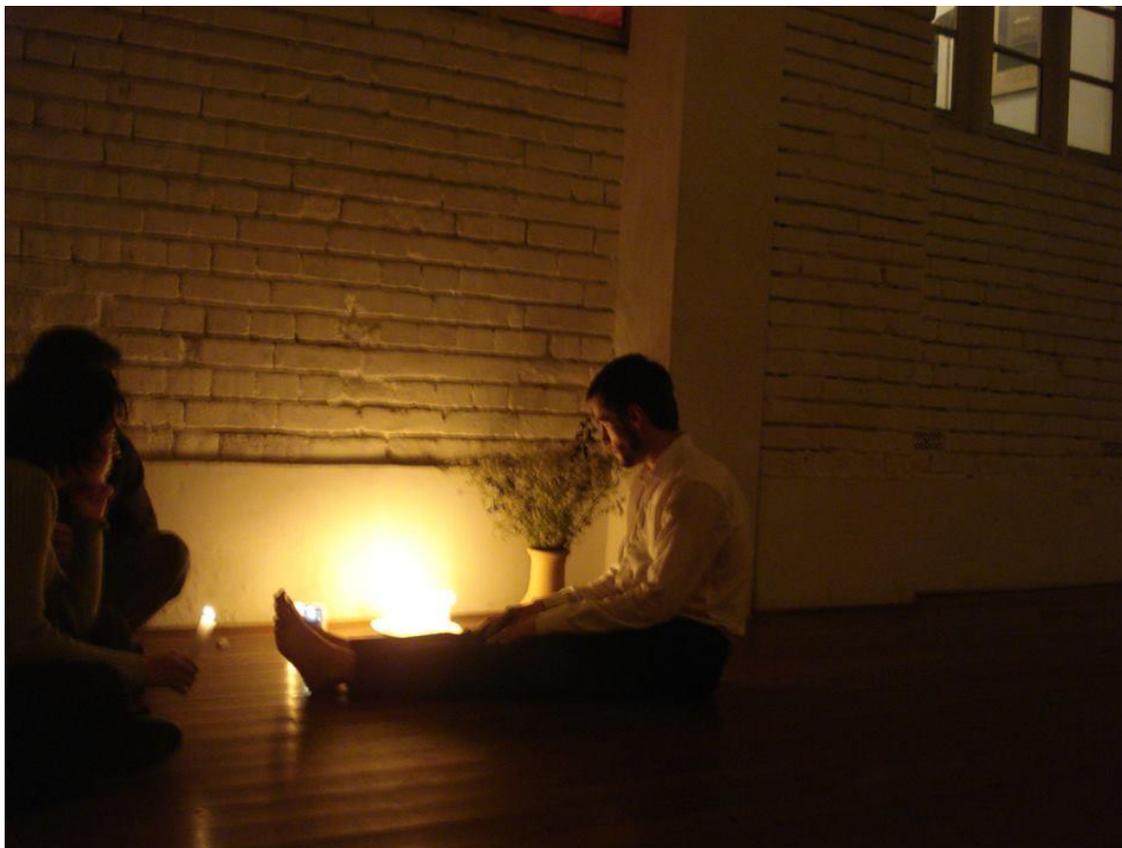
Como pôde ser visto, nos ensaios do segundo semestre de 2011 concentrávamo-nos especialmente nas experimentações em torno de *Estranho* e **A Construção**: o eixo de personagem, o trabalho com a voz e a palavra e a criação de estruturas de cena faziam parte da *via I* das investigações. Paralelo a essa via, porém com menor ênfase, eu estava procurando maneiras de aprofundar o trabalho sobre aquela dinâmica sutil e densa que havia aparecido pela primeira vez em Bogotá com os *físicos* e os *plásticos*. Essa era a *via II* da pesquisa.

O processo do Encontro em julho com Fernando Montes ainda me mobilizava muito e eu desejava trabalhar mais a fundo – e com Fernando – aquela qualidade de energia. Nessa busca, entre janeiro e fevereiro de 2012 fui novamente ao Teatro Varasanta para participar de uma Residência Artística organizada por Fernando e Gabriela. Aos atores participantes foi solicitado que criassem uma proposta de cena para ser trabalhada durante a Residência. A oportunidade me pareceu a mais justa para encontrar um modo de aprofundamento daquela qualidade sutil.

Procurei deixar-me levar o mais possível pela intuição no processo de elaboração dessa performance, mantendo uma escuta para o que acontecia comigo naquele momento, nos dias antes da nova viagem à Colômbia. Eu pensava muito sobre a questão do conhecer-se, dessa busca pelo entendimento de mim mesmo, do mundo, da vida, dos fluxos que me atravessam. Algumas outras questões também estavam presentes: o amor e o seu potencial de transformação, e a relação dessa força com os temas da liberdade e da culpa, mais especificamente a relação com a culpa ligada ao cristianismo na constituição do sujeito ocidental. Esses eram temas urgentes da minha vida naquele momento, faziam parte dos meus dias.

Pensando sobre eles, lembrei-me do mito de Fausto e de uma versão escrita por Fernando Pessoa, o poema dramático **Primeiro Fausto**. O texto e alguns motivos, inspirações e associações da minha performance vieram, então, desse poema, mas eles eram

uma espécie de moldura que me ajudava a criar uma situação para que eu pudesse trabalhar sobre aquela dinâmica suave e densa.



Proposta de Cena - Residência Artística O Corpo da Organicidade. Bogotá, jan. de 2012.

Elaborei, para isso, um roteiro que era como um esboço dramaturgico da cena, que continha a descrição dos objetos utilizados²³³, sua localização no espaço, a trilha sonora utilizada, o texto e as minhas ações. Para a descrição das ações eu incluí no roteiro os principais movimentos e deslocamentos que eu realizava no espaço e uma série de associações da minha relação com o espectador, com *partners* imaginários e com o espaço.

ORDEM DOS ELEMENTOS: do menor para o maior:
giz – velas separadas (azul no meio) – velas juntas - flores

²³³ Giz branco, três velas de sétimo dia (duas brancas e uma azul), um prato branco com muitas velas brancas, um vaso de barro com flores brancas e azuis.

COLOCAR MÚSICA – 1 (Three of Life²³⁴)

SENTAR AO LADO DO ELEMENTOS, PERNAS PARA FRENTE. OLHAR PARA CADA UM DELES.

OLHAR PARA O PÚBLICO. É UM CHAMADO: ELE É A CONEXÃO. OLHAR PARA CADA UM.

LEVANTAR-SE OLHANDO PARA O PÚBLICO. IR ATÉ O CENTRO DO PALCO, CENTRO À FRENTE.

OLHAR PARA O ESPAÇO ATRÁS DE SI, SEM VIRAR-SE. É UM CHAMADO. OLHAR LEVEMENTE PARA CIMA, AO LONGE, E BAIXAR LEVEMENTE AS PERNAS: É O ESPAÇO DE UM ALTAR.

OLHAR NOVAMENTE PARA O PÚBLICO.

OLHAR PARA O ESPAÇO/ALTAR.

VIRAR-SE E ANDAR EM LINHA RETA POR UM MEIO FIO, COM CUIDADO. DEIXAR OS BRAÇOS BUSCAREM EQUILÍBRIO. VOAR. CHEGAR AO FUNDO, OLHAR PARA CIMA E SEGUIR COM O OLHAR POR CIMA ATÉ CHEGAR NO PÚBLICO E NOVAMENTE NO CAMINHO DE MEIO FIO, ATÉ O OLHAR CHEGAR ATÉ ONDE ESTOU, NO “FIM DO CAMINHO”.

ANDAR À FRENTE, EM LINHA RETA ATÉ PERTO DO PÚBLICO, EQUILIBRANDO-SE NO MEIO FIO/VOANDO. USAR OS BRAÇOS. CHEGANDO À FRENTE, OLHAR PARA O PÚBLICO.

NOVO CHAMADO DOS ELEMENTOS: OLHAR PARA ELES.

ARRUMAR OS ELEMENTOS, UM A UM, FAZENDO UM TRIÂNGULO COM ELES. É um ritual. Está começando. Está se abrindo um novo espaço no espaço. Está se reconhecendo as pessoas e a diferença daquele momento, independentemente de ser um espaço já utilizado anteriormente ou ter a presença das pessoas já conhecidas: é um elogio ao encontro e à diferença. Não se sabe qual a fronteira entre isso e a vida, a ficção. Início a experimentação de uma pulsão de ficção que só é possível no instante-já.

- 1) VELAS JUNTAS
- 2) VELAS SEPARADAS
- 3) ACENDER AS VELAS
- 4) VASO DE FLORES.
- 5) PEGAR O GIZ. OLHAR PARA ELE E PARA AS PESSOAS.

COMEÇAR A ANDAR EM CÍRCULO, INDO DE UM ELEMENTO AO OUTRO.

NAS FLORES, IR AO NÍVEL BAIXO, REVERÊNCIA. COMEÇAR A FAZER O ESPIRAL NO CHÃO.

CHEGANDO AO CENTRO, QUEBRAR O GIZ. DISTRIBUÍ-LO PARA TODOS OS LADOS E COMEÇAR O GIRO.

GIRAR NO LUGAR AUMENTANDO A VELOCIDADE.

PARAR. OLHAR A FRENTE E ACIMA. BRAÇO DIREITO ALCANÇA ALGUMA COISA.

LEVAR ATÉ O OUVIDO.

MANTRA/REZAR:

Não poder apagar esta tortura;

²³⁴ Eu utilizava a trilha sonora do filme “A Árvore da Vida” (*Three of Life*), de 2011, dirigido por Terrence Malick.

Não poder despegar-me deste Ser;
Não poder esquecer-me desta vida...

DAR UM PASSO PARA O LADO ESQUERDO, DESEQUILIBRADO, MAS FICANDO DE FRENTE PARA O PÚBLICO.
CHAMADO DE MARIA. ELA CHORA. OLHAR PARA AS FLORES.

FAUSTO - Choras? Fiz-te chorar?

IR ATÉ AS FLORES COMO NUM ESCONDE-ESCONDE. É MARIA.
PASSAR A MÃO NO ROSTO E OLHAR PARA FAUSTO.

MARIA – Sim... Não...

Eu choro apenas de te ver triste, sem que eu compreenda tua tristeza, meu amor.
Vem ela de alguma dor?

IR ATÉ FAUSTO

Partilha comigo a tua dor, que eu te darei
O meu carinho, porque te amo tanto...

FAZER O SINAL DA CRUZ, REZANDO O MANTRA:

Não poder apagar esta tortura;
Não poder despegar-me deste Ser;
Não poder esquecer-me desta vida...

BEIJAR OS DEDOS NO FINAL DO SINAL DA CRUZ, COM UM SUSPIRO FUNDO QUE FAZ O CORPO ELEVAR-SE, FECHANDO OS OLHOS.

ABRIR OS OLHOS COM A EXPIRAÇÃO, AFASTANDO OS DEDOS DA BOCA.
POSIÇÃO DE SÚPLICA, DE PÉ (OLHAR PARA O ALTO E BRAÇOS COM PALMAS SEMI-ABERTAS, EM SÚPLICA).

FIM

Algo que não está no roteiro é o modo como as pessoas que observavam a cena entravam na sala. Eu procurava uma maneira de conectar-me a cada uma delas como se fossem cúmplices, ou companheiras, do que eu fazia. Afinal, elas estariam comigo no momento da ação. O modo que encontrei, na época, foi acender uma vela e entregar para cada um, reunindo grupos de 3 a 4 pessoas para que entrassem juntas na sala, cada uma com sua vela. Percebi que esse contato inicial causava uma certa equalização das energias do grupo como um todo. Essa ação e a entrada dos pequenos grupos com as velas nas mãos, ajudava a instaurar, pouco a pouco, uma qualidade de silêncio particular que auxiliava o meu processo. Pude perceber isso ao entrar no espaço depois de encaminhar o último grupo com as velas. Criava-se, com essa maneira de entrada, uma cumplicidade entre eles e deles comigo.

O trabalho da Residência ocorria de manhã e à tarde. O período da manhã era dividido em duas partes: a primeira, sob a condução de Fernando, seguia na linha do Encontro de julho de 2011: um *training* criativo explorando a escuta e o contato entre os participantes, a relação com o espaço, trajetórias no espaço, as associações com os princípios de mutação do I Ching e algumas marchas rítmicas. Não trabalhávamos, no entanto, com os *exercícios físicos e plásticos*. A segunda parte da manhã era conduzida por Beto Echeverry e era baseada na exploração de canções e na investigação do músico sobre apropriação orgânica do ritmo²³⁵. À tarde o trabalho seguia com a exploração das propostas de cena, as quais foram sendo reformuladas para serem rerepresentadas no final da Residência.



El Cuerpo Uno Es. Residência Artística *O Corpo da Organicidade*. Bogotá, jan. de 2012.

O primeiro dia inteiro e a metade do segundo dia do evento foram ocupados pela apresentação das propostas de cena. Depois disso, continuávamos trabalhando nas nossas estruturas e Fernando e Gabriela passavam para conversar sobre elas, analisá-las conosco e dar orientar-nos.

Sobre a minha cena, eles acharam interessante como eu havia encontrado uma maneira de colocar numa estrutura elementos do trabalho que haviam surgido no nosso encontro anterior. Apontaram, no entanto, que o fluxo que aparecia na primeira parte da estrutura era cortado quando a voz/palavra aparecia. Indicaram, então, que eu

²³⁵ Alguns dos participantes também acompanhavam esse trabalho tocando instrumentos de percussão. No meu caso, em alguns momentos toquei tambor acompanhando o grupo, seguindo as orientações de Beto. Também nessa estada no Varasanta eu começava o dia trabalhando com Beto (e com alguns de seus alunos de música) das 7h às 8h da manhã. Essa parte do trabalho não estava ligada à Residência. Através disso pude experimentar mais o *didjeridu*, a percussão com tambor e o trabalho vocal.

experimentasse envolver a voz naquele fluxo, não me desconectando dele. Essas considerações foram muito importantes e faziam todo o sentido naquele momento da pesquisa, pois nos ensaios anteriores, em Barão Geraldo, eu estava justamente procurando pelo fluxo no trabalho com o que estávamos chamando de “palavra de potência” através do texto de **A Construção**.

A reverberação mais importante do aprofundamento da experiência com a qualidade de energia suave e densa se deu nas improvisações feitas sob a condução de Fernando e Gabriela durante a Residência e, em especial, num direcionamento específico de Fernando para esse trabalho. Os giros que sempre aparecem com essa dinâmica (sobre os quais falei anteriormente, quando da reflexão sobre o Encontro de julho de 2011) estavam presentes na estrutura que apresentei, como pode ser visto no roteiro acima. Quando eles aparecem, geram a manutenção dessa qualidade energética e, ao mesmo tempo, a sua potencialização.

Na minha proposta de cena, o giro começava e a velocidade aumentava pouco a pouco, até ocorrer uma parada brusca. Essa foi a possibilidade que escolhi para a inclusão dessa qualidade energética na estrutura, mas nos ensaios em que ela aparecia (tanto em Barão Geraldo quanto antes, no Encontro com Fernando em 2011), os giros despertados por essa qualidade energética não se manifestavam só dessa maneira. Havia também um outro modo, no qual os giros e deslocamentos não iam somente numa direção, mas variavam: seguiam o fluxo, mas mudavam a direção²³⁶.

Fernando orientou-me para trabalhar nesse sentido. Assim, ao invés de começar a girar e ir aumentando a velocidade, eu deveria fazer uma sequência de giros intercalando o girar para a esquerda e o girar para a direita, encontrando os ajustamentos necessários para seguir o fluxo. O redirecionamento do giro para a direção contrária não era, então, um corte do fluxo, pois essa era uma das maneiras de manutenção e potencialização dessa qualidade energética, como já dito.

Passei a trabalhar sobre esse modo de giro na estrutura e, além disso, Fernando propôs uma outra experimentação dessa dinâmica junto aos participantes da Residência. No trabalho coletivo desenvolvido, era geralmente no final do período da manhã que entrávamos na experiência das marchas rítmicas. Num dos dias, Fernando então

²³⁶ Isso pode ser verificado no extenso relato dedicado a essa qualidade energética, nas páginas 82, 83 e 84 da dissertação.

encaminhou o trabalho de modo que eu guiasse os participantes na experimentação daquele fluxo de giros para a esquerda e direita como se fossem também uma espécie de marcha. Trabalhamos sobre isso vários dias seguidos. Após as marchas, conduzidas por Fernando, fazíamos também essa “marcha com giros”.

Nessa experimentação, eu procurava perceber, a cada passo, a cada giro, a cada deslocamento no espaço, quais eram os ajustamentos necessários para não interromper o fluxo. Foi importante e interessante perceber como a especificidade dessa qualidade de energia, através das dinâmicas por ela despertadas, provocava, desde as primeiras vezes em que apareceu, um estado, uma qualidade de atenção/percepção semelhante àquela que começava a aparecer depois de algum tempo fazendo as marchas *yanvalou*.

Acredito que Fernando tenha visto potencialidades nessa qualidade energética desde o Encontro de 2011, quando ela apareceu para mim pela primeira vez, e por isso propôs moldá-la numa forma a partir da qual eu poderia trabalhá-la com mais clareza. Nesse sentido, guiar os outros participantes da Residência nessa experimentação foi um modo importante de aprofundar o trabalho com essa dinâmica e, ao mesmo tempo, de possibilitar um contato coletivo através disso.

Essa “marcha com giros” passou a estar sempre presente nos meus ensaios, assim como as outras marchas que Fernando guiava. A partir delas, aproximo-me de uma qualidade de escuta e percepção do espaço, das pessoas com quem trabalho, dos fluxos que estão atravessando o momento, que dão abertura para uma experiência mais orgânica do que faço.

A meu ver, a abordagem que vínhamos tendo da questão do processo criativo baseava-se na *organicidade como uma força em fluxo permanente*. Os caminhos, e as práticas, apontavam no sentido de permitir que o corpo vivenciasse o *fluxo do acontecimento*. Nesse contexto, eu encarava a técnica do ator como elemento importante que poderia auxiliar na sustentação desse fluxo, como possível caminho para que permitisse ao corpo canalizar o fluxo, esse que, por sua vez, manifestava-se a partir do contato do ator com sua própria vida no momento da cena, tendo os elementos no *aqui-agora* como pontos de abertura para o universo criativo.

O livro **Tratado da Eficácia**, do sinólogo francês François Jullien, trazido pela Residência, também foi fundamental para a minha pesquisa. Estudamos capítulos dessa obra juntamente como o **I Ching**, refletindo sobre *o corpo da organicidade*.

No livro, Jullien faz uma análise sobre a eficácia na sabedoria chinesa, contrapondo-a à compreensão dessa temática no ocidente. Ainda que suas considerações sejam a respeito da diplomacia e da arte da guerra, elas vêm servindo como bons estímulos para os meus pensamentos sobre a *organicidade*.

Segundo o autor, a China desenvolveu uma concepção da *eficácia* que ensina a deixar com que os efeitos advenham. Ou seja: não se visa um efeito de maneira direta, mas permite-se que ele se instaure²³⁷. O foco da estratégia rumo à eficácia está colocado, assim, no *processo* e não no seu resultado.

No que tange ao teatro, experimentar a cena e a *organicidade* a partir do pressuposto de que não busco um efeito está me parecendo bastante interessante. Isso porque, se o estado criativo e a ação psicofísica do *corpo-vida* envolvem um ato de encontro com o outro, no qual somente a presença e o contato *hic et nunc* podem conduzir ao novo e desconhecido (ao criativo), como disse Grotowski, aperfeiçoar a percepção do *processo* do acontecimento teatral (entendendo ação e *organicidade* como esse *processo*), é também treinar uma inteligência atoral tal como um estrategista que busca dar conta das forças em jogo durante uma batalha.

Jullien expõe que os estrategistas chineses têm como um de seus pontos fortes a busca por uma inteligência que visa “saber tirar proveito do desenrolar da situação para se deixar ‘portar’ por ela”²³⁸, sendo, através disso, levados a “concentrar sua atenção no curso das coisas, tal como [se] está envolvido nele, para descobrir-lhe a coerência e tirar proveito de sua evolução”²³⁹. Entende-se, assim, que as situações às quais o estrategista se vê exposto carregam sempre um potencial próprio de efeito. Desse modo:

a circunstância não é mais aquilo que, em sua determinação particular, e portanto imprevisível, sempre ameaça fazer malograr o plano projetado sobre ela; mas, sim, o que, precisamente graças à sua variabilidade, pode ser progressivamente infletido pela propensão que emana da situação e

²³⁷ JULLIEN, François. **Tratado da Eficácia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 9.

²³⁸ Idem, *ibidem*.

²³⁹ Idem, p. 30.

fazer advir o proveito esperado. Saímos, assim, de uma lógica de modelo (...) para entrar numa lógica do *desenvolvimento*: deixar o efeito implicado desenvolver-se por si mesmo, em virtude do processo iniciado. Por conseguinte, o circunstancial não mais é concebido apenas (...) como aquilo que ‘se tem ao redor’ (*circum-stare*), (...) mas é por intermédio dele que advém o potencial – enquanto, precisamente, potencial de situação. Conclusão: o potencial é circunstancial – só existe circunstancialmente – e vice-versa (ou seja, é essa potencialidade das circunstâncias que cumpre explorar)²⁴⁰.

As circunstâncias nas quais o estrategista se encontra são então entendidas como *situações de força*, e é pelo contato com as forças que operam a cada momento, apropriando-se da situação, que o estrategista guiará os seus passos. Essa perspectiva relaciona-se diretamente com o que tenho estudado e experienciado como ator e, desde aquele momento, passou a acompanhar a minha investigação.

²⁴⁰ Idem, p. 36. (Grifos do autor).

5. De volta a Barão Geraldo: intensidades outras (fev.-jul. 2012)

A volta de Bogotá foi marcada por uma espécie de desconforto tanto em relação ao texto de **A Construção** quanto ao trabalho com as matrizes de *Estranho*. Eu sentia ainda uma potência ali, mas, apesar disso, hoje percebo que começou a crescer um desejo de afastar-me desse material, por dois motivos principais: o frescor do trabalho sobre algo novo (as energias/dinâmicas despertadas no trabalho com Fernando) e a mudança de perspectiva em relação à *organicidade*.

Cada vez mais eu passava a entender a *organicidade* não como um registro no corpo que poderia ser acessado, mas como um fluxo, um processo. E, nesse sentido, se os registros sobre os quais eu trabalhava eram as matrizes da Mimese, esse material não me parecia mais tão interessante. Um universo de discussões está em torno disso, mas o que me parece importante deixar claro, aqui, é que naquele momento começou uma crise no meu percurso, uma crise que tinha a ver mais com a maneira como eu lidava com os materiais – e que acabou sendo direcionada especialmente para o trabalho com a Mimese – do que com as potencialidades dos materiais e dessa metodologia em si. Aos poucos isso foi se esclarecendo, embora durante aquele período a confusão fosse grande, naturalmente.

Novas Inquietações

Voltei da Colômbia ainda mais interessado nos “rastros de Grotowski” e tive a oportunidade de participar, na sede do LUME em Barão Geraldo, do curso “Do Corpo e da Voz à Composição Cinética”, ministrado por Jorge Parente e Tiago Porteiro²⁴¹. Através do curso pude ter contato com a metodologia do *Alfabeto do Corpo*²⁴², criada por Molik²⁴³.

²⁴¹ Jorge trabalhou por muitos anos como assistente de Zygmunt Molik, ator do Teatro Laboratório de Grotowski. Tiago é professor da Universidade de Évora. Os dois têm desenvolvido juntos pesquisas sobre voz e corpo na composição cênica.

²⁴² Uma descrição detalhada dessa abordagem de trabalho pode ser acessada no livro “Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik”, publicado pela Editora É Realizações em 2012.

No workshop utilizei um trecho de **A Construção** e uma das canções que cantávamos com Beto em Bogotá. Nessa época vinha se intensificando uma urgência minha em relação ao trabalho vocal. Cheguei a perguntar para Tiago e Jorge, no segundo dia do curso (visivelmente ansioso, hoje vejo) o que eles acharam do meu trabalho e quais eram os pontos sobre os quais eu deveria trabalhar. Eles disseram que não costumam falar sobre isso, que o processo de cada um é muito singular e que eu deveria procurar ir percebendo. No entanto, no desenrolar da conversa, levantaram um ponto fundamental: o da minha seriedade durante o trabalho. Eles deram a entender que era visível um comprometimento meu, uma dedicação, mas que essa seriedade era importante somente até um limite, a partir do qual ela começava a me atrapalhar.

A semana de trabalho com eles deu continuidade ao processo de descobertas sobre a relação entre tensão e relaxamento que fora despertado nos ensaios com o Duda e que esteve presente também nos encontros com Fernando: como não tensionar demais? Como estar permanentemente ajustando tensões e relaxamentos para deixar fluir a energia e, assim, não bloquear o processo orgânico nem com excesso de tensão nem com excessivo relaxamento? Eu percebi, na época, que nos ensaios anteriores – mais especificamente através do trabalho sobre aquela qualidade energética densa e sutil – algo havia se transformado nesse sentido. Eu estava encontrando nuances de tensão e relaxamento. No entanto, aquela tensão excessiva detectada inicialmente parecia direcionar-se agora para a potencialização de uma auto-cobrança, uma autocrítica permanente que me fazia, por exemplo, ter dificuldade de sorrir durante o trabalho.

Há algum tempo eu percebia essa espécie de dureza no meu fazer. Era algo que inquietava, mas que não estava claro. Já em Bogotá isso aparecia, especialmente no contato com Gabriela. Em muitos momentos uma alegria fazia parte do trabalho dela, sorrisos apareciam e eram compartilhados comigo e com os outros participantes. Eu, no entanto, ficava um tanto sem jeito, não sabia “se podia rir ou não”, afinal, “estávamos trabalhando”. Eu procurei perceber nuances disso durante a Residência na Colômbia, experimentando uma abertura maior nesse sentido, mas uma reflexão mais profunda sobre isso começou a partir da conversa com Jorge e Tiago.

²⁴³ Pude fazer, ao final do curso, uma entrevista com os dois e pretendo, futuramente, trabalhar sobre esse material.

Era como se, num limite, levar o trabalho muito a sério atrapalhasse. Porque ser tão sério? Era evidente a sutileza no trabalho de Jorge, também no de Fernando. Uma “diversão”, uma “abertura” enquanto se trabalha. Ficou claro pra mim que aquilo era um bloqueio meu: me levar tão a sério no trabalho não permitia, muitas vezes, que eu ouvisse e estivesse presente quando algo acontecia entre as pessoas. Era como se eu não pudesse sorrir, rir, me divertir trabalhando, especialmente no contato com os outros.

Percebi que grande parte da minha energia era mobilizada por uma busca por aceitação, por aprovação. E que havia, inconscientemente, uma preocupação, ou expectativa grande, da opinião dos outros sobre mim. Além disso, inconscientemente eu me cobrava muito no sentido de “ter que ser bom”. Esse processo já havia começado antes: quando eu pensava sobre culpa, sobre a questão do tolhimento da liberdade pela culpa-cristã incrustada na minha subjetividade, quando escolhi a inspiração em Fausto para a proposta de cena da Colômbia. Posso dizer que há uma espécie de “bom mocismo” que não ajuda no processo criativo.

O tantos bloqueios operados por essas questões começaram a se revelar, pouco a pouco. Eu passava a perceber, aqui, algo que se tornou cada vez mais forte e agudo, e que, no percurso da minha pesquisa, atingiu seu cume meses depois, quando da minha viagem a Pontedera. É algo sobre o qual é difícil de falar, sobre o qual eu ainda trabalho, e que diz respeito não só ao meu trabalho no teatro, mas aos processos que envolvem a produção da minha subjetividade/personalidade, enfim, a minha vida. A meu ver, isso se relaciona também ao ponto central da metáfora presente em **A Construção** que, num limite, atravessa o processo criativo de qualquer artista. Na continuidade do texto procuro desenvolver melhor esse aspecto da reflexão.

O trabalho com Jorge e Tiago despertou ainda mais o meu interesse pelo trabalho vocal e, especificamente, pela utilização de canções como via de acesso a um processo orgânico.

Após a oficina, dando continuidade aos meus ensaios, incluí a estrutura de cena que havia sido criada para a Residência em Bogotá ao trabalho sobre a *via II* da pesquisa. Percebi, então, que a experimentação com essa estrutura e com aquela baseada em *Estranho* e **A Construção** (que fazia parte da *via I* do trabalho) despertava processos distintos e que cada um desses processos continha elementos que poderiam auxiliar no

desbloqueio de demandas relacionadas ao outro. Na *via I* de trabalho, as ações estavam precisando de uma sutileza que estava presente no trabalho sobre a *via II*, e nesta era necessário que eu encontrasse uma maneira de incluir também a palavra e seu fluxo dentro da dinâmica corporal suave.

Durante o semestre, os ensaios foram então direcionados de forma a experimentar essa troca de elementos entre as estruturas: eu incluía ações da estrutura de *Estranho* na cena baseada em Fausto, por exemplo, ou, trabalhando com o texto de Kafka eu procurava na palavra o fluxo sutil gerado pelos *exercícios físicos e plásticos* e pela “marcha com giros”.

Além disso, o interesse no trabalho sobre as canções como porta de entrada para o processo orgânico se intensificou. Paralelo aos ensaios, eu fazia também leitura e fichamento de textos de Grotowski, percebendo cada vez mais a influência da utilização de canções na sua trajetória de investigações sobre *organicidade* e também entendendo a sua abordagem da dramaturgia de ator como um processo de busca por uma estrutura que permitisse o livre fluxo das energias, da voz, do corpo e das associações do ator.

Da potência dos encontros: Victor e Tiago

Além disso, nessa época se deu o encontro com dois artistas que também viviam em Campinas: Victor Kanashiro e Tiago Viudes Barboza. Desde o momento em que nos conhecemos, percebemos, no olhar para a diferente trajetória de cada um, o desejo comum e urgente da exploração de relações entre arte e espiritualidade. Os primeiros passos dessa exploração conjunta foram pautados por discussões sobre a importância da arte na vida de cada um.

Victor era aluno do doutorado em Ciências Sociais e Tiago da graduação em Biologia. No entanto, desde criança pulsava em cada um deles o desejo do trabalho com arte. Os dois haviam participado de grupos de teatro anteriormente, mas cada um envolveu-se com arte de um modo diferente. No ano anterior ao que nos conhecemos, Tiago coordenou um grupo de teatro dentro do curso de Biologia e criou e apresentou em sua casa um monólogo baseado em poemas de Augusto dos Anjos. Seu interesse artístico ligava-se

ao teatro e também à literatura, com grande interesse pela palavra, tanto no que se refere à atuação do ator quanto à escrita. Dedicava-se à criação de poemas e contos e tinha especial interesse em dramaturgia.

O trabalho artístico de Victor vinha principalmente através da música: participava de festivais de canto, tocava diferentes instrumentos desde criança e tinha feito parte de alguns conjuntos musicais. Tocar e cantar fazia parte dos seus dias.

Outro fator importante dos nossos experimentos foi o estudo da mitologia judeu-cristã que passamos a fazer. Tiago estudava hebraico e interessava-se por uma exploração artística (não somente religiosa) das mitologias judaica e cristã. Nos nossos encontros, ele fazia conexões entre esses temas e os nossos estudos de música, teatro e espiritualidade. Isso despertou um processo de reconhecimento, em mim, da força com que elementos da tradição judeu-cristã – e princípios morais ligados a ela – fizeram/fazem parte da minha subjetividade. Junto a experiências posteriores da pesquisa, isso foi me levando a uma reflexão sobre como aquilo que venho entendendo como *processo criativo* está intimamente ligado aos processos humanos singulares de cada artista.

Iniciamos, os três, um compartilhamento que consistia em encontros-laboratórios de experimentação corporal e vocal e estudos sobre teatro e música, com o foco na temática da espiritualidade. Também nos envolvemos na criação de poemas e músicas. Nesses encontros, Tiago ensinou algumas canções em hebraico e Victor algumas em japonês. O trabalho com esses cantos passou a ganhar cada vez mais importância na pesquisa conjunta e, em consequência, na minha investigação de mestrado. Eu contribuía com o repertório principalmente com canções aprendidas no trabalho com Beto e Fernando em Bogotá.

Havia o interesse comum de compartilhamento, de busca conjunta. Mas, apesar disso, as diferenças no modo de lidar com arte faziam emergir discussões que, pouco a pouco, foram provocando uma transformação no meu modo de pensar e no meu fazer artístico. Essa mobilização foi repercutindo consideravelmente no decorrer da minha pesquisa e estava relacionada aquela espécie de dureza no trabalho da qual falei anteriormente.

Uma das questões que apareciam com frequência era a da arte no contexto acadêmico: a institucionalização da arte e as implicações disso na credibilidade dos processos pela sociedade e pelos próprios artistas – tanto os que estão dentro quanto os que

estão fora das universidades. Lidar com as diferenças entre a trajetória não acadêmica dos dois artistas – no que se refere à arte – e a minha provocou, ao longo da pesquisa, uma série de questionamentos e transformações.

Percebi, pouco a pouco, a partir do trabalho com eles e, posteriormente, ao passar por outros acontecimentos da pesquisa, a presença de um idealismo que bloqueava, em muitos casos, o próprio processo de criação. E isso estava relacionado a um modo de ser/estar na relação com o teatro que eu havia construído durante a minha trajetória até então. Por esse motivo, o processo despertado no trabalho com Victor e Tiago revelou-se como um dos mais potentes estímulos a minha trajetória. Voltarei a falar sobre isso em outros momentos da dissertação.

6. O Corpo da Organicidade em Santa Maria:

Reencontros num Encontro

(jul. 2012)

No mês de julho tive outra oportunidade de aprofundar a pesquisa trabalhando com Fernando Montes e Gabriela Amado. Aconteceu o 2º Encontro “O Corpo da Organicidade: Laboratório Avançado”, de 08 a 13 de julho, na Universidade Federal de Santa Maria.

Esse foi um encontro diferente de todos os outros que tive com Fernando e Gabriela porque foi como um reencontro com várias pessoas que estiveram presentes na minha trajetória desde a graduação em interpretação. Somente um dos participantes não havia se formado na UFSM e eu havia tido um contato mais ou menos próximo com todos os outros durante minha passagem pelo curso: tinham sido ou meus professores ou colegas (entre calouros e veteranos meus), ou ainda pessoas que eu conhecia “de nome” por terem se formado lá²⁴⁴. Nesse sentido, o trabalho teve uma potência diferente: era como uma volta dessas pessoas a um espaço onde havia sido despertado muito do seu processo artístico singular.

Fernando e Gabriela solicitaram que lêssemos o livro **Viagem ao Oriente**, de Hermann Hesse, como metáfora para o Encontro. Eles também pediram que enviássemos, via e-mail, um número (o primeiro que nos viesse à mente ao ler a mensagem) e que pensássemos sobre e levássemos para o Encontro um objeto que remetia a nossa casa, a nossa família, e que seria essencial levarmos conosco caso partíssemos para uma viagem sem volta. Essas atividades foram importantes pois mesmo antes do trabalho conjunto, fizeram despertar um processo de abertura, de mobilização, em relação ao evento.

Também para esse Encontro cada participante levou uma proposta de cena. Eu dei continuidade ao trabalho com a estrutura inspirada em Fausto, na busca pelo aprofundamento do trabalho sobre a dinâmica suave e densa, da “marcha com giros” e das qualidades energéticas que surgiam a partir disso.

²⁴⁴ Participaram do evento Daniel Reis Plá, Anderson Martins, Carolina Reichert, Fabrício Leão, Adriane Gomes, Camilo Scandolara, Priscila Padilha, Felipe Dagort, Inajá Neckel, Giovana Spadini, Adriana dal Forno e Davi Cunha.

Trabalhávamos de manhã e à tarde, de um modo semelhante ao dos outros encontros com Fernando. Trabalhamos especialmente sobre as associações com as tendências de mutação do **I Ching**.

Ao chegar, no primeiro dia, cada um dos participantes recebeu um hexagrama do **I Ching** sobre o qual poderia trabalhar. Recebi o de número 48, “O Poço”. Um dos procedimentos utilizados dessa vez foi justamente a partir dos hexagramas. Cada um dos participantes experimentou encontrar, em deslocamentos no espaço, o desenho do seu hexagrama. Inicialmente essa experimentação ocorreu individualmente (todos os participantes num mesmo espaço, mas cada um ocupado com a experimentação própria). E, num segundo momento, grupos de quatro a cinco pessoas experimentavam fazer o seu desenho/percurso no espaço começando juntos.

O terceiro momento aconteceu através da percepção dos pontos de contato possíveis entre cada um dos atores desses pequenos grupos ao experimentarem juntos o desenho/trajetória no espaço relativo ao hexagrama individual.

Seguindo, o trabalho foi ainda mais interessante: com essa estrutura de deslocamentos e contatos já criada, Fernando solicitou que cada um fosse incluindo, nessa experiência, a ação pessoal (proposta de cena) elaborada para o Encontro.

Desse modo, aos poucos o trabalho individual foi mesclado ao trabalho coletivo. No último dia do Encontro fizemos, então, uma improvisação que integrava as ações pessoais de todos os participantes, gerando uma estrutura de experimentação coletiva muito potente.

Antes da improvisação, Fernando indicou ainda, como associação possível para a experiência, a história de vida de Leopold Sulerjítiski, artista russo que foi assistente de direção de Stanislavski e responsável pela criação do Primeiro Estúdio dentro do *Teatro de Arte de Moscou*²⁴⁵. Lembro-me de Fernando destacar, da biografia de Suler, a participação na seita pacifista *Dukhobors* e o seu sonho de estruturar uma comunidade de artistas no campo, desejo esse que procurou realizar e para o qual contou, inclusive, com a ajuda de Stanislavski.

²⁴⁵ Dentre as poucas publicações em português sobre Sulerjítiski e suas contribuições para o teatro, um importante estudo foi feito por Camilo Scandolara em sua dissertação de mestrado “Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX”, defendida em 2006 na UNICAMP.

A improvisação foi de uma qualidade rara e única! Para mim, ela possibilitou a abertura para um encontro-reencontro com aquelas pessoas e gerou um fluxo de associações e de transformação energética que perpassou o coletivo. Foi uma espécie de teste sobre os limites de uma estrutura ainda não completamente estruturada, que permitia um fluir vivo entre os participantes através do contato entre as ações singulares, sua reverberação entre as pessoas e as reações individuais e coletivas despertadas a partir desse contato. Havia uma abertura, uma receptividade e um constante ajustamento do singular ao coletivo que permitia um fluxo criativo, orgânico, entre nós.

7. Selection Session em Belo Horizonte (jul. 2012)

Pouco antes de ir para o Encontro em Santa Maria recebi uma mala direta do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* com a notícia de que o *Open Program* realizaria, em Belo Horizonte, um encontro de seleção para “incluir novos companheiros nas suas aventuras criativas”. Inscrevi-me para participar e fui selecionado. O evento aconteceu de 25 a 28 de julho.

Como pode ser visto na descrição da pesquisa até aqui, desde a minha graduação o interesse pelo trabalho de Grotowski crescia e eu buscava, na medida do possível, tomar conhecimento das pesquisas do *Workcenter*. O contato inicial com o grupo havia sido no ECUM, ao assistir a conferência com Thomas Richards, Phillip Salata e Teresa Salas, mas, até o momento, eu ainda conhecia muito pouco das suas pesquisas. Os encontros com Fernando Montes também aviam sido impulsionados por uma busca pelos “rastros de Grotowski”, evidentemente. Mas, ainda que Fernando tenha participado do *Workcenter* por quatro anos, no período em que Grotowski era vivo, havia um grande interesse meu pelo contato direto com o grupo e com o trabalho por ele desenvolvido atualmente.

O encontro de seleção para o *Open Program* foi, então, o primeiro momento de trabalho prático diretamente com integrantes do *Workcenter*. Nesse caso, com o codiretor Mario Biagini e os participantes do seu time de trabalho à época²⁴⁶.

A mensagem de divulgação do evento dizia que a busca do grupo estava direcionada preferencialmente a “colegas que tenham a capacidade de tocar um ou vários instrumentos musicais” e que, durante os dias do evento, em “sessões de trabalho com cantos e ações, no espaço comum do trabalho criativo, vamos perceber se uma espécie de necessidade mútua de trabalharmos juntos aparece”. Através desse processo, alguns participantes do evento poderiam ser convidados a fazer parte da equipe. Em função dessa dinâmica, os candidatos poderiam ter um tempo de trabalho com o grupo de no mínimo uma manhã até, no máximo, quatro dias.

²⁴⁶ Estiveram no evento, além de Mario, Felicita Martelli, Lloyd Bricken, Alejandro Gonzales, Davide Curzio e Itahisa Borges (ex-integrante do grupo).

Para a seleção, os candidatos deveriam apresentar uma proposta de ação, ou *acting proposition*²⁴⁷, de 2 minutos, baseada em uma canção ou em um pequeno texto que fosse significativo para a pessoa. O grupo também solicitava a quem tivesse instrumentos musicais, que os levasse e que, se possível, os utilizasse na cena.

Fiquei apreensivo em relação ao trabalho musical. Desde criança eu tive aulas de musicalização com instrumentos e envolvi-me especialmente com canto. Particpei de corais por anos seguidos em Teutônia, cidade do interior do Rio Grande do Sul onde vivi até os 18 anos. Também participei de festivais e diferentes tipos de eventos cantando em dupla com meu irmão. Nesse período toquei violão por seis anos. No entanto, fazia tempo que eu não me dedicava ao trabalho musical, seja com canto ou instrumento. Cogitei incluir algum instrumento na minha *acting proposition*, mas, sem o domínio necessário, optei por não fazê-lo.

Apresentei, então, uma versão reelaborada e reduzida da estrutura performativa que estava trabalhando com Fernando Montes, incluindo nela uma canção que eu havia aprendido na Colômbia ao ouvir os ensaios do Teatro Varasanta. O roteiro dessa estrutura foi o seguinte:

Posicionados em linha:

- Flores bonitas (o feminino)
- 3 velas (o sagrado e a iluminação)
- Giz branco (o pó)

ESTOU SENTADO ATRÁS DA LINHA DOS ELEMENTOS. ELES ESTÃO À FRENTE.

FAUSTO É CHAMADO. CANTA DESCRIVENDO SUA IMAGEM E A DE DEUS PARA O ALTAR. “MÃOS DE SANTO”, BRAÇO E MÃO ESQUERDA TAMBÉM DESCRIVEM CANTANDO. CANTAR UMA VEZ. “Sombras minhas do diálogo comigo”²⁴⁸.

AO INICIAR O CANTO PELA SEGUNDA VEZ E DURANTE O CANTO: CHAMADO DO SEGREDO, DO SILÊNCIO: BRAÇO E MÃO ESQUERDA APROXIMAM-SE DA BOCA E INDICAM O CAMINHO: OS ELEMENTOS SÃO O CAMINHO. OS ELEMENTOS E O ESPAÇO, O QUE ACONTECE AGORA.

MÃO DIREITA PEGA O GIZ.

INICIA-SE A 3ª REPETIÇÃO DA CANÇÃO E O ESPAÇO SE ABRE E SE DILATA COM A ESPIRAL QUE FAUSTO FAZ DO CHÃO.

²⁴⁷ Esse é, na maioria dos casos, o nome utilizado pelo *Workcenter* para definir as estruturas performativas que devem ser (geralmente) previamente elaboradas pelos participantes de seus encontros de seleção e sessões de trabalho prático.

²⁴⁸ Esse é um trecho de *Primeiro Fausto*. Eu não falava na *acting proposition*. O trecho está no roteiro para lembrar-me das associações com as quais em me relacionava nesse momento da estrutura.

QUEBRA O GIZ E FINALIZA-SE A CANÇÃO, JUNTANDO-SE O PÓ.

EM SILÊNCIO, A ESPIRAL CONTINUA MOBILIZANDO O CORPO-ESPAÇO.
PARA UM LADO. DEPOIS REFLUI PARA A OUTRA DIREÇÃO²⁴⁹.
CONTINUA-SE. Abre-se espaço no espaço.

BRAÇOS APANHAM ALGO NO ESPAÇO.

BRAÇO DIREITO OUVE ALGO QUE SAI DO OUVIDO. APANHA-O, DEIXA CHEGAR AO CHÃO.

BRAÇO ESQUERDO O MESMO.

BRAÇO DIREITO APANHA ALGO NO CHÃO (está no espaço), QUE PASSA PELO OLHAR E SOBE EM VERTICALIDADE INFLEXÍVEL, VOLTANDO A CANTAR.

CANTANDO, OBSERVO SUA ASCENSÃO ATÉ A CANÇÃO ESTAR JÁ MUITO LONGE.

FIM.

Nos quatro dias de evento, na primeira parte da manhã, Mario e seu time envolveram-nos em sessões de trabalho com as canções tradicionais do sul dos Estados Unidos que fazem parte da pesquisa do *Open Program*. No primeiro dia a sessão de cantos tomou todo o horário do evento, e no segundo e terceiro dias a segunda metade do trabalho consistiu na apresentação das *acting propositions* dos candidatos. A partir do segundo dia, Mario passou a rever as propostas de cena e comentar o trabalho de cada um dos participantes. Isso tomou parte daquele dia e do terceiro.

No final do terceiro dia, Mario teve uma conversa com cada um dos participantes, isoladamente. Nessa conversa, ele indicou quem deveria voltar ou não para o quarto dia da seleção. Ele também dividiu as pessoas que estariam no dia seguinte entre aquelas que estariam sendo chamadas para um trabalho prático e aquelas que participariam somente observando.

Da conversa com ele, o que retiro de mais relevante para essa minha investigação sobre *organicidade e processo criativo* vem de um momento no qual Mario falou que percebia que eu estava querendo me envolver no trabalho, que eu estava atento ao que acontecia, mas que, apesar disso, ele não entendia porque eu não avançava, entrando no trabalho de fato. Eu percebi e procurei expressar para ele que, apesar de ter intuições sobre

²⁴⁹ Aqui aparece aquela dinâmica da “marcha com giros”. Eu não dava os passos da marcha, mas trabalhava com a dinâmica dos giros para um lado e outro, continuando as experimentações que Fernando havia proposto em Bogotá.

os sentidos para os quais o trabalho poderia seguir, eu não tinha certeza. E que, estando na dúvida, eu acabava mais observando do que participando de fato. Em um momento da conversa, ao falarmos sobre isso, ele perguntou se eu tinha medo dele, se ele me assustava. Esse diálogo poderia passar despercebido, mas, na minha trajetória, as questões levantadas por Mario estão intimamente ligados às reflexões dessa pesquisa de mestrado.

Temas relacionados ao lidar com o olhar do outro sobre mim, à minha necessidade de “mostrar trabalho”, de “ser um bom ator” e de realizar um trabalho sério podem ser verificados em ensaios anteriores como elementos que, muitas vezes, acabavam por bloquear o *processo criativo*. Além disso, no contexto da seleção com Mario, era evidente o quanto eu havia alimentado expectativas de trabalhar com o grupo. O processo em relação a essas questões teve outros momentos intensos e muito significativos, que geraram um aprofundamento dessas reflexões. Na continuidade do texto, o leitor poderá acompanhá-los.

Depois da conversa, Mario pediu que eu voltasse no outro dia para o trabalho prático. No último dia, na continuidade de uma sessão de canções, Mario pediu que eu reapresentasse minha *acting proposition* e trabalhou comigo a partir dela. Primeiro, pediu para que eu retirasse os objetos e fizesse as mesmas ações sem eles. A dificuldade inicial foi grande ao fazer as ações iniciais que, antes, consistiam em observar as chamas das velas, passando o olhar de uma a outra. Na continuidade do trabalho, depois de iniciar a canção, Mario foi conduzindo-me numa busca, através da canção, por posições corporais e deslocamentos no espaço que fizessem com que o fluxo da voz se conectasse mais à minha ação no espaço. Pouco a pouco, ele foi incluindo alguns dos membros do seu grupo nesse trabalho e, depois, outros dos participantes da seleção. Desse modo, eu conduzia a canção agindo e reagindo em relação aos outros, que cantavam em resposta.

Pouco a pouco a energia gerada pelo cantar coletivo foi se transformando. Era uma transformação gradual e sutil na qual procurei por aquela “consciência vigilante” da qual falei anteriormente. Eu procurava, também, um modo de estar mais “liberado”, permitindo-me, por exemplo, experimentar a alegria, e os sorrisos, quando eles apareciam. A sensação que tive, no decorrer dessa experiência, foi a de que uma espécie de festa se instaurava em mim a partir do cantar e do contato com os outros, e que uma luz ascendeu-se entre os que cantavam.

A vivência nos quatro dias de trabalho com o *Open Program* fez com que a pesquisa avançasse no sentido de entender o trabalho vocal, especialmente o canto, como uma via de experimentação e compreensão da *organicidade* na *justa conexão entre transformação de energia e vibração da voz* (organicidade da palavra, dar vida às palavras explorando sua qualidade vibratória).

Ao final do encontro, Mario conversou novamente comigo. Disse que não me chamaria para participar do seu grupo, mas que indicava que eu fosse participar do próximo processo de seleção do *Workcenter*, que aconteceria em Pontedera, na Itália, e que seria para a entrada de novos membros no grupo liderado por Thomas Richards, o *Focused Research Team in Art as Vehicle*.

A possibilidade pareceu ideal para que eu investisse numa pesquisa de campo com o *Workcenter* sobre os temas do meu mestrado e, a partir de então, passei a me organizar para viajar à Itália e fazer a pesquisa, conhecer melhor o trabalho do grupo e participar do encontro de seleção.

Influenciado pelo que foi despertado no evento em Belo Horizonte, e na expectativa pela seleção em Pontedera, passei a dedicar mais tempo dos ensaios para o trabalho com canções, ainda que eu continuasse a explorar elementos das duas diferentes estruturas performativas das *vias I e II* da pesquisa. Procurei lembrar-me de canções que eu havia aprendido ao longo da vida e passei a procurar outras novas, bem como trabalhar com aquelas que conheci através do *Open Program*.

Na descrição do ensaio do dia 29 de agosto aparecem algumas reflexões e aprofundamentos sobre as questões em torno das canções e do uso da voz:

- Canções:
Ani Ma' Amin²⁵⁰
Dale Dale
Traveling²⁵¹
John on the Island²⁵²
Luar de Prata

Cheguei na sala cantando Ani Ma' Amin. Há algum tempo tenho vontade de trabalhar essa canção e hoje vi a oportunidade. Iniciei por ela, tentando percebê-la, suas vibrações, sua melodia. Também cantei em tons diferentes, procurando fazer a música pulsar, viver, perceber o que poderia atingir naquele momento com ela.

²⁵⁰ Canção em hebraico, ensinada por Tiago.

²⁵¹ Canção em inglês, utilizada pelo *Open Program*.

²⁵² Idem.

Gostei bastante de trabalhá-la. Me pareceu uma música potente, não só pela letra, mas também pela melodia e vibração. Além disso, cantá-la repetidamente é bastante agradável e natural, o que eu já havia percebido outras vezes em que cantava.

Tenho percebido que quando canto fico muitas vezes de olhos fechados, na maior parte do tempo. Acho que isso geralmente atrapalha a possibilidade de contato com o espaço e a abertura da ação. Então um dos treinos é por manter os olhos abertos, em relação ao espaço, a pontos específicos do espaço, em consonância com o comportamento do corpo, com as ações e movimentos que aparecem.

Às vezes não sei se não estou exagerando nos movimentos. Tento buscar pequenas ações do canto, mas percebo que muitas vezes o que faço são movimentos que às vezes ajudam com que eu preencha de sentido e de vibração a canção e às vezes atrapalham, ficando supérfluos. Estou atentando para isso também, buscando perceber quais ações auxiliam e quais são supérfluas.

Alguns princípios que surgem e parecem importantes no trabalho com as canções:

- cantar com o maior prazer e o mais livremente possível;
- abrir o olhar e relacionar-se com o espaço através da canção, da melodia e da vibração;
- procurar ações da canção: ações que auxiliem na experimentação da vibração e da melodia, levando em consideração o uso do corpo todo e a relação com o espaço;
- repetir muitas vezes cada canção;
- mudar de um tom a outro, elevando o tom, e perceber o que muda na relação com o espaço, com as ações e com a própria canção;
- procurar fazer viver a canção, deixar que surjam ações e intenções;
- brincar com a canção: às vezes mais rápida, às vezes mais lenta, às vezes mais alta, às vezes mais baixa²⁵³.

²⁵³ Ensaio de 29 de Agosto de 2011, sala do Lume.

8. Em Barão

(jul. 2012 - jan. 2013)

Dois momentos marcaram a pesquisa na segunda metade de 2012. No mês de outubro, uma leitura dramática de **A Construção** e, nos meses seguintes, a preparação para a participação no encontro de seleção do *Focused Research Team* do *Workcenter in Art as Vehicle*.

Com Suzi e Duda n'A Construção

O Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo (USP) promoveu, entre 1 e 5 de outubro, a VII Jornada de Literatura Alemã com o tema “Relações Culturais Judaico-Alemãs”. Suzi foi convidada a participar e, percebendo a possibilidade de auxiliar no desenvolvimento da minha pesquisa, convidou a mim e ao Duda para criarmos juntos uma Leitura Dramática de **A Construção** para apresentar no evento. Suzi e eu estivemos em cena, sob a direção do Duda²⁵⁴.

A oportunidade foi ideal para que eu pudesse experimentar, *na presença de espectadores*, alguns dos elementos da pesquisa em desenvolvimento, principalmente relacionados à *via I* de trabalho.

Não teríamos tempo para a leitura do texto completo no evento e, além disso, era interessante que naquele momento, depois de já ter estudado a obra por algum tempo, eu conseguisse escolher os trechos fundamentais da narrativa. Fiz uma primeira seleção dos fragmentos. Ainda assim, o texto estava longo para o tempo que tínhamos. Então Suzi fez alguns cortes, enviou-me e eu fiz novamente uma seleção deixando-o mais conciso. O nosso roteiro final ficou com 11 páginas e a cena/leitura teve a duração de aproximadamente 40 minutos.

²⁵⁴ Tiago e Victor, com quem as experimentações criativas também continuavam, estiveram presentes auxiliando na sonoplastia e no registro em vídeo do evento.

Encontramo-nos os três para os ensaios. Duda dirigiu improvisações comigo e com Suzi, procurando conceber uma cena – e um contato entre nós – baseado na relação criador-criatura. Suzi iniciava sentada em uma cadeira, com uma mesa à sua frente, como se fosse o autor do texto em vias de finalizar a sua escrita. Eu começava encolhido embaixo da mesa, numa das posições de chão das ações do eixo de personagem que vínhamos experimentando nos ensaios.

Suzi iniciava lendo, interagindo com o espaço como se fosse o autor do texto e, ao mesmo tempo, como a personagem-narrador. Pouco a pouco, era como se as palavras dela me despertassem e eu passava a interagir com ela e com o espaço. A concepção era a de que cada um de nós estava em planos diferentes – Suzi num plano “real”, “concreto”, e eu num plano “imaginário” –, e como se, a partir da própria desenrolar da narrativa, a criatura do texto fosse ganhando vida. Essa relação desenvolvia-se durante toda a cena, até o momento em que os dois planos passavam a ser um só, de modo que Suzi e eu interagíamos diretamente e que, ao final da Leitura, a minha presença tomasse conta do palco, numa afronta à Suzi, como se a criatura tomasse para si o direito à existência perante o seu criador, roubando-lhe, inclusive, a palavra.

ASSISTA A TRECHOS DA LEITURA DRAMÁTICA NO DVD ANEXO.

Utilizamos duas músicas da trilha sonora que havia sido criada para *Estranho*, uma no início da estrutura, que começava logo que Suzi dizia o nome do texto, e outra num momento em que a tensão entre as nossas figuras se potencializava. Os elementos de cena foram a mesa e a cadeira e algumas velas dispostas pelo espaço. Ao iniciar a leitura, Suzi acendia uma vela em cima da mesa. No decorrer da ação, conforme me apropriava mais do espaço, eu passava a acender o restante das velas que estavam em diferentes lugares no chão e delimitavam o espaço da cena no palco. No momento da narrativa em que a personagem começa a ouvir o ruído que irá aterrorizá-la até o final da obra, eu arrastava a mesa que estava em frente a Suzi para uma das diagonais do palco. A concepção era a de que, através dessa ação, o ruído do arrastar da mesa presentificasse a metáfora do texto.

Observando o trabalho através do vídeo e comparando-o com os fragmentos do ensaio de 13 de junho de 2011, verifico uma transformação interessante na busca pela

potência do trabalho com a palavra. Vejo o texto, e a voz, mais amparados e conectados aos fluxos do corpo, e uma maior mobilização interior no trabalho com a palavra. Percebo que esse movimento acontecia especialmente pelo contato que eu tinha com Suzi no momento da cena. A relação com ela como “alguém outro”, um “fora”, foi decisiva para a experiência da cena. Mesmo que na maior parte da leitura não mantivéssemos contato visual, a presença dela, e o texto por ela dito, despertavam/estimulavam em mim um fluxo de associações ao relacionar-me com o espaço com as ações do eixo de personagem experimentado.

Refletindo sobre a Leitura, percebi que aquele descontentamento em relação ao texto, do qual falei anteriormente, estava diretamente relacionado com não termos encontrado, até aquele momento, uma relação justa, específica, das minhas ações com algum “fora”, fosse um parceiro imaginário com quem eu interagiria, ou o espectador, ou ainda qualquer outra possibilidade que permitisse uma relação minha – e uma abertura – mais concreta com o exterior. Eu continuava confuso em relação ao uso do texto e tateando um modo de acessar a metáfora e concretizá-la como espetáculo.

Logo após o evento, recebi a notícia de que havia sido selecionado para participar da seleção do *Workcenter* em janeiro do ano seguinte, em Pontedera. Nesse mesmo momento, o compartilhar dos processos com Victor e Tiago fez com que eu indicasse que os dois também se inscrevessem para a seleção. Afinal, estávamos os três envolvidos numa troca e numa busca que tinha como inspiração principal a relação entre arte e espiritualidade e víamos conexões interessantes para um aprofundamento sobre isso no trabalho do *Workcenter* em torno da *arte como veículo*. Os dois se inscreveram e foram selecionados. A partir de então, passamos a trabalhar juntos na criação das *acting propositions* que deveríamos apresentar no primeiro dia do evento.

Preparação para a viagem: criando acting propositions

O processo de criação das propostas de ação de cada um de nós se deu em encontros tanto em sala de ensaio quanto fora de um ambiente aparentemente direcionado para isso. Os momentos dedicados à criação também eram variados: tanto marcávamos horários de

ensaio quanto, como aconteceu na maior parte da vezes, o momento em que estávamos juntos é que tornava-se uma oportunidade para o trabalho com os cantos, textos e ações. Nos propusemos, nesses encontros, a um diálogo de saberes no qual a cada momento um de nós conduzia os outros em exercícios nos quais tinha maior experiência.

A perspectiva de trabalho na qual um “ensaio” poderia ser realizado em espaços e momentos quaisquer como, por exemplo, enquanto cozinávamos juntos, estava mais próxima dos modos de criação de Tiago e Victor e, no entanto, era nova para mim. Isso não significa que, para eles, ensaiar numa sala preparada para isso fosse menos valoroso. Era, no entanto, menos comum e, em função disso, havia uma mobilização natural da parte dos dois quando surgia a possibilidade de trabalharmos, independente do espaço em que estivéssemos.

Muitos foram os momentos em que tive grande resistência a deixar fluir um processo que se iniciava. Se, ao cozinhar, começávamos a cantar, era grande a minha dificuldade de encarar aquilo como uma espécie de “ensaio”, como uma possibilidade de criação. Apesar de ter feito ensaios no meu quarto em momentos anteriores (quando da indisponibilidade de sala), existia um receio meio em relação a isso. Eu estava acostumado a um modo de trabalho vivenciado anteriormente na graduação em Artes Cênicas (como ator e diretor), e parecia que, se não marcássemos hora e local (e, de preferência, que o espaço fosse o de uma sala própria para ensaio e não a sala de casa), não seria possível experimentar uma troca capaz de conduzir a um processo “realmente artístico”.

Percebo que voltava a aparecer aqui, embora de modo diferente, aquele tipo de dureza e idealismo da minha relação com o trabalho. Dos ensaios anteriores, lembro que Duda havia chamado minha atenção sobre isso quando dizia que “não ter sala não podia ser desculpa para não criar” e quando falava que “parecia haver uma resistência minha a abandonar os materiais”. Isso estava também relacionado às questões que apareceram durante a oficina com Jorge Parente e Tiago Porteiro.

Na época, a diferença na abordagem do que seria ou não um ensaio para mim e para Victor e Tiago fez com que fossem constantes as discussões sobre a relação do artista com a arte, especialmente no que se referia a ser “profissional” e “amador” num processo criativo. As reflexões em torno desse tema perpassaram não só o momento da criação das *acting propositions* como também a continuidade da minha pesquisa, durante a viagem a

Pontedera e os acontecimentos posteriores, como poderá ser visto no desenvolver da dissertação.

Para a seleção do *Focused Research Team* era necessário que os candidatos preparassem duas *acting propositions* de no máximo 2 minutos cada, sendo uma delas criada a partir de um texto e a outra em torno de uma canção.

Decidi seguir no sentido que já vinha trabalhando nas duas estruturas performativas do mestrado, utilizando o trecho inicial de **A Construção** para a *acting proposition* com texto e a canção utilizada no encontro com o *Open Program* – junto da qualidade de energia sutil e densa despertada nos processos com Fernando Montes – para a criação da outra proposta de cena.

Nesse momento eu comecei a estudar, nos encontros com Victor e Tiago, o livro **Trabalhar com Grotowski Sobre as Ações Físicas**, de Thomas Richards, e influenciado tanto pela descrição dos processos por Thomas quanto pelo contato com o trabalho de Fernando Montes e do *Open Program*, comecei a buscar uma conexão com memórias pessoais no trabalho sobre as duas estruturas performativas. Eu procurava entender, através da prática, como elaborar uma estrutura performativa que desse livre curso às associações durante a cena (incluindo nisso o contato com memórias minhas), e que, ao mesmo tempo, fosse criada como uma linha detalhada de ações físicas.

Deu-se início, aqui, uma busca por momentos marcantes da minha vida. Lembranças de situações, comportamentos, contatos que eu havia tido com pessoas em diferentes períodos desde criança, e que reverberavam (e ainda reverberam) intensamente no meu modo de ser/estar e de me relacionar com as pessoas hoje.

Esse processo se deu também, cada vez mais, no diálogo com meu pai, minha mãe e meu irmão e numa procura por saber mais sobre os meus antepassados. Uma fotografia minha de criança chamou a atenção naqueles dias, e, no ensaio de 7 de janeiro, improvisei experimentando relações entre um “eu narrador-personagem de **A Construção**” (povoado e agoniado por culpa, medo, solidão) e um “eu criança” (como na foto). No contexto da improvisação, era como se, passado muito tempo, aquela criança tivesse se transformado no ser que decide criar a construção e isolar-se nela. E como se esse ser voltasse a ver a criança, ou quisesse reencontrá-la, como se ele chamasse por ela. Escrevi no diário que o

que era preciso era encontrar a transição/transmutação entre o texto de Kafka e as ações da estrutura. Eu me perguntava: qual é o ponto de conexão?

Eu estava criando a *acting proposition* com texto, e outras imagens surgiam: a situação do estrategista, o planejamento dos corredores e vãos de passagem da construção subterrânea.

Lembrei então de uma brincadeira que eu fazia quando criança, quando estava sozinho em casa. Eu pegava um espelho, carregando-o nas mãos na altura da cintura com a parte espelhada voltada para cima, e saía caminhando pela casa olhando para ele. Não lembro o momento em que fiz isso pela primeira vez, mas foi uma brincadeira recorrente na infância. A sensação de olhar para baixo e ver não o chão, mas o teto de casa, ou as paredes (dependendo da inclinação do espelho) gerava um estranhamento em relação ao espaço que me estimulava muito.

Experimentei, então, inspirado pela leitura do livro de Richards, procurar ações, intenções, e uma linha de ações e associações na improvisação sobre essa memória. A ideia era a de, num segundo momento, procurar conexões dessas associações com trechos do texto de Kafka.

No ensaio de 9 de janeiro, numa improvisação do trabalho com a *acting proposition* em torno da canção, apareceram associações à situação de um “chamado para a guerra”. Era como se o canto fosse esse chamado. Victor, assistindo o ensaio, achou que seria potente investir nessa direção. Do trabalho com a canção também surgiu, naquele dia, uma imagem interessante. No diário escrevi que, ao cantar, *avanço em direção ao centro da canção*. Parecia importante entender a própria canção como uma espécie de labirinto pelo qual eu transitava procurando chegar ao centro.

Tínhamos poucos dias até a data da viagem para a Itália e eu não havia finalizado a estruturação de nenhuma das duas propostas de ação. Sendo assim, na cena com a canção decidi investir na procura por uma linha de ações e associações que pudessem dar suporte àquela situação do “chamado para a guerra”. Criei, então, a situação de um sentinela que espera e, num repente, ouve o chamado e passa a preparar-se para a possível última viagem da sua vida.

Para registrar a estrutura dessa *acting proposition* no diário, utilizei um esquema parecido com aquele que Richards fala no seu livro: uma tabela de duas colunas, na qual

numa são descritas as ações e na outra as associações relacionadas a elas. O roteiro ficou da seguinte maneira:

AÇÕES	ASSOCIAÇÕES, IMAGENS, SENSACIONES
Sentado em frente ao altar (tecido, velas, cesto). Esperar.	Um sentinela espera anos e anos pelo chamado à guerra, à aventura, ao destino que o confrontará com a morte. Espera por si mesmo e espera por seu povo.
Levantar em direção à diagonal direita e no mesmo impulso iniciar a canção-intro “dale dale o tinha ma, dale dale ô...”	O sentinela é chamado, ouve o chamado e está pronto. Vê ao longe que algo chama, ele precisa agir.
Quando começa pela 2ª vez a introdução da canção, olhar para o cesto, tecido e velas (olhar para o altar)	Tendo ouvido o chamado, o sentinela inicia sua preparação. Olha para o altar, vê sua vestimenta de guerra, poderosa, intacta, pronta para o destino que se apresenta.
Depois de cantar a introdução da canção por 2 vezes, cantar a canção inteira. Iniciar a canção pegando no tecido e trazendo-o para fora do cesto enquanto dou alguns passos para trás, olhando para o tecido. Fazer com que ele desenrole em linha reta do cesto até mim. A canção vai crescendo em força e velocidade ao longo da ação.	O sentinela tira sua vestimenta do altar com cuidado e rigor, com o respeito do qual ela é digna. É uma vestimenta sagrada e poderosa. Ela se desenrola do altar como uma língua vermelha, como uma cobra se esgueirando.
Olho para a diagonal de onde veio o chamado e percorro-a iniciando a marcha. Seguro o tecido nas mãos e ao final de uma das vezes que cantar a canção viro-o para que fique na horizontal.	O sentinela inicia sua marcha, vai em busca do chamado, vai seguir o seu destino que finalmente chama.
Chego na ponta da diagonal e conforme vou chegando vou observando o espaço todo, me direcionando para a esquerda. Com a canção e a marcha. Faço uma trajetória em meia-lua até chegar novamente próximo ao altar; observo e fico atento ao espaço todo. Quando chego perto do altar, olho novamente na diagonal e avanço novamente, indo em frente no caminho. O canto gradualmente continua aumentando a velocidade. Seguro o tecido à minha frente em todo esse percurso, olhando ora para ele, ora para o espaço.	O sentinela ainda está saindo do seu lugar, do seu povo, e todos estão se preparando para também seguir viagem. É uma marcha de avanço, de preparação, mas também de despedida. Início a apresentação da vestimenta para o povo, para o espaço. Abrir o espaço. O sentinela avança, apressando sua marcha e seu grito de guerra. Sabe que o povo o acompanha e que terá a força de todos. Avança!
Na metade do caminho, inicio o girar do corpo, com o tecido nos meus braços e à minha frente. Continuo cantando, aumentando o ritmo da canção junto com o ritmo da ação de girar. Os giros ficam cada vez mais rápidos. Olho para frente, não para o tecido. Vejo os borrões que	O sentinela faz a última exibição do pano sagrado ao povo, ao mesmo tempo pedindo a bênção e sendo abençoado: “que seja cheio de graça, que a graça e a força de todo o povo estejam convosco”.

passam com a velocidade do giro. Mantenho-me no eixo e com o olhar à frente.	
Quando finalizo pela primeira vez a canção desde que estou girando, paro de frente para a diagonal na qual eu estou indo em direção e estico o tecido, de maneira forte e rápida, no ritmo do silêncio que intervala a repetição da canção. Depois continuo o giro cantando novamente a canção desde o início.	O sentinela sabe e mostra ao povo a força, a resistência e realização que ocorrerá através do destino e da vestimenta sagrada que será utilizada.
Quando finalizo pela 2ª vez a canção (desde que comecei os giros), paro de frente para a diagonal para onde estou indo e no intervalo entre o final da canção e a 3ª repetição da mesma, prendo o tecido na minha cintura numa dinâmica forte e muito precisa, de acordo com o ritmo da canção. Feito isso, olho ao longe na direção diagonal.	O sentinela veste a vestimenta sagrada. É o momento de por-se à prova, a si mesmo e ao seu povo. Ele está pronto e com as forças reunidas para avançar até o fim, fazer justiça, lutar, enfrentar a morte ou quaisquer outros perigos. Tem a força do seu povo junto de si, nos músculos, nos ossos, na cabeça e no coração.
Com mais força a canção é entoada. Dou dois passos à frente, na direção diagonal que eu já estava indo. Olho ao longe com firmeza, decisão, sem dúvida, com coragem. Força, vitalidade. Finalizo a canção em força e intensidade condizentes com a progressão da ação, olhando para a diagonal, à frente.	O sentinela avança agora se aproximando, junto com seu povo, que marcha com ele, ao local da guerra, da aventura; segue sem medo, obstinado, confiante, com o corpo pronto para o que quer que venha. Ele está pronto e chama a guerra para si: “Que venha, estou pronto!”.

Em relação à *acting proposition* com texto, apesar das improvisações envolverem a memória da brincadeira do espelho, eu não havia conseguido, até aquele momento, articular uma estrutura de ações coerente que mesclasse essas associações de criança com *A Construção*. Por isso, eu não estava seguro em apresentar algo desses improvisos. A minha expectativa e ansiedade em relação à seleção eram grandes e eu procurava dar ênfase, nas escolhas das propostas de cena, ao detalhamento de uma estrutura, tanto pela importância com que isso aparecia no livro de Richards como pela minha necessidade de segurança ao apresentar-me para ele e o seu time.

Para a ação com texto achei, então, que seria mais prudente utilizar o trecho inicial do conto de Kafka, que estava bem memorizado, junto a ações que eu já trabalhava nos ensaios. Ainda testei outras possibilidades, com outros fragmentos do texto, mas, ao final, com pouco tempo e já bastante ansioso, acreditei que apresentar o material com o qual eu trabalhava há mais tempo me daria mais segurança. Ao mesmo tempo, eu mostraria um trabalho já mais amparado no corpo do que aquele da *acting proposition* com canção.

9. *Selection Session* em Pontedera (jan.-fev. 2013)

O evento do *Workcenter* teve início com uma etapa que consistia em dois dias de trabalho junto ao *Focused Research Team in Art as Vehicle*²⁵⁵. Na carta-convite recebida via e-mail constava que a sessão de seleção poderia durar de dois dias a um mês. Para a organização do evento foi feita uma divisão prévia de todos os candidatos em quatro grupos que, chegando à Pontedera com alguns dias de intervalo entre si, passavam por uma seleção inicial de dois dias²⁵⁶. Através disso, de cada um dos quatro grupos o *Workcenter* foi selecionando, nesse primeiro momento, de quatro a seis candidatos que permaneciam para a etapa seguinte²⁵⁷.

Fiz parte, junto com Victor e Tiago, do último e mais numeroso grupo²⁵⁸ a participar dessa primeira fase, nos dias 16 e 17 de janeiro²⁵⁹. Para a manhã do primeiro dia foi marcado um encontro no *Bar Marianelli*, próximo à estação de trem de Pontedera. Aos poucos, os candidatos do nosso grupo de seleção foram chegando e, logo depois, chegaram Cécile e Thomas Richards. Fomos com eles de van até a *Fondazione Pontedera Teatro*, local onde aconteceram as primeiras semanas do evento.

Para começar, Thomas apresentou-se e disse que o mais importante da seleção era a oportunidade de conhecermos uns aos outros e que deveríamos saber que possivelmente pouquíssimos de nós, ou talvez nenhum, passaria a fazer parte do *Workcenter*. Depois disso, chamou-nos, um após o outro, para que apresentássemos as *acting propositions* preparadas.

²⁵⁵ Os integrantes do grupo que estavam, na época, junto de Thomas na seleção eram Cécile Richards, Jessica Losilla e Benoit Chevelle.

²⁵⁶ Uma descrição do evento também pode ser conferida no artigo “Des sélections à un processus de création”, de Gaëlle Guérin, na revista *Mimesis Journal* vol. 2, n. 2, de junho de 2013, publicada pela Accademia University Press da Universidade de Torino. Gaëlle também esteve no evento e apresenta, no texto, uma discussão na qual propõe um paralelo entre o processo de seleção do *Workcenter* e a proposta do grupo enquanto laboratório artístico.

²⁵⁷ Os candidatos que iam sendo selecionados aguardavam, após a primeira etapa, enquanto os outros passavam por ela.

²⁵⁸ Nosso grupo era composto por dezesseis pessoas.

²⁵⁹ A seleção já estava em andamento desde o dia 8 de janeiro e estendeu-se até 5 de fevereiro.

No horário do meio-dia tivemos uma pausa para almoço, momento em que nos foi oferecida a cozinha do *Teatro Era*. A maioria dos candidatos comeu algo ali, na companhia de Thomas e dos demais integrantes do seu grupo. À tarde continuaram as apresentações das cenas e, ao final de todas, tivemos uma sessão de cantos liderada por Thomas.



Fondazione Pontedera Teatro. Pontedera, IT, jan. 2013.

Essa foi a primeira vez que tive contato direto com os cantos africanos e afro-caribenhos que fazem parte da pesquisa do grupo e com o trabalho liderado por Thomas. Estar lá e vê-los cantando foi a realização do desejo, alimentado há anos, como ator-pesquisador, enfim, como pessoa, de uma aproximação e uma busca por conhecer mais sobre o trabalho de Grotowski, de Thomas e do grupo em torno da *arte como veículo*.

Desde a graduação em Artes Cênicas o meu principal interesse pelo trabalho de Grotowski apontava no sentido de suas atividades pós-teatrais, especialmente sobre essa sua última fase de investigações. Em consequência, vinha a busca por saber mais sobre as

práticas dos anos finais da sua vida e a reverberação delas no trabalho do *Workcenter* ao longo dos anos após a sua morte.

Como já dito anteriormente, nos encontros de trabalho com Fernando Montes sempre foi estimulante perceber e conhecer mais tanto sobre Grotowski quanto sobre as conexões e as experiências que fizeram parte das pesquisas do *Workcenter* quando da sua participação no grupo. Assim, a cada novo encontro com Fernando eu redescobria a vastidão e a riqueza das explorações pós-teatrais de Grotowski, o que só reforçava o desejo de aprofundar o conhecimento sobre elas.

No segundo dia da seleção fizemos uma sessão de trabalho com as canções, novamente sob a condução de Thomas. Depois do intervalo do almoço, Jessica e Benoit conduziram o nosso grupo de candidatos num trabalho “mais técnico” (assim eles nomearam) com os cantos. Em seguida, eles reuniram-se reservadamente com Thomas e Cécile, enquanto o nosso grupo aguardava numa das salas.

No fim da tarde, eles chamaram para uma outra sala, nome a nome, doze dos dezesesseis candidatos do nosso grupo, entre os quais estávamos eu e também Tiago. Chegando na sala, sentamo-nos e Thomas disse, então, que não nos chamaria para entrar no *Workcenter*. Também disse que, apesar de saber do esforço de todos para estarem ali, ele precisava dar continuidade à seleção e, em função disso, pedia que pegássemos as nossas coisas o mais rápido possível e deixássemos o espaço do evento.

Eu havia gerado, experiência após experiência, desde a graduação até o momento da viagem a Pontedera, uma grande expectativa em torno do *Workcenter*. A eliminação da seleção teve, então, um impacto muito forte. Ela despertou um processo profundo e doloroso de revisão da minha relação com teatro, com arte e, além, das minhas buscas como ser humano. Procurarei mostrar, na continuidade da dissertação, como esse despertar possibilitou o aprofundamento dos estudos sobre *organicidade* e *processo criativo* no percurso da minha pesquisa.

Falarei um pouco agora sobre a apresentação das minhas *acting propositions*. Seguindo a orientação de Thomas, apresentei primeiro aquela com texto e, em seguida, a que foi criada em torno da canção. Tanto numa quanto na outra, o nervosismo foi muito grande. Na ação com texto, no entanto, ele não atrapalhou tanto porque o texto e as ações ligadas a ele – com seus deslocamentos no espaço, qualidades de energia e associações –

vinham de um trabalho anterior já mais amparado no corpo. Isso possibilitava uma confiança ao apresentar, uma confiança nos processos do próprio corpo, que não apareceu na cena com a canção. Nesta, apesar de eu tentar realizar a estrutura criada, não consegui me conectar a essa espécie de confiança necessária. A apresentação foi, então, permeada pelo meu autojulgamento e pela desconfiança em relação ao meu próprio fazer.

Ter visto Thomas e seu grupo cantando pela manhã e as *acting propositions* dos candidatos que se apresentaram antes de mim gerou uma série de dúvidas e inseguranças, especialmente sobre a cena da canção. Percebi que a estrutura que eu havia criado em torno do canto estava extremamente frágil. Apesar de eu procurar detalhar as ações e as associações, como pode ser visto no roteiro que apresentei anteriormente, percebi que eu não tinha procurando uma conexão real da estrutura comigo, com as ações, com a vibração da voz, com a melodia e o seu potencial. Eu tinha criado a estrutura com base em um momento da improvisação com a canção, mas, a partir disso, inventei associações, deslocamentos e nuances de voz que não auxiliavam realmente o que eu fazia. Ao fazer a cena, tudo parecia estar “fora de mim”, impossível de gerar uma conexão interior-exterior. Não bastasse isso, percebi que a minha atenção, ao apresentar, direcionava-se mais para o julgamento que Thomas estava fazendo ao me ver em cena, do que em realmente envolver-me com o que poderia acontecer a partir da estrutura criada.

Após esses dois dias de trabalho de cada um dos quatro grupos iniciais formou-se um novo grupo, maior, com os participantes que continuavam no processo. Como o grupo do qual participei foi o último dos “pequenos grupos”, a nova etapa da seleção começou imediatamente, no dia seguinte.

Para a continuidade do processo, o *Workcenter* fez um convênio com a *Fattoria Santa Lucia*, um hotel/restaurante nos arredores de Pontedera, de modo que os candidatos selecionados ficaram, em sua maioria, hospedados juntos nos apartamentos desse local. Entre os quatro participantes do nosso grupo que continuavam para a próxima etapa estava Victor. Como viajávamos juntos, tive a oportunidade (e também Tiago) de permanecer na *Fattoria* junto aos demais participantes e, assim, acompanhar indiretamente a continuação da seleção.

O desenrolar do processo seguiu na linha dos primeiros dias. Na parte da manhã aconteciam sessões de trabalho com as canções, e à tarde, os candidatos deveriam trabalhar

sobre suas *acting propositions*. Thomas conversou com cada um dos selecionados, fazendo uma análise detalhada de suas propostas de cena e indicando caminhos a serem explorados. Após alguns dias de trabalho nessa dinâmica, ocorria outra apresentação das *acting propositions*, seguida de mais uma eliminação. Em determinado momento do processo, além da apresentação das *acting propositions*, fez parte da seleção uma entrevista individual dos integrantes do *Workcenter* com os candidatos que ainda participavam.

A seleção exigia dos artistas dedicação integral, de modo que, além do trabalho realizado pela manhã e à tarde na *Fondazione Pontedera Teatro*, ao voltarem para o local de hospedagem eles continuavam, cada um a seu modo, aprofundando o trabalho sobre as *acting propositions*. Em função disso, os apartamentos da *Fattoria* transformaram-se em algo como uma Babel criativa. Havia uma troca e um diálogo constante entre os artistas sobre os seus processos, sobre os direcionamentos dados por Thomas para suas cenas, sobre o trabalho realizado a cada dia, etc.

Nesse contexto, as experimentações em torno das *acting propositions* também aconteciam na *Fattoria*, tanto dentro quanto fora dos apartamentos. O pouco tempo e a indisponibilidade de uma sala de ensaio a toda hora não poderia ser, então, justificativa para não trabalhar. Mais do que isso, as dificuldades geradas por essas condições pareciam inclusive fazer parte do processo de seleção, como uma espécie de desafio criativo.

A meu ver, um dos pontos fundamental era um “entrar em processo” durante as canções e durante a *acting proposition*. E era nessa direção que os outros elementos constituintes da cena deveriam ser criados: para que pudessem dar vazão a essa busca no momento da ação, para que não bloqueassem o fluxo. Era visível a importância dada ao aspecto artesanal e da criação de uma estrutura que possibilitasse, dos detalhes à sua unidade, a concretização e a revelação de processos próprios de cada artista.

Durante aqueles dias, fui percebendo como a criação parecia estar em todos os momentos e em todos os lugares: qualquer hora poderia trazer novas inspirações que levassem os participantes a experimentarem possibilidades para suas cenas. O processo também passava, necessariamente, pelo que estava acontecendo ali, naqueles dias, com a vida de cada um. E o trabalho criativo dependia, então, em parte, da disposição e da abertura de cada um para o processo. Por outro lado, todos precisavam lidar com a pressão

de um processo seletivo, sem saber quanto tempo ele levaria, nem quantas pessoas seriam finalmente convidadas a entrar para o *Workcenter*.

Aqueles dias foram intensos! As emoções estavam à flor da pele e diferentes sensações acompanharam o processo. As proposições de Thomas em relação às *acting propositions* dos candidatos relacionavam-se não somente a aspectos “técnicos”, mas, especialmente, a uma busca por um reconhecimento e mergulho na própria subjetividade de cada participante e na ancestralidade de cada um.

A seleção era, em si, um processo de criação que exigia um deslizamento entre arte e vida e despertava a volta a algumas questões fundamentais. No Diário de Trabalho, escrevi:

PENSE MAIS SOBRE VOCÊ MESMO
NÃO EM VOCÊ MESMO, MAS
SOBRE VOCÊ MESMO.

QUEM É VOCÊ?
O QUE VOCÊ SENTE?
O QUE VOCÊ DESEJA?
O QUE IMPEDE/BLOQUEIA VOCÊ DE FAZER O QUE VOCÊ DESEJA?

DESEJO COMO PRODUÇÃO DE POTÊNCIA,
NÃO COMO FALTA.

E QUAL É A SUA VIA NEGATIVA?
SUA LINHA DE FUGA?
COMO ENCONTRÁ-LA E SEGUIR COM ELA?

Perguntar-se genuinamente e responder com ação e reflexão. Na vida e no trabalho: o que bloqueia? O que fazer para trabalhar o desbloqueio, para operar o desbloqueio?

- no trabalho, na ação, na canção
- na vida, na ação, no amor²⁶⁰

Um processo de revisão acontecia. Essas perguntas apareceram, passaram a acompanhar fortemente e, inclusive, direcionar a minha pesquisa a partir de então. Tem sido importante estar sempre lembrando delas. Passei a olhar com mais profundidade para a minha trajetória artística, para os meus desejos como artista e, sobretudo, como ser humano. As reflexões sobre teatro e sobre o que eu vinha fazendo conectavam-se a isso.

²⁶⁰ Do Diário de Trabalho, em 08 de fevereiro de 2013.

Eu tinha de lidar também com o fato de Victor continuar no processo e com as contradições que se manifestavam em mim na relação com ele. Esforcei-me, apoiado por ele e por Tiago, para concentrar-me em perceber o que se processava em mim e o que eu poderia fazer quanto a isso.

Em relação à questão da estrutura necessária ao trabalho, eu pensava que uma das maiores dificuldades “tem a ver com como criar uma estrutura que permita ir de um lugar a outro, começar em um estado e terminar em outro, energeticamente, iniciar o processo em um estado energético e na estrutura trabalhar sobre ele para chegar a outro lugar, outro estado”²⁶¹. Seria possível fazer isso com **A Construção** e *Estranho*? Nas apresentações que eu havia feito de *Estranho* eu percebia, no meu corpo, esse movimento energético. Geralmente quando eu trabalhava sobre essa performance, nos anos de 2007 e 2008, alguma coisa se transformava em mim, uma energia sutil era gerada durante a cena. Esse era um dos motivos pelos quais eu mais acreditava no potencial dessa estrutura e que me levava a querer aprofundá-la para criar um espetáculo.

Em Pontedera, nesse momento, comecei a pensar que uma possibilidade para a continuidade do meu processo era voltar à estrutura inicial de *Estranho*, perceber como “trabalhar/experimentá-la e encontrar aquele movimento energético, talvez então apreendendo outra estrutura ou fazendo os ajustes necessários nela para que algo aconteça. Experimentar incluir textos, canções, ações, etc”²⁶².

Permaneci com Tiago e Victor em Pontedera até o último dia da seleção, embora tenhamos saído da *Fattoria* na semana anterior ao final do evento, quando Victor deixou o processo.

A vivência com o *Workcenter* foi marcante para os três e estreitou ainda mais o nosso diálogo artístico. Nos meses seguintes viajamos juntos, decididos a experimentar novas possibilidades criativas. A seleção causara uma grande perturbação na vida de cada um e, através das viagens, desejávamos reencontrarmo-nos como artistas, tanto individualmente quanto em conjunto.

Fui percebendo, aos poucos, refletindo sobre o processo de preparação e apresentação das minhas duas *acting propositions* e o processo de seleção, e também sobre

²⁶¹ Do Diário de Trabalho, no início de fevereiro de 2013.

²⁶² Do Diário de Trabalho, data não registrada.

o meu percurso artístico e as minhas inquietações pessoais, que o ponto de vista do meu processo de pesquisa se transformava: se antes eu pensava em elaborar um espetáculo, o que passou a chamar cada vez mais atenção foi a percepção dos processos orgânicos ligados exclusivamente ao performer, ao ator/atuador, e não necessariamente a relação com um “público”.

Isso ligava-se também, principalmente, ao desejo de fugir da apresentação de um “produto final” da pesquisa no qual eu teria que “comprovar” que “aprendi a *organicidade*”. No dia 11 de fevereiro as anotações do Diário de Trabalho fazem ver o que se passava:

É uma AÇÃO. As pessoas têm que estar próximas. Tem que acontecer algo entre nós. Mas eu não posso basear o trabalho de criação da estrutura pensando exclusivamente na relação com elas. Tenho que trabalhar naquilo que posso fazer independente delas.

A estrutura tem que permitir que algo se transforme em mim sem que necessariamente estejam pessoas assistindo. Mas a estrutura tem que ter pontos de abertura para o espectador/testemunha, como há alguns na estrutura que criei com Fernando Montes.

É uma AÇÃO, não um espetáculo.

Uma AÇÃO: estrutura performativa trabalhada nos detalhes, como disse Grotowski.

Detalhes de: impulsos
 intenções
 associações
 contato²⁶³

Foi um momento de crise na minha vida e, conseqüentemente, reverberou como uma reconfiguração do trabalho nessa pesquisa. Percebi que os ensaios que eu vinha fazendo naquela época e o meu olhar durante o processo de construção das *acting propositions* havia sido direcionado, pouco a pouco, muito mais para “fora” do que para “dentro”. O pensar sobre as relações das *acting propositions* com o espectador havia se intensificado sobremaneira, e, pensando sobre isso, entendi que eu estava, na época, mais envolvido com procurar uma aceitação do outro – ênfase aqui para Thomas Richards e o *Workcenter* – do que numa verdadeira *busca* pelo que é singular, vivo e potente no meu processo artístico.

²⁶³ Do Diário de Trabalho, em 11 de fevereiro de 2013.

Victor contou-me que, após a primeira etapa da seleção, Thomas havia lhe dito que percebera, quando da apresentação das suas *acting propositions*, que ele estava *buscando algo*, e que esse havia sido um dos motivos pelo qual Thomas quis que ele continuasse. Ouvindo isso, imediatamente percebi que, no processo de criação e mesmo na apresentação das minhas *acting propositions*, tomado pelas questões descritas acima, eu havia deixado de *buscar*.

Isso se aplicava de modo geral à maneira como eu tinha criado as propostas de cena, mas, de modo específico, também relaciona-se a uma qualidade de presença que parece fundamental ao trabalho desenvolvido pelo *Workcenter*, um modo de *entrar em processo*, *entrar na canção*, que tem relação com esse *buscar algo*. Falarei mais sobre isso posteriormente, mas acho importante dizer ainda que desde as primeiras vezes que vi/ouvi Victor cantando, chamava-me a atenção uma mobilização gerada nesse sentido, mobilização essa que acredito estar relacionada a um domínio do que se canta (em termos de melodia, afinação e vibração da voz) e, para além disso, a uma espécie de desprendimento em relação à presença – esta que, por sua vez, direciona-se para a canção – que, em muitos casos (e acredito que isso se aplicava a mim), pode ser bloqueado quando se constrói para si uma ideia de “ser ator”.

Nesse momento também comecei a perceber que o meu projeto inicial de criar um espetáculo junto ao mestrado estava gerando idealizações que bloqueavam o que eu estava fazendo como ator. Tudo ficou em suspensão. Os processos de revisão que já vinham acontecendo chegaram a um limite. Para a continuidade, parecia necessário experimentar novas formas, novos modos de lidar com o fazer artístico. Na época, parecia que tudo que eu havia construído até então, na minha trajetória no teatro, acabava me atrapalhando. Depois, pouco a pouco, no tempo, percebi que a questão não era a minha trajetória, mas o modo como eu olhava/lidava com o próprio trabalho e que, nesse sentido, a atenção a processos e a elementos ligados à *arte como veículo* e o desejo de explorá-los no meu fazer artístico provocavam uma potente desestabilização.



Paisagem na Toscana. Pontedera, IT, jan. de 2013.

O entendimento sobre tudo isso foi acontecendo ao longo do ano de 2013, período no qual experimentei processos intensos tanto sozinho quanto junto ao Tiago, ao Victor e também num segundo encontro com o *Workcenter*, quando da vinda do grupo ao Brasil dois meses após o processo de seleção.

Desde a vivência em Pontedera, demarquei para a pesquisa uma terceira via para a pesquisa, tão evidente quanto necessária nesse percurso: a experimentação de canções e das suas potencialidades na busca da *organicidade*. Essa *via III* desenvolveu-se principalmente no diálogo artístico com Victor e Tiago, junto aos quais criei e apresentei performances em ruas e em espaços culturais de Amsterdã e Barcelona e participei de um encontro de investigação com artistas de diferentes países na cidade de Ivrea, norte da Itália, num evento que configurou a criação do *Colettivo Internazionale Biloura*, do qual hoje fazemos parte. Com a volta ao Brasil, isso se intensificou pela decisão de constituirmo-nos como uma companhia de investigação artística, a *Cia. Casa de Carmela*²⁶⁴.

²⁶⁴ Nosso projeto inicial, em desenvolvimento, tem como ponto de partida a relação entre identidade e liberdade numa exploração da mitologia judeu-cristã com base no livro “Êxodo” do Antigo Testamento, do

Nas viagens que fizemos, foi também fundamental a passagem pela cidade de Wrocław e a pesquisa que realizei no *Instituto Grotowski*, não só pela visita ao local como pela quantidade de vídeos assistidos e textos coletados.

A seguir, falarei um pouco sobre cada um desses momentos, procurando fazer ver, ao leitor, as transformações por eles provocadas na pesquisa.

poema dramático “nomes”, escrito por Tiago, e de canções em português e hebraico relacionadas à essa mitologia.

10. Aprender a Desaprender

(fev.-mar. 2013)

“Talvez portas se abrirão – eu pensava – talvez esteja só cansado, estéril, talvez as minhas faculdades criativas tenham secado? Talvez se trate só de ganhar tempo com o máximo cinismo? Assim eu pensava então. Passavam-se as semanas. Eu não dizia nada. Observava o que acontecia. E renunciei a simular. É essencial aqui o fato de que recusei simular uma força criativa que na realidade não tinha, renunciei a fazer uma violência sobre mim e sobre os atores, a fim de criar um espetáculo que não queria nascer sozinho apesar do trampolim bem construído. Eu observava aquelas sementes que estavam longe de Samuel. E com delicadeza dava a minha ajuda para que se desenvolvessem”

*Jerzy Grotowski*²⁶⁵

“Era preciso ajudar a viver aquilo que nascia espontaneamente. (...) Sentia portanto continuamente aquela necessidade, digamos, criativa, que todavia não mantinha relação alguma com o espetáculo que nascia, ou tinha uma ligação só superficial.”

*Jerzy Grotowski*²⁶⁶

“Mas me decidi a não fazer nada à força. Deveria fazer-se, por si. Se não, por que forçar? Por que lutar, por que querer criar, quando a criação não brota de nós? Ou, mesmo se surge, vai em uma outra direção? Então é preciso procurar essa outra direção”

*Jerzy Grotowski*²⁶⁷

²⁶⁵ GROTOWSKI, Jerzy. Sobre a Gênese de Apocalypsis. FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 184.

²⁶⁶ Idem, p. 185.

²⁶⁷ Idem, ibidem.

A continuidade da pesquisa desenvolveu-se num experimentar de novas formas de criação, da pesquisa com canções e de uma reconfiguração da minha relação com os materiais com os quais eu já vinha trabalhando. Fui encontrando, pouco a pouco, uma relação potente e inspiradora para refletir sobre a *organicidade* e os processos que eu estava vivendo, através do diálogo com Tiago e Victor, do texto de **A Construção** e da constante readaptação às condições de trabalho, de criação, presentes durante as viagens.

Na rua em Amsterdã

Encontramos a rua como o espaço que nos permitia a descoberta de novas possibilidades individuais e conjuntas. Na passagem por Amsterdã, a Dam Square, praça central da cidade, foi nosso local de ensaio. Experimentávamos tanto as canções que aprendemos no contato com o *Workcenter* quanto aprofundávamos o trabalho sobre aquelas que cada um de nós trazia de suas experiências de vida. Assim, com um repertório de canções em idiomas variados (português, espanhol, hebraico, japonês, inglês e dialetos africanos), criamos um roteiro para ensaio e apresentação. Os pontos centrais da experiência eram a exploração do contato entre nós e com as pessoas que passavam, a percepção de momentos em que a canção se tornava presente, a busca pela correta afinação²⁶⁸, que permitisse o fluxo da vibração, a experimentação da utilização do espaço para a potencialização do contato entre nós através da canção e a procura pelo livre fluxo das associações. Todos esses elementos relacionavam-se a um outro, fundamental: o prazer de cantar e a canção como veículo, como um modo de conhecer e fazer viver algo em nós, entre nós.

Eu refletia também sobre o desejo ou não de continuar trabalhando sobre os materiais de *Estranho* e **A Construção**. Mas eles ainda pareciam muito potentes. Era como se eu ainda não tivesse encontrado uma justa conexão para estar trabalhando com eles, embora acreditasse que ela existia. Num dos dias, numa conversa com Tiago e Victor, escrevi:

²⁶⁸ Nesse sentido a experiência musical de Victor nos ajudava muito.

Tenho certa técnica e quero construir uma mesa. Mas qual o material que uso pra esse artesanato? Qual madeira, qual massa? Kafka é parte desse material. Como usar essa massa, essa madeira, para construir a minha mesa? Uma mesa que é única, singular, minha; uma mesa que é o que eu sou, como eu estou. Como amasso Kafka, lapido Kafka e seja lá o que mais for e encontro nessa massa, nessa madeira, a minha mesa, os meus sapatos?²⁶⁹.

O pensamento sobre ancestralidade despertado na seleção em Pontedera levava a refletir sobre identidade e sobre as minhas raízes familiares. E, na relação com a recusa da seleção do *Workcenter*, pensei também sobre os “nãos” da minha vida. Na época, fiz uma lista procurando lembrar os “nãos” fundamentais, que tiveram um impacto forte sobre a construção da minha subjetividade e do meu fazer artístico²⁷⁰. Não convém incluir a lista aqui, mas parece importante dizer que olhar para esses “nãos” gerou um aprofundamento na busca pela singularidade do meu processo.



Songs. Amsterdã, NLD, fev. 2013.

²⁶⁹ Do Diário de Trabalho, data não registrada.

²⁷⁰ A inspiração vinha do processo de criação do espetáculo *A Bicicleta do Condenado*, no qual atuei em 2008 na UFSM. Gabriela Amado, que dirigia a peça, havia utilizado esse procedimento em determinado momento dos ensaios, solicitando que cada ator elaborasse uma lista como essa.

Alguns dias depois dos ensaios na rua, visitamos o *Squat Overtoom 301*, uma ocupação cultural desenvolvida colaborativamente por artistas de diferentes linguagens. Um dos projetos lá desenvolvidos, o *The Peper*, tem por objetivo gerar um espaço de discussão sobre a alimentação e funciona como um bistrô criativo, também servindo como local para exposições e instalações e para apresentações artísticas. Lá vimos um anúncio de que estavam recebendo propostas de grupos e artistas para comporem a programação anual dos seus eventos. Imediatamente falamos que gostaríamos de apresentar e eles interessaram-se pelo trabalho. Apresentamos, então, no dia 21 de fevereiro a performance *Songs*.

Na rua em Barcelona

Na viagem a Barcelona, novas e importantes reflexões sobre a relação de **A Construção** com o meu processo e, em consequência, com a temática da *organicidade*. Eu conversava com Tiago sobre as ideias para a continuidade da pesquisa e ele fez algumas proposições. A questão do terror, do medo descomunal que aparece no texto de Kafka era ainda para mim muito ampla, como se eu não conseguisse ver na vida esse terror gigantesco. Tiago apontou que eu procurasse ver maneiras pelas quais o medo se manifesta nas pessoas. Para que a minha abordagem artística dessa questão não redundasse o texto, ele acreditava ser importante que eu observasse o medo por diversos pontos de vista: tanto a sua manifestação sutil quanto os seus estereótipos. A direção de *Stalker*, filme de Tarkovski que eu havia assistido, criava uma atmosfera e uma dinâmica semelhantes àquela gerada pelo texto de Kafka. Agora, talvez, fosse interessante que eu assistisse a filmes-clichê sobre a temática do medo. Observar uma direção contrária na abordagem do mesmo tema também poderia trazer reflexões para as escolhas/possibilidades do trabalho.

Em relação à questão do sacrifício, numa perspectiva do *homo sacer*, Tiago disse que eu deveria ler, na Bíblia, a passagem sobre o primeiro holocausto: o sacrifício de Isaac e a provação de Abraão como mais uma camada associativa possível. Um estudo sobre o judaísmo começava a acontecer. Ele fazia sentido por diferentes motivos: as relações

judaico-cristãs e a influência do cristianismo no pensamento ocidental e, conseqüentemente, no estabelecimento de princípios familiares e individuais presentes na construção da minha subjetividade. Além disso, no pensar e refletir sobre ancestralidade e tradição, Tiago e eu procurávamos saber mais sobre nossas famílias e percebíamos a possibilidade de estarmos ligados às famílias de cristãos novos vindos da Península Ibérica para o Brasil quando da Inquisição.

Nessa conversa também chegamos a um ponto fundamental, que transformou a continuidade da reflexão sobre o medo. Tiago disse que uma das possibilidades de ver claramente o medo nas pessoas era a sua manifestação como insegurança. Por mais que eu estivesse lidando com esse material há algum tempo, essa perspectiva me pareceu completamente nova. Acredito, hoje, que só consegui vê-la naquele momento em função dos processos pelos quais eu estava passando depois da seleção em Pontedera.

A partir de então, ver o medo pela insegurança me fez conseguir perceber melhor, mais objetivamente, o medo nas pessoas, na sua relação com o mundo. Eu olhava para mim e via. E no contato com os outros eu também via.

As experiências com as canções também aconteceram nas ruas de Barcelona. Logo que chegamos, procuramos saber de algum possível local para apresentarmos. Uma amiga indicou a *Casa Verdi*, que estava promovendo, naquele final de semana, a *Vision – VI Expo Casa Verdi*. A programação já estava fechada, mas os produtores ficaram interessados no trabalho e incluíram nossa performance. Apresentamos uma nova versão de *Songs* no dia 03 de março.

A estada em Barcelona também possibilitou a visita ao *Parque do Labirinto de Horta*, o jardim mais antigo da cidade, projetado no final do século XVIII em estilo Neoclássico e Romântico. Lá pude perambular pelos corredores de um labirinto vegetal formado por mais de 750 metros de ciprestes. Procurando novos caminhos criativos, entrei no labirinto como se entrasse na construção descrita pelo texto de Kafka. A sensação dos corredores, dos buracos e passagens, e a escuta de como a atenção do corpo altera-se a partir disso, fez refletir sobre texto e cena: o silêncio e a importância dos sons, as perguntas que aparecem ao estar dentro do labirinto, o que as paredes altas e a visão dos corredores provoca na percepção, a relação com a iluminação natural que incide transformando-se ao longo do dia, e como o labirinto confunde quem nele está.

Um estado de percepção diferenciado é provocado: ouvidos muito atentos, o olhar muitas vezes volta-se para cima (um possível “fora”), mas há também uma apreensão tanto em relação ao que pode estar à frente quanto atrás (é sempre possível que não se esteja sozinho no labirinto).

Nele perde-se a noção do tempo. Entra-se de um modo, vive-se algo, procura-se o centro. É uma busca pelos caminhos possíveis. Depois há o caminho de volta, “volta para casa” depois de uma aventura, de uma busca, do encontro com o que dentro dos corredores foi possível descobrir. Essa saída é também um alívio e a percepção de uma transformação. Fora o ar é novo, fresco. E é como se o mundo esperasse a sua saída. Depois do tempo “no labirinto”, a saída é preenchida por uma “vontade de mundo”. O labirinto consome/exige todas as forças, físicas, psicológicas, energéticas, provoca-nos a esquecer as preocupações cotidianas, mas ressalta a memória, a saudade, a falta das pessoas queridas, de quem amamos. Coloca-nos de frente com o medo, com a morte.

Em Wrocław no Instituto Grotowski

Na sequência, o destino foi Wrocław, na Polônia, para conhecer e realizar pesquisa no Instituto Grotowski, espaço que foi sede do Teatro Laboratório. Permaneci em Wrocław por 13 dias, de 08 a 20 de março, e pude assistir, no Instituto, grande parte da filmografia do trabalho de Grotowski e do grupo. Também coletei textos não publicados no Brasil, em inglês, francês, italiano e espanhol²⁷¹.

Além disso, no dia 16 de março pude visitar a base do Instituto na localidade de Brzezinka²⁷². O local, isolado numa área a 46 km do centro da cidade rodeada por 10 hectares de floresta, foi utilizado por Grotowski no período dos encontros parateatrais e também durante as investigações do projeto *Teatro das Fontes*. A estada Instituto, a pesquisa lá realizada e os materiais coletados servem também como estímulo ao aprofundamento da pesquisa após o mestrado.

²⁷¹ Veja no anexo *b* uma lista dos textos coletados.

²⁷² Veja outras fotos da visita ao Instituto no anexo *c*.



Entrada para o Instituto Grotowski. Wrocław, mar. 2013.

11. De volta ao Brasil

(abr.-mai. 2013)

A volta ao Brasil foi no dia 17 de abril. Nos últimos dias antes da saída de Pontedera, eu soube que o *Workcenter* estaria no Brasil entre os meses de abril e maio. Evidentemente, interessava-me a possibilidade de reencontrá-los e aprofundar o pouco que eu havia experimentado do seu trabalho nos dois dias em que participei da seleção em Pontedera e no encontro com Mario. A investigação com as canções intensificou-se, então, através da participação nas oficinas que o grupo ministrou em São Paulo e também em Santa Maria.

O *Workcenter* em São Paulo

O grupo esteve na capital paulista para fazer uma ocupação no SESC Consolação, um projeto de mais de um mês no qual tanto o trabalho do *Open Program* quanto do *Focused Research Team in Art as Vehicle* foi apresentado através de uma série de atividades: duas sessões de trabalho, uma conduzida por Thomas e outra por Mario; a exibição do vídeo “*Action in Aya Irini*”; e a realização de todas as obras performativas que estavam, naquele momento, sendo trabalhadas pelos dois times de pesquisa do grupo.

Contato. Intenção. Impulso: com Mario Biagini e o *Open Program*

Para o trabalho conduzido por Mario, os candidatos deveriam preparar uma *acting proposition* em torno de textos de Allen Guinsberg, autor com o qual o *Open Program* vem trabalhando nos últimos anos. Logo após a volta ao Brasil, iniciei, então, a preparação dessa cena. Selecionei trechos dos poemas de Guinsberg que me interessavam e criei uma estrutura a partir deles.

A oficina com Mario aconteceu de 01 a 03 de maio, das 10h às 13 no SESC Consolação, e seguiu a mesma dinâmica dos outros encontros com o *Workcenter*: começávamos com uma sessão de cantos e depois os participantes mostravam suas *acting propositions*. Mario comentava cada uma a medida que eram apresentadas, indicando as possibilidades de aprofundamento. No terceiro e último dia, seguindo a orientação dele, alguns dos participantes reapresentaram as cenas reelaboradas.

Para a criação da minha proposta, baseei-me na situação de um sonho lúcido. Não um sonho específico que eu realmente tivesse tido, mas a situação de sonhar e perceber-se sonhando.

Os espectadores eram como figuras que testemunhavam esse meu processo, que estavam no sonho, mas apareciam quase como fantasmas/espíritos. Solicitei que ficassem sentados em duas filas, uma de frente para a outra, criando um corredor no espaço, área na qual a cena era realizada.

Eu começava a ação numa das pontas desse corredor, sentado em uma cadeira de costas para os espectadores e para a extensão do corredor. Logo que começava, eu percebia que estava em um sonho lúcido, via o corredor e entrava nele. Encontrava, então, familiares meus e cantava ao vê-los. Criei a melodia a partir de uma improvisação vocal. As associações da continuidade da estrutura eram a do espaço se transformando a partir da canção, junto com a ação minha dos giros (aquele tipo de girar com o qual eu estava trabalhando nos ensaios da pesquisa, relacionados aquela qualidade energética densa e sutil). Após girar por alguns segundos, era como se eu acordasse, finalizando a ação.

Abaixo está o roteiro descrito no diário de trabalho. Os poemas de Guinsberg que mais interessavam estavam em inglês, e resolvi experimentar como seria trabalhar nesse idioma. No roteiro, os fragmentos de texto aparecem em letra maiúscula e, entre parênteses, as ações e associações que faziam parte da estrutura:

REAL AS A DREAM (para as pessoas)
WHAT SHALL I DO WITH THIS GREAT OPPORTUNITY TO FLY?
I DREAM THAT I DESAPPEAR
I DREAM THAT I MOVE!
(vôo²⁷³)

²⁷³ A ação de “vôo” descrita aqui era inspirada num exercício de Tadashi Endo, experimentado quando da minha participação no curso que ele ministrou com Simioni em fevereiro de 2011 em Barão Geraldo.

WHEN I DREAM IN A DREAM THAT I WAKE UP
WHAT HAPPENS WHEN I TRY TO MOVE?
I DREAM THAT I MOVE
I DREAM THAT I DESAPPEAR
(sentir os dedos, mãos, o espaço, entrar no corredor da memória, do esquecimento)

NOW MIND IS CLEAR
MY MOTHER, FATHER, BROTHER GHOST'S

(cantar:) MY MOTHER, FATHER, BROTHER GHOST'S, FIRST THING I FOUND IN THE LIVING ROOM

I NEVER DREAMED THE SEA SO DEEP
THE EARTH SO DARK; SO LONG MY SLEEP
I DREAM THAT I WAS DESAPPEARING
(giros)

NOW MIND IS CLEAR
I WAKE TO SEE THE WORLD GO WILD

Utilizando os comentários de Mario sobre a minha apresentação e sobre a estrutura que criei, falarei também das considerações feitas por ele durante os dias de trabalho em relação às proposições de outros participantes²⁷⁴. Para isso, dividi os temas nos tópicos a seguir:

Sobre o que é vivo, natural e inconsciente:

Mario chamou a atenção para o fato de que, durante a minha cena, os meus olhos não piscavam. Esse era, para ele, um sintoma de que o processo natural estava bloqueado. Ele disse que piscar sem perceber é natural, é vivo e inconsciente, assim como respirar. E que se isso não acontecia desse modo durante o trabalho – e somente desse modo – as ações do ator não poderiam chegar a um desenvolvimento pleno. Falou que percebia existir algo vivo dentro de mim, mas que isso não ia para fora.

A meu ver, o não piscar dos olhos relaciona-se a outro sintoma que ele detectava como bloqueador do processo ao analisar outras cenas. Ele dizia que “você nunca deve fazer nada que faça você parecer um monstro, nada que mostre algo extracotidiano”. A crítica dele em relação a isso era a de que “extracotidiano não é comportamento natural

²⁷⁴ Os comentários de Mario utilizados aqui são baseados nas anotações que fiz no meu Diário de Trabalho durante a oficina e não foram revisados pelo artista. O mesmo se aplica às falas de Thomas Richards que utilizo nos capítulos seguintes.

(*natural behaviour*)”, e exemplificou: “Você não pode ser um gato, você não vai ser. Mas você pode ser alguém que acredita ser um gato”. Isso está relacionado com o trabalho sobre as associações do qual falo mais à frente.

Outra característica que geralmente bloqueava o trabalho dos atores era a utilização de um ralentado, de um *slow motion*, nas ações. Mario sempre perguntava: “porque *slow motion*”? Essa dinâmica apareceu em muitas das ações apresentadas, inclusive na minha, como um efeito planejado para determinado momento das cenas. A meu ver, ele percebia que caso esse ralentar da ação não viesse como uma consequência de uma mobilização do ator, a partir do seu agir, as ações acabariam por cair naquele comportamento não natural (extracotidiano) que ele criticava. O tempo-ritmo da ação deveria acontecer por si, e não ser planejado: “tempo-ritmo é uma coisa muito sutil. É impossível manipular, trapacear”.

Apareceram também, em várias das propostas de cena, ações nas quais os atores tocavam o seu próprio corpo. Mario disse que isso nunca funciona no teatro. Da sua fala, o que chegou em mim foi um alerta para perceber que, em muitos casos, tocar o próprio corpo acaba sendo um “esconder-se”, um movimento de fuga relacionado a um constrangimento em relação a quem observa a cena, ou ainda uma espécie de “tapa buraco” para quando o ator não tinha clareza dos detalhes das ações, dos contatos e das intenções daquele momento da estrutura. Nesse sentido, tocar-se aparecia, na maioria das vezes, como um modo de “fechamento” e não de “abertura” para o processo orgânico.

Associações:

As duas frases seguintes de Mario sobre o trabalho com as associações marcaram aqueles dias: “você deve fixar as associações, mas não como fazê-las” e “fixar os contatos, mas não como eles acontecem”.

Sobre a minha cena, ele perguntou porque eu havia escolhido a situação de sonho lúcido e se alguma vez eu havia passado por uma experiência desse tipo. A minha escolha tinha sido feita justamente por ter vivenciado alguns sonhos lúcidos e por ver relações, na sensação provocada por eles, com aquela “entrada no fluxo”, aquele processo de ajustamento e descoberta constante que acompanharam momentos do meu trabalho como ator em que senti-me mais conectado a um fluxo orgânico/criativo. Mario apontou que

teria sido mais interessante então, para mim, criar uma estrutura em torno de um sonho que eu realmente tivera, procurando lembrar dos detalhes tanto ao pensar sobre a estrutura quando no próprio realizar das ações: os detalhes dos contatos.

Além disso, com as frases descritas acima ele parecia querer dizer que independentemente de quais fossem as associações com as quais eu escolhesse trabalhar, o modo como elas aconteceriam, ou seja, o que seria despertado pelo meu contato com elas no momento da ação, não poderia e, portanto, não deveria, ser previsto.

Em relação a essa procura pelos detalhes de uma memória, Mario disse que “quando buscamos algo a memória está atrás, procuramos atrás”, e deu o exemplo de quando tentamos lembrar o nome de alguém. Ele mesmo fez isso naquele momento, dizendo que “ao mesmo tempo que nosso olho está à frente, para frente, a nossa atenção está para trás, procuramos atrás, no passado atrás de nós”.

Ouvir Mario falar sobre isso, e vê-lo experimentando esse “procurar atrás” enquanto falava, também remeteu-me a um momento específico da oficina, no qual ele pediu para Agnieszka²⁷⁵ iniciar uma canção. Logo que ela começou, percebi um fluxo dessa “procura” no seu olhar e no seu corpo, um comportamento similar a esse do qual Mario falava. Esse processo que envolve uma “atenção no que está atrás” é como uma espécie de busca/procura pela “vida da memória”.

Mario dizia: “Vá até essa memória. Deixe o texto surgir. E o corpo continua procurando por isso. Como foi isso? O processo de lembrar é ativo. Porque fora é passivo, mas dentro é ativo. Cada vez será diferente, a forma pode ser um pouco diferente a cada vez”. Nessa relação com a memória, a busca poderia começar de diferentes lugares, como por exemplo, um *lugar de saudade*: “Não pode começar *da saudade*, mas de um *lugar de saudade*. Lembrar aquele espaço, e começar dele. Como era aquilo? Ou talvez possa começar de um *lugar de alegria, liberdade*. E como foi? Como era? O que acontecia? E então você começa, e procura na memória esse lugar”.

Falando sobre a *acting proposition* de um dos participantes, ele indicou que o ator começasse “por uma coisa que faça você ficar quente, o corpo e o coração”. Essa busca seria como um “dançar dentro”: “Deixe coisas aparecerem. Permita que elas sejam. Proíba

²⁷⁵ Agnieszka Kazimierska, integrante do *Open Program*.

coisas de vergonha, coisas imorais, tentações”²⁷⁶. O ator deveria procurar ultrapassar uma espécie de autojulgamento em relação ao que lhe surgia como associações e se permitir ser/estar com – e através – delas.

Relação com o espectador:

Tanto na minha *acting proposition* quanto na de vários outros participantes, Mario criticou a escolha por uma relação de fala direta com o espectador. Ele dizia que isso era “um pouco suspeito”. Novamente ele chamava a atenção para que isso não fosse uma desculpa para não pensarmos profundamente – e encontrarmos – a justa relação com o espectador e, conseqüentemente, a disposição adequada do espaço que servisse a esse contato.

Em outro comentário, falou da existência de dois tipos de atores: o ator-vampiro, que trabalha com a atenção dos espectadores trazendo-os cada vez mais para perto “até comê-los”; e um ator que faz as suas coisas, seus contatos, suas ações, como se o espectador não estivesse ali: “Ele sabe que o espectador está ali e que ele o observa”. Mario quis evidenciar, no entanto, que essas duas possibilidades não são excludentes.

Estrutura:

Mario dizia que “teatro tem a ver com fazer sentido”. Mas apontava que esse sentido não era o do ator, ou, pelo menos, não exclusivamente. No que se refere a teatro, se trabalha-se com um texto, “o sentido é um encontro do que você está fazendo com o texto através das ações e o que percebem os espectadores”.

A criação de uma cena deveria passar, então, por uma reflexão sobre todos os detalhes: “Tem que se perguntar sobre tudo: Porque? Porque essa roupa, esse lugar no espaço, essa cadeira, essa posição na cadeira?”. O perigo de não perguntar-se e, além disso, de criar a cena sem ter encontrado as respostas ou sem ter pensado sobre algum elemento estava em que, através disso, “você se torna vítima do que você faz”.

²⁷⁶ “dance inside. Let things appears. Allow them to be. Forbidden shame things, immoral things, temptations”.

Pensar sobre tudo não significava, no entanto, controlar o que se estava fazendo. Ele dizia que atuar é saber o que se faz: “Não tente controlar! Mas você tem que saber o que você está fazendo”²⁷⁷.

A ênfase aos detalhes no trabalho com as *acting propositions* também colocou o foco na questão do uso de elementos simbólicos. Mario disse que os símbolos acabavam por “substituir uma série de ações e comportamentos complexos por desenhos de criança”²⁷⁸. E que, para não cairmos nisso, deveríamos observar “detalhes, detalhes, detalhes do comportamento, do contato”. Assim o trabalho se afastaria dos clichês: “Se você fizer algo com detalhes você não estará fazendo clichês”.

Mario fez duras críticas, em diferentes momentos das apresentações, a um trabalho que priorizava o treinamento corporal em detrimento da falta de um pensamento mais aprofundado sobre as *acting propositions*: “Não se trata de treinar. Nós não somos cachorros. Apenas faça isso com a sua mente. É só sua mente, não seu corpo”²⁷⁹. Mario disse que precisávamos de mais “treino de pensar” do que treinar o corpo: “Porque vocês deveriam ter a atenção das pessoas? Pensar, pensar, pensar. Pensar mais”.

Ele também falou que na criação em teatro não deveríamos tentar instaurar uma atmosfera: “atuar é fazer coisas, não procurar por atmosfera”. O trabalho poderia começar, então, através de “um material parecido com algo que é importante pra você”. E trabalhar a partir disso. Dessa maneira, “o espectador vai olhar e ver, identificar, entender que ‘isso é isso’”. Durante o processo, o artista poderia ir então “colocando essa coisa que é importante pra você dentro disso”. Esse seria, a meu ver, um modo de criar um espaço vivo de compartilhamento, um tipo de abordagem através da qual “você não precisa se violentar. Seu segredo, essa coisa que é importante pra você, está protegida”.

A busca pelos detalhes e por uma conexão pessoal com os temas e as ações também afastaria o artista de um modo de comportamento que Mario chamou de suspeito, no sentido de antiético. Sobre isso, ele falou: “Você pode *se referir* ao sofrimento do outro, mas você tem que começar de você”.

²⁷⁷ Nas palavras dele, em inglês: “It’s *not about control* what you’re doing. Acting is *to know* what you’re doing. Don’t try to control! But you have to know what you are doing”.

²⁷⁸ Na fala dele, em inglês: “substitute, replace a series of complex actions and behaviours with child drawings”.

²⁷⁹ “It’s not about training. We are not dogs. Just do it with your mind, is just your mind, not your body”.

Sobre o lidar com todos os elementos que envolvem o fazer artístico e as escolhas necessárias, Mario dizia: “O problema de hoje somos nós. É a responsabilidade que tomamos em relação a qualidade do encontro com o outro. Isso é política. Mais importante do que o voto”. E o sentido do processo passava, então, pela escolha de “ir para um lado de liberdade e entendimento, ou ir para outro lado”, o que necessariamente tinha a ver com a relação de cada um com sua vida, pois, para Mario: “Você não pode escolher as suas opiniões. Eu sou eu com minhas opiniões. A vida muda as opiniões”, mas, apesar disso “você pode escolher o que faz no palco”.

Sobre a experiência da voz, o trabalho com texto e o cantar:

Na relação da voz com a palavra, fosse nos textos das *acting propositions* ou nas sessões de trabalho com as canções, Mario procurava enfatizar a busca por um deslizamento das fronteiras entre o falar e o cantar. O trabalho se dava pela vibração da voz, independentemente do material trabalhado ser texto ou canção. Também nisso a atenção deveria estar direcionada para os detalhes. E o sentido de um texto seria dado pela mobilização de cada um: “palavras tem sentido se você tentar fazer algum sentido. De outro modo não há sentido”²⁸⁰. Ele falava, aqui, de como as associações auxiliavam no trabalho com a vibração da voz a partir de um texto.

Em relação às canções, no trabalho da voz com as associações ele dizia que “o corpo da canção é a vibração” e que “lembrar é mais percepção do que movimento. Lembrar é alguma coisa que você consegue ouvir”²⁸¹. A vibração seria, assim, como uma porta de entrada, um canal para o despertar de um processo de lembrar (*remembering*). Esse contato se daria através de um tipo de percepção, uma escuta e uma atenção direcionadas ao corpo da canção, ou seja, à vibração, e as associações que poderiam vir a partir dessa escuta.

As dificuldades dos participantes em aprender rapidamente as canções trazidas pelo *Open Program* vinham, em grande parte, pela exigência da escuta dos detalhes, da escuta e

²⁸⁰ “Words have *meaning* if you try to make some *meaning*. Otherwise there are no meanings”.

²⁸¹ “The body of the song is the vibration. Remembering is more about perception than movement. Remembering is something that you can hear”.

do acompanhamento da vibração da voz dos integrantes do grupo que conduziam as canções, para uma posterior apropriação.

Mario apontou então duas maneiras pelas quais poderíamos aprender a ouvir e repetir as notas. A primeira era procurar onde, no corpo, estaria a vibração da voz, experimentando, por exemplo, colocar cada nota num lugar do corpo. Dizia que o resultado disso não era tão bom. E a segunda possibilidade era a de entrar na voz do outro, cantar com alguém; cantar no tom, mas não pensando nas notas. Essa seria uma maneira diferente de trabalhar com os canais.

Além disso, na procura pelo exato tom da vibração vocal, alguns participantes acabavam aumentando o volume da voz, e Mario fez com que ficássemos atentos para perceber a diferença entre uma coisa e outra: “não confunda *vibração* com *volume*”²⁸².

Num dos intervalos da oficina conversei com Mario sobre algumas questões que me inquietavam. Falei para ele do momento de revisão pelo qual eu estava passando. Ele falou que eu posso cantar, que eu deveria cantar mais. E perguntou: “porque você não canta?”. Ele parecia estar se referindo, novamente, àquilo que havia me dito quando da entrevista na seleção em Belo Horizonte: uma espécie de acanhamento que aparecia e que fazia com que eu não seguisse diretamente o que eu intuía ser um caminho apropriado. Pra mim foi como um estímulo a pensar quais bloqueios (físicos, psicológicos, em todos os sentidos) estão relacionados a isso.

Mario apontou também que eu tinha uma “tendência a uma ideia de teatro, do Terceiro Teatro”, no sentido de que isso acabava me atrapalhando. Disse que essa era uma característica comum aos atores latino-americanos e que eu deveria observar o que é natural, o que acontece na rua entre as pessoas.

Eu estava interessado em saber mais sobre o modo como ele lida com os materiais de tradição no trabalho (por exemplo, as canções do sul dos Estados Unidos que fazem parte das investigações do *Open Program*). Perguntei como lidar quando interessávamos por algum tipo de material de uma tradição que não era exatamente/diretamente ligada a nós. Ele disse, então, que não trabalha com materiais de tradição. Que não precisa

²⁸² Em inglês: “Don’t confuse *vibration* with *volume*”.

trabalhar com eles. Disse que eu tinha que procurar o que é meu. Que eu poderia cantar com o Victor, por exemplo, que nós poderíamos fazer músicas juntos²⁸³. Falou que eu tenho que fazer algo. E perguntou: “o que você pode fazer?”.

Num outro momento da conversa ele falou: “Eu trabalho com contato”. Estávamos na rua e uma mulher passou. Mario sorriu para ela, ela sorriu de volta. Ele então disse: “você viu? Ela sorriu para mim. É normal, é cotidiano. É normal, nada fora do cotidiano”.

Canções de Tradição: com Thomas Richards e *Focused Research Team in Art as Vehicle*

Na semana seguinte ao curso com Mario aconteceu a sessão de trabalho com Thomas e o *Focused Research Team*, de 07 a 09 de maio. Esse foi mais um momento importante e forte por ser o reencontro com o grupo e com os amigos do processo de seleção em Pontedera que agora integram o time. Além disso, apesar do acompanhamento indireto que eu havia tido da seleção, eu só havia trabalhado durante dois dias com os integrantes mais antigos do grupo, e, apesar de durante a estada em Pontedera eu ter assistido e compartilhado parte dos processos dos novos participantes, com alguns deles era a primeira vez que eu cantava.

Sobre esse workshop eu registrei poucas, mas importantes considerações no meu diário de trabalho, as quais também organizei nos temas abaixo.

Cantar “no eixo”:

No segundo e terceiro dias da sessão de trabalho, Thomas indicava participantes para conduzirem alguma das canções. Ele ia então procurando perceber os bloqueios de cada um e dando orientações para a pessoa e para todos os participantes, na busca pelo fluxo vivo da canção.

Um dos pontos sobre os quais ele falava sempre era relacionado ao eixo do corpo. Dizia que “a vibração da voz acontece e passa pelo eixo, da região do sexo até a cabeça e

²⁸³ Victor também participou da oficina. No último dia, quando da reapresentação das cenas, Mario não pediu para que eu reapresentasse a minha, mas que eu entrasse na *acting proposition* de Victor, cantando com ele.

acima dela, e abaixo da região do sexo”. O processo acontecia ao “passar a voz do baixo para o alto, deixando-a fluir no eixo”, o que poderia acontecer, a meu ver, na relação com o tom da voz e também com o local preciso do corpo no eixo.

Cada um deveria, então, encontrar o seu eixo e a sua maneira de sustentar-se nele. Para isso, era importante que os pés estivessem separados, pois “os pés juntos não permitem uma circulação orgânica da energia, da vibração”. Ele dizia que estar fora do eixo bloqueava o corpo: “Não vai acontecer se estiver fora do eixo”.

Isso lembrou-me muito tanto do trabalho com Fernando Montes quanto da oficina com Jorge Parente e Tiago Porteiro. Havia nos exercícios propostos por eles essa mesma percepção do eixo como o espaço por onde a energia flui. Isso não significava, de maneira alguma, ficar com a coluna o tempo todo “reta”, mas, meu ver, tinha relação com manter aquela “intenção vertical” na relação do eixo do corpo com o espaço, a qual descobri ser importante ao lidar com as dificuldades de fazer os *asanas*, por exemplo.

Em vários momentos do trabalho, Thomas encaminhou para próximo da parede os participantes que experimentavam conduzir a canção, estimulando-os a explorar essa passagem da vibração da região do sexo até a cabeça, e acima dela, através do contato com a parede. Isso também aconteceu quando eu liderava um canto e eu já havia visto esse tipo de contato durante os dois dias do trabalho em Pontedera, num momento específico de quando Cécile cantava. Também Jorge Parente havia proposto um exercício no qual cada um dos atores cantassem assim, próximos da parede, procurando nela alguns apoios necessários para o fluir da canção. Lembro de ver esse mesmo procedimento na condução do trabalho por Zygmunt Molik no vídeo de *Acting Therapy* que assisti no Instituto Grotowski.

Em todos esses casos, a busca era por um contato delicado, sutil, que acontecia através de uma ou outra parte do corpo. O ator não ficava com o corpo todo encostado na parede e, geralmente, o toque, o apoio da mão, do quadril ou de uma parte da coluna na parede se dava de modo suave. Isso porque, numa análise minha, o apoio servia de algum modo para auxiliar no fluir da vibração do eixo e, justamente por isso, o peso do corpo estava num ajustamento constante de tensões e relaxamentos que também fluíam através do eixo. Essa foi a percepção que tive no momento em que Thomas me conduziu a esse

contato. Foi na relação com a parede que percebi no meu corpo, pela primeira vez, a concretude de uma “trajetória da voz através do eixo”.

Isso aconteceu no último dia de trabalho. Depois de uma sessão de cantos, Thomas perguntou se algum dos participantes gostaria de liderar uma canção. Eu estava aguardando um momento em que poderia trabalhar novamente sob a condução direta dele. Fiquei na dúvida, pensando que, como eu já havia trabalhado em outro momento com eles, talvez a oportunidade fosse para algum outro participante. Apesar disso, era como uma necessidade, depois de todo o processo vivenciado desde a seleção para o *Focused Research Team*, estar novamente no trabalho, desta vez deixando toda a autocrítica de lado e buscando confiar nos fluxos, na intuição, estando aberto para o que poderia acontecer enquanto se canta.

Jessica²⁸⁴ percebeu o meu desejo, e, sutilmente, indicou que se eu quisesse, deveria ir em frente e avisar Thomas. Então levantei a mão. Thomas indicou que eu fosse até mais perto dele. Então perguntou qual canção eu cantaria. Escolhi um dos cantos a Erzuli.

Procurei recordar as indicações que, durante a oficina, Thomas havia feito aos participantes. Nas primeiras notas da canção, procurei especialmente por aquele “chamado”, aquela busca e aquela resposta do espaço à vibração. Cantei a primeira vez e o trabalho seguiu com o grupo acompanhando em resposta. Pouco a pouco, Thomas foi orientando o trabalho com indicações e leves toques em partes específicas do meu corpo. De acordo com as minhas reações e deslocamentos, ele foi encaminhando para que eu experimentasse o “caminho” da vibração através do eixo.

Conforme fui me deslocando, Thomas guiou-me para a parede e, através dos contatos que eu ia experimentando com ela, foi indicando que eu levasse a vibração da voz através desse caminho: para baixo e – sempre com cuidado, atento a cada micro transformação da vibração – subindo na direção da cabeça e acima dela.

Esse foi o momento em que senti um fluxo vivo diferente de todas as experiências anteriores do trabalho com voz e com as canções: uma sensação de “ser a voz”, de não estar conduzindo a vibração, mas de estar sendo conduzido como se eu estivesse dentro da vibração que subia e descia. Thomas falou, depois, que aquilo que havia aparecido ali era como a semente de um fluxo vivo.

²⁸⁴ Jessica Losilla Hébrail, integrante do *Focused Research Team*.

Espaço:

Um das principais críticas de Thomas aos participantes da oficina estava direcionada à utilização do espaço. Isso também apareceu fortemente nos dois dias que trabalhei com ele e o grupo em Pontedera. Lembro de ele irritar-se com os candidatos, inclusive comigo, quando dois ou mais estabeleciam no espaço uma linha reta, ficando lado a lado, por exemplo. Ele dizia que isso bloqueava o espaço e a possibilidade de contato entre nós. Mario também havia chamado muito a atenção a esse respeito.

Desde a seleção com ele em Belo Horizonte eu percebia que a busca por um fluxo vivo, orgânico, nesse tipo de trabalho, dependia muito de uma relação específica com o espaço, uma relação que permitisse o contato e que, por meio dele, a energia fluísse entre as pessoas através do espaço.

Nesse sentido, tanto a formação de linhas retas não ajudava (as pessoas umas ao lado das outras) quanto qualquer pequena hesitação entre deslocar-se ou não gerava uma espécie de “turbulência” no espaço que desestabilizava/atravancava todos os contatos do grupo. Cada um deveria procurar e, mais do que isso, saber, a cada momento, qual era o lugar exato, justo, em que deveria estar. Por vezes, ao encontrar a justa posição no espaço em relação aos outros, a sensação era a de que o próprio espaço é que guiava, como também havia acontecido, por vezes, no trabalho com Fernando Montes. Era importante escutar/perceber um movimento que já estava no espaço entre nós e que poderia fluir livremente somente se todos estivessem, a todo momento, no lugar onde deveriam estar.

Eu percebia uma dinâmica específica de relação com o espaço sempre que via o *Workcenter* cantando (fosse o *Open Program* ou o *Focused Research Team*). Durante a oficina, Thomas esclareceu algo nesse sentido. Ele nos deu a imagem do espaço como uma cachoeira, ou um tornado, que se move em torno da pessoa que lidera a canção, em torno do centro. Sempre que o centro/líder se move, tudo se ajusta. Há, então, um ajustar-se permanente em relação ao centro e, conseqüentemente, em relação a todo o espaço e a todas as pessoas que nele estão.

Thomas nos guiou num exercício através do qual experimentamos isso. Inicialmente sem utilizar nenhuma canção, ele se movia como se cantasse, sendo o centro do tornado. Nós deveríamos, então, encontrar os ajustamentos em reação ao seus deslocamentos. Isso

servia não só para os deslocamentos na horizontal, mas também para as mudanças de nível (alto, médio, baixo etc.) do líder. Ele parou o exercício algumas vezes, indicando pessoas, ou grupos de pessoas, que estavam bloqueando o espaço.

A partir dos seus comentários, o que chegava a mim era que as linhas retas criavam uma espécie de parede que impedia a passagem da energia. Além disso, estar muito perto uns dos outros não ajudava, e o mesmo valia para quando estávamos muito longe do outro. No primeiro caso, era como se a energia ficasse “trancada” entre as pessoas e, no segundo, uma distância grande faria com que a energia se perdesse no caminho.

Depois da experiência com esse exercício, voltamos a cantar e foi perceptível como uma outra qualidade de atenção começou a fazer parte do trabalho. Os ajustamentos necessários exigiam de cada um dos participantes uma escuta, uma abertura e reação precisas em relação ao líder, aos demais, ao espaço. Se algum de nós hesitava, tudo ficava comprometido. Para mim, parecia ser importante aguçar um sentido de confiança no próprio corpo, deixando-se guiar por ele, sobretudo intuitivamente, com a decisão e coragem necessárias para não hesitar.

Chamar pela canção:

Thomas chamou a atenção para percebermos a importância do momento e do modo como começávamos uma canção. Era importante que uma espécie de jogo de “pergunta e resposta” guiasse o contato com espaço. A primeira coisa, de acordo com ele, era “pegar a canção”.

Ele pediu para que Jessica iniciasse um canto. Ela estava sentada no chão e, alguns segundos depois, Thomas fez-nos perceber que os pés dela já começavam a movimentar-se, quase imperceptivelmente. Tão importante quanto o trabalho com o eixo do corpo, era também manter os pés receptivos, e separados.

Ela então cantou as primeiras notas e aqui eu percebi aparecer, a cada nota, aquele direcionamento da atenção que está ao mesmo tempo à frente e para trás, do qual falei ao tratar da oficina com Mario.

Thomas disse que as primeiras notas eram chamadas pela canção, como primeiras perguntas ao espaço. A partir dessas primeiras perguntas, deveríamos procurar perceber “onde responde” e deixar-nos guiar. Era necessário seguir/ouvir um fluxo, algo que chama,

e procurar perceber por onde, por qual parte do corpo a canção chama, e para qual lugar do espaço ela guia. Após o chamado inicial, a experiência devia seguir através de uma dinâmica de “pergunta/resposta com o espaço, com o outro e com o que vibra em você, com a vida que começa a aparecer”.

Como se pode ver, pouco a pouco, durante a pesquisa, a reflexão sobre os processos que envolvem a *organicidade* – ela em si também encarada como um processo – foram ganhando novos e diferentes contornos a partir das práticas com as quais fui tendo contato e das experiências que fizeram parte do percurso. No dia 07 de maio tive um encontro com Suzi no qual falamos sobre esses assuntos.

Envolvei-me, desde a seleção no *Workcenter*, numa busca por pensar a questão da identidade. A estada em Pontedera despertara um intenso movimento nesse sentido: a procura por conhecer mais sobre mim mesmo e entender o que, como artista, desejo realizar. Em que sentido, enquanto artista, mobilizo a minha vida. E, além disso, quais eram as tradições na minha família, de onde elas vinham e a qual linhagem ancestral eu me ligava, por parte de pai e mãe.

Suzi comentava que eu não precisava preocupar-me em procurar as raízes que minha mãe ou meu pai apresentariam para mim, por exemplo. Ela dizia que “existe algo sim que é a sua identidade, e que é incógnita, que é mistério”. E que o substancial é isso, que é mais importante do que nomear se meu pai é descendente de italianos ou se a família da minha pode ter sido de cristãos novos. Por isso, eu não precisaria procurar essa origem para protegê-la. Afinal, tenho o direito de ser o que eu quiser.

Nesse contexto, se eu havia desistido de criar um espetáculo, a pesquisa continuava no sentido de perceber “que vida existe em mim agora, que eu ainda não sei qual é e estou farejando”.

O *Workcenter* em Santa Maria

Uma semana depois da oficina de Thomas em São Paulo aconteceu o *Seminário Internacional Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards em Santa Maria: Artes da Cena, cultura e criação de subjetividade*.

O evento foi organizado pelo departamento de Artes Cênicas da UFSM e contou com palestras dos professores Cassiano Quilici, Daniel Plá e Fernando Mencarelli em torno de questões ligadas ao trabalho de Grotowski e do *Workcenter*, uma sessão de trabalho conduzida por Thomas, junto de Jessica e Bradley²⁸⁵, uma mesa de discussão sobre pesquisa em artes cênicas e um encontro com Richards junto da exibição do vídeo “Fragmentos de obras criadas no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards: Das origens até a atualidade*”.

Também nessa sessão de trabalho cada participante trabalharia sobre uma *acting proposition*. Para a preparação da minha, achei importante dar atenção para a exploração de conteúdos despertados durante as viagens, desde a seleção em Pontedera. Revi, então, os relatos do meu Diário de Trabalho, as memórias da minha infância e os processos vivenciados nesse percurso.

A sessão de trabalho foi de três dias: de manhã trabalhávamos com os cantos e à tarde com as *acting propositions*. No primeiro dia apresentamos as cenas, um ator após o outro, enquanto Thomas, Jessica e Bradley observavam e tomavam notas. Depois das apresentações, Thomas usou o tempo restante para comentar algumas delas.

No segundo dia, o trabalho sobre as *acting propositions* foi dividido em dois grupos, um sob os cuidados de Jessica e o outro conduzido por Bradley. Eles passariam para ver o trabalho e dar indicações para cada ator. Estive no grupo de Jessica. Nesse dia, ocupamos não só o Teatro Caixa Preta da UFSM, local onde acontecia a oficina no período da manhã, como também as salas de aula e os corredores do prédio do curso de Artes Cênicas. No terceiro dia apresentamos novamente, à tarde, todas as *acting propositions*, e Thomas falou rapidamente sobre as transformações de cada uma, trabalhando brevemente com cada participante.

²⁸⁵ Bradley High, integrante do *Focused Research Team*.

Seguindo as linhas da escrita da dissertação, falarei agora sobre o processo criativo de mais essa estrutura performativa gerada pela pesquisa e sobre as considerações de Thomas durante a oficina tanto em relação ao trabalho com as canções quanto às propostas de ação dos outros participantes.

Procurei criar uma estrutura na qual eu pudesse trabalhar sobre as associações, seguindo o que Mario havia dito: fixar as associações, mas não como elas acontecem. Novamente trabalhei com a situação de um sonho lúcido. Não utilizei, como havia sugerido Mario, um sonho específico que já havia ocorrido, mas procurei utilizar associações específicas durante toda a ação.

Eu estava trabalhando sobre a minha relação com as pessoas, também com relação ao texto de **A Construção**, a temática do “medo do outro”, um medo do que vem de fora, de construir alguma coisa ao redor de si para se proteger, e sobre a questão do julgamento dos outros em relação ao meu fazer. Refletir sobre isso fazia parte dos meus dias naquela época: como essas construções aconteceram em mim desde criança? Essas construções de insegurança que todas as pessoas tem. Como elas foram sendo construídas também por mim? Como fui me instalando nelas? Então lembrei de duas orações que rezava quando criança: “Santo Anjo” e “Oração da Criança”. Também estava presente a questão da busca por “ser um bom menino”, “ser um bom ator” e como as noções de “bom” e “mau” foram criadas, até certa medida, como uma influência do cristianismo.

A minha associação geral da *acting proposition* era, então, a de que o sonho era um julgamento no qual o réu era eu. No começo da cena a situação era a de que eu estava em casa, indo dormir, para depois acordar do sonho lúcido e então começar a canção e a situação de julgamento. Quem me levava ao julgamento era o meu irmão, transfigurado em diabo. Escolhi a canção *Avinu Malkeinu*, em hebraico, que Tiago havia ensinado. Ela é o equivalente ao Pai Nosso católico. A escolha por essa canção se deu pelo seu potencial para a exploração do trabalho com a voz, por eu já estar experimentando ela há alguns meses e pela sua ligação às raízes do cristianismo.

Pensando sobre a questão da identidade, da tradição judeu-cristã que influenciou sobremaneira a minha criação, procurei lembrar onde, nessa tradição, poderia estar expressa a condição do isolar-se do mundo presente em **A Construção**. Também lembrei da

perspectiva que havia sido levantada por Suzi, sobre a personagem do texto estar isolada na construção como *homo sacer*.

Fui à Bíblia procurar sobre isolamento. Qual é esse espaço de isolamento? Porque o isolar-se? Então apareceu o isolamento de Jesus no deserto, e a aparição do diabo sob três formas diferentes. O diabo tentando Jesus três vezes. Porque Jesus se isolou? Era a passagem por um período de provação. Para mim, isso teve muito a ver com uma abordagem da personagem de Kafka como *homo sacer*. Como se, condenada à morte, a personagem devesse passar, antes, por um período de isolamento.

Comecei a procurar as relações com todas essas associações também enquanto eu cantava *Avinu Malkeinu*. Então, era como se cantando eu fosse também conduzido pelo diabo pra três pontos nos quais ele me tentava. Só que eu não usava exatamente, nem exclusivamente, as associações das três tentações como descritas na Bíblia. Por exemplo: nos ensaios anteriores, ao trabalhar com a canção em torno dessas associações, geralmente vinha um impulso de ir ao chão, mas que, após uma pequena queda, redirecionava-se. Isso gerava em mim a imagem das quedas de Cristo. Como era uma associação recorrente naquele momento da canção, resolvi incluí-la na estrutura para experimentá-la.

Assim, comecei a criar camadas associativas: o sonho era o meu julgamento, mas ao mesmo tempo era o julgamento do personagem de **A Construção**, talvez o julgamento também de Jesus Cristo, e talvez o julgamento de Josef K., do livro **O Processo**, de Kafka.

Então, durante o trabalho com a canção, o primeiro contato acontecia com o meu irmão transfigurado em diabo. Ele me levava ao lugar onde seria o julgamento. Lá eu encontrava os meus pais. Depois, meu irmão-diabo me levava de novo pra outro ponto, onde eu encontrava Victor e Tiago. Nesse momento eu me relacionava também com a segunda das camadas associativas das tentações de Cristo: o diabo/meu irmão oferecia todas as terras do mundo. Então eu seguia sozinho e encontrava o meu irmão no chão. Ele não estava morto, mas eu o via e ele me via. Por algum motivo ele estava no chão, eu não sabia o porquê. Eu conversava com ele através da canção.

Durante os ensaios, a canção sempre mudava no contato com essa associação do meu irmão no chão. Era como se ela se renovasse, ganhasse novas forças. Nesse ponto, de alguma maneira uma revolta aparecia e eu voltava então para o local onde havia começado

a cantar, dando um sermão, como se fosse o sermão de Jesus na montanha. Dava um sermão pra todas as pessoas que eu via naquele lugar para o qual eu cantava.

E então, de repente, eu lembrava que eu estava sonhando. Estranhando tudo, eu voltava ao lugar onde estivera deitado, voltando às associações de dormir na sala, no cobertor, em casa. Ao deitar, finalizava a canção e a *acting proposition*.

Também escrevi o roteiro reduzido dessa estrutura. Procurei incluir nele ações e associações, mas sem me preocupar tanto com uma divisão exata do que era cada uma delas. O roteiro servia para me fazer recordar elementos importantes que mobilizavam a cada vez que eu fazia a cena, como se pode ver abaixo.

**ACOMPANHE O ROTEIRO ASSISTINDO O VÍDEO DA ACTING PROPOSITION
NO DVD ANEXO**

Noite do meu aniversário.
Ou aniversário do meu irmão. Nosso aniversário.

Vou dormir na sala de casa.
Acabo de chegar na sala, já me despedi dos meus pais. Meu irmão saiu com amigos.
Estou de pijamas e chinelo de lã.
Estou tirando o chinelo.

Tiro o chinelo. Me embrenho nos cobertores do chão.
Eu no meu deserto (pequeno tapete ao meu redor), me lembro de quando criança rezava.
Ao pé da cama. Oração da criança. Oração do anjo da guarda.

Rezo, vou lembrando de eu criança rezando:

Santo Anjo do Senhor meu zeloso e guardador, se a ti me confiou a piedade divina sempre, me rege, me guarde, governe, ilumine, Amém!

Anjo de Deus por divina piedade sois minha guarda e proteção, inspirai-me, defendei-me, dirigi-me, governai-me, Amém!

Procuro lembrar de Gabriele, Anderson²⁸⁶, rezando. Eu hoje. Eu criança, meu irmão. Eles.

*Querido Deus,
gosto muito de você.
Gosto do papai, da mamãe
dos meus irmãos
e de todos os meus amigos.
Deus, obrigado pelos brinquedos,*

²⁸⁶ Essas são duas matrizes da Mimese. Aqui eu voltava a experimentar uma aproximação das ações miméticas com o fluxo das minhas memórias de infância.

*pela escola, pelas flores
pelos bichinhos, e por todas as coisas
bonitas que você fez.*

*Quero que todas as crianças
conheçam e gostem de você.
Obrigado, Deus,
porque você é muito bom.*

Vou dormir. Me ajeito para dormir.
Tenho sede. Pego o copo d'água, esticando o corpo. Bebo.
Deixo o copo ao lado dos cobertores.

Deito.
Respiro fundo e largo o meu peso no chão, fechando os olhos. 7 segundos.

Sou acordado pelo meu irmão, mas meu irmão é o diabo.
Os olhos se abrem. Tempo-ritmo acelera.

Estranho o meu irmão, estranho o lugar, tudo parece não ser o mesmo.
Olho para minhas mãos enquanto sou levantado (é como se alguém, diabo-irmão-companheiro me levantasse)
e sou conduzido por elas e por esse alguém.
Então vejo o banquinho e sei que tenho que subir nele, que é o meu julgamento.

Percebo que sou totalmente observado e julgado.
Escuto todos me observando.
É o julgamento: meu, de Jesus, de K., de Gregor Samsa.

Rezo (canto) *Avinu Malkeinu*
Canto duas vezes toda a canção. Procuo a ação.
Canto num tom mais agudo. Procuo.
Avinu Malkeinu – a súplica piedosa dentro da oração. Num sussurro, pois é uma súplica²⁸⁷.

Sou levado (diabo-companheiro)
Contato com meus pais: mãe, pai. Eles me vêem. Falo com eles através da canção.

Sou levado.
Contato com Victor, Tiago.
Todas os horizontes do mundo, canto.

Sou levado.
Contato com meu irmão. Canto com ele.
Falo com todos, cantando.

Sou levado de volta, pra cima do banquinho. Dou sermão, cantando.

Lembro que durmo.
Estranho a situação.
Volto a dormir, finalizando a canção.

²⁸⁷ Eu não sussurrava a canção, mas essa imagem provocava associações potentes, por isso a mantive no roteiro.

Thomas então comentou sobre o que eu apresentei. Sua análise se dava através das duas seguintes perguntas fundamentais:

- Eu acredito?

- Eu entendo?

Ele disse que em toda a primeira parte da *acting proposition*, na qual chego na sala, deito, rezo e vou dormir, ele não acreditava. Isso porque eu não tinha encontrado uma relação específica com o espaço. Ele exemplificou dizendo que uma criança, quando reza, se relaciona com algo. Ela procura, ela ouve a resposta de Deus. E que por isso ela encontra essa especificidade do contato com o espaço.

Falou, no entanto, que ele acreditava no que eu fazia a partir do momento em que eu começava a canção e no trabalho com ela. E perguntou se, durante a canção, eu tinha algumas associações específicas. Eu disse que sim. Isso pareceu importante pra ele. Então ele perguntou quais eram minhas associações e eu falei sobre todas as conexões descritas acima.

Para a continuidade do trabalho com a *acting proposition*, ele indicou que eu eliminasse a primeira parte, o dormir e sonhar, e que eu invertesse a ordem: começar pela canção e depois colocar as orações. Encontrar, depois da canção, o espaço das orações, encontrar a criança e rezar. Depois disso, eu deveria testar incluir mais uma canção. Então, a ação teria 2 cantos.

Disse ainda que, embora ele acreditasse no que eu fazia quando cantava, a ação não estava clara, o *superobjetivo* geral da *acting proposition* não estava claro, e que deveríamos procurar por ele. Enfatizou, nesse momento, estar falando da perspectiva de Stanislavski em relação ao *superobjetivo*. E perguntava: “o que fazer?”. Dizia que o espectador estava ouvindo claramente uma canção/oração em hebraico. Mas que, para estar frente aos espectadores, eu deveria pensar no que precisaria ser feito em relação a eles: o que precisa ser feito aqui, na frente das pessoas? Disse que estava pensando, naquele momento, em como criar a estrutura dramática, pensando na linha que divide o que o ator faz e o que o espectador vê. Nesse sentido, em resposta às perguntas pelas quais ele começou a análise, por mais que ele acreditasse no que eu fazia, o seu olhar enquanto espectador não entendia exatamente o que acontecia na cena.

De tudo o que eu falei sobre as associações que me fizeram criar a cena, duas palavras chamaram mais a atenção dele, pareceram-lhe férteis: julgamento e construção (no sentido de coisas que construímos).

Depois de perceber como, em vários momentos do meu processo, havia um bloqueio em cena por uma autocrítica e uma atenção demasiada ao olhar do outro sobre o que eu fazia, falei para Thomas que eu não queria ser julgado, que queria dar livre fluxo aos meus desejos, como artista, como pessoa, não fazendo do julgamento dos outros sobre mim um motivo para o bloqueio dos potenciais meus.

Thomas falou então que todas as nossas percepções são feitas de julgamentos. Isso porque é o julgamento que temos sobre as coisas que nos possibilita, num limite, salvar nossa própria vida. Então o julgamento em si não seria a questão da *acting proposition*. Mais do que isso, o centro da questão, o *superobjetivo*, estaria ligado à “como lidar com o julgamento do outro” ou, melhor, à “maneira como lidamos com o fato de julgar e ser julgado”²⁸⁸. Falou que talvez, nesse sentido, o que eu estava querendo dizer com “não querer ser julgado” estava direcionado para uma busca por não se importar com o julgamento. E que, independentemente disso, “eu ainda vou julgá-lo, você vai julgar e ser julgado”.

Indicou também que eu escrevesse, que talvez a estrutura precisava de um narrador que falasse sobre essas coisas do mesmo modo como eu estava falando para ele. Eu poderia então colocar o narrador em certas situações. Achou que fragmentos do texto de Kafka poderiam me ajudar também. Pediu ainda que eu experimentasse tornar-me judeu em algum momento, de alguma forma. Se eu fosse judeu, o que as pessoas fariam/julgariam? Eu deixaria de fazer coisas que quero pelo julgamento do outro? Deixaria de cantar canções em hebraico? E como a criança e a oração aparecem nisso?

Eu também deveria pensar sobre aquilo pelo que me sinto mais julgado na vida e no que eu tenho feito em relação a isso. Ele detectou que o aparecimento dessas questões estava ligado a alguma coisa principal da minha vida naquele momento, que tem a ver com uma ação minha no mundo que é uma espécie de resposta a tudo isso. E disse que trabalhar nesse sentido responderia a outras questões necessárias para a dramaturgia.

²⁸⁸ “the way we deal with the fact of judge and be judged”.

A reflexão que fiz sobre a apresentação da minha *acting proposition* estava ao encontro das considerações de Thomas. No momento da canção ocorreu uma mobilização, um contato com o espaço e um fluir de associações que não apareceram na primeira parte da cena. Logo após a conversa com Thomas, fiz algumas anotações sobre o que se passava comigo antes de apresentar. São elementos que ajudaram sobremaneira o estado despertado na experiência.

Eu procurava lembrar-me de que o que eu teria que fazer era “procurar as memórias”, acreditando que “a *acting proposition* é um espaço para eu me relacionar com as minhas memórias”. A estrutura havia sido criada justamente como uma tentativa de possibilitar esse contato, e mesmo as “estruturas dentro da estrutura”, como as orações, os movimentos, a canção, estavam lá como meio para que esse contato acontecesse. Eu lembrava também de uma parte de um livro sobre Budismo que estava lendo²⁸⁹: prestar atenção no presente como melhor remédio para a ansiedade. Esses elementos, juntos, possibilitaram uma calma e uma confiança no que apareceria a partir da estrutura que tomou corpo durante a canção.

Na reelaboração da cena para o último dia, procurei experimentar as indicações de Thomas. O espaço ainda seria o da sala da minha casa, mas agora os espectadores estariam dentro da cena, sentados em dupla, como casais, como se estivessem num Encontro de Casais com Cristo²⁹⁰. Era como se, naquele dia do Encontro, eu fosse o responsável pela sua organização e condução. O roteiro dessa proposta de cena foi o seguinte:

É um dia de Encontro de Casais com Cristo.

Já sou mais velho, então não fico mais no quarto enquanto os meus pais recebem os casais.

Nesse dia, eu pedi pros meus pais pra conduzir o Encontro.

Eu recebo os casais.

Procuro: quem são essas pessoas que entram na minha casa? Quem são esses casais?

Eu lembro deles e peço para se acomodarem.

Quando eles entram eu entrego um papelzinho – peço para que peguem de dentro de um pano vermelho que está na minha mão (o kipá).

²⁸⁹ MANGALO, Bhikkhu. **A Essência da Meditação Budista – A Prática da Recordação**. Trad. Aníbal Mari. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

²⁹⁰ Os Encontros de Casais com Cristo são realizados por grupos de casais da igreja católica. Quando eu era criança, meus pais faziam parte de um grupo e, em função disso, alguns desses encontros aconteceram em casa.

Quando todos sentaram, vou até o banquinho.
Coloco o kipá.
IMEDIATA INVERSÃO: JULGAMENTO.
Percebo que sou totalmente observado e julgado.
ESCUTO todos me observando e julgando. Eu também os julgo.
É um julgamento. O julgamento: meu, de Jesus, de K., de Gregor.

Rezo (canto) *Avinu Malkeinu*

Canto duas vezes toda a canção. Procuo a ação.
Canto num tom mais agudo. Procuo.
Avinu Malkeinu – a súplica piedosa dentro da oração.
Num sussurro, pois é uma súplica.

Meu irmão, no quarto, ouve e sai de lá, vindo pelo corredor atrás de mim.
Percebo ele vindo. Olho pra ele.
Mas ele não tem a cara do meu irmão: é o diabo.

Ele me empurra pra frente, pra descer do banquinho
Contato com meus pais: mãe, pai.
Eles me veem.
FALO com eles.

Sou levado novamente pelo diabo. Sou tentado por ele.
Contato com Victor, Tiago.
Todas os horizontes do mundo.

Sou levado novamente.
Vejo meu irmão dormindo, sonhando.
O diabo estava disfarçado. Não era meu irmão?
Ele pode acordar a qualquer momento em delírio.
Canto para o meu irmão. Falo com ele, que tenha um sono tranquilo!
Falo com todos.

Sou levado de volta.
Dou sermão de cima do banquinho e continuo atravessando entre os casais presentes no Encontro de Casais com Cristo. Os amigos dos meus pais, da minha família.
Quem são eles? Eles me amam? Como me julgam?

SILÊNCIO.

Vejo eu-criança.
Reconheço.
Observo:
- jogando o limão na cabeça do goleiro no campo de futebol.
- explorando a casa com o espelho.

Lembro da nossa Primeira Comunhão:
Me preparo para cantar como no dia. Tiro o kipá e o seguro nas mãos como o terço que tínhamos nas mãos no dia da Comunhão.
Canto “Meu Deus Eu Não Sei Ouvir” com meu irmão. → passinho *Backstreet Boys*
Cantamos juntos para toda a igreja, nos olhando, tímidos e espertinhos ao mesmo tempo.
Cantamos juntos para os idosos do *Opa Haus*.

Na mesma respiração, rezo *Santo Anjo* → rápido

E *Oração da Criança*
Lembro de Gabriele²⁹¹.

Na mesma respiração, falo:

“Aqui há muitos inimigos e mais ainda cúmplices de inimigos, mas eles também lutam uns contra os outros”

“Aqui está a entrada para a minha casa, disse eu, e vi-os todos sufocarem no paraíso”

“Ponho de lado o auto-engano”

“Novamente me deixo levar pelos meus corredores chego aqueles mais longínquos ainda intocados por mim cujo silêncio desperta à minha chegada e mergulha sobre mim”²⁹²

Na mesma respiração, canto:

*Ani Ma' Amin*²⁹³

Pego do bolso outros papéis, coloco no kipá e entrego aos casais.

Me despeço.

Os ensaios dessa segunda *acting proposition* foram bastante mobilizadores, mas no momento da apresentação acabei por entrar na canção com o tom errado, o que fez com que eu não conseguisse sustentar as ações. Havia, ao mesmo tempo, um constrangimento e, novamente, uma ansiedade em relação ao tom errado da canção. Isso impossibilitou que as associações aparecessem. Thomas fez questão de ressaltar que todos deveriam aprender com isso. Após a cena, ele trabalhou comigo novamente, procurando deixar-me à vontade. Ali, novamente um fluxo orgânico aconteceu em determinado momento da canção.

Comentando o trabalho, Thomas disse que a procura pela canção não precisava necessariamente passar pela variação do tom da voz, como eu havia feito, pois o desenrolar do processo estava em procurar dentro da própria vibração, no desenvolver de um tom de voz adequado que permitisse essa experiência, através da repetição e da continuidade na exploração do canto.

Ele também pontuou um momento no qual, ao cantar, um impulso apareceu e eu atravessei o palco rapidamente, procurando segui-lo. Disse ter sido extremamente positivo que eu tenha percebido o impulso e tentado dar livre fluxo a ele, mas que fui muito rápido ao outro ponto da sala sem descobrir o que existia no caminho até lá. Nesse sentido, parecia importante que, ao aparecer um impulso, a ação não deixasse de ser guiada por uma *busca* permite um constante ajustamento e descoberta do que acontece a cada momento.

²⁹¹ Matriz da Mimese Corpórea.

²⁹² Essas falas são de trechos de *A Construção*, nos quais fiz pequenas adaptações.

²⁹³ Outra canção em hebraico ensinada por Tiago.

PARTE III:

reverberações em processo

A escuta de um processo: o que pode o corpo revelar da vida?

“Falar da sinceridade consigo mesmo não pode esgotar todos os problemas. Falamos daquilo que é como a fonte. Mas a fonte não é ainda o rio, assim como a raiz não é a árvore. Porque ainda numerosas perguntas se impõem. Manifesta-se o problema da coerência, o problema da estrutura, o problema de como não cair no plasma, no informe. O caos anula o ato. Não é possível dar testemunho em geral. Tudo o que existe em geral é abstrato. Tudo aquilo que professamos, de que damos testemunho, deve inevitavelmente referir-se a algo. A quê? Se fazemos algo por acaso, quer dizer que não nos é verdadeiramente necessário. E aqui se impõe algo que por vezes chamamos de tema, de motivo, ou mesmo de trampolim. Se fazemos uma coisa de maneira especulativa, é sempre artificial ou estéril.

Mas se para um grupo humano algo quase se eleva no ar, algo que perturba e seduz, isso estará ligado à vida daquelas pessoas, à nossa própria vida, mas a vida não é jamais fechada em uma torre de marfim, transborda inevitavelmente para fora, vai além das paredes dentro das quais agimos, além do laboratório onde pesquisamos; trata-se de uma questão humana, viva para os outros, não só para nós. Portanto, em um sentido, ou em outro, é social. Mesmo se não pensarmos nisso. Eu diria que normalmente é comum a todos os homens. Portanto temos todo o direito de nos ocupar dela se para nós se levanta no ar que respiramos. É bem fácil blaterar no bar sobre as tragédias dos outros, mais difícil é afrontar a tragédia que se mistura com a nossa vida”

Jerzy Grotowski²⁹⁴

²⁹⁴ GROTOWSKI, Jerzy. O que Foi. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 208.

Como pode ser visto no acompanhar do processo até aqui, ao longo da pesquisa fui afastando-me da ideia de criar um produto artístico final, um espetáculo. Percebi que as experiências que eu vivia eram, em si, um *processo criativo* - com toda a complexidade e singularidade inerentes. Nos encontros com os diferentes artistas com os quais tive a oportunidade de trabalhar, as estruturas performativas criadas estavam sendo, em si, um modo de experimentação sobre o que bloqueia e o que libera a experiência da *organicidade*.

Assim, fui procurando escutar o processo – por vezes eu não conseguia ouvi-lo, então ele gritava. A opção foi semelhante àquela apontada por Motta Lima quando fala da experiência de suas aulas: uma tentativa de “resistir à segurança da apresentação da cena já pronta e já resolvida, e de permitir-se a vivência de um processo com desejos, problemas, perguntas e construção de estratégias”²⁹⁵.

Procurei apresentar, então, um diálogo entre práticas minhas e de outros artistas sobre elementos do trabalho do ator, na direção de um tipo de trabalho sobre si que tenha como princípio o desbloqueio do que individualmente não permite o *processo criativo*. A aposta é a de que o compartilhar de um processo pessoal, artístico, humano, possa despertar no leitor questões que serão, por sua vez, relacionadas à especificidade da sua própria busca artística e humana.

Encaro, assim, o *processo criativo* como um espaço – e um tempo – necessariamente ligados às transformações de cada artista na relação com sua vida, com as inquietações existenciais e o modo como cada um lida com elas a cada momento. Um processo orgânico que envolve e pressupõe um trabalho sobre si, um *cuidado de si*. Como falou Grotowski, esse processo está ligado ao revelar, ao descobrir um “tu ao mesmo tempo tu e não tu”, “tu extensivo”: o “teu homem”. O contato com um “fora” que é um encontro, com um “tu outro tu mesmo”.

Esse contato com o “outro tu mesmo” é revelação de um “tu mesmo” desconhecido, é um contato com o “mistério”, um “território desconhecido a desvendar”²⁹⁶. E vem-me novamente uma pergunta de Grotowski: “A questão que nos colocamos é a seguinte: o que

²⁹⁵ MOTTA LIMA, Tatiana. A noção de Escuta: afetos, exemplos e reflexões. In: **ILINX – Revista do LUME**, n. 2, 2012b, p. 9.

²⁹⁶ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 274.

você quer fazer da sua vida? (...) você quer se esconder ou se desvelar, você quer – no duplo sentido dessa palavra – se des-cobrir?”²⁹⁷. A direção do processo pressupõe, então, uma busca por liberação, por práticas de liberdade: “Trata-se, assim, de um processo que não se resolve de uma vez por todas – através de um determinado modo de fazer ou, podemos dizer, no nosso caso, de uma metodologia – e que exige permanentemente reinvenção”²⁹⁸.

Na trajetória de Grotowski, inclusive depois da “descoberta da *organicidade*”, as expressões *processo criativo* e *processo orgânico* passaram a ser utilizadas com sinônimos: “Um processo atoral só era visto como *criativo* se nele se enxergasse os sintomas da *organicidade*, se ele fosse conduzido por aquela *consciência orgânica*”²⁹⁹.

Um *processo criativo* é, assim, a meu ver, uma busca que exige uma *escuta* do que a vida traz, uma escuta “como desestabilização e abertura, como risco e travessia”³⁰⁰. É a *escuta* de um processo de transformação, de uma espécie de chamado da própria vida, ao qual cada um responderá de modo único, como falou Grotowski.

Nesse sentido, concordo com Motta Lima quando ela diz que: “Talvez uma maneira de pensar a escuta seja aquela de ver o que nos interpela, o que nos chama, o que nos visita; seja atentar para os resíduos, e não resistir a isso e aí continuar trabalhando. É como estar atento não ao exterior, mas ao eco do fora”³⁰¹.

É uma busca constante que se processa a cada ato, que passa pela revelação das formas através das quais, no contato com o “outro tu mesmo”, bloqueia-se o revelar do “teu homem”. Assim: “Se o corpo-vida nos deseja guiar em uma direção, podemos ser o espaço, os seres, a paisagem que reside dentro de nós, o sol, a luz, a ausência de luz, o espaço aberto ou fechado; sem algum cálculo. Tudo começa a ser corpo-vida”³⁰².

²⁹⁷ GROTOWSKI, Jerzy. In: MOTTA LIMA, 2012a, p. 276.

²⁹⁸ MOTTA LIMA, Tatiana. A noção de Escuta: afetos, exemplos e reflexões. In: **ILINX – Revista do LUME**, n. 2, 2012b, p. 4.

²⁹⁹ MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 247. (Grifos meus).

³⁰⁰ MOTTA LIMA, Tatiana. A noção de Escuta: afetos, exemplos e reflexões. In: **ILINX – Revista do LUME**, n. 2, 2012b, p. 11.

³⁰¹ Idem, p. 7.

³⁰² GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 177.

Para mim, o texto de Kafka apareceu durante o meu percurso como uma espécie de metáfora: vida revelando vida. Como um detonador inconsciente que apareceu para acompanhar e que, pela *escuta* do processo, parece dar importantes pistas para uma reflexão, e uma prática, direcionadas à *organicidade*, no sentido de permitir fazer ver – lado a lado com as experiências singulares – aquilo que bloqueia e a capacidade que temos de bloquearmo-nos ao contato com o mistério, com o outro. Nele, um momento máximo de terror se dá quando da percepção de que “alguém está se aproximando!”³⁰³.

O olhar para os medos, as inseguranças e as construções que cada um cria para si e que bloqueiam esse contato, esse encontro, ou mesmo que bloqueiam a própria *escuta* e a atenção aos constantes ajustamentos necessários, ao deixar-se guiar pelo *corpo-vida*, esteve intrínseco à busca pela experiência orgânica de Grotowski. Depois do “nascimento duplo e partilhado” com Cieslak, ele passou cada vez mais a perceber o que bloqueava nesse sentido. No *Parateatro*, a busca era por “se desembaraçar do medo, da desconfiança recíproca, suprimir a linha de divisão entre o que se faz e a reflexão sobre o que se faz; procurar como estar inteiramente frente ao outro, com todo o seu ser”³⁰⁴.

Em 1969 Grotowski falou sobre o medo que temos de “afrontar a vida cara a cara”, afrontar o mistério. *Escutar o processo* seria perceber as inquietudes. E, junto com elas, encontrar como lidar com os nossos medos, a nossa incompletude:

Pienso que dentro de ciertos límites estamos condenados a la inquietud. Hay sin embargo límites definidos de inquietud que podemos soportar. Si buscamos el modo de escondernos detrás de fórmulas intelectuales, detrás de ideas, de slogans, o sea si mentimos a cada instante con el máximo refinamiento, estamos condenados a la infelicidad. Si todo aquello que queremos hacer es siempre es solo tibio, siempre hasta un cierto punto, siempre ‘como los demás’, siempre con el fin de ser aceptados, estamos condenados a la infelicidad. Pero si – paradójicamente – se tiende hacia una dirección diversa, a un cierto nivel se manifiesta la calma. Existen instantes en los cuales no existimos a medias, cuando estamos en armonía con nosotros mismos. Y no en el orden del intelecto, sino globalmente. Si esto sucede en el trabajo, después sin duda vestiremos de nuevo la máscara cotidiana, porque no es absolutamente posible evitarla. Caeremos tal vez en los compromisos, pero no tocarán nuestro trabajo. Y en efecto estos compromisos no se empujarán muy lejos. De manera similar disminuirá nuestro miedo, porque es una función de la tibieza y la mentira. Deriva del hecho de que tenemos miedo de afrontar la vida cara a

³⁰³ KAFKA, Franz. A Construção. In: **Um Artista da Fome e A Construção**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 102.

³⁰⁴ GROTOWSKI, Jerzy. In : MOTTA LIMA, 2012a, p. 242.

cara. Hay peligros mortales, pero es posible afrontarlos. Existe una relación directa entre la inquietud, lo incompleto y el miedo. Porque es posible responder a los peligros sólo apelando a los manantiales, pero los manantiales de la vida comienzan a funcionar verdaderamente sólo después de haber eliminado los remiendos, la mentira, la tibieza³⁰⁵.

Os encontros parateatrais pressupunham dos participantes “um confronto com suas máscaras sociais, com os clichês pessoais e a liberação do medo e da desconfiança para revelar um estado de vulnerabilidade”³⁰⁶. Essa revelação seria como um reexistir, encontrar (ou reencontrar) um sentido de ser/estar no mundo como ser humano, através do compartilhamento com outro, com “quem esteve na nossa vida e quem vai chegar”, com os outros que “estão inscritos no corpo-vida”³⁰⁷. Ela é, por consequência, um modo de resistência: re-existir, encontrar um “si mesmo” novo, experimentar um outro “si mesmo”. E é, por isso, um processo de renovação, de criação.

É como sair da toca, da construção, depois de muito tempo estando lá, em direção a um lugar novo, desconhecido, de “forças novas para as quais, de certa maneira, não há espaço na construção”³⁰⁸. O processo é como uma espécie de iluminação, como falou 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 nem material no sentido da 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 amado³⁰⁹.

³⁰⁵ GROTOWSKI, Jerzy, Respuesta a Stanislavski. In: **Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología: Grotowski**. Ano 3 – n.11-12. México, janeiro de 1993, p. 25-26.

³⁰⁶ SLOWIAK, James; COSTA, Jairo. In: MOTTA LIMA, 2012a, p. 281.

³⁰⁷ GROTOWSKI, Jerzy. O que Foi. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 206.

³⁰⁸ KAFKA, Franz. A Construção. In: **Um Artista da Fome e A Construção**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 74.

³⁰⁹ GROTOWSKI, Jerzy. O que Foi. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 207-208.

No período do *Teatro das Fontes*, Grotowski falou da existência de dois muros que oprimiam o ser humano, um deles se colocava às percepções e aos sentimentos humanos e fazia das pessoas seres “incapazes de perceber outra coisa senão aquilo a que já estavam acostumados” e o outro era colocado “às forças, às energias que habitariam natureza e homem e das quais estaríamos afastados”³¹⁰. Por fim, ele dizia que tratava-se de “um só e mesmo muro”³¹¹. Para Motta Lima, o reconhecimento dos muros leva-nos a perceber que a escuta não é “simplesmente uma questão de vontade”, mas que ela se faz na “luta contra certas verdades, contra hábitos que não são externalidades, mas que nos constituem”³¹². Nesse sentido, não só o *processo criativo*, mas a própria *escuta* que permite o seu desenrolar-se, é uma resistência que “coloca em evidência ambientes, muitas vezes, desconhecidos. E consente, abre as portas para a alteridade daquilo que nos visita. Aquilo que, talvez, não queiramos ou não saibamos como escutar/ver”³¹³.

Para mim, essa perspectiva relaciona-se diretamente com as experiências nas quais me envolvi ao longo do mestrado: uma busca que se deu em trajetórias e encontros. O percurso despertou ainda muitas outras questões em relação à *organicidade*, ao fazer artístico e aos processos que envolvem o trabalho sobre si através da arte. Eles aparecem como novos estímulos à continuidade de um processo de compreensão e experimentação de um *corpo-vida* preenchido de vontade de compartilhamento, impulsionando vivências e reflexões que se pretendem cada vez mais lúcidas, em consonância e atrito com o meu fazer artístico hoje, ao final do mestrado, e ainda por toda a vida.

³¹⁰ MOTTA LIMA, Tatiana. A noção de Escuta: afetos, exemplos e reflexões. In: **ILINX – Revista do LUME**, n. 2, 2012b, p. 17.

³¹¹ Idem, *ibidem*.

³¹² Idem, *ibidem*.

³¹³ Idem, p. 18.

Bibliografia e Fontes de Pesquisa

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ATTISANI, Antonio (Org). **Jerzy Grotowski – L’Eredità Vivente**. Torino-IT: Accademia University Press, 2012.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BARBA, Eugenio. **A Canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Tradução: Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.
- _____. **A Terra de Cinzas e Diamantes: minha aprendizagem na Polônia**. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral**. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas, São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1995.
- BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 184 p.
- BROOK, Peter. **Avec Grotowski**. Tradução: Celina Sodré e Raphael Andrade. Brasília, Distrito Federal: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2011. 112 p.
- BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BURNIER, Luis Otávio. **A Arte de Ator: da técnica à representação**. Campinas, São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2001.
- CAMPO, Giuliano; MOLIK, Zygmunt. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski**. Trad. Julia Barros. São Paulo: É Realizações (Coleção Grotowski), 2012.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Trad. de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume**. Campinas, São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 128 p.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. 96 p.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3**. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996. 120 p.

DE MARINIS, Marco. **Il teatro dell'altro – Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea**. Firenze: La Casa Usher, 2011.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2003.

_____ (Org). **Corpos em fuga, corpos em arte**. Campinas, São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007. 248 p.

FOUCAULT, Michel. Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982). Tradução: Andréa Daher; consultoria: Roberto Machado. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1997.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras: 2005.

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

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual apanhei do pé: uma atriz do Lume em pesquisa**. Campinas, São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006.

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

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Carta ao Pai**. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Contemplação/O Foguista**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O Processo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O Veredicto/Na Colônia Penal.** Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Um Artista da Fome e A Construção.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **The Complete Stories.** Nova Iorque: Schocken Books, 1995.

KOUDELA, Ingrid (Org). **Heiner Muller – O Espanto no Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2003. 200 p.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LINS, Daniel (Org). **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência. Simpósio Internacional de Filosofia/2004.** Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007. 358 p.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MANGALO, Bhikkhu. **A Essência da Meditação Budista – A Prática da Recordação.** Trad. Aníbal Mari. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. **Corpo Território do Sagrado.** 2ª ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2000. v. 1, 285p.

MOLINARI, Renata M. **Diario dal Teatro delle Fonti – Polonia 1980.** Quaderni Oggi, del teatro, n. 2. Firenze: La Casa Usher, 2006.

MONTES, Fernando (Org). **Grotowski - Lo que Fue.** Bogotá-CO: Ministério da Cultura e Centro de Documentação Cênica, 1970.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974.** São Paulo: Perspectiva, 2012a.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo.** Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOVAES, Adauto (Org.). **Ensaio sobre o medo.** São Paulo: Editora Senac São Paulo : Edições SESC São Paulo, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura.** Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

PESSOA, Fernando. **Poemas Dramáticos; Poemas Ingleses; Poemas Franceses; Poemas Traduzidos**. Anotações de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 91.

POLLASTERLLI, Carla (Org). **Jerzy Grotowski - Holiday e Teatro delle Fonti**. Quaderni Oggi, del teatro, n. 1. Firenze: La Casa Usher, 2006.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2004.

RICHARDS, Thomas. **Heart of practice: within the Workcentre of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Nova Iorque: Routledge, 2007.

_____. **Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (Org). **The Grotowski sourcebook**. Londres/New York: Routledge, 1997.

SLOWIAK, James, CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. Routledge Performance Practitioners. Nova Iorque: Routledge, 2007.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. São Paulo: Autêntica.

SPERBER, Suzi Frankl. **Ficção e Razão: uma retomadas das formas simples**. São Paulo: HUCITEC-FAPESP, 2009. 622 p.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. **A Construção da Personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

WILHEM, Richard. **I Ching: o Livro das Mutações**. Trad. do chinês para o alemão, introdução e comentários: Richard Wilhem; prefácio: C. G. Jung; introdução à edição brasileira: Gustavo Alberto Corrêa Pinto; tradução para o português: Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Pensamento, 2006.

YUASA, Yasuo. **The body, self-cultivation and ki-energy**. New York: State University of New York Press, 1993.

ZARRILLI, Phillip B. (Org). **Acting (re)considered: a theoretical and practical guide**. New York: Routledge, 2002.

_____. Psychophysical Acting: an intercultural approach after Stanislavski. New York: Routledge, 2008.

Teses e Dissertações:

ANDRADE, Luiz Fernando Nöthlich de. **A liminaridade na profissão do ator: a experiência do LUME-UNICAMP.** Tese de Doutorado. Campinas: IA - UNICAMP, 2010.

DAL FORNO, Adriana. **A organicidade do ator.** Dissertação de Mestrado. Campinas: IA – UNICAMP, 2002.

D'AGOSTINI, Nair. **O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator.** Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2007.

LEONARDELLI, Patricia. **A memória como recriação do vivido - um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal.** Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2008.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Les Mots Pratiques: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos de 1959 e 1974.** Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PPGT/UNIRIO, 2008.

OKAMOTO, Eduardo. **Eldorado: dramaturgia de ator na intracultura.** Tese de Doutorado. Campinas: IA - UNICAMP, 2009.

OKAMOTO, Eduardo. **O Ator-montador.** Dissertação de Mestrado. Campinas: IA - UNICAMP, 2004.

SCANDOLARA, Camilo. **Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX.** Dissertação de Mestrado. Campinas: IA – UNICAMP, 2006.

Artigos:

DO AMARAL, Adriana C. L. A Metamorfose do Outro. In: **Rubedo – Revista de Psicologia Junguiana e Cultura.** Ano X, n. 39. Ed. Record: Rio de Janeiro, outubro, 2008. Artigo coletado da página: <http://www.rubedo.psc.br/Artigos/metaoutr.html>

FERRARI, Pedro. A Ótica do Invisível. Texto coletado na página: <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-otica-do-invisivel#-overblog-2049>

FÉRAL, Josette e BERMINGHAM, Ronald P. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. In: **SubStance**, vol. 31, n°. 2/3. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002.

ISAACSON, Marta. O passado, origem da autenticidade do presente, nas pesquisas de Stanislavski e Grotowski. In: **Urdimento**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Edição n° 6, Santa Catarina: Ed. da Universidade Estadual de Santa Catarina, dez. 2004, p. 9-19

LARROSSA, Bondía. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. In: **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

LEONARDELLI, Patrícia. A memória como recriação do vivido no pensamento do corpo-em-arte. In: **VI Congresso ABRACE**, 2010, São Paulo. Anais do VI Congresso ABRACE, 2010.

MOTTA LIMA, Tatiana. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski. In: **Sala Preta**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Edição n° 5, São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005, p. 47-67.

_____. A Arte como Veículo. In: **Revista do LUME**. Universidade Estadual de Campinas, n. 2, 1999, p. 77-88.

_____. Ler Grotowski: entre textos e práticas, História e histórias. In: **V Congresso Abrace**, 2008, Belo Horizonte. Anais do V Congresso - Crítica e Reflexão Crítica, 2008.

_____. Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade. In: **VI Congresso ABRACE**, 2010, São Paulo. Anais do VI Congresso ABRACE, 2010.

_____; GOMES, R.C. ; BORBA, Patrícia de. A noção de organicidade no percurso investigativo de Jerzy Grotowski. In: **VI Colóquio Internacional de Etnocenologia**, 2009, Belo Horizonte. Anais do VI Colóquio Internacional de Etnocenologia, 2009.

_____. Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski. In: **Sala Preta**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Edição n° 10, São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2010, p. 159-170.

_____. Ler Grotowski: entre textos e práticas, História e histórias. In: **V Congresso ABRACE**, 2009, São Paulo. Anais do V Congresso ABRACE, 2009.

_____. “The Living Room”: convidados na “sala” da arte como veículo. VI Reunião Científica da ABRACE, Porto Alegre: 2011.

_____. Resistência e criação. In: **Jornal Estado de Minas**. Belo Horizonte, 30 de abril de 2011, Caderno Pensar, p. 4.

_____. A noção de Escuta: afetos, exemplos e reflexões. In: **ILINX – Revista do LUME**, n. 2, 2012b. Disponível em:
<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/149/148>

NASCIMENTO, Claudia T. One breath left: diálogo entre o estrangeiro e o familiar no trabalho do ator. In: **FOLHETIM. Teatro do Pequeno Gesto**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 18, set-dez 2003.

NASCIMENTO, Dayse. Pedagogia Teatral Afro-brasileira: contribuições aos estudos e a pesquisa das ações físicas. In: **VI Congresso ABRACE. Anais dos VI Congresso ABRACE**. São Paulo: 2010.

OKAMOTO, Eduardo. Anotações para uma dramaturgia de ator. In: **Rebento – Revista de Artes do Espetáculo**. Universidade Estadual Paulista “Julio Mesquita Filho”/Instituto de Artes – n 2 (jul. 2010). São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2010. p. 52-58.

PELLOSO, R. G. e FERRAZ F., M. G. C. Ética e moral como modos de produção de subjetividade. In: **Revista Trans/form/ação**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Departamento de Filosofia, volume 28/2, 2005. p.117-128.

PIVONAUTA. Kafka, o escritor sem nação. Disponível em:
<http://pivonauta.wordpress.com/2011/06/25/kafka-o-escritor-sem-nacao/>

RUIZ, Castor. Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua. In: **IHU Online, Revista do Instituto de Humanitas Unisinos**, ano XI, n. 371, 29/08/2011. Disponível em:
http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4044&secao=371

SILVA, Acir Dias da. Imagens de Kafka: olhares para A Construção. In: **Revista Línguas e Letras**, volume 11, n. 21. Unioeste - Universidade Estadual do Oeste do Paraná: Cascavel, segundo semestre, 2010. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/issue/view/325/showToc>

SPERBER, Suzi. O corpo do ator - e a recepção - à luz da teoria dos neurônios-espelho. In: **XII Congresso Internacional da ABRALIC**. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, julho, 2011.

SPERBER, Suzi Frankl. Linguagens das margens: preconceitos, dupla injunção, discurso libertário. In: **Língua portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas**. Eds. M^a João

Marçalo & M^a Célia Lima-Hernandes, Elisa Esteves, M^a do Céu Fonseca, Olga Gonçalves, Ana Luísa Vilela, Ana Alexandra Silva. Universidade de Évora, 2010.

René Girard e o desejo mimético: o sacrifício, a violência, o sagrado. Disponível em: <http://projetophronesis.com/2010/04/23/gene-girard-e-o-desejo-mimetico/>

VERMEERSCH, Paula F. Dor e inutilidade: o artista em Kafka. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/d00002.htm>

Revistas:

BIBLIOTECA TEATRALE. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo: La Ricerca de Maud Robart – l’orizzonte arcaico e atemporale del canto integrato. Ed. Bulzoni: Roma, janeiro-março, 2006.

Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia: Grotowski. Ano 3 – n.11-12. México, janeiro de 1993.

Rebento – Revista de Artes do Espetáculo. Universidade Estadual Paulista “Julio Mesquita Filho” / Instituto de Artes. – n. 2 (jul. 2010). São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2010. p. 52-58.

Revista Brasileira de Estudos da Presença: Dossiê Grotowski. Volume 3, n. 1. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, jan-abril, 2013. Obra coletada na página: <http://seer.ufrgs.br/presenca/issue/current>

Filmes:

- A Besta da Caverna Assombrada (Beast from Hated Cave). Direção: Monte Hellman. Estados Unidos: 1959. (75 min.)

- O Processo (The Trial). Direção: Orson Welles. Paris Europa Productions, 1962.

- Stalker. Direção: Andrei Tarkovsky. Mosfilm, Moscou, 1979.

- Training at Grotowski’s Teatr Laboratorium in Wroclaw. Direção: Torgeir Wethal. Dinamarca: 1972. (90 min.)

- Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski. Direção: Marianne Ahrne. Projeto “Cinque Sensi del Teatro. Cinque Monografie sulla filosofia del teatro” organizado por Mario Raimondo. Produção: RAI, 1992.

- Matériau des Maitres - Le Theatre Laboratoire de Jerzy Grotowski. Direção: Mariane Ahrne. Fonds IMEC Adadémie Experimentale des Theatres, 1992. (53 min.)

- Matériau des Maitres – Training du Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski. Fonds IMEC Adadémie Experimentale des Théâtres, 1992. (91 min.)

Outras Fontes:

- Vídeo da oficina “O Corpo que Cada um É”, ministrada por Fernando Montes em 2009 na Universidade Federal de Santa Maria.

- Vídeo da entrevista com Ludwik Flazen, concedida ao pesquisador em 22 de outubro de 2011 em Goiânia, durante o curso “Teatro e Espiritualidade – A saga de Grotowski”.

- Vídeo da entrevista com Jorge Parente e Tiago Porteiro, concedida ao pesquisador em 1º de março de 2012 em Campinas, durante o curso “Do Corpo e da Voz à Composição Cinética”.

- Technique Originarie dell’attore – palestras proferidas por Grotowski pelo Istituto del Teatro e dello Spettacolo, no Teatro Ateneo dell’Università di Roma “La Sapienza”, entre março e maio de 1982. (não publicado).

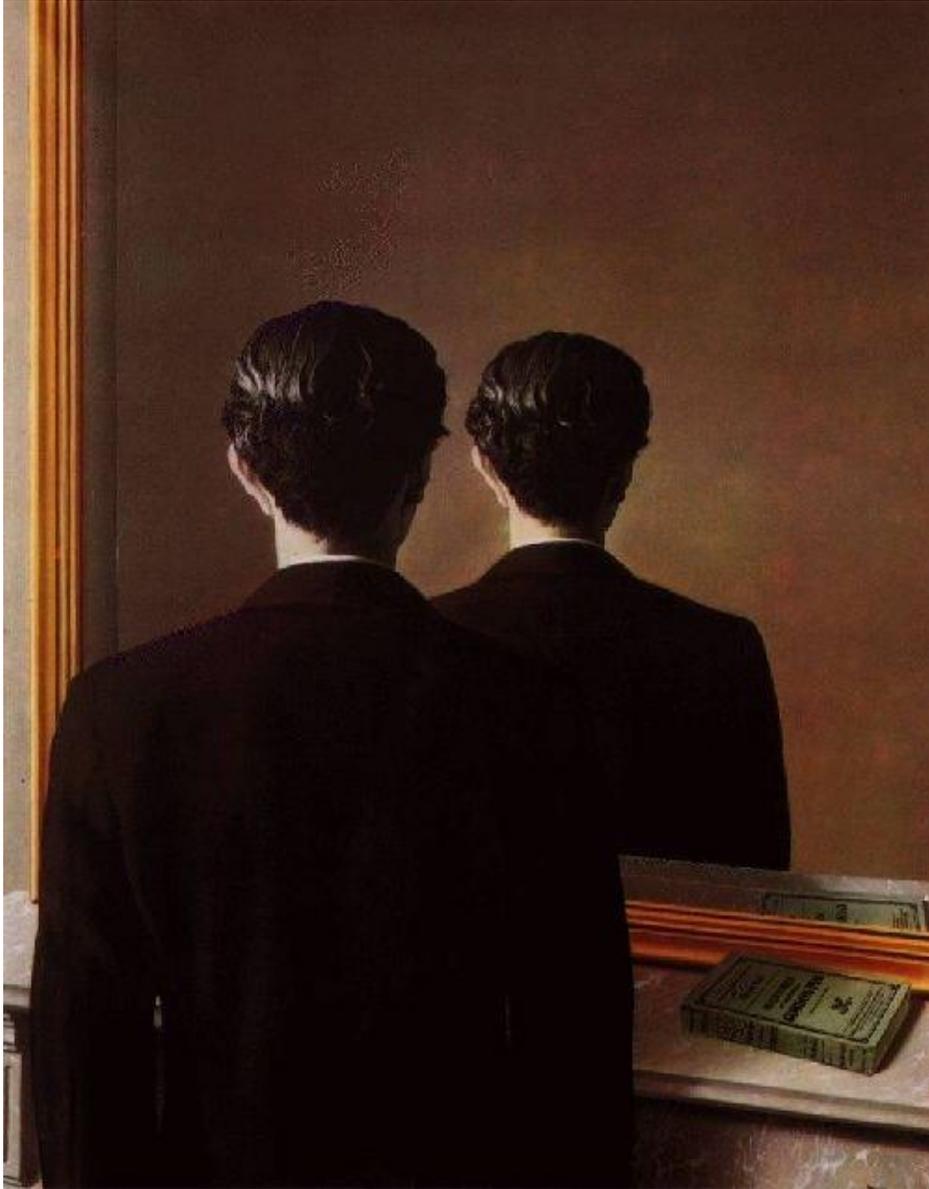
- Ocupação Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Programa do Evento Realizado pelo SESC São Paulo em abril-maio de 2013.

ANEXOS

a. Imagens utilizadas no trabalho de Mimese Corpórea



pássaros no estômago
(*Le Therapeute*, de René Magritte)

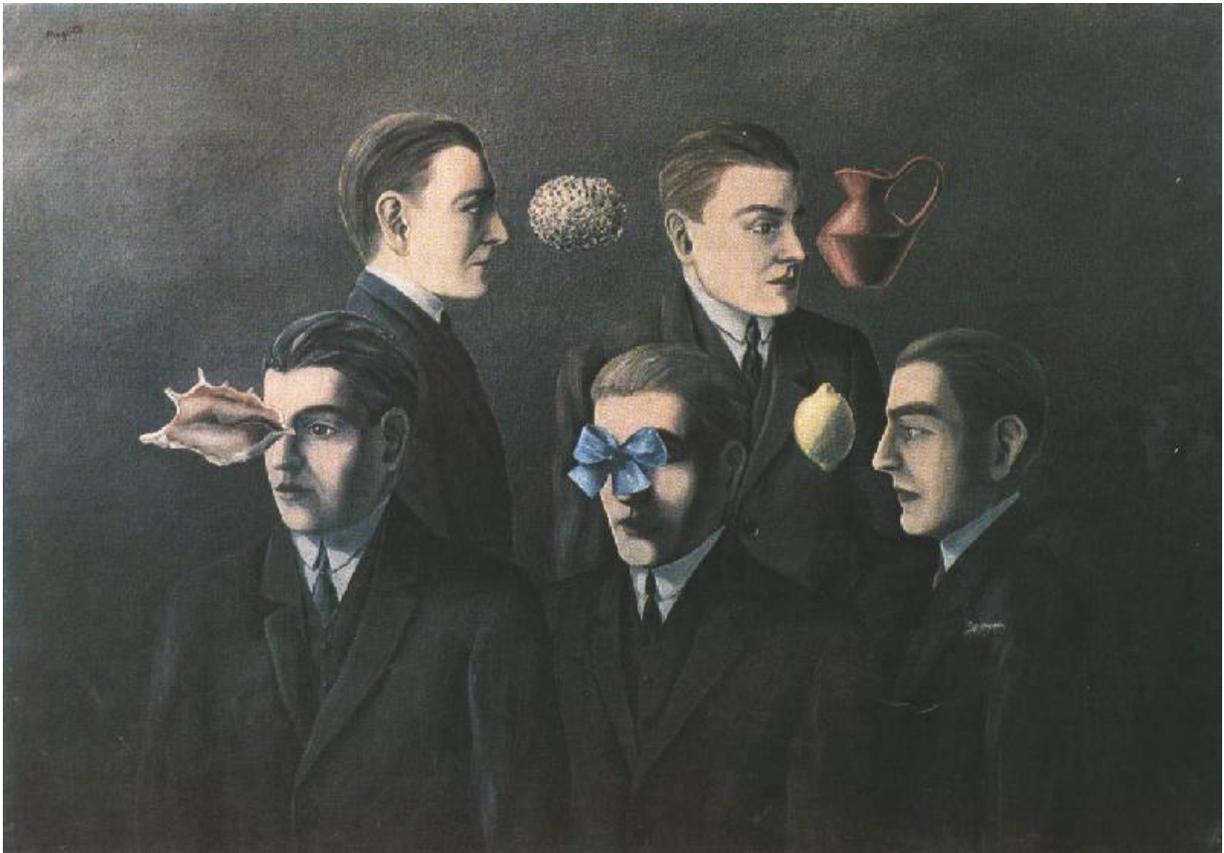


La Reproduction Interdite, de René Magritte



Magritte pedra

(Le Principe du Plaisir, de René Magritte)



Olhos Magritte/Homens Magritte
(*Les Objets Familiers*, de René Magritte)



menina quer pegar
(foto coletada na internet)



meninos de Pernambuco
(foto coletada na internet)



senhora que ri

(foto coletada na internet)

b. Lista de materiais coletados no Instituto Grotowski

- **Revista Il Ponte di Ivo. Trimestrale sul mestiere e sulla cultura del teatro.**
Anno I, n°1, 1 luglio 2000, Milano, Italia.
- Minatori, di Ryszard Cieslak
- Conferenza al Laboratory Theatre, di Jacques Copeau

- **Revista Il Ponte di Ivo. Trimestrale sul mestiere e sulla cultura del teatro.**
Anno I, n°4, 25 febbraio 2002, Milano, Italia..

- **Revista Primer Acto: Grotowski em España.** N. 122. Julio 1970. Ed. Primer Acto, S. A.
- Algunas opiniones fundamentales de Jerzy Grotowski.

- **Revista Primer Acto: Grotowski.** N. 106. Ed. Primer Acto, S. A.
- Una teoria del teatro.

- **Revista Theaterschrift. Spirituality: a Utopia?.** N. 13. September 1998.

- **Revista Le Theatre em Pologne.** N. 3-4. Varsóvia. 2008.

- **Revista Biblioteca Teatrale: Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo.**
BT 33. Ed. Bulzoni Editore. Gennaio-Marzo 1995.

- **On the road to Active Culture: The Activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute in the Years 1970-1977.** Wroclaw, 1978. Brochura não destinada a publicação.

- **Tracing Roads Across: A project by Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.** April 2003 – April 2006.

- **Jerzy Grotowski: Titres et Travaux.** 1995

- **Revista Cultura 2.** p. 22-52.
- Alredor del “Principe Constante”. Textos.

- **MASKARADE: The Jorunal of Cardiff Laboratory Theatre.** Summer 77.
- J. Grotowski at the Belgrade Colloquium: Extracts from the public discussion that Jerzy Grotowski conducted in the opening session of the 'Workshop on Theatre Research' in Belgrade, September 1976.

- **Culture Teatrali: Studi, Interventi e scritture sullo spettacolo.** 9, autunno 2003.

- **Revista MASCARA: Cieslak.** ANO 4. N.16. Enero 1994.

- **Slavic and East European Performance.** Volume 23, N.2. Spring 2003. p.40-48.
- Jerzy Grotowski on the Books of his Youth.

- **Slavic and East European Performance.** Volume 15. N.3. Fall 1995. p.16-24.
- Approaching Grotowski's Work-Without-Witness.

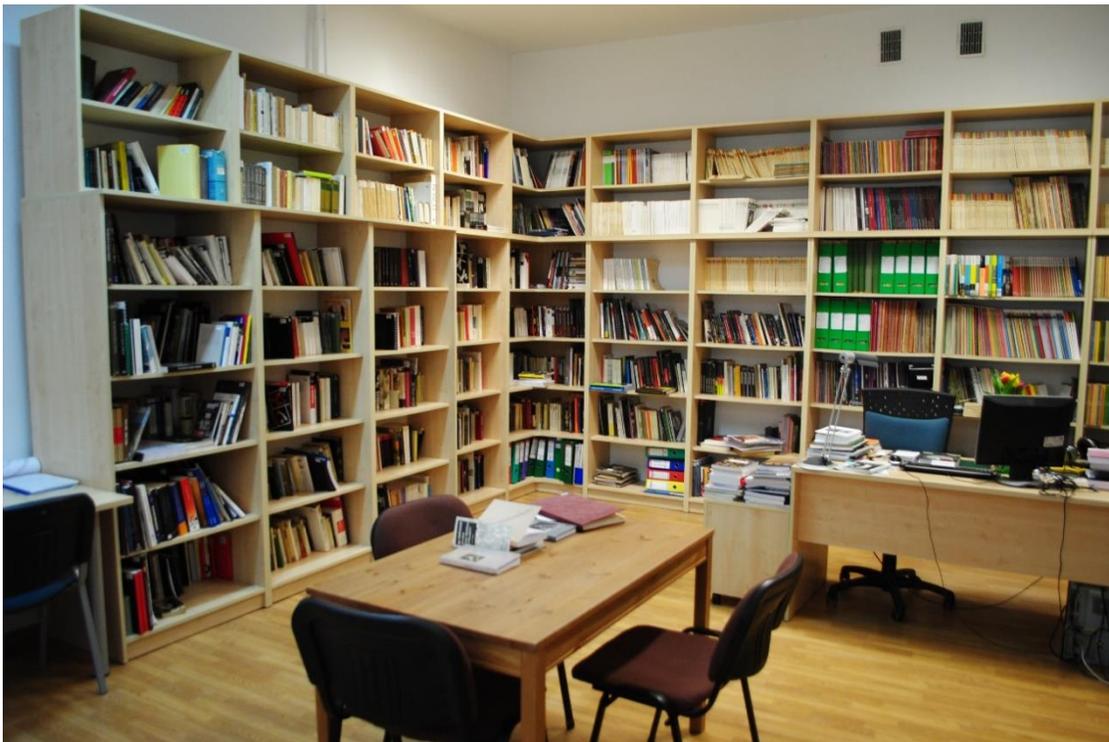
- **Revista Chitrabani.** N.42. January 1881. Calcutta. p.1-12.
- Towards an Emancipatory Theatre Praxis – Jerzy Grotowski's Theatre of Sources.

- **Revista Contemporary Theatre. Polish Theatre after 1989: Beyond Borders.** Editora Routledge, Taylor & Francis Group. Vol. 15, Issue 1. p.46-58. 2005.

c. Fotos da visita ao Instituto Grotowski



Entrada do Instituto Grotowski. Wrocław, PL, mar. 2013.



Sala de Estudos do Instituto Grotowski. Wrocław, PL, mar. 2013.



Sala de Estudos do Instituto Grotowski. Wrocław, PL, mar. 2013.



Base do Instituto Grotowski em Brzezinka. Mar. 2013.



Sala na sede do Instituto Grotowski em Brzezinka. Mar., 2013.

d. DVD